



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Ciências Sociais**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

Ana Rosa Lessa Luz

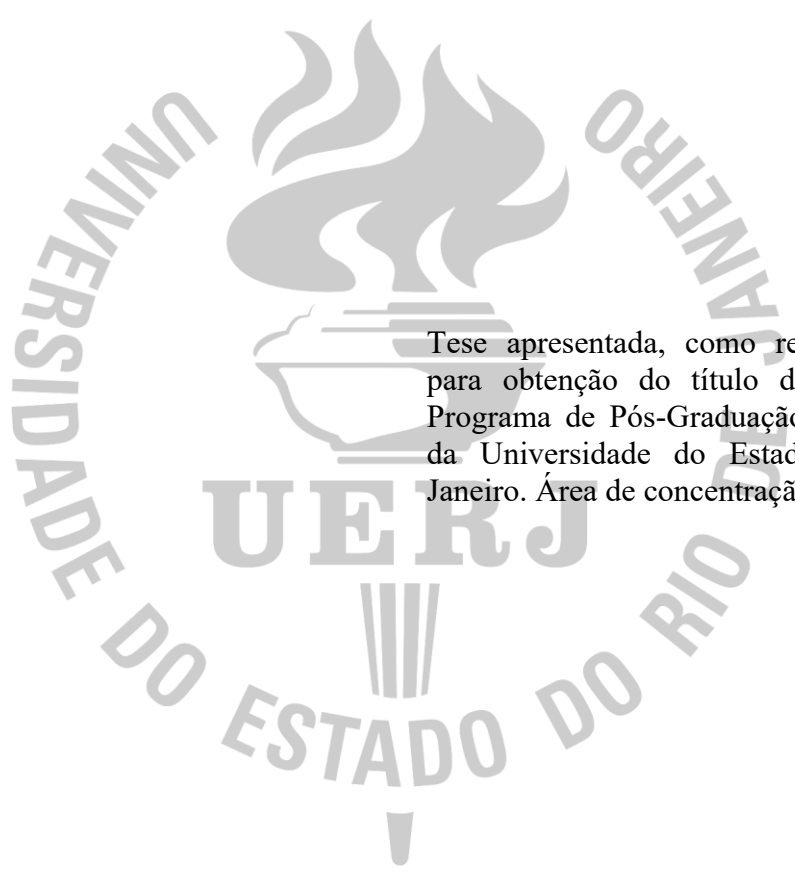
**Entre música e filosofia: o conceito de ritornelo a partir do diálogo entre  
Deleuze, Guattari e as canções de Chico Buarque**

Rio de Janeiro

2020

Ana Rosa Lessa Luz

**Entre música e filosofia: o conceito de ritornelo a partir do diálogo entre Deleuze,  
Guattari e as canções de Chico Buarque**



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

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

L979 Luz, Ana Rosa Lessa.  
Entre música e filosofia: o conceito de ritornelo a partir do diálogo entre Deleuze, Guattari e as canções de Chico Buarque / Ana Rosa Lessa Luz. – 2020. 212 f.

Orientador: James Bastos Arêas.  
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia - Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- - Teses. 3. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Teses. 4. Guattari, Félix, 1930-1992 - Teses. I. Arêas, James Bastos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1:78(81)

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

---

Assinatura

---

Data

Ana Rosa Lessa Luz

**Entre música e filosofia: o conceito de ritornelo a partir do diálogo entre Deleuze,  
Guattari e as canções de Chico Buarque**

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

Aprovada em 17 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. James Bastos Arêas (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof. Dra. Maria Inês Anachoreta  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

---

Prof. Dra. Mariana de Toledo  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. Verônica Damasceno  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Vladimir Ribeiro  
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – UERJ

Rio de Janeiro

2020

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, Rico e Cimá, por me dedicarem um amor maior que a própria vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo James, pelo apoio e confiança incondicionais e pela filosofia. Sem você, a profissional e pesquisadora que sou hoje não seria possível.

Ao PPGF, pela oportunidade de realização do meu doutoramento, neste lugar que há muito considero como minha casa.

Ao Vladimir, dedico um agradecimento especial; pela troca, pela amizade, pelo trabalho em conjunto, pelo apoio incondicional, pelo incentivo constante, e por ser peça fundamental e essencial à conclusão do meu doutorado.

À Inês, que nos últimos tempos me presenteou com grande amizade, companheirismo e força; por sempre estar disposta a ajudar e me impulsionar academicamente.

Aos meus pais, Cima e Rico, pela música; por terem feito de mim uma mulher forte e feliz, tamanho o amor que me dedicam; por terem aguentado minha volatilidade e preservado minha solidão, neste período que foi tão difícil.

À Mari, por ser meu porto seguro; pelo *feeling* de sempre saber quando me colocar no eixo e, o mais importante, me fazer sair dele.

Ao meu querido Tonton, pela França, pela cumplicidade, amizade, amor, por sempre estar junto comigo e pelas orgias gastronômicas.

Aos queridos, Henrique e Marquinho: pelo apoio, carinho, incentivo e acolhimento, nesses anos de escrita; por serem essas pessoas lindas e estarem ao meu lado, sempre que precisei; pelos papos, bobagens e cafés.

À minha equipe de filosofia do CAP-UERJ: Rachel e à Renata e ao Vladimir. Obrigada pelo suporte, compreensão e companheirismo.

Ao Vavaldo, por estar mais perto e por tirar minhas dúvidas teórico-musicais, pelo esplêndido saxofonista que é.

À minha Maior, que com todo amor do mundo compreendeu minha ausência, ao longo de toda essa jornada acadêmica.

À toda minha família. Sem vocês nada disso seria possível.

À minha irmã Liz, pela cumplicidade e por sempre caminhar junto comigo.

À Marly Bulcão, por fazer com que a poética bachelardiana sempre faça parte da minha identidade escrita.

À Clara Sandroni, por me trazer à musicalidade da dissonância do Chico, em especial de *A Ostra e o Vento*, e me mostrar o quão difícil, lindo e importante é sua obra.

À Paraty, por ser meu refúgio, minha alegria e morada.

À Clementina, por ser meu termômetro e por sempre me mostrar a hora de parar.

Diz-me que música amas ou escreves, e compreenderei a natureza da tua relação com o tempo.

*Jean-Jacques Nattiez*

## RESUMO

LUZ, Ana Rosa. *Entre música e filosofia: o conceito de ritornelo a partir do diálogo entre Deleuze, Guattari e as canções de Chico Buarque*. 2020. 212 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Este trabalho tem como objetivo estabelecer um diálogo íntimo entre a música e a filosofia. Faremos isto a partir do conceito de ritornelo inventado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mais precisamente, a proposta é explicitar como algumas canções de Chico Buarque dão consistência à filosofia criada pelos filósofos franceses. Nosso pressuposto é o de que a música é a arte de despertar afectos no tempo da escuta. A audição musical se mostra como pedra de toque do pensamento filosófico, dado que é na escuta que se desenha uma cartografia de afectos que nos atravessam. Afectos estes, referentes às três instâncias espaço-temporais que formam o movimento do ritornelo: o caos, a terra e o cosmo. Estes elementos estão presentes na maior parte das canções de Chico e formam, conclusivamente, aquilo o que Deleuze e Guattari vão denominar como sendo uma lógica da existência.

Palavras-chave: Ritornelo; Chico Buarque; Gilles Deleuze; Félix Guattari; caos; terra; cosmo.

## RESUMÉ

LUZ, Ana Rosa. *Entre musique et philosophie: le concept de la ritournelle à partir du dialogue entre Deleuze, Guattari et les chansons de Chico Buarque*. 2020. 212 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Ce travail trace l'objectif d'établir un dialogue intime entre la musique et la philosophie. Donc, à partir du concept de la ritournelle inventé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous démontrons comment quelques chansons de Chico Buarque donnent consistance à philosophie créée par les philosophes français. Puis que nous avons l'hypothèse que la musique est l'art d'éveiller les affects au temps d'écoute. L'audition musicale se présente comme une pierre de touche de la pensée philosophique, puisque c'est dans l'écoute que se dessine une cartographie des affects qui nous traversent. Affects ceux-ci, qui font référence aux trois instances espace-temporelles qui forment le mouvement de la ritournelle. À savoir, le chaos, la terre et le cosmos. Éléments présents dans la plupart des chansons de Chico qui forment, de manière concluante, ce que Deleuze et Guattari appellent comme une logique d'existence.

Mots-clés: Ritournelle; Chico Buarque; Gilles Deleuze; Félix Guattari; chaos; terre; cosmos.

## SUMÁRIO

|       |                                                                                                                   |            |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
|       | <b>INTRODUÇÃO: O TEXTO EM RITORNELO .....</b>                                                                     | <b>9</b>   |
| 1     | <b>MAS, AFINAL, O QUE É A MÚSICA? .....</b>                                                                       | <b>17</b>  |
| 1.1   | <b>O que é música? .....</b>                                                                                      | <b>18</b>  |
| 1.2   | <b>A pauta e a figuração musical: melodia, harmonia e ritmo .....</b>                                             | <b>20</b>  |
| 1.3   | <b>Som, silêncio e ruído.....</b>                                                                                 | <b>32</b>  |
| 1.4   | <b>Tonalidade ou atonalidade?.....</b>                                                                            | <b>41</b>  |
| 1.4.1 | <u>O sistema tonal .....</u>                                                                                      | <u>41</u>  |
| 1.4.2 | <u>Não-tonal e dissonância: o advento da atonalidade .....</u>                                                    | <u>50</u>  |
| 1.4.3 | <u>Dar cor à música: a tensão cromática e a tonalidade .....</u>                                                  | <u>55</u>  |
| 1.5   | <b>Considerações finais .....</b>                                                                                 | <b>59</b>  |
| 2     | <b>DEVIR RITORNELO: A MÚSICA COMO LUGAR DE PENSAMENTO ....</b>                                                    | <b>61</b>  |
| 2.1   | <b>O conceito de ritornelo e a busca por um tempo perdido .....</b>                                               | <b>62</b>  |
| 2.1.1 | <u>Ocupar sem contar: o <i>aion</i> e o tempo da escuta .....</u>                                                 | <u>69</u>  |
| 2.1.2 | <u>Quando é que eu cantarolo?.....</u>                                                                            | <u>81</u>  |
| 2.2   | <b>O nascimento da arte no caos .....</b>                                                                         | <b>85</b>  |
| 2.3   | <b><i>Trá-lá-lá</i>. O canto profundo da terra .....</b>                                                          | <b>97</b>  |
| 2.4   | <b>Dorme criancinha... O cosmo e a fuga da criação pelo retorno .....</b>                                         | <b>127</b> |
| 2.5   | <b>Ora, ora, ora. Por uma filosofia do atravessamento: o ritornelo e a cartografia dos afectos musicais .....</b> | <b>150</b> |
|       | <b>CONCLUSÃO – ENTRE MÚSICA E FILOSOFIA: CHICO BUARQUE, DELEUZE E GUATTARI .....</b>                              | <b>188</b> |
|       | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                           | <b>194</b> |
|       | <b>ANEXO A – Lista das músicas, por ordem de aparecimento (Índice do CD, contido no ANEXO B) .....</b>            | <b>209</b> |
|       | <b>ANEXO B – CD.....</b>                                                                                          | <b>212</b> |

## INTRODUÇÃO: O TEXTO EM RITORNELO

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. [...] Gostaria de dizer que é um estilo [...]. 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.

*Gilles Deleuze e Claire Parnet*

Desde a graduação, a relação entre filosofia e música me desperta um grande interesse, a datar do momento em que me foi apresentado a possibilidade de explorar esse universo teórico, a partir da filosofia de Nietzsche. Em contrapartida, tendo realizado uma pesquisa ao longo de sete anos sobre o *Fedro* de Platão, foi na defesa da dissertação que surgiu a ideia da feitura do meu doutoramento nesta área relativamente pouco abordada. Principalmente, ao que se refere à música popular brasileira. Assim, a apresentação do elemento teórico-musical do ritornelo, como um exemplo do movimento entre *epithymia*, *eros* e *philia* em Platão, me impulsionou a realizar um projeto de pesquisa sobre o signo musical do ritornelo, enquanto conceito filosófico, partindo dos pressupostos defendidos por Deleuze e Guattari, no quarto volume do *Mil Platôs*.

A princípio, o objetivo do projeto era abarcar uma gama ampla de modos de composição e estilos musicais, de modo a tornar audíveis as características fundamentais do conceito inventado pelos filósofos. No entanto, ao longo da pesquisa, percebi não ser possível a realização de tal empreitada. Na medida em que demandaria de um tempo e dimensão de trabalho maiores do que se tinha e do que se considera adequado a um texto de doutorado. Deste modo, foi feito um corte minucioso, a partir do questionamento sobre qual autor da música popular brasileira teria uma riqueza tal de composições, que melhor daria consistência

e reverberaria todas as conexões e encontros que definem o conceito de ritornelo. Caí, assim, na obra de Chico Buarque – que já estava sendo estudado, no objetivo primeiro desta pesquisa –, por acreditar que a complexidade e beleza de suas criações ressoam na complexidade e beleza do que Deleuze e Guattari denominam como sendo o ritornelo.

Quanto ao desenvolvimento do conceito e o recorte filosófico dado a ele, a leitura das obras dos filósofos abriu inúmeras possibilidades de interpretação e tratamento dos problemas, ali enunciados. Por não se tratar de um conceito de uma obra, mas que perpassa inúmeras obras em conjunto e individuais dos autores (sendo, por consequência, debruçado sobre diversos temas), vi que o leque de possibilidades de tratamento do ritornelo é enorme. O que me fez dar preferência sobre o tratamento dos sub-conceitos específicos e mais fundamentais que o definem e formam seu fluxo. Principalmente, porque, antes de ter uma definição objetiva sobre o que ele é, o ritornelo é sempre demonstrado enquanto movimento, um encontro, uma intercessão. Tal como dizem os filósofos, um movimento de estrutura rizomática, que cresce e se estabelece pelo meio. Não tendo, por isso, uma estrutura de definição homogênea, mas heterogênea, assim como tudo que o caracteriza.

Seguindo por essa linha de pensamento, então, decidi tratar do problema do movimento circular ou espiral do ritornelo, a partir das três instâncias que o constitui. A saber, o caos, a terra e o cosmo. Que, por sua vez, também sofreram um recorte teórico, cuja ênfase dada foi na ideia de retorno cíclico musical e afetivo, relativos às noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Deste modo, o desafio de produção desta pesquisa foi da construção de um encontro entre os conceitos e sub-conceitos explanados com a teoria musical e com certas canções de Chico Buarque. Dado que foi preciso encontrar um ou mais pontos de intercessão entre estas três esferas. Pontos estes refletidos nas noções de construção musical, tonalidade, atonalidade, canções de ninar, tempo, ritmo ou duração.

Por conta disso, na feitura deste trabalho houve o esforço de fazer da filosofia uma linguagem musical e da música uma linguagem filosófica: intercalando texto e verso, conceito e escuta. Fazendo emergir os conceitos nos 74 momentos de escuta contidos no texto; nessa tentativa de, na medida do possível, dar a ele uma dimensão musical e à música uma dimensão filosófica; de fazer a experiência afetiva musical atravessar o academicismo filosófico.

Quanto a estes momentos de escuta, por serem fruto de uma escolha musical subjetiva, eles acabaram por fazer com que o resultado final deste trabalho adquirisse um caráter interpretativo e demonstrativo muito pessoal. Posto que o critério de estabelecimento destas

intercalações se baseou fundamentalmente no meu gosto particular e, da mesma maneira, o recorte feito sobre as interpretações teórico-musicais apresentadas, também se deu a partir de autores que defendem certos argumentos que fundamentam tudo aquilo o que gostaria e achei adequado defender, com base na minha leitura e formação musical.

Esse caráter subjetivo também se apresenta, porque de certo há a sensação de estabelecimento de uma posição engajada de defesa de uma posição de musicalidade específica. Talvez, para além de tudo que foi desenvolvido e denominado de *entre música e filosofia*, esse texto tenha se debruçado conclusivamente na exaltação das forças da terra e contra a ideia de um sistema atonal absoluto. Posto que, quanto ao segundo ponto – que está, assim como veremos no texto, diretamente relacionado ao primeiro –, como conclusão da pesquisa realizada, constatou-se que a atonalidade não se configura como um sistema, mas, antes, como um modo do fazer musical. Por isso, tanto os exemplos extraídos das obras referenciadas quanto os exemplos criados tenham a simplicidade (e não um simplismo ou ausência de arte) como característica fundamental. O uso de valsas, canções de ninar e músicas que fazem da repetição e do próprio ritornelo sua identidade e excelência – tal como Deleuze e Guattari também chegam a defender, em um momento, que as próprias canções de ninar seriam o ritornelo, por si mesmas. Independente dos intervalos ou descompassos que produzem. E conjuminando a minha defesa da não existência de um sistema atonal (e sim da atonalidade como um instrumento que dá cor à música), foi natural que eu partisse desse ponto, para arquitetar meus argumentos e títulos das partes constituintes da tese.

Ademais, o caráter pessoal do texto também é exposto em um panorama filosófico. Na medida em que os períodos e pronomes pessoais sofrem uma interferência musicada da linguagem, no movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização: ao nos utilizarmos muito da primeira pessoa, ao inserirmos períodos cortados e aparentemente soltos, ao poetizar o argumento filosófico, fazendo dele um argumento musical: um tema, um motivo, um refrão, uma poesia em prosa, uma musicalização da filosofia. Assim, tal como em um prelúdio, a terceira e primeira pessoa entram em um encontro textual. Ressoando em um devir de vozes, onde o “eu” aparece como colcheia, como um vivido, como experiência. Eu-hastes do texto, sempre entre, atravessando e desconstruindo o formalismo da linguagem e do pensamento.

A partir da musicalização do texto, então, foi criado um estilo próprio de escrita. Quer dizer: um novo encadeamento de ideias e intercessões que se movem junto com o conceito. Traçando uma imensa linha de fuga, engendrando descontinuidades e produzindo mutações frasais, nesse texto construído sob a forma de ritornelo. Em contrapartida, apesar de não

termos neste trabalho o intuito de trabalhar, em profundidade, o conceito deleuziano de *estilo*, enxergamos sua relevância, aqui, justo por essa tentativa de ritornelização das ideias e por entendermos, também, tal como descrevem Deleuze e Guattari (2008)<sup>1</sup>, que para dar conta dos conceitos trabalhados, a forma com que são apresentados é fundamental:

É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinárias são sólidas, geométricas. [...] Nada de abandonar a terra. Mas tornar-se tanto mais terrestre quanto se inventa leis do líquido e do gasoso de que a terra depende. O estilo, então, tem necessidade de muito silêncio e do trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar, depois, lança-se como um fósforo que as crianças vão seguindo na água da sarjeta. Pois certamente não é compondo palavras, combinando frases, utilizando ideias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas para que se liberem os vetores que são os da terra (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.167).

Posto isto, aqui, o estilo se mostra no movimento dado entre os motivos textuais, justamente para colocar em relevo a ideia de *entre*. Estilo *intermezzo* da palavra escrita que satura seus motivos musicais, traçando linhas de fuga que rasgam a métrica e a cronologia textual. Até porquê, como afirmam Deleuze e Guattari (2008, p.151), não se trata “de partir nem de chegar”, de fazer uma dissertação onde início, meio e fim sejam bem delimitados, dentro de uma apresentação binária de problema *depois* solução. A questão que se coloca é: “o que se passa entre?” O que há *entre* no texto que faz com que a palavra filosófica traga o movimento criador da música, fazendo dele seu próprio movimento? O que faz com que a escuta de Chico traga o movimento criador filosófico, fazendo dele seu próprio movimento?

Falando mais especificamente sobre o Chico, há de se convir que é ao final da tese que sua presença e seu encontro com Deleuze e Guattari ficam muito mais fortes e nítidos. No final do texto parece haver uma superação da expectativa do trabalho que se propôs, nessa emergência de forças chico-buarqueanas. Isso acontece, porque, de maneira proposital, o texto foi construído para que o Chico abrisse espaço aos poucos, até explodir no final. Ele é o plano de consistência, nessa ressonância entre música e filosofia. Chico acompanha, por isso, o próprio amadurecimento do texto. Aparecendo em um movimento ascendente, como que em pitadas cromáticas textuais e de escuta, para que nos três últimos capítulos ele nos preencha com sua presença. Atravessando... Ecoando conceitos. Como se o Chico fizesse coro com a voz rizomática dos filósofos. Uma vez que ecoa toda criação filosófica em seus termos e nos faz escutar o texto.

É importante entender, também, que esse pincelar do Chico no texto, na maior parte das vezes, ultrapassa aquilo o que está sendo lido. Dado que, como o dito, este texto é,

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. E-book.

sobretudo, para ser ouvido. Por isso, ele acompanha uma *playlist*. Porque toda vez que uma canção aparece, ela é para ser escutada. Assim, por vezes, Chico emerge em uma frase ou em um parágrafo e, no entanto, são escutadas 6 músicas. Logo, tal como o próprio ritornelo, a temporalidade de leitura do texto também é outra. Uma temporalidade estrangeira, por se tratar de um tempo que não é limitado ou margeado pela palavra escrita. Um tempo sem contagem, justo pela sua heterogeneidade. Numa leitura que é palavra, som e afeto. Nesse misto de leitura e escuta, num texto que carrega a potência do ouvido; numa tese que foi feita para ser sentida, como música.

### **Sobre os capítulos**

Isto posto, vimos de maneira sintética que Deleuze e Guattari nos incitam a pensar em suas obras, mesmo que indiretamente, de que modo o desenvolvimento conceitual-filosófico poderia dar consistência à teoria musical e vice-versa. Assim, com o intuito de acirrarmos esta associação entre música e filosofia, é que nesta tese procuraremos definir um dos mais lindos conceitos criados pela filosofia contemporânea, a saber: o ritornelo. Costurado pelas instâncias caóticas, terrestres e cósmicas, ele se revelará para nós enquanto um devir existencial. Aqui, trataremos de expor certas definições dos movimentos musicais apresentados pelos filósofos de modo a tornar mais claro cada elemento e subconceitos formadores do signo. Buscaremos explicitá-los não só em seu sentido usual, mas também tal como o colocado no título deste trabalho, a partir de canções selecionadas de Chico Buarque, dado que o objetivo deste diálogo é *tornar o texto audível*. No presente desenvolvimento, então, temos como principal objetivo tornar audíveis as forças não audíveis, sonoras as forças não sonoras. Ou seja, tentaremos fazer soar ou sonorizar as forças do caos, da terra e do cosmos, a partir do atravessamento entre música e filosofia. Sendo assim, esta pesquisa será constituída a partir da construção de um território filosófico-musical que, partindo da própria linguagem e significação, possibilitará a organização de toda uma inventividade filosófica que evidencia o objetivo central desta tese: o estabelecimento de um diálogo, uma ressonância entre Deleuze, Guattari e certas canções selecionadas de Chico Buarque. Nesse sentido, o diálogo, aqui, toma forma de uma conexão criadora entre os domínios da música e da filosofia. Diálogo que é devir, que ocupa uma zona de indissernibilidade nos fazendo transitar sempre *entre* música e filosofia, em um movimento de intercâmbio, conexão e atravessamento, na tentativa de demonstrar a filosofia em sua aventura de devir-música.

Assim, o presente texto terá por objetivo principal estabelecer essa intercessão entre música e filosofia. Ou ainda, desenhar uma teoria filosófico-musical na qual nenhuma das disciplinas seja observada em função da outra. O que há é uma ressonância entre estes dois domínios. A filosofia ressoa a música e a música ressoa filosofia. Por isso, este trabalho não tem por objetivo ser um trabalho musical ou filosófico. Trata-se, como denominado, de uma exposição filosófico-musical que investiga como os conceitos filosóficos e musicais se intercalam, ressoam reciprocamente e formam uma experiência de vida.

No que concerne à estruturação do texto que se seguirá, a ideia é a de que ele seja construído a partir de um todo orgânico musical, a partir da conquista de uma fluidez musical do ato de pensar. Em vista disto, esta tese será dividida em duas seções. A organização respeita o nosso entendimento de que há uma necessidade de atribuir ênfase às duas disciplinas criadoras com as quais iremos trabalhar: música e filosofia. Na primeira seção, focaremos no desenvolvimento teórico-musical dos fundamentos que são desenvolvidos por Deleuze e Guattari de maneira recorrente, com base na seguinte indagação: de onde vêm certos elementos utilizados por Deleuze e Guattari, que dão sustentação a toda filosofia que envolve o conceito de ritornelo? Só então adentraremos ao escopo filosófico, intercalando as noções anteriormente evidenciadas e demonstrando como se dá a formação do conceito de ritornelo. Isto será feito partindo do pressuposto de que ele constitui uma lógica da existência na medida em que os filósofos defendem que é natural ao devir do ritornelo despertar afectos existenciais.

Por tratarmos essencialmente de uma filosofia dos afetos, nos preocuparemos com o uso de toda uma linguagem e uma terminologia afetiva no decorrer desse manuscrito. Faremos isso no que diz respeito à própria filosofia de Deleuze e Guattari, ao que toca a experiência musical demonstrada e, principalmente, no que diz respeito ao vivido. Tratar-se-á, portanto, de um texto de interposição entre filosofia e música, mas será também um texto autorreferencial na medida em que compreendemos que a teoria não é suficiente para descrever determinados afetos. É preciso senti-los. Nas palavras de Deleuze, “os conceitos são [...] inseparáveis dos afetos, de novas maneiras de sentir, todo um *pathos*, alegria e cólera, que constitui os sentimentos do pensamento como tal”. É o casamento entre o conceito e o afeto “que anima o texto”<sup>2</sup>.

Assim, na primeira seção, serão trabalhados certos elementos que configuram a música enquanto tal. Descreveremos quais os elementos teóricos fazem com que uma obra

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. O que a voz traz ao texto.... *Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016d, p.344.

seja denominada música. Assim, para dar conta do que esta questão exige, dividiremos nosso texto em quatro partes. Em um primeiro momento, trataremos de responder de maneira direta à pergunta: mas afinal, o que é música? Deste modo, serão levantados certos aspectos relacionados à definição geral do termo a partir de uma perspectiva histórica da teoria musical. Aqui, veremos a música ganhando uma série de predicados possíveis, mas vamos sublinhar a defesa dela mesma ser sinônimo de duração sonora, ou melhor, da arte de dialogar com o tempo. Em seguida, estipuladas suas definições gerais, iniciaremos a análise dos elementos constituintes da escrita musical. A partir de um mapeamento da pauta e da figuração musical, esmiuçaremos três noções que são essenciais a qualquer composição. São elas: melodia, harmonia e ritmo. Também vamos nos debruçar na apresentação das possibilidades de intercalação entre estes princípios musicais. Em um terceiro momento, serão desenvolvidas três ideias que configuram um ponto focal de desenvolvimento da filosofia musical de Deleuze e Guattari de maneira a deixar claro, sobretudo, todas as possibilidades do fazer musical, a saber: as noções de som, silêncio e ruído. Por fim, em quarto lugar, veremos o que a teoria musical tem a nos dizer sobre a tonalidade e a atonalidade. Partindo da análise histórica do nascimento do não-tonal, formaremos um panorama das hipóteses de uso do *sistema* enquanto instrumento de criação sonora. Vamos considerar principalmente a viabilidade de atravessamento entre escalas sem que haja perda de valor para ambos os sistemas. Este talvez seja o ponto que mais será trabalhado em toda a tese.

É em complementariedade com o colocado na primeira seção que o texto da segunda seção será elaborado. Nele, entretanto, serão enfatizados os aspectos filosóficos do ritornelo, mas sempre em um movimento de retorno ou retomando daquilo o que foi desenvolvido como sendo teoria musical na seção anterior. *Como sendo teoria musical*, dado que ao longo das definições filosóficas, veremos que a teoria musical e a filosofia em muito se aproximam acabando por formar um todo.

Ora, por que a música não pode reverberar enquanto pensamento filosófico? Construiremos a segunda seção deste trabalho com o objetivo de preencher as lacunas que esta questão impõe. Ela será dividida em cinco grandes capítulos, de maneira a darmos conta de todos os principais subconceitos que desenham o movimento do ritornelo. Em primeiro lugar, traçaremos a definição primária do conceito, junto com a ideia de ele ser um produtor de uma temporalidade distinta à cronológica. Nos termos de Deleuze e Guattari, o ritornelo será apresentado como o produtor de um tempo sem contagem, posto que sua *medida* de tempo é a duração da escuta. Ele foge, portanto, de qualquer elemento que tente submetê-lo à ideia de sucessão.

No segundo capítulo, iniciaremos a definição do que chamaremos de instâncias espaço-temporais. Elas constituem o constructo do conceito e permitem que o ritornelo filosófico seja denominado enquanto tal. Nele, então, será apresentado o caos, ou melhor, a ideia de que qualquer forma de arte, para assim o ser, deve passar ou nascer do caos. Cabe ressaltar, ainda, que houve a tentativa de construção de um todo interligado, especialmente no que se refere aos quatro últimos capítulos da segunda seção: sempre com um tópico terminando em outro, um ponto começando pelo anterior, a conclusão sendo uma retomada do começo. Isto foi feito de modo a tentar mostrar textualmente essa dinâmica do retorno, do *entre*, do *intermezzo* e do atravessamento, tão enfatizada por Deleuze e Guattari.

Alcançado o objetivo, no terceiro capítulo, apresentaremos a instância espaço-temporal da terra, que, assim como será colocado, trata-se do porto seguro encontrado pelo caos. Ela é um espaço íntimo, de onde toda criação musical devém e se moleculariza.

Em seguida, haverá a explanação da instância do cosmo, lugar mesmo da molecularização sonora e da expansão e abertura da terra. Ele é determinado pelos filósofos como o ponto final do movimento do ritornelo – apesar de conceber em si um movimento de retorno (até porque estamos trabalhando com o signo de retorno musical). Em contrapartida, veremos que as instâncias formadoras do movimento heterogêneo do ritornelo (caos, terra e cosmo), assim como a temporalidade apresentada no primeiro capítulo, não podem carregar uma ideia de sucessão ou progressão cronológica. Nesse sentido, então, Deleuze e Guattari estabelecerão que tal movimento se apresenta mais como uma intercalação ou um atravessamento entre instâncias, formados na emergência da expressão: *ora, ora, ora*, que será desenvolvido no nosso quinto capítulo.

Ademais, quanto aos movimentos musicais, cabe dizer que eles também terão esta configuração de atravessamento de meio. Assim, mesmo que não descrito nos dois parágrafos anteriores, Chico Buarque ressoará todo conteúdo musical e filosófico. Daí nasce o diálogo entre os três personagens: Chico intercessor da filosofia deleuze-guattariana. Ecoando como viver o ritornelo a partir de canções deslumbrantes, reinventando a escuta de forças não sonoras no tempo do afeto.

## 1 MAS, AFINAL, O QUE É A MÚSICA?

Na presente seção, temos por objetivo tratar do problema de como a música pode ser definida com base em certos princípios que lhe são essenciais e a partir da resposta à questão: *o que é isto, música?* Aqui, para além do desenvolvimento filosófico-conceitual que se seguirá a este texto, será realizado um compêndio cuja base será de essencialidade teórico-musical – apesar de o conjunto de definições apresentadas em muito se relacionarem e determinarem o que será visto ou entendido como filosófico – fazendo-nos acreditar que, nesta seção, a própria teoria musical acaba por se converter em pensamento filosófico não só por carregar descrições e pensamentos que vão além do âmbito da matemática musical, como pela adoção de uma perspectiva mais humana do que seja a música.

Ademais, entendemos que a música possui uma gama imensa de elementos que a representam, qualificam e fazem ser o que ela é. De fato, muitos deles, se não a maior parte, não serão trabalhados no presente texto, pois entendemos que nem todos fazem uma relação direta com o conceito básico da tese (o ritornelo) e com tudo que Deleuze e Guattari defendem quando constroem o que entendemos ser uma filosofia musical. Portanto, trataremos apenas de sublinhar alguns pontos considerados de suma importância, para que possamos compreender, de maneira mais clara, o que os filósofos querem dizer com certas definições conceituais dos elementos musicais. Alguns desses pontos são: as noções de contraponto, linha horizontal e vertical, tonal, atonal, tempo, ritmo, retorno, motivo, tema, intervalo, cromatismo, entre outros.

De modo a dar conta destes fundamentos teórico-musicais, esta seção será dividida em quatro momentos fundamentais. Em um primeiro momento, será apresentado um leque das definições feitas sobre a música a partir do que foi desenvolvido por grandes nomes da história da teoria musical. Deste modo, iremos elencar suas características mais primárias para que, em uma segunda etapa, sejam esclarecidos os fundamentos basilares da música sem os quais ela não se caracterizaria enquanto tal: as noções de tempo, melodia, harmonia e ritmo. Em seguida, iremos para a terceira etapa, na qual buscaremos definir a ideia de som, silêncio e ruído de maneira a esclarecer alguns equívocos cometidos por certos teóricos e amantes do som, ao limitar a compreensão daquilo o que pode ser considerado enquanto música. Por fim, de modo a finalizar este texto, será explicitada a noção de sistema musical, ponto desenvolvido massivamente por Deleuze e Guattari em inúmeras de suas obras. Aqui iremos esquadrihar as noções de consonância ou contraposição entre o tonal e o atonal. Isto será feito por entendermos que esta apresentação final é uma excelente introdução ao material que

se seguirá, visto que em muito enriquece toda teoria filosófica que será apresentada depois dela.

Antes de adentrarmos ao conteúdo propriamente musical, é importante que se abra um parêntese sobre do seu desenvolvimento. Tal como está contido no título deste trabalho, buscaremos o tanto quanto possível fazer um diálogo entre o texto teórico e as músicas de Chico Buarque. Este é o intuito fundamental deste texto. Sendo assim, por mais que o objetivo primeiro seja o estabelecimento de um diálogo de ressonância entre Chico, Deleuze e Guattari. Nesta seção, procuraremos introduzir a teoria musical na medida em entendemos que ressoar certas definições apresentadas com a obra de Chico, em muito nos ajuda na apreensão de sua colocação, frente ao que Deleuze e Guattari desenvolverão como sendo o conceito de Ritornelo.

### 1.1 O que é música?

A música é o lugar de um perpétuo conflito entre o vertical e o horizontal, sendo este ‘horizontal’, pura e simplesmente, a tendência da melodia a exercer os seus deslocamentos verticais sucessivos dentro de uma completa liberdade de direção [...].

*O. Alain*

De acordo com Jean-Jacques Nattiez (1984), definir ou significar a música é algo de extrema dificuldade. Isto porque as definições existentes acabam não dando conta daquilo o que a música realmente significa. Como exemplo de tal insuficiência, o teórico musical nos apresenta duas definições possíveis sobre a significação mais geral da música: (1) A fórmula de Rousseau, que concebe a música como sendo a “arte de combinar os sons de uma maneira agradável aos ouvidos”<sup>3</sup>; (2) e o sentido dado por Littrée, que define o termo como a “ciência ou emprego dos sons a que chamamos racionais, ou seja, que pertencem a uma escala”<sup>4</sup>. No entanto, estas definições se mostram deficientes, pois só nos dizem acerca dos aspectos teóricos e técnicos da música, sua lógica, sua matemática. Não que estes aspectos sejam irrelevantes, mas se mostram insatisfatórios porque apresentam só uma parcela do que seja a

<sup>3</sup> ROUSSEAU, J.-J. Bruit. In: *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768, pp.59-60 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212.

<sup>4</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. “Som/Ruído”. In: *Enciclopédia Einaudi* – 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212.

música verdadeiramente. Ora, a investigação e a compreensão de seus pressupostos teóricos são, de fato, de suma importância. Não há dúvidas sobre isso, já que eles são o conjunto de regras formais que organizam os signos sonoros e permitem o ler musical. No entanto, tais signos, nesses termos, são para ser lidos, não ouvidos – apesar de certos músicos serem capazes de *ouvir* uma partitura, ao lê-la, como era o caso de Beethoven. Isto nos mostra que a música não pode se findar na técnica (que é para ser lida e escrita), e é exatamente isso que pretendemos demonstrar neste trabalho.

A dificuldade de dizer o que é a música – de modo que seja possível abarcar tudo o que ela realmente significa – vem do problema que temos para identificar em que lugar a música começa e em que lugar ela termina. Quais são suas fronteiras? Qual o território que ela ocupa? Seria este território particular e referente tão somente a ela? Quais são as zonas que marcam a passagem do silêncio para o som, da fala para o conto, do ritmo para o texto? Qual o estatuto do silêncio na música? E dos ruídos?

De modo a dar conta destas questões, a princípio, vejamos algumas definições do que é o objeto musical. De acordo com o afirmado por Salzer, “a música é movimento no tempo”<sup>5</sup>, entendendo por tempo, nas palavras de Souris, “a medida do movimento e da pausa”<sup>6</sup>. Ou seja, visto que ouvir e produzir música é, sobretudo, dialogar com o tempo, para que seja considerada música, é necessário que haja certa pulsação: velocidade, intensidade ou volumetria, e duração relativa das notas<sup>7</sup>. Por isso, é possível afirmar que o compositor é um teórico do tempo<sup>8</sup>.

Definindo a música através de uma perspectiva mais humana, Boécio introduz a ideia de que apenas aquele que escuta sabe o que é música. Como consta no texto de Nattiez (1984e, p.212), só sabe o que é música “quem quer que desça ao fundo de si próprio sobre o que é”. Talvez, o mais acertado para nós seja utilizar a acepção do termo do próprio autor em complementaridade com o que nos apresenta Boécio, cuja definição ficaria assim: A música é “uma família específica de acontecimentos sonoros” que só podem ser percebidos se cada um de nós for capaz de descer ao fundo de nós mesmos quando escutamos uma obra. Acontecimentos porque a música não é só construída por sons, mas por uma “multiplicidade

<sup>5</sup> SALZER, F. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1952, I, p.30 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.247.

<sup>6</sup> SOURIS, A. Quelques définitions du rythme ou les avatars d'un concept. *Polyphonie*, n° 2, 1948, p.5 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.321.

<sup>7</sup> Cf. GOLDMAN, R.F. *Harmony in Western Music*. New York: Norton, 1965, p.26.

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que não existe nota sem ritmo, sem tempo, velocidade ou duração. Ao circunscrever uma nota na partitura, necessariamente já é dado a ela uma duração específica.

de outras variáveis” (NATTIEZ, 1984e, p.213) tal como o espaço em que é executada, os instrumentos, a partitura (mesmo que não seja determinante ou imperativa, para que a música aconteça), o tempo...

Além do explicitado acima, encontramos também a definição de Manevau, que caracteriza a música da seguinte forma: “Chamamos de *objeto musical* a todo *objecto sonoro* integrado numa construção sonora querida pelo homem, mesmo se esta vontade se limita ao acto de audição”<sup>9</sup>. O que Manevau quer dizer é que a obra musical (ou a música) deve ser entendida a partir de duas vias fundamentais. Em primeiro lugar, pela via da “*intenção criativa*”, ou seja, no ato mesmo de fazer música. Em segundo lugar, e não menos importante, a “*atividade de escuta*”, isto é, quando o ouvido que escuta decide que aquele som ou que aquilo que está sendo escutado é musical. A música, portanto, carrega consigo uma dupla abordagem ou uma via de mão dupla que a constrói e define. A saber, a “*atitude composicional*” e a “*abordagem perceptiva*” (NATTIEZ, 1984e, p.215).

Tal como o esboçado até aqui, toda teoria musical se mostra insuficiente frente à percepção da escuta, que não pode ser excluída na tentativa de encontrarmos uma definição ou um conjunto de definições que classifiquem o que venha a ser a música, considerando todas suas faces possíveis. No entanto, para que isso se *apresente* de maneira mais clara, é necessário que entendamos o que é cada um de seus princípios fundamentais na teoria. Isto deverá ser feito de modo a viabilizar a construção de um terreno de análise músico-filosófica sobre a experiência e a importância da escuta musical, de maneira que seja possível estabelecer um *link* mais claro entre a teoria musical e o que Deleuze e Guattari estabelecerão como sendo o conceito filosófico do ritornelo. Sendo assim, vejamos certos predicados essenciais à música e à notação musical, nesta tentativa de estabelecimento de um significado próprio do que entendemos ser a música.

## 1.2 A pauta e a figuração musical: melodia, harmonia e ritmo

Dando prosseguimento ao abordado, tal como o visto na citação inicial da presente seção, a música é a arte que tem por matéria-prima a emergência do som a partir do conflito entre a linha horizontal da melodia e a linha vertical da harmonia. Mas, para que esse som

---

<sup>9</sup> MANEVAU, G. *Musique et éducation*. Aix-en-Provence: Edisud, 1977 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.214.

fosse compreendido de maneira universal, os italianos criaram uma linguagem única<sup>10</sup>, dentro de um regime de símbolos específico, que possibilitasse a leitura da música independentemente da língua materna de cada leitor. Tal linguagem universal, tem por base um plano específico de produção musical: a partitura. Destarte, a partitura representa um plano de fabricação da obra. Denominada de pauta ou pentagrama, por ser um conjunto de cinco linhas horizontais paralelas e equidistantes, ela foi inventada para que o sistema de notação pudesse ser dado de forma mais clara e pudesse ser utilizado por todas as culturas e em todos os territórios. Este plano é guia para os instrumentistas. Sendo, por isso, a inserção de objetos sonoros considerada como o colorir da pauta branco, aquilo que possibilitará sua execução e, mais que isso, tal como defende Pierret, que permitirá a “exploração do material sonoro”, definirá o modo como cada instrumento será tocado: como se posicionarão os dedos do violão, como vai se dar o atrito do aro no violino, como o ar deverá sair da boca<sup>11</sup>.

Por conseguinte, é na pauta musical que os sons são representados graficamente pela simbologia das notas. A escrita musical é, por isso, denominada notação musical ou figuração do som<sup>12</sup>, como consta em Priolli, segundo o qual as figuras que representam os sons “são chamadas figuras ou valores positivos, ou ainda, figuras de som”<sup>13</sup>.

Dando prosseguimento, cada figura de som é diferenciada de acordo com o tempo ou duração que circunscreve na pauta, o que ratifica a definição da música como a arte de dialogar com o tempo. Tempo, pulso ou pulsação é o nome dado à unidade básica de duração, pela qual se constrói uma sequência rítmica, sendo a pulsação, segundo Scliar, a “sequência de durações iguais, ordenadora das diversas durações”<sup>14</sup>. A palavra pulsação é, musicalmente, sinônimo de tempo, justo por ser também indicadora de velocidade<sup>15</sup>. A notação musical

<sup>10</sup> A linguagem musical é universal. Por isso, a maior parte dos termos italianos usados são incorporados ao vocabulário universal – ao invés de serem traduzidos.

<sup>11</sup> PIERRET, M. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Belfond, 1969 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.217.

<sup>12</sup> Cf. KINDERSLEY, Dorling. *Música: guia visual definitivo*. Trad. Clara Allain e Henrique do Rego Monteiro. São Paulo: Publifolha, 2014, p.36. Antes de existir o sistema de notação musical, as melodias e harmonias eram executadas por memorização e continham muita improvisação – isso acontecia, devido ao vasto índice de analfabetismo da população, que se estendeu para além da Idade Média. No entanto, aproximadamente no século IX d.C., no Mosteiro de Cluny (na França), foram desenvolvidas uma série de sinais para facilitar a execução de obras musicais. Mais tarde, na Itália, Guido de Arezzo idealizou a pauta musical (tetragrama) que se tornou elemento fundamental à toda tradição musical ocidental – apesar de hoje usarmos o pentagrama na escrita musical.

<sup>13</sup> PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. *Princípios Básicos da Música para a Juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música S.A., 1968, p.13.

<sup>14</sup> SCLiar, Esther. *Elementos de Teoria Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p.2.

<sup>15</sup> É importante ressaltar que toda vez que os termos *velocidade*, *lentidão*, *intensidade* e *dinâmica* aparecem, eles sempre fazem referência ao tempo. Justamente, porque na teoria musical dizer velocidade ou lentidão é uma das formas de se referir ao tempo. Quer dizer, por mais que se reconheça que Deleuze e Guattari tratam

apresenta, desta maneira, as notas e ritmos, além de demonstrar como eles deverão ser executados. Por isso, a pauta musical permite a “notação precisa da altura” e, além disso, “o alinhamento claro de alturas tocadas ao mesmo tempo” (KINDERSLEY, 2014, p.37). Nesse sentido, em uma composição musical, o autor deve obedecer a um plano de construção do pentagrama, isto é, a uma forma que estabelece a estrutura da obra a partir de três planos fundamentais, formados nessa estrutura de notação temporal na pauta: os planos melódicos, harmônicos e rítmicos. Logo, é de acordo com o como se dá este plano de construção musical, que é possível identificar o tipo ou o estilo em que uma composição se enquadra a partir de sua estrutura escrita: sua matemática, tempo utilizado, compasso, escala, entre outros. É a partir da construção da pauta que é possível classificar, só a partir da leitura (independente da execução), se a obra é um minuetto, uma sonata, um prelúdio, uma rapsódia, uma ópera, uma fuga, etc. Veremos tais classificações ou qualidades musicais indicadas mais adiante.

Em sequência, sobre as qualidades básicas dos sons, elas se dividem em quatro espécies: altura, intensidade, timbre e duração. De acordo com Sciliar (1985), a altura é relativa às características grave e agudo, e a intensidade, à capacidade do som ser mais forte ou fraco. Ou seja, a volumetria ou dinâmica intensiva de uma obra: as variações de execução de intensidade e duração de uma mesma nota, frase, motivo ou tema. São, portanto, diretamente relacionadas ao tempo, uma vez que em uma repetição de uma frase com notas iguais, a intensidade faz com que se mude a percepção da forma temporal. Por sua vez, a altura é “a posição de um som em relação a toda uma gama de sons tonais” (KINDERSLEY, 2014, p.378). Ela é definida pela distância intervalar existente entre as notas da harmonia escrita na pauta. Trata-se, assim, da realidade espacial da melodia. Com relação ao timbre, cabe sublinhar que este tem origem etimológica em uma palavra francesa, que significa *selo*. Ela designa justamente a característica especial de cada voz ou instrumento. É o elemento que permite identificá-los. O timbre é uma qualidade sonora que depende da espécie do material sonoro: se é relativo à madeira, ao metal, à corda, etc; de que maneira se obtém o som: se é por batidas, fricção, pressão, etc. Por fim, encontra-se por definição primária da duração, a capacidade de um som ou do silêncio demorarem mais ou menos, ponto teórico que trabalharemos com um maior destaque, ao longo do todo textual.

Voltando à noção de volumetria, na escrita musical, a intensidade dos sons tem seus próprios símbolos e palavras correlatas, já que se acredita ser a intensidade “o colorido da música” para além do colorido da pauta, tal como o mencionado acima (PRIOLI, 1968,

---

desses termos com inúmeras relações (externas a música), neste trabalho trataremos de significar tão somente à face musical.

p.111). Isto porque a volumetria é responsável pela construção da dinâmica da peça a partir de sua execução forte ou piano, por exemplo, de uma determinada frase musical. A dinâmica instrumental é, deste modo, composta por inúmeras indicações, podendo ser: suave (piano), fraquíssimo (pianíssimo), forte, meio forte (mezzo-forte), meio suave (mezzo-piano), desaparecendo o som (morendo), diminuindo, extinguindo o som (smorzando), reforçando o som (rinforzando), crescendo, etc. No pentagrama, a intensidade das notas ou ritmos é dada a partir de acentos métricos. Denominamos acento, a ênfase dada em determinado tempo ou nota que acaba ficando em destaque na frase melódica<sup>16</sup>. É a partir deles que é possível reconhecer, via audição e leitura, se o compasso<sup>17</sup> é binário, terciário ou quaternário. Ou ainda: é a partir da nota de maior intensidade que se faz possível qualificar o compasso que está sendo executado. Por exemplo, no compasso binário, o primeiro tempo é forte e o segundo fraco. No terciário, o primeiro tempo é forte e os demais fracos; acontecendo da mesma forma no compasso quaternário e nos subsequentes.

Para além da acentuação intensiva, as pausas também são figuradas na notação musical. Elas são colocadas para indicar a “duração do silêncio entre os sons” (PRIOLI, 1968, p.13). Apesar de ter um valor aparentemente negativo por quem as considera inocentemente a ausência de som, é possível dizer justo o contrário. Entendemos que a pausa tem um valor positivo porque elas também têm uma função temporal ou uma função rítmica. É por causa desta função que a figura da pausa se mostra tão importante e significativa como a figura do som na composição musical. Ela também é imperativa à construção da duração, da linha melódico-harmônica, além de ter um signo relativo próprio, já que cada figura de pausa é sempre relativa a uma figura de som – que, por sua vez, se desenhada fora das linhas do pentagrama, também tem um valor puramente rítmico. Por exemplo, se temos uma semibreve (figura de som de quatro tempos), temos uma figura de pausa de quatro tempos relativa a ela<sup>18</sup>. Nas palavras de Sciliar (1985, p.16), “para cada figura representativa do som, há uma correspondente, representante do silêncio”. Por isso, é possível dizer que a pausa é um elemento tão musical quanto à figuração das notas. Ela faz com que o silêncio possa ser entendido como a matéria prima secundária da música, dado que depende e se apresenta como o negativo do som. Mas não apenas. Isto se deve também ao fato de ele possuir uma qualidade

<sup>16</sup> A frase é o grupo de notas que forma uma unidade musical ou compasso.

<sup>17</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.379). Compasso, também denominado de medida, “é a divisão da música ou trecho musical em grupos de pulsações regulares”. Trata-se da mensuração da duração. Nele, são inseridos signos com valores específicos temporais ou de duração, fazendo do compasso, também, uma figura rítmica.

<sup>18</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.15). Sobre a divisão proporcional de valores das figuras musicais.

essencial: a duração. Seguindo por esta linha de pensamento, por serem representativos da duração, as figuras de som e as de pausas são consideradas sinais, valores ou elementos vitais.

Colocadas as questões relativas à estrutura figurativa das notas e pausas, é importante ressaltar que, por mais que cada figura tenha um valor, sua duração é indeterminada. Ou seja, não tem uma fixidez em todas as composições. Em outras palavras, ao escrevermos um signo musical isolado do acontecimento sonoro, isolado das indicações contidas em uma pauta, a única coisa que resta é sua matemática e significação pura, e não necessariamente sua duração ou nota. Por exemplo, ao escrever uma colcheia fora da pauta, a única coisa que sabemos sobre ela é que ela tem meio tempo. Ao não ser escrita no pentagrama, uma colcheia não se refere a qualquer nota ou compasso, fazendo com que, em sua escrita pura, ela não seja nada mais que um símbolo. Isoladamente, ela não se refere a uma nota (que já indicaria certa duração, compasso e intensidade), em razão de uma nota só poder ser denominada assim se escrita na pauta, se tiver relacionada a uma clave e uma linha indicativa do sistema de tons. Deste modo, então, o que determinará a duração e o valor sonoro da figuração musical, de fato, serão o compasso e a clave – sinais que são sempre colocados no início do pentagrama para determinar a altura e o tempo das notas musicais. De acordo com Priolli (1968, p.20), o compasso é, portanto, o elemento que determina o “espaço de duração que se dá o nome de tempo”. Logo, é a unidade de compasso que preenche o tempo das figuras musicais. Em complementariedade, nas palavras de Scliar (1984, p.34), trata-se de uma “sequência de pulsações ordenadas de diversas durações”. Quer dizer, se o compasso for binário, os tempos serão agrupados de dois em dois, e a contagem e o espaço ocupado serão de dois tempos. Quanto a isto, os exemplos de músicas com compasso binário na música popular brasileira são mais raros. No entanto, podemos encontrar alguns exemplos, como a interpretação de João Gilberto de *Insensatez*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1993)<sup>19</sup>. Apesar de a música ter sido composta em compasso quaternário e o ritmo permanecer no mesmo tempo, o violão do instrumentista é executado em compasso binário. No *Canto de Ossanha*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell (1966)<sup>20</sup>, ou em *Ponteio*, de Edu Lobo (1970)<sup>21</sup>, toda composição se apresenta em compasso binário. Já em *Trocando em Miúdos*, de Chico

---

<sup>19</sup> JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. *Insensatez*. Intérprete: João Gilberto. *João Gilberto, O mito*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/World Pacific, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 21 (2 min 25 s).

<sup>20</sup> MORAES, Vinícius de; POWELL, Baden. *Canto de Ossanha*. In: *Os Afro-Sambas*. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 disco sonoro. Faixa 1 (3 min 25 s).

<sup>21</sup> LOBO, Edu. *Ponteio*. In: *Sérgio Mendes presents Edu Lobo*. Los Angeles: A&M, 1970. 1 disco sonoro. Faixa 2 (3 min 04 s).

Buarque (1993)<sup>22</sup>, é possível observar com mais clareza o compasso binário. Isto se deve ao fato de ela ser constituída por um arranjo relativamente simples, ter o compasso bem demarcado, e por ser uma música de repetição.

Dando seguimento, caso seja um compasso terciário, os tempos são agrupados de três em três. Por isso, a contagem e o espaço ocupados são contados em três tempos, a exemplo da valsa. Por fim, se o compasso for quaternário, tipo de compasso mais comum em todas as composições, os tempos serão agrupados de quatro em quatro, com contagem e espaço em quatro tempos.

Na escrita musical, o espaço de tais compassos é marcado por travessões – linhas verticais, denominadas de *barra de compasso*, que separam um compasso do outro. Dentro de cada travessão, no qual uma frase melódica é contabilizada, há a distribuição dos tempos. Em um compasso quaternário, por exemplo, inserido entre travessões, estão contabilizados quatro tempos. Quando, ao longo da obra, nos deparamos com uma barra de compasso dupla simples, no entanto, ela está indicando a divisão da composição em partes.

Até aqui foram elencadas as características dos compassos simples. No entanto, também existem compassos compostos, quando há uma mudança de execução rítmica, apesar de não haver uma mudança da natureza do compasso. Por exemplo, um compasso binário de dois tempos é representado pela fração  $2/2$ . No entanto, um compasso com a fórmula  $6/8$  também se configura como binário, apesar de ser composto e apresentar uma fração diferente. Isso se dá em razão do fato de os números superiores da fração serem sempre múltiplos de três nos compassos compostos, pois o cálculo feito é a partir de terços de tempo que entram no compasso. Assim, se temos a fração  $12/16$ , o compasso é quaternário. No que diz respeito ao denominador da fração, ele indica que a colcheia (que tem meio tempo) vale um terço do tempo. Ou seja: mudam-se as proporções temporais das figuras sonoras. Em um compasso  $6/8$ , em vez de duas colcheias serem iguais a uma semínima (que tem o valor de um tempo), três colcheias têm o valor de uma semínima ou um tempo. De modo a fechar este ponto, tudo que foi descrito acima tem por objetivo explicitar que a mudança efetiva entre o compasso simples e o composto é essencialmente rítmica, já que o segundo carrega uma numeração que redistribui a noção espaço-temporal no pentagrama.

De modo a prosseguir no presente texto, tendo estabelecido as características mais basilares ao compasso, cabe agora adentrarmos na apresentação própria da notação musical, que dá origem não só às linhas horizontais e verticais como também à noção de tempo ou

---

<sup>22</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Trocando em miúdos. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 49 s).

duração. Elementos estes que, até aqui, acreditamos ser os que apresentam a melhor definição de objeto sonoro.

Como o colocado, a música é composta por três elementos primordiais: melodia, harmonia e ritmo. A melodia é a sucessão de sons colocados numa linha horizontal na pauta<sup>23</sup> que formam o sentido musical; a harmonia, a execução de diferentes sons, ouvidos ao mesmo tempo, regida pelos agrupamentos verticais de sons simultâneos; e o ritmo, o movimento dos sons regulados pela duração. Isolemos cada um destes elementos, de forma a deixá-los mais claros dentro da noção de composição musical.

Por melodia entende-se, assim como nos mostra Ferchault, o “aspecto linear, horizontal da música”<sup>24</sup>. A melodia refere-se a uma série de intervalos que se movem ritmicamente no tempo. Trata-se, por isso, de uma “sucessão de sons com alturas determinadas e, também, silêncios que se relacionam entre si, produzindo um sentido musical” (KINDERSLEY, 2014, p.382). Indo além, a melodia é a sucessão de alturas “organizada no tempo”. Por isso, cabe afirmar que “a melodia se desenrola no tempo”<sup>25</sup>. Justo por ser, assim como afirma Costère, “uma linha de sons sucessivos, ordenados em altura e duração”<sup>26</sup>. Nesse sentido, então, a melodia joga com “todos os componentes das relações musicais: escala, [...] durações, timbres, intensidades” (SOURIS, 1948 apud NATTIEZ, 1984c, p.276). Além disso, de acordo com Nattiez (1984c, p.274), “a melodia é aquilo que é cantável”. “A boa melodia é aquela que se pode facilmente memorizar”<sup>27</sup>. O que vemos facilmente quando, depois da escuta de uma música, mesmo que complexa, conseguimos sair assobiando sua melodia, isolando-a de seu todo polifônico.

Por sua vez, a harmonia é uma construção progressiva de sons melódicos, dada pela necessidade interna de ordenação musical ou de ordenação da sobreposição melódica. Assim, a harmonia é construída através de uma sobreposição de melodias e, por conseguinte, de durações, na pauta musical – já que não se pode falar em melodia, sem necessariamente falar em duração ou tempo. Tal como afirma Nattiez: “*Para que uma configuração sonora seja*

<sup>23</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.7). A pauta é o local da escrita musical. É representada por cinco “linhas horizontais, paralelas e equidistantes”, formando, entre si, quatro espaços, sendo exatamente nesses espaços e linhas (numerados de baixo para cima) que são escritas as notas. A pauta também é chamada de pentagrama.

<sup>24</sup> FERCHAULT, G. *Méodie. Larousse de la musique*. 2 vols. Paris: Larousse, 1957-1958, p.35 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Melodia. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.274.

<sup>25</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *Tonal/Atonal. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.276.

<sup>26</sup> COSTÈRE, E. *Melodie (B). Encyclopédie de la Musique*. Vol. III. Paris: Fasquelle, 1961, pp. 178-81 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Melodia. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.276.

<sup>27</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. *Melodia. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.272-297.

*reconhecida como acorde, é necessário que possua uma certa duração*”<sup>28</sup>. A harmonia é o “agrupamento simultâneo de notas para formar um todo musicalmente significativo” (KINDERSLEY, 2014, p.380). Ela é a unidade básica harmônica denominada acorde: o resultado sonoro de notas executadas simultaneamente. Diz-se ser a harmonia o colorido da linha melódica. Assim como foi visto desde o início desta seção, segundo Sciliar (1968, p.156), a harmonia é “o aspecto vertical da linguagem musical”. Ela é definida pelo encadeamento da execução de notas, seja simultânea ou sucessivamente. A harmonia indica a natureza dos acordes contidos na pauta. Acorde este que é “uma estrutura una, [...] um bloco constituído pelo menos por três sons de nomes diferentes, relacionados entre si”, tendo uma estrutura vertical (SCILIAR, 1985, p.156).

Mas por que duração e velocidade das notas? De acordo com Nattiez (1984b, p.245), “não existem fenômenos harmônicos em si: estes só são acessíveis enquanto objeto de um *processo de simbolização*, que os organiza e os torna inteligíveis”. Isto é, cada nota tem uma duração ou velocidade quando está escrita na pauta. Isto se dá de acordo com o signo em que é transcrita: se a nota é uma breve, uma semibreve, uma colcheia, uma fusa etc. Se todas as notas tiverem uma mesma duração, temos um tipo específico de acorde. No entanto, normalmente, um acorde é construído de forma heterogênea de maneira que as notas se apresentam com pulsações distintas, tempos diversos. Como consequência, por exemplo, uma mesma nota composta por um só signo, acaba por fazer parte de mais de um acorde no pentagrama devido ao prolongamento de sua duração. Ou ainda, em uma obra com dois conjuntos de linhas e claves (ou mais), várias notas são tocadas em diferentes velocidades, ao mesmo tempo formando um grande acorde ou um grande bloco harmônico – como é o caso das músicas orquestradas ou com formações instrumentais múltiplas. Isso acontece pois o tempo também tem o papel de estabelecer uma tonalidade – não só as notas e acordes. E mais, a existência ou não de uma “entidade harmônica” (relação e mudança dos efeitos harmônicos) “depende da velocidade (ou do *tempo*), assim como da duração [...] das notas”. É a duração que confere aos acordes “os caracteres físicos de uma entidade harmônica”, visto que, ainda nas palavras de Nattiez (1984b, p.247), “um acorde pressupõe um certo lapso de tempo” e é “o *sentimento* temporal que estabelece a existência de uma entidade”. Para Koechlin, o

---

<sup>28</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.246.

reconhecimento das entidades harmônicas, então, se dá na análise integrada de toda “estilística combinatória de todos os constituintes da substância musical”<sup>29</sup>.

Ao falarmos da relação entre harmonia e duração (tempo e ritmo), estamos realizando uma análise harmônica em sobreposição à apresentação teórica da harmonia. Isto porque, ao invés de fazermos “*uma classificação hierarquizada de dados*” (referente à teoria harmônica), como é dito por Nattiez (1984b, p.249), estamos analisando e definindo a harmonia enquanto entidade a partir de suas variáveis, baseada no seguinte problema: o que se mostra realmente fundamental ao acorde? De acordo com Goldman (1965 apud NATTIEZ, 1984b, p.254), na teoria harmônica, em seu sentido normativo, o critério de duração indica que independentemente da ênfase ou duração do som, estes não devem “produzir uma mudança de harmonia”, a despeito de qualquer variável ou do sentimento temporal que estabelece a existência de uma entidade harmônica. Nesse sentido, então, como podemos apontar para a existência de tal entidade, cuja análise parte das variáveis, quer dizer, da variabilidade de direção das notas em sobreposição à construção harmônica formal?

A harmonia tonal é, em sua apresentação teórica, “um princípio gerador, pois procura-se explicar a formação dos acordes” a partir de sua “ressonância natural” (NATTIEZ, 1984b, p.256). Não obstante, essa ressonância não dá conta do atrito, do que dissoa porque ela se mostra como uma lei natural, como uma lei da tonalidade (da harmonia e da melodia), e que só diz respeito às leis de atração entre as notas. Ela não dá conta, portanto, do fenômeno de conjugação de notas não atráteis entre si, notas dissonantes que formam uma entidade, uma paisagem harmônica de dissonância, que podem e devem dialogar, pois se atravessam. Nesse sentido, segundo Nattiez (1984b, p.257), a lei natural só é capaz de nos dizer sobre “o funcionamento global da harmonia tonal”. Uma ciência *pura*, teórica, dura e homogênea. Não é suficiente, por isso, frente ao modo como nosso espírito concebe as relações entre os diferentes sons. Sendo assim, a norma deve ser concebida tão somente como um princípio de base, não como um princípio definitivo. Ela serve apenas para nos fazer identificar suas três funções naturais e não limitadoras (a tônica, a subdominante e a dominante de uma composição, dentro do sistema tonal), como se “a história da linguagem harmônica tonal” se explicasse só por esse “princípio geral de referência”. Já a análise harmônica correspondente “às “estratégias de produção” – é aquilo que chamamos o ponto de vista *poiético*”. Ou ainda,

---

<sup>29</sup> KOEHLIN, C. *Traité de l'harmonie*. Paris: Eschig, 1928-1930 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.261.

na análise harmônica, sob um “ponto de vista estético”, é levado em conta a “maneira como os fenômenos harmônicos são percebidos” (NATTIEZ, 1984b, p.258).

A lei natural, em vista disto, só pode explicar a cronologia da sequência dos harmônicos. Isto, pelo motivo de um acorde não poder ser classificado, ou ainda, ser diminuído tão somente por seus intervalos naturais. Uma harmonia deve ser formada pelos sons que são “admitidos pelo ouvido como susceptíveis de formarem acordes” (NATTIEZ, 1984b, p.259). Dessa maneira, a concordância do som é muito mais relacionada à escuta do que à lei natural da apresentação teórica da harmonia. Tal como afirma Goldman (1965 apud NATTIEZ, 1984b, p.261), “aquilo que nós ouvimos é que dá sentido a uma progressão harmônica”. É o ouvido, principal instrumento musical existente, que classifica, julga e determina o que é a substância musical. A análise harmônica tem por essência uma pertinência auditiva. Sendo, por isso, o que mais importa “o *estado dos ouvidos*” (NATTIEZ, 1984b, p.263). Sob a perspectiva de Alain, indo além de Goldman (1965), tentar compreender a história da harmonia é esquadrihar a história da percepção auditiva ocidental: “É constatar a relatividade da linguagem sonora, mas também as possibilidades indefinidas de adaptação do ouvido”<sup>30</sup>. Relatividade, pois temos plena consciência de que ninguém ouve uma obra de uma mesma maneira, em uma mesma temporalidade ou necessariamente com os mesmos afetos. A depender do contexto, os pontos de vista estético e *poietico* hão de divergir. Por isso, cada paisagem melódica é passível de inúmeras possibilidades de análise teórica e afetiva. Isto, posto que o compositor sempre parte do princípio de sensibilidade do auditor, já que é a contar dele que o músico ou a musicista se comunica. Essa é sua gramática musical: a percepção. Ou mais, os afetos que uma composição desperta. Logo, tal como afirma Nattiez (1984b, p.264), cabe ao compositor realizar um “intercâmbio humano” entre “as estratégias de percepção” e as “estratégias de produção”, fazendo com que a análise da linguagem harmônica seja uma dialética da percepção musical.

Tal como foi explicitado até aqui acerca dos três elementos primordiais da música, temos que a linha melódica desenha horizontalmente os contornos musicais enquanto a harmonia ocupa verticalmente o território do pentagrama. Agora veremos, em continuidade, como o ritmo, tempo, pulsação ou duração formam a linha de intercessão entre o horizontal e o vertical, na medida em que, como o exposto, falar de melodia e harmonia é necessariamente falar sobre duração ou tempo sonoro. Ratificando este argumento, Koechlin (1928-1930 apud

---

<sup>30</sup> ALAIN, O. *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.264.

NATTIEZ, 1984b, p.260-1) defende: “Não é o acorde, e nem sequer, em muitos casos, o tipo de encadeamento desse acorde com um outro, que determinam o carácter de uma música, mas sim o modo como esse encadeamento é realizado, a sua relação com a melodia e o ritmo”. Começamos, então, com a apresentação da etimologia da palavra ritmo, seguindo pela sua origem de significância como ordenação de tempo e pela sua apresentação teórico-musical.

A palavra rítmico vem do grego *rythmos* e significa “a forma no instante em que é assumida pelo que é movente, móbil, fluido, a forma do que não tem consistência orgânica”<sup>31</sup>; “maneira particular de fluir”; “um arranjo sempre sujeito à mudança”<sup>32</sup>. De acordo com o encontrado em Bailly (1950, p.1724, tradução nossa), das palavras correlatas, *Rythmizo* significa “dispor a intervalos regulares”, “marca de um movimento regrado e mensurado, ritmar, cadenciar”, “dispor frente a uma ordem regular”, “regrar, arranjar”<sup>33</sup>. *Rythmikos*, por sua vez, significa “que concerne o ritmo”, “a linguagem ritmada”. Por fim, o termo *Rythmos* significa “movimento regrado e medido”, “medida, cadência, ritmo”, “harmonia de um período”, “canto ou ar ritmado”, “proporções regulares”, “ordenação simétrica”, “justa medida”, “forma de uma coisa”<sup>34</sup>.

O primeiro personagem histórico a associar a música à palavra *rythmos* como ordenação foi Platão. Ele fez isso quando designou ao termo o significado musical de ordem, medida ou harmonia no movimento. Sua primeira aparição foi no *Filebo*, quando ao falar dos “intervalos dos sons”, Platão equiparou a harmonia dos movimentos sonoros à harmonia dos “movimentos dos corpos”, fazendo com que ele equivalesse à ideia de “ritmo e medida” (17c)<sup>35</sup>. Depois do *Filebo*, encontramos também algumas passagens em *A República*, em que Platão critica os “ritmos variados” e “metros de toda espécie”, em prol de “ritmos próprios para exprimir a vida bem regulada” (399e-400a)<sup>36</sup>. Por fim, a palavra definitiva acerca do ritmo enquanto medida e regulação foi dada em *As Leis*<sup>37</sup> – principalmente no contido no Livro II e no *Epinomis*. Ela aparece quando o filósofo afirma que, por conta da capacidade

<sup>31</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.299.

<sup>32</sup> BENVENISTE, E. La notion de rythme dans son expression. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, p.333 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.300.

<sup>33</sup> BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. 16eme. Édition. Paris: Library Hachette, 1950, p.1724. E-book. O texto em francês é: “disposer à intervalles réguliers”, “marquer d’un mouvement réglé et mesure, rythmer, cadencer”, “disposer suivant un ordre régulier”, “Régler, arranger”.

<sup>34</sup> O texto em francês é: “qui concerne le rythme”, “la langage rythmé”, “mouvement réglé et mesuré”, “mesure, cadence, rythme”, “harmonie d’une période”, “chant ou air rythmé”, “proportions régulières”, “ordonnance symétrique”, “juste mesure”, “forme d’une chose”.

<sup>35</sup> PLATÃO. *Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1974.

<sup>36</sup> PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

<sup>37</sup> PLATÃO. *Leis e Epinomis*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1989.

musical, só o homem possui o senso rítmico – nas palavras de Platão: a “agradável percepção do ritmo e da harmonia” (654a). Ela é apresentada também em 665a, na descrição na qual ele afirma que: “a ordem nos movimentos é chamada de ritmo enquanto que aquela da voz (na qual tons agudo e graves são mesclados) é chamada de harmonia, sendo a combinação destas duas denominada dança coral”. E no *Epinomis*, obra em que expõe a palavra como o oposto da privação de ritmo o desordenado, o irracional e o disforme. É a datar dessa definição, portanto, que a palavra *rythmos* é usada com esse significado na música, com este sentido de ordenação, como, por exemplo: o ritmo do coração, o ritmo respiratório, o ritmo das estações, etc. É com Platão, então, que o ritmo ganha o significado de um retorno a um mesmo acontecimento, de uma pulsação medida, ou, na interpretação platônica de Nattiez (1984d, p.300), uma “periodicidade percebida”, uma ordenação do movimento. Assim, ele faz com que o ritmo ganhe uma ideia de progressão e organização.

Em contrapartida, no desenvolvimento histórico da teoria musical, o ritmo vai ganhando um significado muito mais abrangente e não limitativo, tal qual o construído por Platão. Isto acontece em razão de o ritmo ser compreendido como algo que vai muito além de um princípio de ordenação – no caso da música, de ordenação da harmonia e melodia. Em sua corrente de significados, o ritmo superou seu estatuto de mero elemento de ligação e progressão na pauta musical, elevando-se à noção geral de tempo ou duração – independentemente da ideia de cronologia. Veremos isto mais adiante.

Tal como é definido por Blom, “em sentido lato, a palavra ‘ritmo’ significa tudo o que, na música, diz respeito a coisas dependentes do tempo”<sup>38</sup>. Trata-se da pulsação da música, seu elemento temporal, a duração<sup>39</sup>. O ritmo é “o retorno serial de um intervalo de tempo dado, ou de um *grupo* de intervalos de tempo marcados por sons”. Uma diferenciação organizada, cuja periodicidade, no entanto, só se dá “se houver retorno de um mesmo motivo rítmico” (NATTIEZ, 1984d, p.301), o retorno cíclico do ritmo a partir do motivo. Ora, o ritmo é, por si só, heterogêneo. Por isso, Nattiez retoma a fala de D’Indy para afirmar que o “ritmo aplica-se não só à *duração* relativa dos sons, mas também às suas relações de *intensidade*”<sup>40</sup>. Quer dizer, não se pode falar em intensidade sem se falar de ritmo, já que, ratificando com os termos de Fraisse “as estruturas acentuais não podem ser separadas das estruturas

<sup>38</sup> BLOM, E. Rhythm. *Everyman’s Dictionary of Music*. London: Dent, 1946, p.495 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.309.

<sup>39</sup> Cf. CRESTON, P. *Principles of Rhythm*. New York: Columbo, 1964, p.3.

<sup>40</sup> D’INDY, V. *Cours de composition musicale* Vol.1. Paris: Durand, 1903, p.23 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.308.

temporais”<sup>41</sup>. Nesse sentido, então, cabe dizer que o ritmo é o resultado cartográfico direto da “tensão dialética entre o horizontal e o vertical”, sendo, por isso, “o modo físico de existência da música” (NATTIEZ, 1984c, p.281). Por ser tempo, engloba as noções de duração, intensidade ou volumetria, harmonia, melodia, compasso e velocidade<sup>42</sup>.

Tendo desenvolvido, então, os respectivos significados de melodia, harmonia e ritmo, partamos para uma análise da noção do que é considerado som. Isto será feito por entendermos que, para fazer uma análise desta natureza, se fez necessário este texto introdutório sobre as linhas que inscrevem o conteúdo musical, o elemento de tensão advindo do atravessamento delas e, principalmente, sobre a noção de tempo ou duração (termos correlatos ao ritmo) que norteará tudo o que será defendido como sendo a música propriamente.

Cabe, no entanto, refazermos a pergunta que dá nome a este texto. Mas, afinal, o que é a música? Ela se reduz às noções de melodia, harmonia e ritmo?

### 1.3 Som, silêncio e ruído

A música não está nas notas, mas no silêncio entre elas.

*Wolfgang Amadeus Mozart*

Aqui, chegamos a um ponto de relevância neste desenvolvimento. Vimos que consideramos que a pausa tem um valor musical positivo. Ora, a pausa também é ritmo, já que ela se refere ao silêncio da nota, sendo sempre relativa a uma figura de som – o que faz dela também um elemento delineador do tempo e do espaço no pentagrama. Além disso, foi observado que cada compasso é separado por travessões ou barras de compasso, representação esta que delimita a quantidade de tempo de cada frase melódico-harmônica na pauta. Ora, há também uma pausa referente ao compasso, uma simbologia relativa, como acontece com as figuras de som. Esta pausa é representada por um travessão duplo ou barra dupla final (com a segunda delas mais grossa). Esta barra é imperativa, pois indica justamente

<sup>41</sup> , P. *Les structures rythmiques: études psychologiques*. Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1956, p.11 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Rítmica/Métrica. Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.308.

<sup>42</sup> Cf. SCILIAR (1985), p.36, 127: À velocidade ou lentidão dos sons, dá-se o nome de andamento: “grau de velocidade em que a música ou trecho musical se projeta”. Trata-se, portanto, do tempo de uma obra. Normalmente indicado no início da partitura. O andamento é sempre condicionado ao tempo do compasso. No entanto, ele pode caminhar em alternância e não necessariamente junto das linhas melódicas e harmônicas da frase.

o término da obra. No entanto, ao acrescentarmos dois pontos na terceira linha do pentagrama, o símbolo de pausa se transforma em símbolo de repetição. Ou seja, apenas dois pontos separam a pausa final do reinício da obra ou de uma ou mais frases no pentagrama. Logo, é possível interpretar que, na notação musical, o recomeço ou a formação cíclica de uma composição tem uma relação direta com a ideia de pausa ou silêncio. Em outras palavras, o próprio símbolo originário de pausa do compasso pode, por conta de dois pontos, transformar-se em execução de nota. A este símbolo de retorno, dá-se o nome de ritornelo.

Tal como foi explicitado, habitualmente, o que permite que os compassos sejam qualificados é o tempo forte (apoio) e a quantidade de tempos fracos (impulso) que se sucedem. Se for binário, um tempo fraco, ternário, dois tempos fracos e quaternário três tempos fracos subsequentes. Denomina-se, a partir daí, contratempo as “notas executadas em tempo fraco ou parte fraca do tempo, ficando os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas” (PRIOLLI, 1968, p.49). Assim, um dos efeitos possíveis do contratempo é o do deslocamento da acentuação natural do compasso. Isto acontece principalmente se, sobre a nota que deveria ser mais intensa, recair o silêncio (a pausa ou o isolamento do aspecto melódico). De acordo com Sciliar (1985, p.5), o contratempo se dá no momento do impulso, sendo sua denominação advinda “do fato de que o ouvido espera ouvir o som no momento do apoio para que este se justifique”, estando “o som do impulso [...] contra o apoio, ou seja, contra o tempo”. Um bom exemplo musical contemporâneo brasileiro de contratempo é a Bossa Nova. Na medida em que é caracterizada ritmicamente pela “mudança de um tempo forte para outro fraco”, cuja “segunda nota do primeiro compasso antecipa inesperadamente o segundo tempo, enquanto no segundo compasso a segunda nota soa atrasada”. Além disso, a Bossa Nova também exemplifica de maneira muito clara a ideia de fuga e contracanto (uma melodia secundária submetida ou subordinada à melodia principal), já que, nela, a melodia é “ligeiramente defasada em relação à harmonia, causando dissonâncias que criam certa tensão expressiva” (KINDERSLEY, 2014, p.274).

Em retorno à ideia de pausa e silêncio, cabe-nos realizar, ainda, alguns questionamentos. Ora, de fato, existe a possibilidade de silêncio? Ou, ainda, ausência de ritmo? E o que quer dizer silêncio? A ausência de fala, de nota, de som? Mas ao tempo escrito, há necessidade de escuta? Nas palavras de Nattiez (1984e, p.213), se fizermos um experimento em uma câmara anecóide, passados alguns minutos, é possível ouvir “com grande nitidez esse ritmo primordial que é o batimento do seu coração”. Fazendo-nos perceber que, ainda nas palavras do teórico musical, “aquilo que cremos ser silêncio é, na verdade, um ruído”. E esse ritmo-ruído não é música? Ora, constata-se, a partir desta

perspectiva, que o ritmo é o único elemento vivo. O ritmo não para nunca na vida. Mesmo com um *completo* silêncio, há ritmo. Se fecharmos os olhos, em um lugar completamente vazio de som, ainda assim, haverá ritmo. No recôndito de nossos ouvidos, sobrarão uma batida de vida. O ritmo só acaba, quando o coração para. O ritmo é umbilical.

O silêncio é, então, antes de tudo, um silêncio-ruído. Sobre isso, Nattiez (1984e, p.213) afirma ainda existir um silêncio específico à música. Sendo ele dividido em três espécies: “o silêncio considerado obra musical, em que se convida o auditor a escutar os sons que ele contém, os silêncios de expectativa da música clássica, e os silêncios considerados como valor em si na música moderna”. Quanto aos tipos de silêncio apresentados, o silêncio de expectativa seria justamente o que a expressão indica, quer dizer, a pausa de expectativa do tema, motivo ou frase da composição. Por frase, entendemos aqui o conjunto de notas contido em um único compasso. O tema é a melodia principal da música, o conjunto de frases ou motivos que dão identidade à obra composta e, habitualmente, se repetem. Por sua vez, o motivo é uma frase melódica do tema, que se repete. Ele também tem por característica dar identidade à música. Mas é a partir de sua repetição, que pode ser rítmica ou melódica, na configuração estrutural no pentagrama, que é construído o tema. Rítmica ou melódica, pois o motivo tem por caráter identificar suas variações em suas repetições, ou seja, um mesmo motivo pode ser configurado por ritmos, notas e acordes distintos. No entanto, sempre há um desses elementos que funcionam como uma ligação entre as repetições. Um exemplo é o bater da porta de Beethoven. Outro está na Fuga, em que o tema é tradicionalmente anunciado por três vezes, em três ou quatro partes (motivos), em três vozes distintas. Em linguagem coloquial, o motivo é o que caracteriza o refrão da música. Trata-se da parte, frase ou seção musical que se repete muitas vezes ao longo da obra. O motivo (que pode, a depender da obra, ser identificado como tema) também pode ser denominado de *leitmotiv* – palavra alemã que designa o motivo principal de uma peça, usada em especial por Wagner, que habitualmente compunha uma frase curta e recorrente, sempre referida a um personagem ou emoção.

Dando prosseguimento à classificação das espécies de silêncio, o silêncio com valor em si seria, tal como afirma Alain (1969 apud NATTIEZ, 1984e, p.214), um “silêncio como agente de expressão, [...] como maneira de fazer valer a expressão de uma frase”. Esse terceiro tipo de silêncio na música classificado por Nattiez (1984e, p.214), se mostra como “fundo necessário sobre o qual o acontecimento sonoro se destaca”. Nesse sentido, a música se apresentaria como “um contraponto de som e silêncio” (ALAIN, 1965 apud NATTIEZ,

1984e, p.214)<sup>43</sup> – assim como também era defendido pelo maestro Pierre Boulez. Por fim, o primeiro tipo de silêncio apresentado, o silêncio considerado como obra, é exemplificado por Nattiez (1984e) da seguinte forma:

[...] Ligeti conseguiu terminar as suas *Nouvelles aventures* (1963-65) com um silêncio diferente daquele que, em qualquer concerto clássico, separa por um breve instante a última nota dos primeiros aplausos: um silêncio que é parte integrante da obra. O maestro mantém a batuta levantada, como se ainda houvesse som para se ouvir, o público escuta esse silêncio, e depois ele baixa o braço. A audiência guia-se por um índice não sonoro, mas seguramente musical, que lhe diz ou que lhe faz crer que a obra não acabou (NATTIEZ, 1984e, p.214).

Fechando a argumentação acerca do silêncio, então, analisemos sua relação com o ruído e seu sentido na composição musical. Afinal, o que é o ruído? Por que esses sons que denominamos ruídos não são considerados música? Em primeiro lugar, na história da música, a palavra ruído foi sempre relacionada a “todo som que toma para nós um caráter afectivo desagradável”. Dado que a qualificação do som como ruído tem por base a noção de falta de ordenação. Ou seja, um som de “intensidade demasiado elevada” com “ausência de altura definida” e “falta de organização”. Critérios de ordenação estes, “sempre definidos em relação a um limiar de aceitabilidade [...], o qual só *arbitrariamente* é definido como norma”. Ora, de fato, “os sons que o ouvido espontaneamente considera ruídos” não têm o mesmo valor que os sons ditos musicais? (NATTIEZ, 1984e, p.215). O som impuro não pode ser musical? O que normatiza um som, para que ele seja considerado impuro e não natural, na música? O ainda, por que os ruídos só despertariam afetos desagradáveis? Ao que parece, o ruído tem uma “configuração sonora que os hábitos harmônicos do tempo” não conseguem admitir (NATTIEZ, 1984e, p.216). A exemplo disto, vejamos o que afirma Wiora (1961) sobre o ruído:

A música é um jogo com sons nítidos e determinados. [...] os gritos, os murmúrios, podem sobrevir enquanto acessórios; se são numerosos, o resultado é apenas parcialmente musical; se predominam, já não se pode falar de música na acepção própria do termo... (WIORA, 1961, p.191-2 apud NATTIEZ, 1984e, p.216)<sup>44</sup>.

A inserção da ideia de ruído desloca, dentro do que é considerado sonoro, a fronteira espacial e ideológica do que seja a música, propriamente, alargando, permanentemente, seu escopo. Deste modo, a esta *arte ruidosa* não musical, definida por Wiora (1961), são

<sup>43</sup> ALAIN, O. La langage musical de Schönberg à nos jours. In: N. Dufourcq (org.), *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres*. Vol. 1. Paris: Larousse, 1965, p.370 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.214.

<sup>44</sup> WIORA, W. *Die vier Weltalter de Musik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961 (trad. Francesa Payot, Paris, 1963), p.191-2 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.216.

englobados compositores como John Cage e Arnold Schoenberg – este segundo, conhecido por ser o pai da dodecafonía e do sistema atonal. Nesses termos, se o ruído for predominante é como se obtivéssemos uma música desprovida de sons, ou ainda, uma não-música. Na medida em que, por exemplo, configura a abolição da cadência tonal<sup>45</sup>, na dodecafonía, o ouvido não percebe o término da obra por um acorde de resolução – tal como acontece na maioria das músicas tonais –, mas pelo silêncio, pela ausência de notação formal. De fato, é possível dizer que os compositores que adotaram o *ruído* como forma de expressão musical fizeram uma verdadeira revolução, apesar de terem sido muito criticados em seu tempo, como o observado acima, devido à dureza que acompanha a teoria e história da música em consequência de elas sempre se basearem em uma noção de ordem, pureza ou fixidez da forma musical. Mas, assim como em toda história da humanidade, como descreve Nattiez (1984e, p.215), “o ruído, ou seja, a música que incomoda, é o anunciador de uma nova ordem social. [...] basta auscultar a música de uma época para predizer as suas convulsões políticas”. Nesse sentido, o autor aponta Cage como um grande músico, um dos “compositores do século XX que [...] contribuíram para deslocar a fronteira entre a música e o ruído”, posto que o compositor dava uma maior relevância à atitude perceptiva em suas obras, isto é, ao ato mesmo da escuta.

Então, de maneira mais geral e em uma perspectiva ocidental, a música se mostraria como aquilo que “os homens aceitaram considerar como musical ao longo dos anos”. Correspondendo, também, “à aceitação de fenômenos sonoros anteriormente considerados como ‘ruídos’” (NATTIEZ, 1984e, p.217). Em outras palavras, a música só o é a partir da aceitação, do reconhecimento de determinado som como sonoro dentro dos parâmetros contextuais do que se enquadre nos parâmetros do agradável ou desagradável.

Ao contrário do que diz Wiora (1961), então, a integração dos ruídos não significa uma renúncia à responsabilidade composicional ou uma exclusão do que se entende por música. Essa seria uma conclusão demasiadamente ingênua. Em contrapartida, quando o ruído teria conseguido esse direito de cidadania no território musical? Beethoven, Wagner, Cage, Schoenberg, Arrigo Barnabé, Messaien, Villa-Lobos, Egberto Gismonti e tantos outros... Foram inúmeros os nomes daqueles que fizeram do ruído composicional sua identidade musical, do prazer de combinar sons ordinariamente desconsiderados como musicais: automóveis, rios, pássaros, vento, carruagens, portas, multidões que gritam... Com as palavras de Russolo, todos compositores que em um:

---

<sup>45</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.379). A cadência é “a sequência de fechamento de uma frase ou composição musical”. Sendo a cadência perfeita, aquela que “dá uma sensação de conclusão”, e a cadência imperfeita aquela que “deixa a música pairando no ar”.

[...] desejo louco de criar enfim uma verdadeira realidade musical, distribuindo à esquerda e à direita belas bofetadas sonoras, saltando e dando cambalhotas por cima dos violinos, pianos, contrabaixos e órgãos gementes. Saíamos! (RUSSOLO, 1913, p.11-2 apud NATTIEZ, 1984e, p.219)<sup>46</sup>

Na esteira desse pensamento, Russolo redefine o que seja som e ruído. Vejamos: “Chamamos de *som* ao que é devido a uma sucessão regular e periódica de vibrações; *ruído*, ao que é devido a movimentos irregulares, tanto no que se refere ao *tempo*, como à intensidade”<sup>47</sup>. Ao passo que o som uniforme e homogêneo tem um caráter de continuidade, o ruído é intempestivo, fragmentário e irregular. Ele traz desconforto. Uma vez que a homogeneidade do som tem a limitação da forma, da norma, o ruído não tem. Ora, tal como apresenta Nattiez (1984e, p.215), o som é resultado de “vibrações periódicas”. Já o ruído é o resultado de “vibrações aperiódicas”, uma “vibração errática ou estatisticamente aleatória”. O ruído exige “uma *escuta* mais atenta ao som” (NATTIEZ, 1984e, p.221) devido à variabilidade rítmica e de timbres, dentro de um mesmo ruído. Melhor dizendo, assim como o defendido anteriormente por Russolo (1916 apud NATTIEZ, 1984e, p.221) e ratificando o dito por Nattiez (1984e): “A verdadeira e fundamental diferença entre o som e o ruído reside unicamente nisto: *O ruído é bastante mais rico em sons harmônicos do que o é, o som*”.

Partindo, então, desse pressuposto da necessidade ou importância do ruído, na composição musical, cabe fazermos a seguinte pergunta: para ser retirada da ordenação formal da teoria musical, uma obra deve ter imperativamente a predominância de ruídos (externos a essa formalidade)? Vejamos um fator revelador de sua importância para compreensão da noção de ruído na história da música. Em 1931, Varèse compõe a obra *Ionisation*<sup>48</sup>, primeira canção criada exclusivamente para percussão<sup>49</sup> – conjunto de instrumentos responsáveis, a princípio, pela marcação rítmica de uma música. Na época, *Ionisation* foi considerada uma obra não sonora ou não musical porque continha apenas “instrumentos produtores de ruídos”. Este episódio configurou uma revolução musical do maestro, visto que ele foi o primeiro a considerar, de fato, as percussões como “instrumentos

<sup>46</sup> RUSSULO, L. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di “Poesia”, 1913, p.27-8 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.219.

<sup>47</sup> RUSSOLO, L. *L'arte dei rumori*: manifesto futurista. *Corriete di Napoli*. 11 de Março; atualmente também In: RUSSOLO, 1916, p.9-17 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

<sup>48</sup> VARÈSE, Edgard. *Ionisation*. Intérprete: Pierre Boulez – *New York Philharmonic*. In: *Edgard Varèse*. Chicago: Sony Music, 1984. 1 disco sonoro. Faixa 1 (6 min 51 s).

<sup>49</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.189). Tchaikovsky foi, no século XIX, um dos primeiros musicistas a darem uma importância maior aos instrumentos de percussão na música orquestrada, acreditando que estes adicionavam “traços expressivos de luz e cor às composições”.

produtores de som” ou de sonoridade<sup>50</sup>. Nas palavras de Chion e Reibel, sobre Varèse: “a percussão, quanto à sua essência sonora, tem uma vitalidade que os outros instrumentos não possuem”<sup>51</sup>. Seu caráter revolucionário estava no fato de que a partir daí, a percussão – que, antes, era considerada como ruído ou acompanhamento esporádico rudimentar – passou a estar presente de maneira mais evidente na maioria das composições contemporâneas. A importância de explicitar essa produção musical é para que possamos enxergar que a visão negativa acerca do ruído não era só relacionada à inserção de *barulhos* externos e estranhos a música. Os próprios instrumentos que marcavam o ritmo eram considerados produtores de meros ruídos. De certa forma, é compreensível que a expressão mais evidente de ruídos cause uma estranheza ao auditor e aos compositores mais conservadores. Ele era, e pode ser ainda hoje, um desconforto à escuta porque faz as pessoas saírem do lugar comum no campo afetivo musical. De forma a ratificar isto, nas palavras de Nattiez (1984e, p.222), “o musical não é senão o sonoro aceite por um indivíduo, um grupo ou uma cultura”. O ruído é, deste modo, um elemento desestabilizador de afetos. O que as pessoas e teóricos musicais não enxergavam à época de Varèse, é que este desequilíbrio ou desordem dos afetos era necessário, é que eles precisavam fugir do habitual, do homogêneo, do binário e se reencontrar nesse novo contexto musical que era, e é, emancipador.

Voltando à questão do que é o ruído, diferente de Varèse, mais ou menos a partir da década de 50, John Cage se dispôs a fazer um uso diferente do ruído em suas composições. Ele fazia isso na medida em que fazia um uso não convencional dos instrumentos musicais e, além disso, também se utilizava de outros objetos estranhos à música como instrumentos, se propondo a, nas palavras dele, “explorar todas as possibilidades musicais não reportadas ainda, o infinito das fontes sonoras possíveis de um terreno inculto, de uma lixeira, de uma cozinha ou de uma sala de estar”<sup>52</sup>. Diz a lenda que, na estreia de *4’ 33”*<sup>53</sup>, John Cage teria deixado a janela aberta, para que o canto dos pássaros adentrasse a sala do concerto, já que o compositor afirmara ter incorporado definitivamente o silêncio-ruído em sua música<sup>54</sup>. Cage é

<sup>50</sup> VARÈSE, Edgard. *Modern percussion masterpiece illustrates composer’s lecture*. In: “Santa Fe New Mexican”, 9 de setembro, 1937, p.3 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Som/Ruído. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.222.

<sup>51</sup> CHION, M., REIBEL, G. *Les musiques életracoustiques*. Aix-en-Provence: Edisud, 1976, p.20 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Som/Ruído. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.222.

<sup>52</sup> CAGE, John *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976, p.68 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Som/Ruído. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.222.

<sup>53</sup> CAGE, John. *4’ 33”*. Intérprete: *Floralda Sacchi*. In: *Happy Birthday, John!* Itália: Amadeus Arte, 2012. 1 CD. Faixa 14 (4 min 33 s).

<sup>54</sup> Cf. CAGE, John *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976, p.112.

conhecido, assim, por integrar o som e o meio em que este é executado, pela adição de sons não formais à normatividade musical, transformando a música em um jogo, “uma afirmação da vida”. Sua ideia não era tentar “trazer a ordem no caos”, mas fazer da música, “simplesmente um jeito de acordar para a vida que estamos vivendo”<sup>55</sup>. Assim, de acordo com Nattiez (1984), a criatividade e revolução composicional de Cage é justamente que o músico “define uma nova atitude de *escuta*”. Uma nova forma de entender, escutar e definir o que é o musical. Onde o som, silêncio e ruído se conjugam, se integram, se intercalam. Além disso, Cage ainda tinha o hábito de executar simultaneamente suas obras, levando a politonalidade para além de seus limites. O autor acreditava que o som, ele mesmo, também tinha um ambiente próprio, “um espaço natural” (CAGE, 1976, p.102 apud NATTIEZ, 1984e, p.223). Este aspecto de experimentalidade de suas composições, esta convocação dos sons do universo, fez com que Cage fosse acusado por algumas pessoas (como Murray Schafer) de fazer uma *esquizofonia* dentro desta perspectiva integrativa entre música e espaço. *Esquizofonia* pela politonalidade e por fazer com que seu espectador integre o som por ele mesmo, deixando-o atento à sinfonia do mundo.

É a partir desta conjugação do ambiente sonoro, que Cage faz nascer a ideia de paisagem musical. A revolução de Cage, então, vem do deslocamento feito da consciência musical, que ganha uma nova dimensão: a espacialidade (da escuta). O que ele propõe é a criação fora da fôrma, uma criação que ocupa espaços, seguindo critérios de intensidade, variação dos objetos sonoros; fazendo a melodia e a harmonia saltar sobre o mundo, sibilar com os pássaros, correr com o vento.

No século XVIII, de modo profético, Rousseau (1768) já havia antevisto “um tempo em que não se poderá dizer se o ruído foi admitido na música, ou se a música foi absorvida no ruído”. E mais, indo além e em consonância com o dito, o filósofo acrescenta que, neste tempo previsto, já não existirá “separação entre a música e a vida” (NATTIEZ, 1984e, p.223). Rousseau figura como *profeta* de Cage, que sonhava com “um mundo harmonioso onde a diferença entre a vida, a música e os ruídos é abolida” (NATTIEZ, 1984e, p.227).

Verdi e Wagner também marcaram seus interlúdios<sup>56</sup> e prelúdios com a inserção de ruídos (apitos, bigornas...). Heitor Villa-Lobos também fez prelúdios plenos de ruídos. No

<sup>55</sup> CAGE, John. *Pour les oiseaux*: entretiens avec Daniel Charles. Paris: Belfond, 1973, p.12. O texto em francês é: “an affirmation of life”; “to bring order out of chaos”; nor to suggest improvements in creation, “simply a way of waking up to the very life we're living”.

<sup>56</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.381). Numa peça musical, o interlúdio é uma pequena parte da obra, “entre as principais seções de uma composição”. De significado similar e derivado, o intermezzo é o entre dois atos ou duas seções da composição. Sendo palavra evoluída do termo *intermedio*, inicialmente, o intermezzo era um “drama musical curto executado entre dois atos de peças faladas, nos séculos XV e XVI”.

arranjo de Egberto Gismonti do *Prelúdio – Movimento das Bachianas Nº4*<sup>57</sup>, por exemplo, o compositor e arranjador faz mais inserções de ruídos que o próprio autor da obra, partindo da própria ideia da composição, que era reproduzir simultaneamente a heterogeneidade dos sons da Floresta Amazônica (água, terra, vento, folhas, o uirapuru), ruídos estes introduzidos de modo a realizarem a conquista progressiva, do espaço sonoro. Na música popular brasileira, podemos elencar a obra *Construção*, de Chico Buarque (1971)<sup>58</sup>. No *medley* com *Deus lhe pague*, por exemplo, vão sendo introduzidos ruídos, na medida em que a canção vai se desenvolvendo. Buzinas... O ritmo vai sendo despertado, acelerando e desacelerando, enquanto os tijolos vão sendo construídos, enquanto as máquinas vão passando. Ouvimos o tropeço que se apresenta *como se fosse música*. Os freios...

O ruído é, deste modo, aquilo que escapa ao controle matemático formal da linguagem musical. Apesar disso, tanto Villa-Lobos quanto Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal dobram a matemática musical, para dar linguagem às suas composições. Neles, os pássaros são escritos, a água é tocada; escuta-se o bater de portas da morte, na *5ª Sinfonia* de Beethoven (1963)<sup>59</sup>. O ruído traz, assim, uma dimensão que é estranha às linhas harmônicas e melódicas, pois ele remete ao tempo e ao experimento da escuta. E no tempo da escuta não há um critério normativo de equilíbrio cronológico-temporal.

Neste momento, então, podemos reformular nossas definições em retorno das noções de atravessamento e de tensão entre linhas como definições do conteúdo musical. Respondendo a partir das palavras de Nattiez (1984e), perguntemos mais uma vez: mas, então, qual a diferença entre som e ruído?

Se procurássemos uma última oposição lapidar entre som e ruído, diríamos que se distinguem pelas dimensões horizontal e vertical, porque as múltiplas qualidades sonoras de um ruído são dadas simultaneamente na riqueza e na complexidade dos harmônicos. Exatamente porque falta ao ruído a dimensão temporal [...] (NATTIEZ, 1984e, p.226).

Podemos dizer que trazer à tona os ruídos é molecularizar a música porque, ao ruído, não se aplica a medida matemático-cronológica dos signos musicais. O ruído corre por todos os lados e, mesmo que encaixado às linhas horizontais e verticais, ao ruído não se aplica a regra. A ele só se aplica a nota e o descompasso. O ruído tem um movimento que só é

<sup>57</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Prelúdio: Movimento das Bachianas Nº 4*. Intérprete: *Egberto Gismonti*. In: *Trem Caipira*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. 1 disco sonoro. Faixa 7 (7 min 17 s).

<sup>58</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Construção/Deus lhe pague*. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 4 (6 min 24 s).

<sup>59</sup> BEETHOVEN, Ludwig van. *5ª Sinfonia*. Intérprete: *Herbert von Karajan; Berlin Philharmonic Orchestra*. In: *Complete Beethoven Edition, Vol. I, Symphonies*. Berlin: Deutsche Grammophon, 1963. 1 disco sonoro. Faixa 1 (7 min 17 s).

regulado por ele mesmo na medida em que aparece ou emerge aos ouvidos. Ele é o abstrato que afasta qualquer tentativa organização endurecida, homogênea, cronológica, confortável e de fácil reconhecimento. Nas palavras de Russolo (1916 apud NATTIEZ, 1984e, p.221), o ruído “*tal como nos chega da vida*, remete-nos diretamente para a própria vida, fazendo-nos imaginar as coisas que produzem o ruído que ouvimos”. Sem causa ou efeito, o ruído, forja a obra de arte.

Analizados os elementos essenciais para que possamos entender o que é a música, resta-nos explicitar em que consistem os sistemas musicais existentes, de modo a observarmos sua relevância ou não, no âmbito da definição da música em seus dois campos elementares, a saber: a teoria e a experiência da escuta.

#### 1.4 Tonalidade ou atonalidade?

Ao nível semântico, os conceitos de tonalidade e de tonal têm um alcance mais ou menos largo, conforme o contexto de utilização; ao nível musical, a dialética – mais que a oposição – entre tonalidade e atonalidade [...].

*Jean-Jacques Nattiez*

De acordo com os teóricos musicais, existem dois tipos de sistema que regem a escrita e, conseqüentemente, o fazer e a escuta musical. São eles: (1) o sistema tonal, que foi sendo desenvolvido desde a Grécia Antiga; (2) e o sistema atonal, desenvolvido na Modernidade, na Escola de Viena. De modo a introduzi-los, de maneira geral, por sistema tonal se entende a escrita musical baseada em uma escala de oito notas, sendo uma delas considerada o centro tonal. Já por sistema atonal, as oito notas do sistema tonal também são utilizadas. No entanto, o número de intervalo entre elas cresce e nele não há o estabelecimento de um centro tonal – por isso, sua nomenclatura de atonalidade.

Vejamos a seguir a descrição mais detalhada e clara de cada sistema, de modo a entendermos em que os sistemas se afastam ou aproximam.

##### 1.4.1 O sistema tonal

O sistema tonal é uma organização hierárquica das funções que regem a escala diatônica<sup>60</sup> frente a um centro de tonalidade. De acordo com Nattiez (1984f, p.332), “chamar-

---

<sup>60</sup> Cf. SCHNEIDER, M. Primitive Music. In: E. Wellez (org.), *New Oxford History of Music*, I. *Ancient and Oriental Music*. London: Oxford University Press, 1947, p. 17 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Escala.

se-á tonal toda a música apresentando uma organização sistemática das alturas e com uma nota que funcione como centro atrativo”. Logo, conjuminando à definição apresentada, de acordo com Scliar (1985, p.53), a tonalidade é definida pela “hierarquia de sons, distinguindo-se entre os mesmos o centro de atração”, a nota representativa da escala. Escala, por sua vez, define-se como “o conjunto dos sons fixos na extensão total dos instrumentos (abrangendo as vozes)” (SCLIAR, 1985, p.123)<sup>61</sup>. Isto complementando o dito por Nattiez (1984a, p.229), segundo a qual, a escala “a matéria-prima de qualquer organização musical”. Ora, toda cultura musical se utiliza da escala, mesmo aqueles que se apresentam mais rebeldes e descontínuos – como é o caso da música eletrônica. É na escala que vemos descritas e que permite identificar as alturas e intervalos das notas. Por isso, tal como o dito por Nattiez (1984a, p.231), “a maior parte das discussões sobre as escalas gira em volta de questões de ordem física e matemática”.

Sobre a escala, vejamos algumas de suas características de formação. A escala diatônica ou tonal possui “um número definido de alturas” (NATTIEZ, 1984a, p.229). Ela é formada pela sequência ou sucessão de sons ascendentes e descendentes, limitada pela oitava, composta pelas oito notas musicais existentes: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó. Os tons e semitons contidos na escala diatônica são denominados de tons naturais<sup>62</sup>. A escala diatônica também é denominada de escala heptatônica porque contém sete notas com cinco intervalos de tons inteiros e dois intervalos de semitons entre as notas. Este é um padrão que se repete a cada oitava, havendo modulações<sup>63</sup> entre os sons, a depender da sequência tonal específica. Nela, não são introduzidos os meios tons cromáticos, mas tão somente os tons e meio tons dentro deste intervalo de sete notas: a escala é formada por uma “série de notas organizadas numa determinada sequência, sobre a qual as melodias são construídas [...]. Em geral, a escala determina a tonalidade da peça musical” (KINDERSLEY, 2014, p.380).

---

*Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984a, p.235. Cabe dizer que a música nasce da voz, de um instrumento musical humano. A partir dela que serão feitos os primeiros estudos sobre a escala. Assim como afirma Schneider (1947): “as escalas nascem progressivamente, na música vocal primitiva, a partir de formas semelhantes às fanfarras e a partir de relações elementares de quarta e de quinta”.

<sup>61</sup> De modo geral, a escala compreende “97 sons”, sendo o órgão – considerado o rei dos instrumentos, pela rica variedade de timbres – o único instrumento que abrange todos esses sons, produzindo sons de gama orquestral.

<sup>62</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.29). A escala musical é classificada indo de um Dó a outro. Por isso, usa-se colocar o Dó como início e fim da escala.

<sup>63</sup> Quando dizemos que houve uma modulação em uma música queremos dizer que houve uma alteração no centro tonal, ou seja, que no meio da obra houve uma mudança de tonalidade. Esta alteração pode ser de caráter transitório ou definitivo. Na linguagem corriqueira, também é usado o termo modulação quando uma voz foge do centro tonal e destoa das demais (desafinação).

Dando continuidade, tal como coloca Piston, a “tonalidade é sinônimo de tom”<sup>64</sup>, sendo o tom o intervalo ou o espaço sonoro “entre dois sons, formado por dois semitons”. O semitom é, portanto, um intervalo menor que o tom. Ele é a menor diferença de altura entre dois sons – a despeito da coma – também formado “entre dois sons, que o ouvido pode perceber e classificar” (PRIOLLI, 1968, p.29). De acordo com a execução solicitada nos espaços sonoros, os tons e semitons podem ser executados simultaneamente ou sucessivamente<sup>65</sup>. Quanto aos semitons, eles se colocam entre os tons naturais, podendo ser bemóis (o símbolo  $\flat$  altera a nota, deixando-a um semitom mais grave) ou sustenidos (o símbolo  $\sharp$  altera a nota, deixando-a um semitom mais aguda). Assim, os semitons são distribuídos da seguinte forma: Dó bemol, Dó, Dó sustenido, Ré bemol, Ré, Ré sustenido, Mi bemol, Mi, Sol bemol, Sol, Sol sustenido, Lá bemol, Lá, Lá sustenido, Si bemol, Si, Dó bemol, Dó. Além disso, os semitons são classificados em duas espécies: cromáticos e diatônicos. O semitom cromático é formado por duas notas iguais, mas com entoação diferente. Por exemplo, a execução de um Dó natural e um Dó sustenido – o Dó sustenido é um intervalo de um semitom do Dó natural, tendo uma entonação mais aguda, apesar de ser a mesma nota; enquanto o semitom diatônico é formado por duas notas distintas, em tons sucessivos, por exemplo, do Lá para o Si bemol. Além dos intervalos entre tons e meio-tons ou semitons, ainda temos as comas, que é a divisão dos semitons em pequenas partes. Teoricamente, é sabido que o intervalo de um tom é dividido em nove intervalos minúsculos denominados de comas. A percepção de uma coma é, porém, quase imperceptível aos ouvidos. Entretanto, tal como afirma Priolli (1968, p.29), “baseados em cálculos matemáticos, e por meio de aparelhos de acústica, provam os físicos a diferença de uma coma existente entre dois semitons”. Isto é, a existência de mais uma nota entre os tons naturais, bemóis e sustenidos. Assim, com o advento do sistema temperado – em comum acordo entre músicos e físicos –, foi estabelecido que o semitom diatônico e cromático são divididos em quatro comas e meia.

Partindo da descrição sobre a diferença entre tons, semitons e comas, analisemos melhor a noção de intervalo e suas classificações possíveis. Isto será feito de modo a clarificar a ideia de tom natural e cromatismo. Tal como define Priolli (1968, p.51) e como foi apresentado até aqui, chamamos de intervalo a diferença entre duas alturas ou “de altura entre dois sons”. Por conseguinte, conforme o número de notas ou sons que ocuparem o espaço do

<sup>64</sup> PISTON, W. *Harmonie*. New York: Norton, 1941, p.29 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.336.

<sup>65</sup> Cf. SCLIAR (1985, p.8).

intervalo, ele pode ser de segunda (Dó-Ré), terça (Dó-Mi), quarta (Dó-Fá), quinta (Dó-Sol), etc – sendo os intervalos de terça, quarta, sexta e sétima os considerados mais atritantes e estranhos aos ouvidos. Os intervalos de quinta (exemplo: Dó-Sol) e oitava (exemplo: Dó-Dó) são aqueles que possuem maior ressonância. Por isso, eles são mais harmônicos, mais sutis aos ouvidos e, também, mais fáceis de serem identificados. Isto se deve ao fato de que tais intervalos são produzidos naturalmente, quase de maneira involuntária. Além disso, de acordo com o número de tons, semitons e comas que compõem cada intervalo, eles podem ser classificados como: maior ou menor<sup>66</sup>. Os intervalos também podem ser executados de duas formas distintas: melodicamente, quando as notas são ouvidas de forma sucessiva; e harmonicamente, quando as notas são ouvidas de maneira simultânea.

Posto isto, vimos que a escala diatônica é composta pela sucessão de tons e semitons diatônicos ou naturais. Estes, no entanto, podem ser colocados de duas maneiras diferentes no pentagrama, formando dois tipos de modo ou escala: maior e menor. Conforme caminhamos até aqui, foi dada ênfase na escala de Dó maior, ou a escala cuja nota representativa ou centro de atração é o Dó, também denominada de tom: “a altura em que se encontra o esquema de referência na música tonal – a escala” (SCLIAR (1985), p.74). Em outras palavras, se nos encontramos em face de uma escala, cujo centro de atração é o Dó maior, este é o tom ou a tônica da obra escutada. Utilizamos o Dó, por ser o modelo utilizado para as escalas no modo maior.

Quando a escala muda sua tonalidade (referente à nota guia que a rege, a exemplo do Dó), ela recebe uma armadura<sup>67</sup> na clave, que nada mais é do que a colocação do símbolo sustenido ou bemol (com uma variação quantitativa e de espaço), na frente da clave, no início do pentagrama<sup>68</sup>. Essas variações originam quinze tons musicais maiores: sete sustenidos, sete bemóis e a escala modelo de Dó maior. Já a escala do modo menor, tem por modelo o Lá menor e não mais o Dó<sup>69</sup>. Análoga às composições tonais da escala maior, a escala menor também tem quinze tons musicais menores, com a única diferença de nota da escala modelo<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Há outras classificações possíveis dos intervalos, também, tais como: aumentado, super-aumentado, sub-diminuto, diminuto e justo. Mas tais especificações não se mostram relevantes ao que se deseja apresentar no presente desenvolvimento.

<sup>67</sup> Armadura de clave é um grupo de alterações (sustenidos e bemóis) no início da pauta, indicando a tonalidade da obra a ser executada.

<sup>68</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.65, 67-9).

<sup>69</sup> Muitos instrumentos têm a afinação realizada a partir da nota lá, como o violão e a voz. Mas o uso da nota Lá como modelo vai além de sua instrumentalidade musical. Por exemplo, o canto conjunto dos pássaros é afinado em lá; o som de sinal dos telefones residenciais é em Lá; o diapasão – objeto de para afinação de vozes e instrumentos – é em Lá; o instrumento médico que diagnostica problemas auditivos é em lá, etc. Nesse sentido, a nota Lá é, em meio ao estudo dos sons, a mais importante da escala.

<sup>70</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.94-5).

É importante frisar que, independentemente da existência de dois modos distintos (maior e menor), uma composição pode ser feita com um modo misto. Quer dizer, ter no seu desenvolvimento o modo menor e maior, sendo mais heterogênea. A música popular contemporânea se utiliza, em sua maior parte, do modo misto.

Para além desta noção da tônica enquanto regente ou centro tonal da composição, na época do Barroco<sup>71</sup> (século XVI) foi criada uma nova noção de centro ou, usando um termo melhor, de acentramento musical. Foi neste período que foi inaugurada a escrita polifônica, quando várias vozes diferentes eram escritas na mesma pauta<sup>72</sup>. Em contrapartida, esse aspecto concertivo<sup>73</sup> fazia com que os diversos elementos da composição ou diversas vozes formassem “um todo harmonioso” tonal cuja melodia tinha um “forte senso de progressão” (KINDERSLEY, 2014, p.79) regido pela tônica nota-chave ou centro em torno do qual gira a composição. Desta forma, na tentativa de descentralização das obras musicais, foi criada a ideia de contraponto<sup>74</sup> – quando o todo musical é composto por melodias independentes que eram interligadas no todo rítmico-dinâmico da obra<sup>75</sup>. O contraponto é caracterizado pelas muitas vozes ou duas melodias independentes que se contrapõem uma da outra, e pelas fugas nelas elaboradas. Nas palavras de Kindersley (2014), “quando duas ou mais melodias são combinadas de modo a soar harmônicas, formam um contraponto. Nos mais sofisticados, [...] várias melodias (vozes) independentes interagem, mas conservam a coesão”. Destarte, é possível afirmar que o contraponto pode ser algo simples, quando apenas duas vozes são contrapostas, ou seja, quando são executadas simultaneamente e não de maneira isolada, havendo um entremear das linhas melódicas. Um exemplo básico de contraponto é o cânone. Quando “o compositor cria uma melodia para uma voz que é imitada por outra ou mais vozes em sucessão”, entrando “com frequência em alturas diferentes, em geral uma quinta acima ou uma quarta abaixo [...], em altura igual ou diferente, às vezes invertendo a melodia e

<sup>71</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.78-9). A música barroca nasceu por volta de 1600 d.C., na Itália, tendo por indicativo o irregular, bizarro e desigual. Em contrapartida, em seu início, a música Barroca tinha a monodia como sistema musical. A monodia é um estilo musical composto por uma única melodia – não havendo, pois, polifonia –, em que a voz é acompanhada por um ou dois instrumentos. Nela, há a tentativa de imitação do ritmo da voz, já que seu intuito é transmitir a letra mais claramente. Na música barroca, por exemplo, a ideia de retórica foi inserida ao letramento musical, na medida que os músicos tinham por objetivo que, através da música monodia que seguia o ritmo da fala, o orador manipulasse e direcionasse a emoção dos ouvintes, a partir da música e das letras – aspecto esse utilizado tanto na música religiosa quanto na considerada profana, do século XVI.

<sup>72</sup> Quando há duas vozes escritas em duas pautas alinhadas, a dupla pauta é indício da polifonia, quando em uma música são executadas inúmeras vozes, com desenvolvimentos rítmicos distintos ou não.

<sup>73</sup> Concertivo no sentido de concerto.

<sup>74</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.100-1). O primeiro musicista a elaborar um tratado sobre a ideia de contraponto foi o austríaco Johann Fux, na obra *Gradus ad Parnassum*, de 1725.

<sup>75</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.79). Compondo sua música como pessoas que dialogavam, “J. S. Bach foi o maior expoente do contraponto barroco [...]”.

alongando ou encurtando as notas” (KINDERSLEY, 2014, p.100). Já em sua forma mais complexa, o contraponto toma a forma da fuga (peça de essencialidade contrapontística), dando-se da seguinte forma: (1) a obra começa com uma voz, o motivo ou sujeito, fazendo uma melodia (2) seguida por outra voz em altura diferente, a resposta. Aqui, a primeira voz é o acompanhamento da segunda voz – também denominada de melodia secundária, voz livre, contrassujeito ou contracanto. Habitualmente, o contraponto é dividido de três a seis linhas melódicas que vão sendo acrescentadas à obra, ao longo do desenvolvimento, até que todas entrem em execução simultaneamente. De acordo com Kindersley (2014, p.101), nessa progressão de entrada de vozes, “a fuga prossegue alternando entradas [...], até chegar a uma apresentação final do sujeito na tônica”, quando uma nota é “sustentada no baixo da tônica, reforçando a tonalidade original”; dando a sensação “de que a melodia está voltando pra casa”. Um bom exemplo desse movimento de fuga são as músicas em prelúdio.

Para nós, com relação à classificação das formas clássicas de composição, as mais relevantes são a valsa, o prelúdio e a fuga. Denominamos valsa, as obras compostas em compasso ternário. O prelúdio é, por sua vez, uma peça de formato livre, já que não há nem andamento nem compasso determinado. Nele, há uma sobreposição de vozes que simultaneamente se executam. Cada voz numa melodia, harmonia e ritmo distintos que, no entanto, se complementam formando um todo musical. É possível dizer que o prelúdio também é caracterizado pela forma da fuga na medida em que há um tema principal, para o qual todos os cantos<sup>76</sup> convergem. Vejamos, a seguir, a configuração da fuga, para que esta ideia seja visualizada de maneira mais clara.

A forma da fuga é uma composição musical considerada como “a mais alta expressão da música polifônica”. A fuga se caracteriza pela relação direta ou indireta de todos os elementos da composição, com o tema principal ou motivo – também denominado popularmente como refrão. Nas palavras de Priolli (1968, p.127), na fuga, a partir das “entradas sucessivas do tema principal, sempre em vozes diferentes, tem-se a impressão de que as vozes procuram fugir e se perseguem umas às outras, vindo daí a origem da palavra – Fuga”. Deste modo, os principais elementos da fuga são: o motivo ou sujeito, a resposta (execução do sujeito em outra tonalidade), o contra-canto (a melodia que acompanha o motivo e a resposta) e o *stretto* (cerrado)<sup>77</sup>. De acordo com Priolli (1968), é no *stretto* que “os

<sup>76</sup> Ao falar de vozes e cantos, não necessariamente me refiro à voz humana. Isto, porque o som emitido pelos instrumentos musicais também é denominado de voz ou canto.

<sup>77</sup> O *stretto* constitui dois aspectos da composição musical: (1) A seção de fuga, quando uma frase (normalmente o motivo) aparece em todas as vozes (ou instrumentos), sendo repetido, antes que uma voz

elementos de que se compõe a fuga se vêm, pouco a pouco, acumular e estreitar, sendo ouvidos simultaneamente”, visto que é no *stretto* que todos os elementos da fuga são executados conjuntamente dando essa ideia de polifonia.

Talvez, os exemplos mais claros de fuga na música contemporânea seriam, de fato, o prelúdio e a ideia de livre improvisação no Jazz, tendo em vista que, no Jazz sobretudo, os instrumentos fazem inúmeras variações do mesmo tema, havendo somente variação entre os intervalos das notas do motivo original<sup>78</sup>. Na improvisação, portanto, há uma dança de sons que ora se afastam, ora se aproximam do tema – que é sempre recomposto sempre em um movimento de retorno e fuga. A esse tipo de movimento é dado o nome de fuga livre ou fugato, quando a fuga se afasta mais do motivo entoado pelo piano<sup>79</sup>. Indo além do caráter estritamente teórico, a própria história do Jazz se configura como fuga, posto que foi na tentativa da não criação de uma música funcional que o Jazz cria uma nova forma de expressão musical – ou ainda, nas palavras de Carneiro, “uma linguagem característica que se universaliza com o correr dos tempos e dos ventos”<sup>80</sup>. Linguagem esta que parece ter vida autônoma, sendo marcada por “uma improvisação coletiva a partir de melodias populares ou folclóricas apresentadas de um modo polifônico” (CARNEIRO, 1982, p.19).

Quanto ao prelúdio, o que dá a característica intrínseca da fuga é a heterogeneidade e simultaneidade das diversas vozes na composição, ou seja, quando em uma mesma obra as vozes são trabalhadas em compassos distintos (heterogêneos) que são superpostos (simultaneidade), executados ao mesmo tempo, dando não só a ideia de polifonia, como de poliritmia<sup>81</sup>. Temo isso em *Sem Fantasia* de Chico Buarque (1975)<sup>82</sup> e no Prelúdio de introdução às *Bachianas nº4* de Villa-Lobos (1987), tal como o disposto acima. Em ambas as canções, são introduzidas vozes em tons, melodias, harmonias e ritmos distintos, sendo, no entanto, executadas ao mesmo tempo, e formando um todo polifônico-cromático.

Dando prosseguimento, damos o nome de intervalos naturais àqueles que “são encontrados na escala diatônica de Dó” e cujas notas que formam o intervalo têm a mesma natureza: Dó-Ré, Sol bemol-Si bemol, etc (PRIOLLI, 1968, p.55). Já aqueles que contêm

---

possa concluir a frase; (2) a seção final de uma canção ou movimento final da música, onde o ritmo ou a velocidade se acelera.

<sup>78</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.380). Apesar de haver o retorno ao motivo na maioria das vezes, ou tê-lo como base, na teoria musical, a improvisação é definida como “a arte de compor durante a execução [...]”. Na improvisação, os músicos criam ao tocá-la”.

<sup>79</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.127).

<sup>80</sup> CARNEIRO, Luiz Orlando. *Jazz – uma introdução*. Rio de Janeiro: Artenova, 1982, p.12.

<sup>81</sup> Cf. SCILIAR (1985, p.37).

<sup>82</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Sem Fantasia*. Intérpretes: *Chico Buarque e Maria Bethânia*. In: *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo*. Rio de Janeiro: Phillips, 1975. 1 disco sonoro. Faixa 4 (3 min 28 s).

notas de natureza diferente ou alteradas, são denominados de intervalos cromáticos: Sol-Dó sustenido, Mi bemol-Fá sustenido, etc. Sobre a consonância e dissonância de intervalos, vejamos a modificação da ideia de consonância na história, tal como apresenta Scliar (1984):

Os gregos consideravam como consonantes apenas os intervalos cujas expressões numéricas em termos de comprimento do corpo sonoro representassem as relações mais simples (teoria de Pitágoras, 500 a.C.):

$$\frac{2}{1} - 8^a \text{ justa}; \quad \frac{3}{2} - 5^a \text{ justa}; \quad \frac{4}{3} - 4^a \text{ justa}$$

No século XVI, com a fixação da linguagem harmônica, as 3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup> M (maiores) e m (menores)<sup>83</sup> passaram a ser consideradas consonantes (teorias de Zarlino e Rameau). Estas consonâncias não são tão estáticas quanto as supracitadas e por isso denominadas imperfeitas, enquanto que a 8<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> justas são consonâncias perfeitas. As consonâncias imperfeitas são variáveis (3<sup>a</sup> M ou m; 6<sup>a</sup> M ou m) (SCLIAR, 1984, p.72).

Tal como consta em Kindersley (2014, p.18), Pitágoras (570-493 a.C.) foi o primeiro a desenvolver uma teoria musical e defender sua importância. Tendo ficado intrigado com os sons emitidos por um ferreiro, o filósofo começou a fazer “experimentos com um monocórdio – um instrumento de corda”. A partir daí, ele começou a investigar, “a relação entre a altura de uma nota e o comprimento da corda que a produz”. Por acreditar existir uma relação numérica entre os planetas e as estrelas fixas, Pitágoras transpôs tal razão matemática para atribuir o valor das notas e seus efeitos harmônicos. Assim, ele se transformou no responsável pela teoria basilar que permitiu fazer nascer, a partir de sua escala natural, a escala heptatônica que utilizamos hoje. Pitágoras foi, então, o personagem histórico-filosófico que definiu a escala como um componente organizacional, regida por “princípios de atração, igualização e tolerância” dos sons (NATTIEZ, 1984a, p.239). A linguagem musical foi construída posteriormente, em cima da ideia de escala dividida em quintas, sistema das quintas naturais ou o ciclo das quintas pitagóricas. Isto explica, de certa forma, o caráter organizacional e de hierarquização das notas que compõem a escala tonal heptatônica, nas palavras de Nattiez (1984<sup>a</sup>, p.243), com base na “existência de uma lei natural, explicação natural baseada na comparação, evolução produzida pelo progresso e sempre perfectível”.

Para além do estudo pitagórico, mais tarde, Aristóxenes (360-300 a.C.), discípulo de Aristóteles, irá produzir um estudo mais definitivo acerca da teoria musical. Intitulada *Elementos da Harmonia*<sup>84</sup>, na obra há a “descrição teórica sistemática da música” grega (KINDERSLEY, 2014, p.19). Nela, vemos, no entanto, uma visão diferente de Pitágoras, acerca das noções de intervalos musicais, harmonia e ritmo. Sua relevância para construção de

<sup>83</sup> Grifo nosso.

<sup>84</sup> ARISTOXENI. *Musici Antiquiss: Harmonicorum Elementorum*. Trad: Antonio Gogava. Veneza: Vincenzo Valgrisi, 1562.

toda teoria musical posterior, está em afirmar que o principal instrumento daquele que quer aprofundar seu conhecimento sobre música é o ouvido, dado que toda e qualquer compreensão da música deveria se dar pelo ouvido. Já no século II a.C., no tratado sobre o som denominado de *Harmônica*<sup>85</sup>, última grande contribuição grega para a música, o filósofo Ptolomeu fará uma junção entre a teoria pitagórica e a teoria de Aristóteles, reunindo a matemática e a experiência da escuta, e as convertendo em um novo sistema harmônico-musical<sup>86</sup>.

Posto isso, de maneira a reiterar o dito anteriormente, conclui-se que os intervalos consonantes ou naturais são mais aprazíveis aos ouvidos e, por isso, denominados de intervalos perfeitos, como o exemplo do intervalo de quinta. Isto acontece, de acordo com D'Indy (1903 apud NATTIEZ, 1984f, p.333) porque os intervalos tonais ou consonantes perfeitos são construídos a partir dos “parentescos ou afinidades existentes entre os sons”, fazendo com que eles tenham um caráter de “*ressonância harmônica natural*”. Já os consonantes imperfeitos são considerados mais atritantes e estranhos aos ouvidos, como o exemplo do intervalo de segunda. Por isso, na escala tonal, tais intervalos são denominados de dissonantes em virtude da tensão provocada entre os sons (notas). As harmonias consonantes “propiciam um senso de resolução” (KINDERSLEY, 2014, p.47), enquanto nas harmonias dissonantes não há sensação de resolução, posto que as composições terminam através de uma tensão de acorde (tensão harmônica). Em uma harmonia consonante, habitualmente o semitom que fica abaixo da tônica (subtônica) é chamado de nota sensível, justo por levar naturalmente de volta à tônica, dado que ela “produz um efeito de suspensão, o que induz a volta à tônica, para produzir um efeito de resolução” (KINDERSLEY, 2014, p.382). Enquanto na dissonância, não há esta preocupação de resolução ou proximidade entre notas. Nela, as notas tencionam a partir de intervalos inusitados e aparentemente não consonantes. Diz-se *aparentemente*, pois assim como as cores, todos os sons combinam entre si, sendo preciso apenas saber como combiná-los. Com as palavras de Alain (1969):

O desenvolvimento do cromatismo tem como único motor o instinto de deslocamento melódico em todas as direções, [...] até chegarmos não somente à modulação indefinida, mas [...] à capacidade de relacionar cada um dos doze sons com qualquer outro (Alain, 1969, p.41 apud Nattiez, 1984, p.281).

<sup>85</sup> PTOLOMEU, C. *Harmonics*. Trad. John Solomon. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999.

<sup>86</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.19).

#### 1.4.2 Não-tonal e dissonância: o advento da atonalidade

Tal como o colocado até aqui, vimos que a escala tonal possui um centro de atração, uma função tonal, ao qual as notas convergem e se organizam de forma sucessiva, enquanto a escala atonal tem por característica a fuga do tom, ou ainda, uma politonalidade havendo, portanto, uma perda deste centro de atração tonal. Vejamos.

De acordo com Kindersley (2014, p.378), é denominada atonal “qualquer música de tonalidade ou tom reconhecível, como a música serial”. E por música serial, compreende-se a noção de cromatismo e dissonância. Bem, de acordo com Scliar (1984, p.105), a escala cromática é “formada por 12 semitons diatônicos e cromáticos”, sendo a designação cromática advinda da predominância dos semitons cromáticos na escala, apesar de sua organização descendente e ascendente, modos menor e maior, sejam similares à escala diatônica – com a adição dos bemóis e sustenidos no pentagrama. Deste modo, a passagem entre a tonalidade e a atonalidade se dá “em função de uma concepção global da tonalidade”, de onde foi desenhada, então, uma nova linguagem musical (NATTIEZ, 1984, p.344f). Esta linguagem foi criada por Arnold Schoenberg e desenvolvida na escola de Viena. Os compositores *atonais* tinham o intuito de construir um novo sistema sob as ruínas da normatividade do sistema tonal. Eles enxergavam que este sistema não era suficiente para dar conta de tudo que a música poderia abarcar, ou de até onde ela poderia chegar. Nas palavras de Nattiez (1984f, p.345), “a aventura dodecafônica consistirá, portanto, em reencontrar, com novos meios, os princípios que, aos olhos dos compositores seriais, tinham permitido o sucesso da tonalidade clássica”. A atonalidade ou, melhor dizendo, a *não tonalidade*, portanto, constitui “a última manifestação, sempre inacabada, da crise da tonalidade”. Não tonalidade, pois o termo atonal foi dado por aqueles que criticavam os compositores seriais da escola de Viena, como Schoenberg e Berg – que inclusive recusavam tal nomenclatura, por ter por predicado uma não-música. O adjetivo atonal era “sinônimo de ‘anti-musical’” (NATTIEZ, 1984f, p.332) e foi cunhado devido ao não respeito à formalidade teórico-tonal, cuja nomenclatura habitual de seus intervalos era *natural*. A crítica ao sistema atonal se devia exatamente ao seu caráter *não-musical*, *não-natural*. Nas palavras de Berg:

O termo “atonal” chegou a designar, colectivamente, a música da qual não somente se afirmava que não possuía centro harmônico (a tonalidade na acepção de Rameau), mas, igualmente, aquela privada de todos os outros atributos musicais como o melos, o ritmo, a forma parcial ou geral; tanto que o termo refere-se, hoje em dia, a

uma música que é uma não-música (BERG, 1971, p.1311 apud NATTIEZ, 1984, p.345)<sup>87</sup>.

Entendendo a expressão *centro harmônico* como centro tonal, ou seja, a nota básica de cujos sons são organizados em um sistema, Berg e Schoenberg não afirmavam ser compositores atonais. Dentro da tonalidade, eles encontraram novos meios satisfatórios de assegurar a coerência e articulação dos elementos musicais, sendo o princípio que regeu estes meios e possibilitou a criação de uma nova forma de tonalidade, a série. Em Schoenberg, ela substitui dois elementos de uma obra tonal: “a escala de referência e o material temático”. Além disso, Schoenberg também não negava a existência de motivos e temas (elementos de essencialidade tonal) no regime serial. De acordo com ele, a própria série pode funcionar “à maneira de um motivo” ou “como um tema”<sup>88</sup> – a impressão de tonalidade é reforçada, também, pela repetição da figura ou frase melódica. Logo, não cabia, para ele, a nomenclatura *atonalidade*, já que ele entendia que “todas as evoluções possíveis de um trecho musical estão em germe no seu tema”<sup>89</sup>. Destarte, é de se convir que mesmo uma música em série, “suas características rítmicas, fraseológicas, dinâmicas só podem provir do estilo tonal” (NATTIEZ, 1984f, p.347), dado que a série só organiza as alturas, os intervalos. Mas os componentes melódicos e harmônicos permanecem os mesmos – em referência à tonalidade. Mesmo que o compositor queira compor sob um regime não tonal puro, isso se mostra impossível na medida em que todo o ouvido já está condicionado ou aculturado tonalmente. Isto posto, é inevitável que, em uma obra não-tonal, haja o estabelecimento de algumas relações (ou muitas) tonais, mesmo que o compositor não tenha esse intuito. Ora, parte-se do tonal para se construir o não tonal ou uma composição de referência serial ou cromática. Não se construiu um novo sistema, só uma nova maneira de se fazer música. Por isso, tal como fala Nattiez (1984, p.349), trata-se muito mais de um “sentimento tonal flutuante” inerente ao ouvido musical ocidental, do que uma ausência real de tom. Isto também se aplica ao ouvido na medida em que até o auditor tem, face à uma música não-tonal, o instinto de tentar encontrar uma ordenação, um instinto natural de tentar achar o tom.

<sup>87</sup> BERG, A. Was ist atonal?. In: M. Slonimsky (org.), *Music since 1900*. New York: Scribner, p. 1311, 1971 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.345.

<sup>88</sup> SCHOENBERG, Arnold. Method of Composing with 12 Tones. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.347.

<sup>89</sup> SCHOENBERG, Arnold. Linear Counterpoint. *Style and Idea*. London: Faber, 1975, p.290 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.347.

Em retorno a Escola de Viena, o próprio Berg (1971) afirmava que não existia uma nova linha melódica nesse novo sistema inventado pela instituição<sup>90</sup>. Isto, em razão de que o modo de construção de frases não muda, apenas a distância intervalar entre as notas e a relação de ressonância ou dissonância entre elas. Dizer que uma obra é atonal, portanto, quer dizer muito mais que ela trabalha com alturas ou intervalos distintos ao sistema tonal. A gama de notas é, por isso, mais vasta. Logo, a atonalidade não pode ser, por origem, sinônimo de dodecafonía ou dissonância. Uma obra pode sim ser atonal, cromática e não dodecafônica<sup>91</sup> na medida em que pode ou não se utilizar de intervalos que gerem atrito – não harmônicos, sob a perspectiva da forma tonal. Ademais, no regime serial, o próprio ritmo pode ser considerado como referente à tonalidade. No *Quarto quarteto de cordas* de Schoenberg, exemplo dado por Nattiez, poder-se-ia acrescentar melodia e harmonia tonais (excluindo as alturas da série) e o ritmo, por causa de sua configuração tonal, permanecer o mesmo. Até mesmo a harmonia ainda se encontra presa, mesmo que por um fio, à tonalidade. De acordo com Nattiez (1984, p.348), à exemplo de Berg, o princípio pantonal dodecafônico procura “englobar a tonalidade na música serial, e em função disso organiza as suas séries de base, de maneira a engendrarem combinações harmônicas tonais”. Quer dizer, com possibilidade de identificação de centros tonais – mesmo que múltiplos. Nattiez (1984, p.350) ainda afirma que “Berg ainda é tributário dos gestos tonais, a sua insistência em construir uma obra a partir de uma célula mínima é típica desta busca da tonalidade”. Segundo o teórico:

Apesar dos vestígios da harmonia tonal e da forma clássica, a atonalidade via-se privada de um sistema de organização geral de todos os parâmetros; a série destruiu a harmonia tonal mas, mesmo abolindo a distinção entre o horizontal e o vertical [...], não organiza senão as alturas (NATTIEZ, 1984f, p.350).

Ao contrário do que se compreende habitualmente, então, e do que era criticado à época de Berg e Schoenberg, na música serial criada por eles, assim como em qualquer outra, a melodia, a voz, o tema e os motivos também eram elementos fundamentais dado que, nas palavras de Berg (1971 apud NATTIEZ, 1984f, p.345), “o desenrolar da música é determinado por eles”, não havendo, portanto, necessidade ou desejo de supri-los. Indo para além disso, Schoenberg ainda dizia que não tinha a pretensão de sair do sistema tonal, e não saiu. Posteriormente, Schoenberg abandona o sistema atonal, por considerá-lo demasiadamente sem regras. No entanto, ao fazer isso, ele modifica sua concepção tonal, a

<sup>90</sup> Cf. BERG, A. Was ist atonal?. In: M. Slonimsky (org.), *Music since 1900*. New York: Scribner, p. 1312-3, 1971.

<sup>91</sup> O dodecafonismo é o sistema de composição gerador da escala cromática na qual é eliminada a ideia de tonalidade.

partir de uma definição mais genérica que diz ser a tonalidade uma relação entre sons. Segundo o compositor:

Um trecho de música é sempre nitidamente tonal, pelo facto de que existe sempre um parentesco entre um som e outro e que, em consequência disso, dois sons, dispostos um ao lado do outro, ou um por cima do outro, se encontram em condições de associação perceptíveis... existe somente uma diferença de *grau* entre a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje.” (SCHOENBERG, 1927, p.167 apud NATTIEZ, 1984f, p.345)<sup>92</sup>.

Daí Schoenberg (1927) criar o conceito de *pantonalidade* em seu tratado sobre harmonia, que faz referência não a uma atonalidade, mas à construção de uma nova escala referente “às relações recíprocas dos doze sons entre si” (NATTIEZ, 1984f, p.345): a escala cromática, que alarga a ideia de tonalidade, englobando todas as combinações sonoras possíveis. Voltando, no entanto à denominação negada pela Escola de Viena, nas palavras de Nattiez (1984f, p.346), “a música atonal doa primeiros Vienenses visa, portanto, recriar, numa nova linguagem, a totalidade inerente à tonalidade”. Ou seja, os compositores criadores do sistema serial procuravam fazer uma relação entre todas as notas existentes. Independentemente do postulado imposto sobre a naturalidade dos intervalos, eles procuravam explorar todas as possibilidades de combinações entre notas. E por que tais combinações não seriam naturais? Nas palavras de Schoenberg (1927 apud NATTIEZ, 1984f, p.346), “a composição com doze sons é o resultado natural da evolução da música”. Por conseguinte, é importante frisar que a atonalidade não é sinônimo de não-lírico já que é inegável que o próprio sistema atonal – nomenclatura dada, como o visto, a despeito de seus criadores – foi criado em uma das maiores escolas musicais de referência para história da música lírica ocidental.

Indo além das composições que são formalmente classificadas, em 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial, surge “uma nova geração de compositores modernistas na Europa” (KINDERSLEY, 2014, p.266) cujo objetivo é a criação de métodos revolucionários de composição. Um dos nomes expoentes desse movimento foi Pierre Boulez (1925-2016), cantor, compositor e pianista francês. Para ele, a música de maneira geral deveria percorrer um novo caminho, apagando seu passado. Era preciso investir em ideias mais radicais, tendo por base Schoenberg. A partir daí, então, Boulez cria a ideia de música serial, ampliando o método composicional dodecafônico, cujo trabalho não era mais baseado em um centro tonal, de atração ou tônica dominante. Assim, da mesma forma que ocorre melodicamente na

<sup>92</sup> SCHOENBERG, Arnold. Harmony problems. *Modern Music*, IX. 1927, p.167 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.345.

dodecafonia, Boulez transfere esse sistema de acentralidade ao ritmo ou, em termos formais, à duração e ao volume das notas (dinâmica de execução)<sup>93</sup>. De acordo com Kindersley (2014), o serialismo é o:

Método de composição musical no qual se utilizam uma ou várias séries como forma de organizar o material musical. A primeira forma de composição serial foi o dodecafonismo, sistematizado por Schoenberg no início da década de 1920. Nesse sistema, a série compreende sequências utilizando os doze graus da escala cromática. No serialismo, também podem ser usadas sequências mais curtas, que aparecem de quatro maneiras diferentes: para a frente, para trás (retrógrada), de cabeça para baixo (inversão) e de cabeça para baixo e para trás (inversão retrógrada) (KINDERSLEY, 2014, p.384).

Apesar de não ser um radical como a torrente modernista francesa, (tal como foi Boulez, que chegou a afirmar que todos os compositores não seriais seriam inúteis em sua obra *Schoenberg está morto*<sup>94</sup>), Olivier Messien (1908-1992), professor de música de Boulez, se inspirou no sistema serial de seus alunos ao compor *Chronochromie* em 1960<sup>95</sup>, peça musical que afirmava ser uma tapeçaria multicolorida. Isto porque o uso da escala cromática significa justamente *colorir* ou *colorido*. Por tanto, dá-se o nome colorir ao uso de todos os doze semitons de uma oitava, em oposição à escala diatônica, que se baseia numa escala de sete notas, apenas.

Na atonalidade, por exemplo, são feitas identificações harmônicas não funcionais, dado que no atonal os acordes são errantes e aparentam não conversar entre si. Ou seja, os acordes não têm uma origem ou nota fundamental identificável que os reja, não havendo tom ou tonalidade, em contraposição a uma análise funcional da harmonia na qual se busca a especificidade sonora do tom dos acordes. Em contrapartida, apesar de sua característica errante, foi criado um método para adicionar este sistema de doze meio-tons à escala cromática, sendo apresentado como *o sistema dos doze tons*, que gerou o dodecafonismo (serial)<sup>96</sup>. Na música popular brasileira, os maiores representantes do sistema dodecafônico são os compositores Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. Em contrapartida, há vários músicos populares brasileiros que se utilizam da cromatização ou serialidade sonora como instrumentos em suas composições, dentre eles: Tom Jobim, Chico Buarque, Villa-Lobos, Egberto Gismonti, Edu Lobo, Baden Powell, Milton Nascimento, entre outros.

<sup>93</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.266). Em 1948, Boulez produz a obra prima *Le marteau sans maître* (o martelo sem métrica), adaptada da poesia surrealista.

<sup>94</sup> BOULEZ, Pierre. “Schoenberg está morto”. In: *Pierre Boulez – Escritos Seletos*. Trad. Artur Morão. Porto: Empresa Diário do Porto, 2012.

<sup>95</sup> MESSIAEN, Olivier. *Chronochromie*. Intérprete: *Pierre Boulez e Cleveland Orchestra*. In: *Chronochromie*. Los Angeles: UMG, 1993. 1 disco sonoro (23 min 52 s).

<sup>96</sup> O dodecafonismo serial implica a utilização dos meios tons (bemois e sustenidos) como notas inteiras. Ou seja, tendo a mesma importância na escala, tal como acontece com as notas da escala tonal: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si.

### 1.4.3 Dar cor à música: a tensão cromática e a tonalidade

[...] a música tonal é o teatro de uma tensão entre o horizontal e o vertical: [...] cria novos acordes dissonantes

*Alain, 1969, p.31 apud Nattiez, 1984b, p.265.*

Apesar de a escala diatônica tonal ser todo esse componente organizacional do som, isso não a desqualifica, visto que nela também cabe o não regrado, o estranho, o cromático. Dentro da linguagem que ela organiza, também é possível promover a dissonância, o intervalo estrangeiro, a heterogeneidade dos sons, sem que se perca seu caráter tonal. Segundo Ellis e Hipkins, “não existe uma escala musical única, um “natural”, ou sequer baseada necessariamente nas leis da constituição do som musical”<sup>97</sup>. Isto, em razão de a ideia de tonal ultrapassar a própria música tonal, dado que as escalas sempre apresentarão um caráter diverso e heterogêneo, justo porque nelas é possível construir um misto entre o natural e o cromático. Esta afirmação também é ratificada por Nattiez (1984e, p.227) ao dizer que “a música universal não existe”, visto que musicalmente “estamos irremediavelmente condenados ao mundo misto, do *quase* e do *entre*”.

Ainda sobre o sistema diatônico, Fétis foi um dos primeiros a utilizar teoricamente a palavra tonalidade, definindo-a como “o conjunto das relações necessárias, sucessivas ou simultâneas dos sons da escala”, como as “afinidades melódicas e harmônicas dos sons da escala, donde resulta o caráter de necessidade das suas sucessões”<sup>98</sup>. Em contrapartida, o autor sublinhava a ideia de que existe uma multiplicidade de sistemas que não poderiam se findar ou se fechar em uma única nomenclatura. Isto é, mesmo que determinada como tonal, o sistema ou a escala permite que outras configurações musicais nela sejam escritas. Indo mais além, em 1950, Beswick vai afirmar que, para além da multiplicidade musical possível da escala tonal, a tonalidade é “um modo de percepção”<sup>99</sup>, variando, portanto, de acordo com o contexto musical específico ao qual está inserida. Inclusive o tom ou a dissonância também

<sup>97</sup> ELIS, A. J., HIPKINS, A. J. Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales. *Proceedings of the Royal Society of London*. Vol. XXXVII, 1884, p.374 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Escala. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984a, p.240.

<sup>98</sup> FÉTIS, F.-J. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la Science et de l'art*. Paris: Schlesinger, 1844, p.21 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.335.

<sup>99</sup> BESWICK, P. *The Problem of Tonality in Seventeenth Century Music*. Chapel Hill N.C.: University of California, 1950, p.10-1 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.334.

seriam dependentes da percepção do ouvido frente a um som predominante. Sobre esta relação, de acordo com Rosen, a dissonância é “a distância que separa qualquer acorde do acorde de tônica”<sup>100</sup>. Ainda nas palavras do teórico:

Uma obra musical deve-se iniciar designando o papel central atribuído à tônica, de tal maneira que tudo o que se segue ao começo e precede o acorde final possa ser considerado dissonante em relação ao acorde perfeito da tônica, que é a única consonância perfeita (ROSEN, 1975, p.28 apud NATTIEZ, 1984f, p.344).

Ratificando o já defendido por D’Indy (1903 apud NATTIEZ, 1984b, p.257), o que acontece é que “todas as combinações a que chamamos “acordes dissonantes” provém de sucessões melódicas *em movimento*”, podendo sempre ser associadas às funções tonais. Melhor dizendo, se a música é indubitavelmente movimento de sons, por que eles não podem caminhar em qualquer direção, sem se restringir a um sistema específico ou a uma norma engessada? Assim como o disposto por D’Indy (1903), todos os elementos da música dependem, sobretudo, do movimento. O que diz que uma harmonia é uma harmonia é o movimento efetuado pelas notas independentemente do sistema no qual ela se encaixa. Ou ainda, nas palavras do próprio Schoenberg, o tonal também pode servir como um instrumento facilitador da compreensão musical. Por isso, ela não é “*um fim em si, mas um meio de atingir um fim*”<sup>101</sup>, apenas um centro de referência, um centro de gravidade dos sons. Ora, tal como afirmado por Berg e por Schoenberg, o cromatismo pode ser introduzido como apogeu e movimento de tensão da obra – em que normalmente há retorno à estrutura tonal. Mesmo que inserido em uma tonalidade, a experiência atonal pode existir a partir da “decomposição da frase melódica unificada em diversas cores” (NATTIEZ, 1984f, p.342). Quer dizer, o cromatismo pode ser utilizado como instrumento de tensão em uma obra cujo sistema é tonal mesmo que se apresente na repetição de uma frase ou motivo de uma valsa ou canção de ninar. Por isso, é possível afirmar, por exemplo, haver tensão em canções que aparentemente são de essencialidade tonal, como é o caso das canções de ninar, posto que, ao analisar as notas e acordes, não nos perguntamos acerca de sua repetição. Digo, o que está em questão não é *se* o motivo ou tema se repete, mas *como* ele se repete. Da mesma maneira, em uma composição atonal pode não haver nenhuma tensão a despeito do cromatismo. De acordo com Nattiez (1984b, p.248), a atonalidade pode ser simplesmente a “destruição de toda tensão” na

<sup>100</sup> ROSEN, Ch. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975, p.28 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.344.

<sup>101</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Gesinnung order Erkenntnis? 25 Jahre neue Musik*. Wien: Universal Edition, 1926, p.21 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.342.

medida em que ela pode ser construída a partir “de um contexto perfeitamente tonal”. Mas como isso seria possível? Jogando e agregando as notas estranhas, os semitons, o cromatismo e comas dentro de um todo orgânico tonal.

Voltando ao Chico Buarque (1971) como um exemplo desta questão, podemos identificar em *Acalanto para Helena*<sup>102</sup> uma música de essencialidade tonal. No entanto, a canção de ninar possui repetições na diferença. Ou seja, o tema se repete, mas o motivo sofre algumas alterações cromáticas. Dissonâncias que acabam por escapar à classificação normativa dos trabalhos tonais. Em *Acalanto para Helena*, então, são despojadas notas dissonantes que, devido ao seu movimento melódico-harmônico, se mostram como elementos estranhos ao acorde. Eles são chamados de estranhos justamente porque alteraram “a pureza do acorde perfeito” tonal (NATTIEZ, 1984b, p.253). Em sua maior parte, a música popular brasileira ignora os intervalos de segunda, quarta e sétima, por serem meio tons demasiado dissonantes. Entretanto, isso não acontece em Chico Buarque – um dos motivos pelos quais o autor foi escolhido, para a realização desta empreitada. Em sua trajetória, Chico criou uma identidade musical voltada aos acordes dissonantes mesmo que inseridos num sistema tonal, dando à sua obra um caráter extremamente heterogêneo e que convida o espectador a realizar uma nova experiência da escuta musical. Sua produção de valsas, prelúdios, canções de ninar, boleros e até mesmo fugas nunca caem em um lugar comum. Estas estão sempre torneadas de acordes bem elaborados, atrativos e de estrutura dissonante. Assim, mesmo estando em uso de um sistema tonal dos sons, Chico constrói conclusões harmônicas que fogem precisamente à tonalidade, desprendendo-se do princípio de atração de notas que configura sua hierarquização, e fazendo justamente o contrário: afastando as notas, construindo intervalos não usuais, inusitados, singulares e, por isso, de extrema beleza. Por exemplo, nos prelúdios há, tal como acontece em *Sem Fantasia* (1975), o conjuramento de uma dupla (ou até tripla) tonalidade. Já que na composição, podemos perceber uma melodia com um tom dobrado ou triplicado, se levarmos em conta a linha dos instrumentos artificiais. A dissonância traz, dentro de uma obra tonal, um aspecto dramático comum às variações de tonalidade. *Sem fantasia*, nesse sentido, pode ser compreendida como uma música de fuga, a partir desta perspectiva apontada – mas não poderia ser classificada desta forma, no sentido estrito musical.

Conjuminando com o afirmado por Nattiez (1984b, p.255), nas músicas de Chico Buarque, de modo geral, os acordes se mostram aberrantes “à luz do hábito que nos faz

---

<sup>102</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Acalanto para Helena*. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 10 (1 min 40 s).

definir um acorde a partir do empilhamento de terceiras”. Chico, nesse sentido, faz a núpcia perfeita entre o tonal e o atonal na medida em que parte de um sistema composicional tonal e lança centelhas de fagulhas, notas estranhas, acordes tensionados, entidades harmônicas que atravessam qualquer estrutura formal ou, como o dito na teoria musical, natural. Chico constrói, num processo quase desarmônico, verdadeiras paisagens melódicas – aos termos de Cage. As obras de Chico são baseadas no embate simultâneo de consonâncias e dissonâncias, tensões e distensões. Fazendo desse atravessamento entre sistemas, dessa articulação de contrários, um todo heterogêneo. A totalidade de seu universo sonoro é construída, portanto, no limbo do ponto de ruptura da harmonia tonal e, ao mesmo tempo, conserva sua lógica tonal, assegurando o edifício harmônico e sua coerência. Chico consegue, por isso, dobrar a organização hierárquica tonal, distribuindo intervalos atritantes que, por vezes, parece não encontrar o caminho de volta à tônica regente. No entanto, o compositor sempre consegue, mesmo que de forma inesperada perceptivamente, voltar ao centro tonal, ao equilíbrio sistemático do tom, em um movimento quase de alargamento do tom, ou melhor, de atravessamento dos tons vizinhos, que por mais que se mostrem dissonantes, lhe são associados. Sobre esse movimento e indo para além dele, D’Indy (1903) diz:

A noção de tonalidade, é extremamente subtil, em virtude do seu carácter subjectivo: varia, com efeito, segundo as diferenças de educação musical e o grau de perfeição do nosso entendimento. [...] entre certos povos selvagens, onde o único carácter musical digno de estima é a sucessão simétrica dos ruídos, a tonalidade, *simples unidade de tempo*, é puramente *rítmica* (D’INDY, 1903, p.108 apud NATTIEZ, 1984, p.333).

Baseado neste ponto de vista, então, é possível afirmar que a noção de tonalidade vai muito além do âmbito de naturalidade, tal como é definido pela maioria dos teóricos musicais. O tom, nesse sentido, abarca uma gama enorme de possibilidades de construção musical, indo para além do que temos pré-concebido como sendo tonal e, mais ainda, indo para além da simples oposição com o atonal. Tanto o é que, tal como o visto acima, até o ritmo pode ser considerado como tonal ou atonal, mesmo que ausente de notação, dado que o tonal também pode ser configurado como o movimento retorno do tempo forte. Da mesma maneira, assim como também afirma Fraisse, o ritmo pode ser ele mesmo coeficiente de atonalidade: “o ritmo pode coincidir com o compasso ou não coincidir”<sup>103</sup>. Quer dizer, o ritmo também pode destoar, ser dissonante frente ao compasso estipulado na pauta. Tal como o descrito por D’Indy (1903) e ratificado por Nattiez (1984d, p.301), o ritmo é “o retorno serial de um

<sup>103</sup> FRAISSE, P. *Psychologie du rythme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974, p.4 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Rítmica/Métrica. Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.307.

intervalo de tempo dado, ou de um *grupo* de intervalos de tempo marcados por sons”. Trata-se de uma diferenciação organizada”, cuja periodicidade, no entanto, só se dá “se houver retorno de um mesmo motivo rítmico”. O retorno cíclico do ritmo, a partir do motivo.

### 1.5 Considerações finais

De modo a fecharmos esta primeira seção, faz-se relevante ressaltar certos elementos centrais que foram desenvolvidos, e que em muito se relacionam com o que Deleuze e Guattari delimitarão como sendo o conceito de ritornelo.

Em primeiro lugar, vimos que por definição a música é o movimento no tempo. E mais, a música é o movimento no tempo a partir da eterna tensão entre as linhas horizontal e vertical. Ao formador desta tensão, dá-se o nome de ritmo, velocidade, duração ou pulsação. Observamos também que a música não pode ser definida tão somente pelos seus pressupostos teóricos, dado que estes não podem ser a única coisa que rege ou define a música, pois ela é igualmente ou até mais dependente de outros fatores. Alguns desses fatores são a atitude de escuta ou a percepção musical, a atitude composicional e o instrumentista que interpretará ou, em outros tempos, experimentará a obra composta no pentagrama.

Sobre a percepção da escuta, trabalhamos com um elemento musical fundamental ao que Deleuze e Guattari defendem, a saber: a intensidade ou volumetria definida enquanto variação na repetição que, por sua vez, altera a percepção temporal que se tem sobre um mesmo tema ou motivo. A noção de dinâmica intensiva será, como veremos mais adiante, um item relevante na medida em que tem uma relação muito próxima com a percepção da temporalidade musical.

Em segundo lugar, cabe sublinhar a descrição elaborada sobre a importância da duração e velocidade (tempo) na composição dos fenômenos harmônicos. Elas foram colocadas sob um status de superioridade, na medida em que, sem elas, a despeito das notas e acordes, não é possível estabelecer uma tonalidade. Isto porque a própria noção de harmonia depende de um sentimento temporal, sem o qual as notas não causam o efeito desejado – seja de consonância ou dissonância, isto é, sem uma duração determinada (ou não), um acorde não tem a identidade que se deseja. Por exemplo, se no acorde de Dó maior o Mi tem duração de dois tempos, o Sol de três tempos e o Dó de um tempo, temos um tipo de acorde. Em uma configuração diferente de temporalidade ou duração, com as notas com o mesmo tempo na pauta, por exemplo, temos um outro tipo de acorde. Isto faz com que a duração seja, sim, essencial para qualquer caracterização harmônica.

Em terceiro lugar, em continuidade com o apresentado acima, também foi visto que, a despeito de seu sentido primeiro de ordenação, o ritmo vai muito além da noção de medida, organização ou cronologia, visto que o ritmo diz respeito a tudo o que relativo ou submetido ao tempo, independente do fato deste ser pulsado ou não. Além disso, foi observado que ao ritmo também pode ser dada a classificação de tonalidade ou atonalidade, independente das notas que são executadas. A partir disso, institui-se a música como tendo um caráter heterogêneo, atravessando qualquer limite que um sistema teórico possa vir a impor, por ter como palavra correlata o próprio tempo, falar de ritmo, então, é falar de intensidade, volumetria, velocidade, duração, harmonia e melodia – já que este é, como o supracitado, a tensão entre o horizontal e o vertical.

Em quarto lugar, foram desenvolvidas as ideias de som, silêncio e ruído. Por mais que não tenhamos explicitado essas noções tanto em termos filosóficos, Deleuze e Guattari as trabalharam bastante ao discursar sobre o ritornelo. De todo modo, a importância destes elementos se dá aqui na definição da própria concepção do que seja o território musical e a atitude da escuta.

Em quinto e último lugar, sendo este de suma importância ao nosso desenvolvimento, foram expostas as noções de tonal e atonal (ou não-tonal). Em um primeiro momento, estes elementos foram mostrados em contraposição para que, depois, fosse ressaltado o caráter de complementariedade e não exclusão entre ambos – tal como veremos que também o fazem, Deleuze e Guattari. A relevância da apresentação entre o tonal e o atonal se dá, pois, tal como o visto: eles se definem para além de um aspecto puramente intervalar. Podem ser, como dito, uma tonalidade ou atonalidade rítmica. Ademais, conjuminando a ideia do próprio fundador da não-tonalidade, vimos que a grande novidade na ascensão do *atonal* é a inserção do cromatismo, dentro do sistema tonal. Uma *pantonalidade*. Quer dizer, antes de ter um caráter puro (relacionado ao sistema dodecafônico), o não-tonal veio como uma provocação, um instrumento de tensão e ruptura, de certa forma, do sistema tonal, apesar de se utilizar das mesmas normas e linguagem. Ele não é, portanto, um sistema inteiramente novo – assim como afirmaram Berg e Schoenberg, mas uma nova maneira de se compreender a música e tudo o que ela pode enquanto arte.

## 2 DEVIR RITORNELO: A MÚSICA COMO LUGAR DE PENSAMENTO

**Ritornelo.** [ri-tor-nè-lo] *s.m.* 1. *METR* Verso ou estrofe que se repetem invariáveis em uma composição poética; 2. *MUS* Em uma composição musical, motivo, frase que se repete a extensão. O sinal que indica tal repetição; 3. *FIG* Discurso, argumento repetido em modo monótono, até levar ao tédio: *aqui vamos nós de novo com o mesmo r.!*

Gabrielli Aldo<sup>104</sup>

É partindo de sua significação comum que iniciaremos o presente capítulo acerca de uma das criações conceituais-filosóficas mais belas e complexas da contemporaneidade. Trata-se do conceito de ritornelo, criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari – principalmente ao que se refere ao desenvolvido no quarto volume da obra *Mil Platôs*.

Na primeira seção do presente desenvolvimento, foram vistos os princípios musicais fundamentais para a compreensão do conceito de ritornelo. Fundamentos, estes, empregados massivamente por Deleuze e Guattari, em suas obras e que, como veremos, formarão todo um arcabouço para que o conceito de ritornelo possa ser desenvolvido e para que haja a possibilidade de formação daquilo que denominamos ser uma teoria filosófico-musical. Além disso, na presente seção serão trabalhados certos temas que constituem o significado mesmo do conceito criado pelos filósofos. Temas, porque na construção do ritornelo não há uma única asserção que o defina. Isto se deve ao fato de o conceito de ritornelo ser construído através do desenvolvimento de uma rede de outros conceitos que acabam por darem forma àquilo que Deleuze e Guattari acreditam ser o signo musical na perspectiva filosófica que compartilham.

Para dar conta disso, então, a presente seção foi dividida em cinco capítulos. Na tentativa de esclarecer do melhor modo possível determinadas noções cuja compreensão é imprescindível para nós, discorreremos, então, da seguinte forma. No primeiro capítulo trataremos de estipular, em linhas primárias, o que seja o ritornelo. Veremos também a forma como ele se apresenta enquanto um produtor de uma temporalidade distinta da qual estamos habituados: a medida cronológica do tempo. Já nos três capítulos subsequentes, serão apresentados os três conceitos basilares à formação desta temporalidade, ou ainda, do movimento de atravessamento do ritornelo. Eles são: as ideias de caos, de terra e de cosmo. Estes conceitos nos acompanharão até o final desta empreitada, visto que consideramos serem estas as concepções mais relevantes ao que concerne o entendimento claro do conceito de

<sup>104</sup> ALDO, Gabrielli. *Grande Dizionario Italiano*. 3ª ed. Milano: HOEPLI, 2015. Disponível em: [https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/R/ritornello.aspx?query=ritornello](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/R/ritornello.aspx?query=ritornello). Acesso em: 9 de dezembro de 2019. Acesso em: 07 de janeiro de 2020.

ritornelo. Por fim, no último capítulo, vamos expor como se dá a apresentação do caos, da terra e do cosmo, denominados, por nós, instâncias espaço-temporais. Faremos isso a partir de um retorno à questão da temporalidade ou formação de uma nova temporalidade, tal como será apresentado no primeiro capítulo desta seção. Finalizaremos, portanto, a presente tese, com a defesa da importância da composição, da escuta e do tempo musical no despertar dos afectos.

## 2.1 O conceito de ritornelo e a busca por um tempo perdido

- E quanto a vocês, quais conceitos pensam ter criado?
- O ritornelo, por exemplo. Formamos um conceito de ritornelo em filosofia.

Gilles Deleuze<sup>105</sup>

Partindo da afirmativa criacional do conceito de ritornelo, o presente texto tem como objetivo ser uma ressignificação musical e filosófica deste signo e tudo o que ele abarca. Para dar início ao que propomos, vamos seguir com a exposição teórico-musical acerca do ritornelo. Isto irá possibilitar que explicitemos, em seguida, a noção filosófica geral desenvolvida por Deleuze e Guattari com maior clareza.

O *ritornelo* é um símbolo musical cuja repetição da obra compõe sua identidade. Ele tem dois polos. Isto se deve à sua natureza teórica, mais precisamente ao fato de ele ser geralmente utilizado em dupla, possibilitando o reconhecimento, na pauta, do momento da repetição e da frase (ou as frases exatas) que deve(m) ser repetida(s). Deste modo, quando um *ritornelo* é colocado em uma partitura musical após um conjunto de compassos, ele está a indicar que se deve retornar ou ao início da peça, ou até o lugar em que houver um outro ritornelo invertido. Logo, o ritornelo indica basicamente que um trecho inteiro ou parcelado deve ser repetido<sup>106</sup>. Mas ele não se relaciona apenas com o tempo, ele é um símbolo de repetição espaço-temporal em uma partitura. Afirmamos isso, dado que, além de delimitar as notas, ele marca também o número de compassos em repetição, isto é, ele marca o tamanho da frase, o espaço pautado a ser executado novamente. Assim funciona o ritornelo: ele conecta os elementos musicais, conexão esta que produz uma temporalidade que gira.

Mas este não é o único símbolo de repetição que encontramos na escrita musical. Há também o *da capo*. A palavra consiste em uma expressão italiana que significa *do princípio*.

---

<sup>105</sup> DELEUZE, Gilles. Inventamos o Ritornelo. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016b, p.404.

<sup>106</sup> Cf. PRIOLLI (1968, p.102).

A definição do termo está, portanto, atrelada a este próprio significado. Ao encontrá-lo no pentagrama, o executor deve retomar a ou obra do início, ou de um lugar no qual é indicado o retorno, o que normalmente é marcado com uma numeração. Habitualmente, o *da capo* é utilizado para repetição de trechos longos. O ritornelo, por sua vez, é utilizado para trechos longos e trechos curtos da composição. Sendo marcado no próprio travessão do compasso, o ritornelo permite um maior controle sobre as frases que serão repetidas. Destarte, é possível haver um ou mais ritornelos em uma partitura. No que diz respeito à segunda opção, ele está vinculado a uma repetição parcelada<sup>107</sup>.

Assim, temos quatro possibilidades de uso do símbolo. Em primeiro lugar, o ritornelo pode ser alocado em um único ponto na pauta. Ele fica no meio ou ao final da obra apontando o retorno para o início da música. Aqui podemos dar início ao nosso diálogo com Chico. Na canção *João e Maria*, composta por ele e pelo Sivuca em 1994<sup>108</sup>, por exemplo, conseguimos observar esse primeiro movimento possível do ritornelo, quando, no décimo quinto compasso, aparece este símbolo de retorno ao princípio da música. Para clarificar nosso exemplo, vamos observar a imagem abaixo.

Figura 1 – Pauta de João e Maria, de Chico Buarque e Sivuca



Fonte: Chico Buarque de Holanda, 1993. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/joao-e-maria>.

<sup>107</sup> Cf. SCLIAR (1985, p.110).

<sup>108</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; SIVUCA. João e Maria. Intérpretes: Chico Buarque e Branca Lima. In: *Chico 50 anos: O Trovador*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 9 (2 min 21 s).

Em segundo lugar, o ritornelo pode ser colocado em dois pontos da partitura (virado para dentro). Deste modo, ele indica sempre o retorno ao início da música uma única vez. Neste caso, a música é repetida do início porque não há um ritornelo invertido (virado para fora) que signifique o retorno a um ponto específico. A música *Joana Francesa* de Chico Buarque (1991)<sup>109</sup> nos oferece um exemplo claro deste uso. Basta que observemos o que acontece quando no décimo quinto compasso é colocado um ritornelo que remete ao início da canção, e quando no vigésimo oitavo compasso (último) o símbolo de retorno ao início da obra é afixado. Vejamos como isso acontece.

Figura 2 – Pauta de Joana Francesa, de Chico Buarque

Edim A7 Edim A7 B<sup>b</sup> F

Tu ris tu mens trop pleu res tu meurs trop tu as le tro pi que dans le  
Ma ta me de rir tu fa la me de\_a mor son ges et men son ges sei de  
Quemme\_en fei ti çou o mar, ma rée ba teau tu, as le par fum de la ca cha

Fm G7 Cm E<sup>b</sup>7 G7 C7

sang et sur la peau ge me de lou cu ra\_e de tor por or ja é ma dru ga da  
lon ge\_e sei de cor ge me de pra zer e de pa vor or  
ça e de su or ge me de pre gui ça\_e de ca lor or

F7 B<sup>b</sup> Gdim G<sup>b</sup>maj7 F

a cor da\_a cor da\_a - - - - - vem mo lharme u co lo vou te con

B<sup>b</sup>m G<sup>b</sup>maj7 F B<sup>b</sup>m

so lar vem mu la to mo le dan çar dans me bras

G<sup>b</sup>maj7 F E<sup>b</sup>m A<sup>b</sup> Fdim Fdim7

vem mo le que me di zer on de\_e que\_es tá ton so leil ta brai se

Fonte: Chico Buarque de Holanda, 1991. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/joana-francesa>.

<sup>109</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Joana Francesa*. In: *Chico Buarque Ao Vivo em Paris – Le Zenith*. Rio de Janeiro: RCA, 1991. 1 disco sonoro. Faixa 13 (3 min 16 s).

Outra possibilidade é a inserção do ritornelo no meio ou final da música (virado para dentro), junto à colocação de um segundo ritornelo em uma frase (virado para fora). Assim, é indicado que a repetição deve ser iniciada só a partir deste segundo ritornelo virado para fora, e não mais *da capo* ou do início. Um exemplo imagético desta segunda forma de uso do ritornelo pode ser encontrado na canção *Eu te amo* de Chico Buarque (1980)<sup>110</sup>. Nela, observa-se um ritornelo de retorno (virado para dentro) no quadragésimo nono compasso e, no trigésimo quarto compasso, um ritornelo de marcação da parte que deve ser repetida (virado para fora). Neste uso, temos uma repetição que se dá no interior da obra, de modo que ela não configura o retorno nem do princípio ou *da capo*, nem ao término da música composta. Examinemos, pois, esse movimento na partitura.

Figura 3 – Pauta de *Eu te amo*, de Chico Buarque

The musical score for "Eu te amo" by Chico Buarque is presented in 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The chords are as follows:

- Staff 1: G<sup>7</sup>sus<sup>4/9</sup>, E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/G
- Staff 2: G<sup>7</sup>sus<sup>4/9</sup>, G<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9)
- Staff 3: Cmaj<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>
- Staff 4: A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, F<sup>#</sup>maj<sup>7</sup>, Dm/F, Emaj<sup>7</sup>, G+<sup>7</sup>
- Staff 5: Cmaj<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>sus<sup>4/9</sup>, B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9)
- Staff 6: Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>b</sup><sup>7</sup>/D, Dm<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>
- Staff 7: E<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>
- Staff 8: C<sup>7</sup>, Bmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>
- Staff 9: D<sup>7</sup>/9/<sup>#</sup>11, Dm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup><sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>/9, G<sup>7</sup>, Dm/F
- Staff 10: E<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>, E+<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>
- Staff 11: D<sup>7</sup>, D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Bmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>
- Staff 12: (Repeat sign)

Fonte: Chico Buarque de Holanda, 1980. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/eu-te-amo>.

<sup>110</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; JOBIM, Antonio Carlos. *Eu te amo*. Intérpretes: Chico Buarque e Telma Costa. In: *Vida*. Rio de Janeiro: Phillips, 1980. 1 disco sonoro. Faixa 8 (5 min 04 s).

Por fim, há ainda uma terceira forma de uso do ritornelo no pentagrama, que acontece quando o movimento se expande indefinidamente. Trata-se da inserção de três ou mais ritornelos, a depender da necessidade que a obra impõe. Este tipo de ritornelo é mais utilizado na música lírica do que na música popular. Esta diferença na recorrência se deve ao fato de a música lírica ter como pressuposto a composição na pauta, enquanto a música popular normalmente é composta a partir de uma linguagem mais simples de acordes e só depois é transposta no pentagrama por alguns estudiosos. Então, vejamos uma possibilidade de como se daria o uso triplo do ritornelo. Em um ponto da pauta, um ritornelo é colocado para repetição de um trecho (virado para dentro) – que pode ser *da capo* ou não. Em seguida, é colocado um segundo ritornelo (virado para fora) que indica a partir de onde a música deve ser repetida. Depois, é colocado um terceiro ritornelo (virado para dentro) em outro compasso, indicando a repetição de um trecho maior. Este terceiro símbolo se relaciona com o segundo ritornelo inserido (virado para fora) que, por sua vez, tem relação com o primeiro ritornelo (virado para dentro). O resultado que temos na execução de um terceiro ritornelo é o engendramento de uma repetição tripla, já que o terceiro ritornelo implica na re-execução a começar do segundo ritornelo que, ao encontrar o primeiro ritornelo, forma uma terceira repetição a partir do segundo ritornelo. Na marcha *A Banda* de Chico Buarque (1966)<sup>111</sup>, este movimento múltiplo fica imagetivamente mais claro. Sendo ligeiramente diferente do explicitado acima, nesta obra há um uso quádruplo de ritornelos. Nela, podemos observar o primeiro ritornelo no trigésimo quarto compasso, indicando a repetição a partir do décimo nono compasso. Na sequência de execução, encontramos o terceiro ritornelo no quadragésimo sexto compasso (último) apontando a repetição dos quatro últimos compassos até o quarto ritornelo, que se encontra no quadragésimo terceiro compasso. Caso na obra não houvesse este quarto ritornelo, teríamos o movimento triplo mencionado acima. Sigamos à imagem.

---

<sup>111</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *A Banda*. In: *Chico Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 disco sonoro. Faixa 1 (2 min 11 s).

Figura 4 – Pauta de A Banda, de Chico Buarque

Teclado

Chords: C7, F, D7, Gm, C7, F, C7, F, D7, Gm, C7, F, F, C7, F7, B $\flat$ , A7, Dm7, Gm7, C, B $\flat$ , A, G, Dm, D7, Gm, C7, To Coda, F, D.S. al Coda, Coda, F, D7, Gm, C7, F.

Fonte: Chico Buarque de Holanda, 1966. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/a-banda>.

Agora que vimos os possíveis usos do símbolo do ritornelo na pauta musical, mesmo que de forma breve, cabe fazermos a análise de que maneira Deleuze e Guattari definem o signo musical como um conceito filosófico, o quanto o conteúdo defendido se aproxima ou se afasta de sua função original e o como os filósofos fazem do tempo musical um espaço de invenção filosófica.

Em primeiro lugar, é importante frisar que os filósofos têm uma ideia espacial e temporal da música. Isto é concebível, na medida que, tal como o visto na primeira seção, a música ocupa o espaço do pentagrama, sobretudo, com a duração. Assim, toda vez que os

autores abordam as ideias de composição e de escuta musical, a abordagem é sempre relativa a um tempo e espaço definidos pelo conceito de ritornelo criado por eles. Deste modo, a música sempre se apresenta como um instrumento de preenchimento de espaços através do tempo. Por isso, ao falarmos de ritornelo ou de música, sempre utilizaremos a medida *espaço-tempo*, por entendermos que ambas as noções andam juntas, sendo indissociáveis daquilo que os filósofos querem defender.

Proponho que partamos da primeira definição apresentada pelos filósofos acerca do ritornelo: “Diríamos que o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música”. Tal como o circunscrito na citação, no capítulo homônimo *Acerca do Ritornelo*, contido no quarto volume do *Mil Platôs*<sup>112</sup>, Deleuze e Guattari (1997) começam a delimitar filosoficamente o problema da música (que nada mais é do que o problema do ritornelo<sup>113</sup>), de maneira mais densa do que o realizado em outras obras. Eles iniciam suas falas pedindo perdão aos músicos, como se fizessem reverência ao estudo teórico musical, por não escreverem o ritornelo “em música” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.106). Este é escrito, no entanto, sob uma perspectiva filosófica e existencial profundas. Desta maneira, com todas suas nuances rítmicas, em *Acerca do Ritornelo*, os filósofos atravessam a filosofia e a linguagem com música do início ao fim do texto, em outras palavras, atravessam a filosofia, fazendo nascer a música pelo meio. Veremos esta questão do *meio* mais adiante.

Na construção do conceito filosófico do ritornelo, então, Deleuze e Guattari constroem também a concepção básica de música e ritmo. Eles fazem isso para que a partir dela fosse desenvolvido o conceito musical propriamente. Como o visto na primeira seção, este conceito refere-se à ideia de que música e ritmo são, sobretudo, o movimento e a percepção do tempo. Assim, eles nos oferecem, para além do conteúdo musical, um panorama espacial ou cartográfico como uma forma possível de se pensar o tempo. Sem dúvida, a ideia de tempo ou ritmo é a pedra de toque de toda compreensão do movimento filosófico-musical que os pensadores criam. Por isso, ela é o élan fundamental existente entre sua filosofia e a música.

A premissa apresentada na seção anterior de que a música é essencialmente a arte do tempo ratifica que falar de música é falar, sobretudo, do tempo. A música não existe sem o tempo. No entanto, apesar de ele ser imperativo para que dele o som nasça, a música tem, por natureza, o poder sobre o movimento do tempo. Quer dizer, como visto, musicalmente não existe uma forma de tempo pré-determinada que permita demarcá-la ou delimitá-la. Isto

---

<sup>112</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 5v. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>113</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI (1997, p.105).

porque a música precisa do tempo, mas para usá-lo a seu bel prazer. Ela é a senhora do tempo. Compor uma música é, em definitivo, dialogar com o tempo, tornar-se um senhor de velocidades e lentidões, intensidades, tempos, ritmos e silêncios. Compor é fazer escutar o tempo. Esculpir o tempo. Tal como afirma Ferraz, o ato de “compor é tornar o tempo sonoro”. Sem o tempo, a nota musical se mostra “em sua não significância absoluta”<sup>114</sup>. Nota ponto. Nota signo sem som. Antes de compor uma linha melódica, a nota deve ser tempo. Por isso, a música é ela mesma o instrumento que torna o tempo sonoro, inserindo em sua simbologia os sons na duração. Tanto o é, que possui uma vasta gama de signos musicais que abrem margem para inúmeras possibilidades de inserção de tempos distintos. Isto principalmente se comparados ao número de possibilidades referentes às inserções das notas – aquilo que, tal como vimos, primariamente consideramos som. Na pauta, o tempo pode ser utilizado de várias formas diferentes: cronologia, ruptura, percussão, ressonância, pausas, silêncios, compassos, colcheias, breves, mínimas, continuidade, repetição, fusa... Essas são só algumas representações das possíveis formas do tempo em uma composição musical. Ora, a simbologia matemática que envolve a escrita musical permite que a estrutura rítmica crie uma infinidade de resoluções ou aberturas melódicas. Por esse motivo, assim como veremos afirmar Deleuze e Guattari, restringir a música a só um tipo de noção de temporalidade é extinguir com sua maior característica: brincar com o tempo. É em função disso que acreditamos que os filósofos fizeram um levante tão vigoroso contra a cronologia – que será apresentado a seguir: por talvez a considerarem um rótulo ou um engessamento temporal da música. Assim, lançaram uma de suas ideias mais brilhantes: a do trabalhar com o tempo da escuta, a do coloca-se como auditor da música, auditor da duração, auditor do tempo, e prosseguir a partir daí.

### 2.1.1 Ocupar sem contar: o *aion* e o tempo da escuta

Na fala sobre duração, portanto, os filósofos estão se referindo à experiência da escuta ou, no termos usados por eles, ao tempo sem contagem da escuta; a uma duração que não é e não pode ser, portanto, cronológica. Isto porque o ritornelo opera por intensidades, velocidade e lentidão, motivo pelo qual ele é caracterizado como um produtor de um tempo que não pode ter medida, um tempo sem contagem – que não é cronológico. De acordo com Guattari, em seu texto *Caosmose*, o tempo do ritornelo não pode ser considerado a partir de “uma categoria

---

<sup>114</sup> FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, n. 9, 2010, p.68.

universal e unívoca”, posto que a apreensão subjetiva do tempo é sempre particular e multívoca. Em outras palavras, cada um de nós tem uma percepção específica de tempo, dado que o tempo é percebido a partir de “módulos de intensidade”<sup>115</sup>. Quer dizer, quando percebemos o tempo, não nos ligamos em seu caráter cronológico, e sim em sua intensidade ou volumetria. Perceber o tempo é, nesses termos, muito mais uma sensação da dinâmica que uma composição apresenta.

Ao trabalharmos com o conceito musical de ritornelo em Deleuze e Guattari (1997, p.41), então, é imperativo que compreendamos a distinção entre os “modos de temporalidade” musical, entre “o tempo e o não tempo”, em outras palavras, entre o tempo cronológico e o tempo da escuta. Isto é necessário uma vez que falar de música é necessariamente falar do tempo e do não-tempo, do tempo pulsado métrico e do tempo não-pulsado flutuante ou livre. Tudo isso porque o que nos interessa não é mais uma medida fechada de tempo, o limite. O que realmente nos importa é: o que faz escoar o tempo? Um tempo que é de percepção. Uma forma de perceber o tempo que não é quantitativa, mas, antes, qualitativa. Um tempo cuja forma de percepção não é quantitativa, mas antes, qualitativa. Já que, ao ouvir uma música, não se diz: – *passaram dois minutos e vinte cinco segundos*. Ao se ouvir uma música, se diz: – *essa música é tão triste!* Ou então: – *essa música é forte!* Ao ouvir uma música, aquilo o que nos move é o tempo sem contagem do afecto, afecto a partir do qual Deleuze e Guattari vão criar uma geografia musical-filosófica do ritornelo, desvinculada por completo do tempo cronológico. Nela, nós não pensamos no tempo sucessivo, o tempo cronológico. Nós apenas vivemos a intensidade afectiva.

Não se trata, portanto, de um tempo contado ou medido, mas de um tempo do vivido. Um tempo sem contagem. O tempo como indefinição. Um tempo que se apresenta análogo ao espaço que ocupa. Mas essa ocupação é sem medida. Um tempo, portanto, que ocupa sem contar.

O que falamos pode ser confirmado pela visão de Ferraz (2010, p.71), para quem este tempo musical trabalhado por Deleuze e Guattari vai além “do tempo cronológico” justo porque “na música o tempo está suspenso na duração da escuta”. Quer dizer, há uma duração que não é passível de mensurabilidade, posto que “nunca sabemos ao certo quanto tempo durou uma música, sabemos apenas que durou e que ora passou mais rápida e ora passou mais lenta”. No tempo da escuta, segundos podem durar uma eternidade. É como dizer *Eu te amo* e desencadear um perder das horas, “nas noites eternas” (BUARQUE DE HOLANDA, 1980).

---

<sup>115</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p.28. E-book.

O som que ocupa um tempo sem contagem, isto é, “o som que ocupa dois segundos pode ser mais denso e de maior duração que aquele que ocupa quatro segundos. Ouve-se música e nunca se sabe ao certo quanto de tempo cronológico se passou” (FERRAZ, 2010, p.71). No momento musical, eu não me lembro: eu estou ouvindo. A minha medida de tempo é tão somente o tempo da escuta: uma escuta presente, ausente de qualquer explicação passada ou futura, na qual a música me consome intensamente, tendo qualquer coisa por referência. Qualquer coisa que dela emerja. Conexões presentificantes. Conexões do fora, nas quais eu fabrico a mim mesmo no tempo do instante da escuta<sup>116</sup>.

De fato, nós nunca sabemos a duração exata de uma música quando a escutamos. As únicas coisas que percebemos são o ritmo e as afecções aos quais a música nos remete. Quando escutamos uma música, a primeira coisa a ser percebida é o ritmo, independentemente da duração exata da obra. Ou seja, antes de apreendermos o tempo real cronológico ou a ordem causal do tempo musical, nós temos a clara percepção de um tempo que não é guiado por minutos, segundos ou horas. Um tempo do afecto. Um tempo sem contagem. Nas palavras de Ferraz (2010):

Não se conta antes e se encaixa um material sonoro em uma fenda mensurável de tempo cronológico, mas ocupa-se sem contar: o som que ocupa dois segundos pode ser mais denso e de maior duração que aquele que ocupa quatro segundos. Ouve-se a música e nunca se sabe ao certo quanto tempo se passou (FERRAZ, 2010, p.71).

É precisamente a este produtor deste tempo não cronológico, deste tempo do afecto explicitado, que Deleuze e Guattari (1997) dão o nome de Ritornelo. Uma temporalidade do instante – cuja medida não pode ser dada em termos cronológicos, por ser um tempo que escapa a um tempo discursivo. Um tempo do instante criador. Um instante de sensação, de percepção. Um instante que não é medido por hora, dia, mês, ano. Um instante pode ser uma coma ou uma vida inteira. Como exemplo, podemos tomar o caso de quando dizemos que em um dia fazem 40°C. Podemos supor, então, que *naquele momento determinado* estava calor. Em contrapartida, quando afirmamos que *aquele verão foi quente*, a medida temporal vai muito além de qualquer determinação, ela é referente a uma duração que não pode ser contada. Ela trata de um momento não específico em que se foi afetado. Outro exemplo do

---

<sup>116</sup> O uso do pronome pessoal “eu” se apresenta como uma forma de intercessão minha no texto, uma maneira encontrada para estabelecer o encontro entre Deleuze, Guattari, Chico e eu. Uma forma de entrelace de linhas de existência. Tal como afirma Zourabichvili (2005, p.1319): “Nesse exato momento, não mais compreendemos “nós” independentemente da significação “linhas”; e, de maneira recíproca, o que costumamos designar como linhas não será mais compreendido separadamente da relação com a nossa existência”. Nesse sentido, a colocação do pronome “eu” vai de encontro de um exercício próprio de demonstrar o movimento de dessubjetivação. Assim como aparece em expressões no texto, do tipo: “Eu sou estrangeiro de mim mesmo”; que, antes de explicitar a marca do sujeito, indica uma diluição do mesmo.

que falamos acontece quando rompemos um relacionamento ou há uma decepção amorosa: quanto tempo precisamos para nos recuperar emocionalmente? Não sabemos, pois este é um tempo sem medida. Ele não é definido por uma cronologia. Quanto tempo para curar um coração partido? Um tempo... Até *devirmos* outra coisa: “Somos todos cinco horas da tarde, ou uma outra hora, e antes duas horas ao mesmo tempo, a ótima e a péssima, meio-dia-meia-noite” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.42). *Devirmos*, pois dizer que uma música é a senhora do tempo é dizer que ela é criada a partir de um movimento heterogêneo não mensurável da fluidez do tempo.

A heterogeneidade do retorno. Ora, a questão filosófica do retorno do ritornelo não é retornar sempre igual e ao mesmo, como se tivéssemos em um círculo que não para de se repetir. Estamos, antes, em uma espiral desmedida, que ora pode ter hastes maiores ora menores, ora podem ser mais espessas ora adelgaçadas. Ora corremos, ora ralentamos em uma repetição do porvir. Este é o movimento da música. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.41), trata-se do tempo “de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independente da duração), de um clima, de um vento, de uma neblina”. É um tempo que “se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independente das formas e dos sujeitos”. Por isso, mais uma vez, em equiparação com a própria definição que a música traz, que é possível afirmar ser o ritornelo um fabricante de tempo: dado que seu retorno implica uma recriação das intensidades ou, como será explicitado, uma recriação de nós mesmos. Não se trata, portanto, de um retorno ao mesmo. É um retorno em devir. Um retorno heraclítico, no qual novas intensidades e velocidades serão criadas num movimento de repetição na diferença. Um retorno que é polifônico, diacrônico, cromático.

Em regresso à noção de produção temporal, questionemos: por que “o ritornelo fabrica tempo”? (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.176). Em razão de ele ser tal como um prisma de luz de que se extraem cores variadas, a depender de como retorna a incidência de luz. O ritornelo é um arco-íris do som. Ele fabrica intensidades e durações em seus temas e motivos que estão aquém do tempo cronológico. Um tempo sem contagem. O ritornelo como o fabricante de um *perder-se no tempo* das instâncias espaço-temporais que o compõe. Veremos como isso funciona adiante. Dizer que o ritornelo se define por um tempo sem contagem é, então, dizer que ele não abarca uma medida objetiva, mas uma duração afectiva. Logo, aquilo que dá a duração da música são as velocidades que nos compõem e os afectos que nos preenchem no tempo da escuta. As velocidades e os afectos são intimamente ligados aos devires que evocamos. Aquilo que percebemos na música são as puras relações de velocidade e lentidão. Ou seja: os movimentos e os devires que fazem brotar os afectos.

Portanto, o que se escuta são os movimentos intervalares, ou ainda, a variabilidade das lentidões e velocidades. Ouvir velocidade: “ser tomado em um devir”<sup>117</sup>. E tal escuta, tal movimento só pode se fazer ou ser dado a partir dos afectos que evoca. São as velocidades, lentidões e intensidades, então, que fazem circular o afecto. E os próprios afetos “são devires” (DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.44).

Ora, mas se a música é criada no devir, se falar de música é necessariamente falar de devir, deve-se enfatizar a ideia de que a cronologia não cabe a ela, de que a música é fora da ordem formal do tempo. Dizemos isto posto que, como é afirmado por Deleuze e Guattari (1997, p.94), “o devir não se pensa em termos de passado e futuro”. O devir é um *entre-deois*. Ele “cresce pelo meio e corre”. Nas palavras de Parnet (1998, p.33), no devir, “Futuro e passado não têm muito sentido; o que conta é o devir-presente: a geografia e não a história, o meio e não o começo nem o fim, a grama que está no meio e que brota pelo meio, e não as árvores que têm um cume e raízes”.

Como o visto acima, o próprio ritornelo tem esse caráter de meio. Ele é como um *intermezzo*: um entreato, a peça musical que liga dois atos. O ritornelo não é começo ou origem da música, ele é o *entre*. Sempre é colocado *entre* compassos. Logo, a própria ideia de ritornelo é uma ideia de meio, posto que é um símbolo musical de repetição de notas e frases de meio. Tal como o exemplificado nas partituras, no início desta seção, o primeiro ritornelo de uma canção nunca é colocado antes que se emita a primeira nota. Ele nunca é de início, porque no início não há obra, não há ritmo ou nota, não existe música. O ritornelo é sempre de meio. Só há música de meio! Só há música depois. Depois da primeira nota, depois da primeira pausa... Ademais, ainda se o ritornelo se coloca ao final da obra musical, é para que ela não se finde, é para que a última frase não seja a última, mas, antes, um retorno ao meio. O ritornelo é, assim, ele mesmo *intermezzo*. Antes de mais nada, ele carrega o predicado de *mezzo*. Um *mezzo ritornello*. Um ritornelo de meio. Mas, para além disso, por que meio? Por que *intermezzo*? Porque, como o dito, a música está fora do tempo cronológico, fora da ordem do tempo. A medida ou a não medida de tempo que ela evoca é a do afecto despertado no movimento de escuta. Um tempo que sempre se refere ao presente como meio, intervalo ou passagem. Nas palavras de Ornelas (2013, p.89, tradução nossa), uma medida de tempo “que

---

<sup>117</sup> DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p.42.

indica o que acaba de passar e está a ponto de passar”. Ou seja, o passado e o futuro “em um só golpe, no intervalo do presente”<sup>118</sup>.

Em Deleuze e Guattari, então, o som não é pensado em termos de medida ou métrica, mas em termos de duração de um instante indeterminado – a duração da escuta de um tempo não marcado. Assim, ele faz com que o próprio ato de compor seja a ação de tornar o tempo sonoro. Ou ainda, de fazer ouvir o tempo, concebendo o compositor tal como “um escultor do tempo” que “torna audíveis forças não audíveis” (FERRAZ, 2010, p.71).

Mas o que vem a ser esse tempo da música? A matemática da pauta? A sequência cronológico-musical? O que Deleuze e Guattari querem dizer, ao afirmar que o ritornelo faz com que escutemos o tempo? Um elemento que é musical, mas que os filósofos vão denominar de força não sonora, ou não audível, mesmo que a própria música tenha por definição o tornar o tempo sonoro.

De fato, a concepção deleuze-guattariana não se refere ao tempo cronológico. O que é de se entender, na medida em que a própria teoria musical também se preocupa em considerar o tempo da escuta em suas definições sobre o que seja a própria música. Da mesma forma, também há de se entender a não relação com um tempo cronológico, em Deleuze e Guattari, dado que sua preocupação maior é, sobretudo, com os afectos despertados na escuta. As forças que não são audíveis não são as notas, a melodia, o ritmo ou qualquer outro elemento representativo da pauta musical. As forças não audíveis são a duração, a intensidade do afecto. Esta intensidade é sentida e não escrita, estando muito mais no campo da percepção do que da composição musical. Logo, a este modo ou forma de se entender o tempo, não cabe que perguntemos “quanto dura a música que você acabou de escutar?”, mas, antes, e muito mais importante: como você foi afetado, durante a escuta? E este *afetar-se* será muito mais próximo da medida de tempo apresentada pelos filósofos, resgatada da Grécia Antiga, como veremos a seguir, do que o sequencialismo cronológico ao qual estamos habituados.

Assim, Deleuze e Guattari rompem com a ideia do movimento ordenado e regular da música. Para os filósofos, a música, assim como o tempo, não é regular. A música é um não-cronológico, ela é um contratempo rítmico. O ritornelo leva a uma experiência não cronológica do tempo. Ele é mais profundo que qualquer medida temporal. Um fora do tempo que põe em jogo todo devir. Daí, que os filósofos vão resgatar a noção de *aion*, de modo a introduzir ou clarificar esta ideia de *fora do tempo* ou tempo flutuante, de uma

<sup>118</sup> ORNELAS, Sonia Torres. El Ritornelo en la filosofía de Deleuze como abertura para el arte y la salut. *Filosofia e Saúde*. Programa de pós-graduação em filosofia da UERJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p.89. O texto em língua espanhola é: “que indica lo que acaba de pasar y está a punto de pasar”, “en un sólo golpe, en el intervalo del presente”.

extratemporalidade do ritornelo definida enquanto intensidade, velocidade e lentidão. Nas palavras de Ornelas (2013, p.94, tradução nossa), dizer que o ritornelo é uma fábrica de tempos, então, “é o novo modo de dizer o *Aion*”<sup>119</sup>. Mas, antes de entender o que isto significa, esta medida ou não medida do tempo, é necessário entender quais as medidas de tempo existentes de modo a contrapor as possibilidades de percepção temporal.

Na Grécia Antiga, o problema do tempo passava por uma delimitação espaço-temporal. Ela não se limitava a uma apreensão puramente cronológica. A concepção de tempo era, na Grécia, completamente relacionada a uma visão de mundo específica, tendo a ver, de acordo com Campillo, com as ideias de “continuidade ou perdurabilidade de certas constantes da existência”<sup>120</sup>. Por isso, é possível afirmar que havia um confronto com o tempo. O tempo não era reduzido a uma única noção ou perspectiva. Os gregos vivenciavam e eram afrontados por quatro modos distintos de temporalidade, a saber, *apeiron*, *kairos*, *chronos* e *aion*.

De maneira geral, por *apeiron*, entendemos o tempo infinito, ilimitado, indeterminado. O *apeiron* é o eterno, é a *arche* ou origem, visto que dele nasce o mundo, os céus, o cosmo. Por causa dele, as coisas nascem e perecem, se engendram e se corrompem segundo relações de necessidade. Ele é, portanto, berço dos movimentos de geração e corrupção que acontecem de forma cíclica nesse tempo infinito.

O *kairos*, por sua vez, é um momento ou um intervalo de tempo relativamente breve. Mas o *kairos* não é instante ou atualidade. Assim como não é um presente objetivo (ou subjetivo). Ele é o momento adequado, a ocasião propícia, a oportunidade para decisão ou ação<sup>121</sup>. Trata-se de um tempo sem contornos, um tempo abstrato. Uma ocasião única e passageira que não se repete. O *kairos* é o tempo do acontecimento, é o tempo fugaz cuja presença é notada só depois que ele já passou. Por isso, ele sempre pertence a um passado ou a um porvir. Assim como veremos ser o *aion*, o *kairos* não tem extensão ou medida. Não sendo reconhecível ou previsível, por não haver nele qualquer regulação métrica ou ordenação. Por conta de sua indeterminação, a única coisa que lhe dá sentido é quando ele é identificado, aproveitada a oportunidade. Por isso que, tal como descreve Platão (*República* II, 370b): o *kairos* é um bom tempo, mas precisa de sabedoria para reconhecê-lo.

<sup>119</sup> O texto em língua espanhola é: “es el nuevo modo de decir el *Aión*”.

<sup>120</sup> CAMPILLO, Antonio. *Aion, Chronos y Kairós: la concepción del tempo em la Grecia Antigua*. In: Vicente Huici (org.). *La(s) outra(s) historia(s)*, Vol.3, UNED (ed.), 1991, p.37. O texto em língua espanhola é: “continuidade o perdurabilidad de ciertas constantes de la existencia”.

<sup>121</sup> Cf. PLATÃO, *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará: EDUFPA, 2007, 272a, 270b.

Dando prosseguimento, sigamos agora ao que na Grécia Antiga era entendido por cronológico. Ela é a noção de tempo corrente, ao qual estamos acostumados e submetidos. De acordo com Lalande (1996, p.1111, tradução nossa), há uma confusão corrente sobre a noção mitológica concernente aos deuses *Cronos* – “o Saturno da mitologia romana” – e o *Chronos*, “o Tempo”. De acordo com autor, a confusão com *Chronos* é que, por definição, “o tempo é aquele que mata as coisas”. Ou seja, é responsável pela morte das coisas. Sendo assim, por extensão, o tempo é responsável por “conduzir os seres a sua maturidade e a seu fim”. *Cronos*, por sua vez, é o deus que conduz as coisas em seus termos.

O *Chronos* tem por predicado a “ideia de duração, de período passado”, de início e fim, de nascimento e morte, ou seja: a ideia de tempo como um “conjunto de relações”<sup>122</sup>. De acordo com os pitagóricos, o movimento cronológico se assemelharia “ao movimento da música”, devido à rigidez de sua sucessão numérica harmônica, melódica e rítmica (CAMPILLO, 1991, p.46, tradução nossa)<sup>123</sup>. Já nos termos de Bailly (1950, p.967, tradução nossa), pesquisador etimológico, o significado mais proeminente de *chronos* é, na Grécia Antiga, o de “tempo” ou de “duração do tempo”. Encontramos, por isso, *significações* tais como: “o tempo [...] como um todo”; “duração de tempo determinada”; “época determinada, momento preciso”; o tempo passado, presente e futuro; o tempo da “existência inteira”; “no curso do tempo” e “intervalo de tempo”. Entretanto, análogo ao que veremos ser a definição terminológica da palavra *aion*, o *chronos* também pode significar um “tempo infinito [...], para sempre, eternamente” e um “tempo a vir”<sup>124</sup>.

Campillo (1991, p.39, tradução nossa), por sua vez, acrescenta que, na Grécia, o termo *chronos* servia “para designar um certo intervalo de tempo, um *tempo* determinado”, ou, ainda, “para designar a limitada sucessão do tempo”<sup>125</sup>. Isto porque *Chronos* é um tempo de métrica. Um “tempo sucessivo”, um “regulador rítmico”. Sendo, por isso e acima de tudo, um tempo medido, mensurável, numerável. Um “tempo métrico” (CAMPILLO, 1991, p.46, tradução nossa)<sup>126</sup> que indica o período “que vai de um evento anterior a um evento posterior”

<sup>122</sup> LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. PUF: Paris, 1996, p.1111. O texto em língua francesa é: “le Saturne de la mythologie romaine”, “le Temps”, “le temps est ce qui mûrit les choses”, “conduit les êtres à leur maturité et à leur terme”, “l’idée de durée, de période revolue”, “ensemble de relations”.

<sup>123</sup> O texto em língua espanhola é: “el movimiento de la música”.

<sup>124</sup> O texto em língua francesa é: “temps”, “durée du temps”, “le temps tout entier”, “durée de temps déterminé”, “époque déterminé, moment précis”, “l’existence entier”, “dans le cour de temps”, “intervalle de temps”, “le temps infini”, “pour toujours, éternellement”.

<sup>125</sup> O texto em língua espanhola é: “para designar un certo intervalo de tempo, um *tiempo* determinado”, “para designar la limitada sucesión del tiempo”.

<sup>126</sup> O texto em língua espanhola é: “tiempo sucessivo”, “regulador rítmico”, “*tiempo métrico*”.

(LALANDE, 1996, p.1110, tradução nossa)<sup>127</sup>. Ele é uma sucessão homogênea, portanto, que comporta a medida numérica de movimento, comportando um antes e um depois. Podemos concluir, portanto, que o *Chronos* é um tempo definido “por seus limites”. Limites estes que servem de comparativo entre tempos: suas igualdades e diferenças, a “divisão de um mesmo tempo”, a “adição de tempos sucessivos”. Dizer isto também é dizer que os limites de tempo servem para compararmos todas as operações que envolvam a “relação unívoca *antes-depois*” que nos dá a ideia de duração cronológica (LALANDE, 1996, p.1112, tradução nossa)<sup>128</sup>; o tempo enquanto ordenação.

O cronológico é, reiterando o dito, uma sucessão de tempo regular, mensurável e numérica. O *chronos* é o pai da medida e da ordem. É o tempo da contagem, dos calendários e do relógio. Trata-se de um tempo que indica divisão, sucessão, seção, época, período determinado – um momento do dia, ano, estação, um intervalo. Um tempo que se configura ou é formado por um retorno regular de certos acontecimentos. Uma noção que está sempre anelada a um encadeamento relacional de fatores limitadores de temporalidade, visto que o essencial da ideia de tempo cronológico é “definir um período, breve ou longo, mas distinto, e que, se opõe a outros períodos” (LALANDE, 1996, p.1113, tradução nossa)<sup>129</sup>. Ou seja, ele é determinado sempre em relação a outros tempos. Por isso, a característica regular ou irregular só se aplica ao tempo cronológico: dizer regular ou irregular quer dizer que o tempo está submetido a alguma medida ou organização periódica.

Em contrapartida, de acordo com Lalande (1996, p.1112, tradução nossa) a noção de tempo também pode ser dada como uma “abstração de todo limite efetivo”, ou seja, uma perspectiva do tempo em si mesmo e não numa relação entre passado, presente e futuro delimitada, dado ser possível falar de tempo para designar um momento abstrato, “para designar uma época cujos limites são vagamente definidos”<sup>130</sup>. Assim, o tempo também pode ser entendido como mudança contínua. Trata-se de uma noção que seria, por isso, mais bem definida através da oposição entre tempo e eternidade, em uma ideia de duração que se mostraria em relação ao próprio devir. Uma ideia cuja temporalidade é compreendida como “um tipo de trama móvel” (LALANDE, 1996, p.1111)<sup>131</sup>, que, nas palavras de Campillo (1991, p.38, tradução nossa), não é só “uma linha que avança incessantemente, mas também

<sup>127</sup> O texto em língua francesa é: “Période qui va d’un événement antérieur à un événement postérieur.”

<sup>128</sup> O texto em língua francesa é: “par leurs limites”, “division d’un même temps”, “addition de temps successifs”, “rapport univoque *avant-après*”.

<sup>129</sup> O texto em língua francesa é: “definir une période, brève ou longue, mais distincte, et qui, s’opposant à l’autres périodes”.

<sup>130</sup> O texto em língua francesa é: “abstraction de toute limite effective”, “pour désigner une époque dont les limites ne sont que vaguement définies”.

<sup>131</sup> O texto em língua francesa é: “comme une sorte de trame mobile”.

um círculo que retorna uma e outra vez”. Por isso, ela não é sucessão, “mas também repetição”<sup>132</sup>. A esta linha móvel do tempo, dá-se o nome de *aion*.

O *Aion* é o tempo da eternidade do instante. Designa os grandes ciclos temporais. Ele não conhece nem princípio nem fim, apenas uma sobreposição de temporalidades, na medida que, nos termos de Campillo (1991, p.40, tradução nossa), a eternidade pode ser “concebida como totalidade simultânea de todos os tempos”<sup>133</sup>. Etimologicamente, de acordo com Bailly (1950, p.28, tradução nossa), o *aion* significaria não só a “duração da vida” como também a ideia de “eternidade” e “porvir”<sup>134</sup>. Isto é ratificado por Santos Neto ao afirmar que, originalmente, o termo *aion* significava “a vida ou um período de existência”<sup>135</sup>. Isto posto, seria possível afirmar que o *aion* carrega uma ideia abstrata de duração justo por ter a particularidade de ser ilimitado, eterno e múltiplo, e por trabalhar a partir de dimensões não mensuráveis, e construindo a partir de heterogêneos. Zourabichvili nos diz ainda que o *aion* é o tempo do devir, a “eternidade paradoxal [...] dos devires”. Nele, “apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo”, sendo, assim, um “instante sem espessura e sem extensão”<sup>136</sup>. Esta definição está vinculada à concepção deleuze-guattariana, para a qual o presente se configura pelo movimento do devir. Logo, ele sempre se apresenta como um vir-a-ser, não sendo, deste modo, algo fixo. Ele é uma instância mutável, ou ainda, o lugar de atravessamento. Nesses termos, então, segundo Ornelas (2013, p.88, tradução nossa), o *aion* seria “um ir e vir sem fim”<sup>137</sup>; um instante sem lugar, dado que o instante do *aion* é um ponto de intercessão, um intervalo, um intermédio em que se encontra a eternidade e o tempo. O *aion* é o tempo do *intermezzo*.

Em conformidade com o dito, Guattari (1992, p.29) também vem a defender que o *aion* se definiria como “focos de eternidade aninhados entre os instantes”. Um limite inextenso entre a sucessão temporal no qual o instante é tido como uma fronteira de tempo, sendo começo e término de todos os tempos. Assim, o instante é uma dimensão de tempo não mensurável. Trata-se de um tempo que tem a eternidade como princípio, de uma instantaneidade que anula qualquer ideia de cronologia. Isto se deve ao fato de o eterno não

<sup>132</sup> O texto em língua espanhola é: “una línea que avanza incesantemente, sino también un círculo que retorna una y otra vez”, “sino también repetición”.

<sup>133</sup> O texto em língua espanhola é: “concebida como totalidad simultanea de todos los tempos”.

<sup>134</sup> O texto em língua francesa é: “durée de vie”, “éternité”, “à venir”.

<sup>135</sup> SANTOS NETO, José Olímpio dos. A distinção Aion X Cronos em Deleuze. *Revista de Filosofia Gama Digital*, edição 2008.2, p.1.

<sup>136</sup> ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas: UNICAMP – Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004, p.11. E-book.

<sup>137</sup> O texto em língua espanhola é: “un ir y venir sin fin”.

poder ser medido, visto que ele é, nas palavras de Deleuze, uma “forma vazia do tempo” que foge “nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro”<sup>138</sup>.

De maneira a retornar e sublinhar esta dualidade entre *chronos* e *aion*, vimos que enquanto o primeiro indica o que vai passar e o que está a ponto de passar (futuro), o segundo é ele mesmo passagem, atravessamento, é um composto de velocidades e intensidades que não tem passado, presente e futuro como normatividade temporal. Ele passa a cronologia, sendo, por isso, muito mais uma transversalidade temporal. Nas palavras de Campillo (1991, p.42, tradução nossa), enquanto o *chronos* tem a particularidade da comensurabilidade, mostrando-se como um modo de tempo “sucessivo e móvel”, ou ainda, “um presente finito, relativo e, não obstante, ilimitado em sua incessante sucessão ou reiteração”, o *aion* é uma instância temporal “simultânea”<sup>139</sup>. O *chronos* carrega “uma certa ordem, um certo *ritmo*”, tendo, por isso, “um movimento regular, medido ou numerável”. O *chronos* tem, portanto, uma relação direta com a medida. Já no *aion* “o tempo se move [...] segundo um *arithmos*” (CAMPILLO, 1991, p.46)<sup>140</sup>.

A diferença entre *aion* e *chronos* seria, então, uma diferença entre duas dimensões do real. O *aion* tem uma dimensão simultânea, sendo, por isso, um presente infinito, absoluto, autossuficiente e completo em si mesmo. Por outro lado, o *chronos* seria uma dimensão sucessiva e móvel, um presente finito, relativo e ilimitado em sua sucessão e reiteração. Enquanto o *chronos* é sucessão, o *aion* é simultaneidade. A simultaneidade que é uma característica da eternidade, ao passo que a relação de sucessão e a mobilidade são características de uma cronologia, de um tempo sucessivo, de um princípio ordenador e regulador do ritmo. O *aion* carrega um ritmo em desordem, e o transforma em elemento de passagem. Não se conta o tempo do *aion*. Ele é o tempo da escuta. Por isso, não é possível medir este tempo.

Nesse sentido, podemos afirmar que o não cronometrado, este *aion* do ritornelo, antes de ser referente a uma ausência de tempo ou à eternidade, ele é – e de maneira não paradoxal – um tempo de intemporalidade, intermitência e intempestualidade. Indo além, caberia dizer também que o *aion* é a medida de tempo do ouvido musical, já que ele se apresenta na qualidade de tempo de escuta; um tempo sem contagem, a despeito de toda cronologia, que nos faz perceber forças não sonoras. Quer dizer, um tempo ritornelizado.

<sup>138</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.65. E-book.

<sup>139</sup> O texto em língua espanhola é: “sucessiva y móvil”, “um presente finito, relativo, y no obstante ilimitado em su incessante sucesión o reiteración.”, “simultânea”.

<sup>140</sup> O texto em língua espanhola é: “un cierto orden, un cierto *ritmo*, un movimiento regular, medible o numerable”, “el tempo se mueve [...] según el *arithmós*”.

Com base nesta significação, o ritornelo se confunde com a própria noção de *aion* a partir do momento que sua definição é essencialmente não-cronológica. Logo, é possível afirmar que, ao dizer *o tempo do ritornelo*, também estamos dizendo *o tempo do aion*. Tal como defende Ornelas (2013, p.89, tradução nossa): “O conceito de *Ritornelo* é a invenção que nomeia o *Aion*”<sup>141</sup>. Nesse sentido, o tempo do ritornelo é *medido*, portanto, segundo a diferença entre as afecções que ele evoca no tempo da escuta. Isto permite até que pensemos ser, partindo desta perspectiva, o afecto a medida do tempo do ritornelo.

Deste modo, o tempo é uma força que devém sonora, que torna forças não audíveis, audíveis; forças não sonoras, sonoras. Escutar o tempo. Ocupar sem contar quando a música “faz ouvir a força sonora do tempo”<sup>142</sup>. Nas palavras de Deleuze: “Ocupar sem contar”, “preencher os entrelaces sem medida”, “ser atormentado”, “ser ocupado sem contar, sem medida”<sup>143</sup>. Tornar audível uma força não audível. Ouvir um signo. Ouvir o ritornelo que, por definição e execução, não é um símbolo sonoro. Mas que se faz audível, segundo sua repetição, segundo as forças e potências de afeto evocadas pelo retorno. Ouvir o que não se ouve. Tornar audível o afeto, a partir da tensão rítmica entre o horizontal e o vertical. Tensão esta que é o ritmo funcionando, como defende Guattari (1992, p.32), tal como um “dispositivo de subjetivação que, ao mesmo tempo que [...] nos faz sair dela”. Ser atravessado por afectos que não são nossos, mas que tomamos como nossos, no tempo da escuta musical. Um tempo não cronológico porque não se conta, se sente. Assim, trata-se de um tempo sem contagem porque é um tempo de afecto. E afecto não se quantifica, só se qualifica o movimento, a intensidade, a velocidade. Isto é, da mesma maneira que acontece no ritornelo, o afecto também não é de natureza contável ou medida. Nós não quantificamos quantas vezes nos apaixonamos ou quantas vezes amamos nossos pais, por exemplo. Os afectos são necessariamente qualificáveis. Muito ou pouco? Eles são medidos, portanto, enquanto intensidades e, mais ainda, velocidades: quanto tempo dura uma intensidade? Essa seria a pergunta elementar dos afectos, sendo exatamente isso que Deleuze e Guattari vão desenvolver quando criam o conceito filosófico de ritornelo. Nele, em uma dinâmica espaço-temporal, todos os elementos apresentados têm, sobretudo, uma dimensão afectiva, visto que o ritornelo, enquanto retorno e enquanto força não sonora, desperta e faz ouvir afectos.

<sup>141</sup> O texto em língua espanhola é: “El concepto de *Ritornelo* es la invención que nombra el *Aión* [...]”

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010, p.215.

<sup>143</sup> DELEUZE, Gilles. Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016f, p.311.

O retorno da nota, da frase, do tema, do motivo; o realojamento de afectos, nas instâncias do ritornelo. Nesse sentido, talvez a pergunta que servirá de guia para o texto que se segue seja: como se dá o retorno dos afectos? Sim, porque estamos a falar do ritornelo. Logo, não se trata de um caminho em linha reta. Mas sempre um caminho em espiral de regresso. Sempre de volta e, como veremos, sempre na diferença. Nas palavras de Guattari (2000):

Não há contradição entre o ritornelo e a criação, porque o ritornelo, como retorno ao ponto caótico da criação, é como uma parada do movimento cronológico do tempo, um Aion, é como um “retomar”, retomar novamente e sempre (GUATTARI, 2000, p.34)<sup>144</sup>.

De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.59), o *aion* é, então, uma “liberação do tempo” no plano musical. Um “tempo não pulsado para uma música flutuante” “onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto de movimento”. Esta diferença entre tempo pulsado e não pulsado, tempo da escuta e tempo cronológico estaria, então, diretamente ligada, ou ainda, se assim é possível dizer, condicionada à contraposição entre as medidas temporais do *Aion* e do *Chronos*.

### 2.1.2 Quando é que eu cantarolo?

Ultrapassando a questão temporal do conceito, cabe agora encontrarmos outras respostas ao nosso problema fundamental, a saber: mas o que é isso, o ritornelo? Nas palavras de Deleuze, a resposta para essa questão ficaria mais clara se conseguíssemos responder a seguinte pergunta: “Quando é que cantarolo?”<sup>145</sup>. De acordo com o filósofo, o cantarolar se dá em três casos: (1) quando não estou em casa, mas voltando pra ela; (2) quando estou em casa; e (3) quando vou embora de casa, mas a levo no coração comigo. Colocando nesses termos, é possível dizer que o conceito de ritornelo se apresenta mais como um problema desse *em casa*, um problema que Deleuze e Guattari vão denominar ser de território ou territorialidade, ou ainda, “da saída ou entrada no território”. Nos termos deles, o ritornelo trata essencialmente dos movimentos de territorialização e desterritorialização. Tal como afirma Zourabichvili (2004, p.51): “O ritornelo merece duas vezes o seu nome: em primeiro lugar,

<sup>144</sup> GUATTARI, Félix. *Combattre le Chaos. Chimères*, N°38, 2000, p.34. Tradução livre do francês: “Il n’y a pas de contradiction entre ritournelle et création parce que la ritournelle, comme retour vers le point chaotique de la création, est comme un arrêt du mouvement chronologique du temps, un Aion ; c’est comme un « reprendre », reprendre encore et toujours”.

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris, Produção Éditions Montparnasse, 1988-1989. Pierre-André Boutang (Realização). Entrevista feita por Claire Parnet. No Brasil: divulgação TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord, Arte Vídeo, 1997. E-book.

como traçado que retorna sobre si, se retoma, se repete; depois, como circularidade dos três dinamismos”. No ritornelo há, tal como seu significado musical, um constante ir e vir. Trata-se, como já foi dito, de um símbolo de repetição de uma frase, motivo ou obra musical. É nesse sentido que o ritornelo também se mostra, sob a perspectiva filosófica, como uma “circularidade dos três dinamismos” ou o que denominaremos ser instâncias espaço-temporais que o caracterizaram: o caos, a terra e o cosmo. Dinamismos ou instâncias<sup>146</sup> espaço-temporais estes, que se encontram sempre intercalados em um movimento circular de retorno. Estas duas configurações do ritornelo (a repetição e as instâncias), não podem, então, serem consideradas isoladamente, posto que elas se constituem de forma mútua no que Deleuze e Guattari definem ser o ritornelo. Deste modo, música e filosofia não se apresentam mais como campos tão distintos, mas, antes, como campos que se complementam e se constroem intercalados.

Esta intercalação faz referência ao próprio movimento de retorno pela diferença. Ora, assim como foi descrito, o movimento de retorno do ritornelo implica em devir. Para percorrer seu caminho, o devir se faz imperativo. Logo, nas palavras de Ornelas (2013, p.87, tradução nossa), trata-se “de um movimento filosófico sempre nascente”, dado que não voltamos ao mesmo e nem somos os mesmos ao retornar. Este movimento é, portanto, “uma repetição que não se pode falar senão como Diferença”, uma “*repetição ontológica*” que é própria do devir<sup>147</sup>. Nesse sentido, um elemento que ajuda a clarificar a repetição do ritornelo é a ideia de labirinto. Em um labirinto, por mais que façamos o mesmo caminho várias vezes, nós nunca conseguimos identificá-lo como sendo o mesmo. Isto acontece porque, nele, não temos um norte, um mapa ou uma medida que nos permita saber de onde viemos e para onde vamos. O retorno, aqui, é sempre novo, sempre duvidoso. É como se caminhássemos toda vez por um caminho *inédito*. De todo modo, a ideia de labirinto nos serve para dizer que o retorno nunca é o mesmo, assim como a repetição do ritornelo nunca é a mesma. Como exemplo disto, podemos pensar em um artista capaz de tocar a mesma linha do compasso ou do conjunto de compassos a serem repetidos de maneiras diferentes a cada vez, com intensidades diferentes, de modo que seja possível imprimir, de certa forma, sua assinatura na obra que está sendo executada a partir desta execução. Esta situação nos mostra que uma mesma

<sup>146</sup> Denomino o caos, a terra e o cosmo como instâncias, pois, por não terem uma cronologia, caos, terra e cosmo são uma temporalidade que gira, sempre se intercalando. Uma temporalidade sem medida, em um espaço em movimento.

<sup>147</sup> O texto em língua espanhola é: “movimiento filosófico siempre naciente”, “una repetición de la que no se puede hablar sino como Diferencia”, “repetición ontológica”.

música pode ser executada de formas distintas, mesmo que sua essência estrutural não seja modificada. Eis aí o devir musical; a ritornelização do tempo. Nas palavras de Pinheiro:

Não se trata da repetição de uma identidade, mas de um ritmo que é em si mesmo diferenciado. Assim, a cada interpretação de uma mesma melodia, introduz-se uma diminuta – por vezes imperceptível – diferenciação: uma nota minimamente mais longa, uma cadência infinitamente mais ou menos rápida. E não é justamente em função dessas mínimas diferenças que uma mesma melodia se diferencia na voz de um ou outro intérprete? (PINHEIRO, 1999, p.82)<sup>148</sup>.

Ademais, tendo estabelecido em poucas linhas o que seja o ritornelo e qual é o seu modo de temporalização, cabe agora questionar a maneira pela qual Deleuze e Guattari (1997) o definem no quarto volume de *Mil Platôs*, visto que, ao invés de construir uma definição, os filósofos apresentam o conceito sempre através das conexões, atravessamentos e modulações que emergem dele. Ou seja: o conceito de ritornelo é apresentado sempre *em relação*, sempre a partir de sua associação com outros movimentos. Logo, sua compreensão pressupõe que tenhamos a visão do grupo de conexões que o compõe, já que ele é formado a partir do ressoar de seus elementos. Sigamos, então, com a identificação primária das principais conexões que definem o conceito do símbolo trabalhado.

Como dito, o ritornelo é composto por três instâncias que, em seu movimento, se conectam e modulam, formando um ciclo de experiências perceptivas. Desta forma, a definição de ritornelo se dá principalmente a partir de uma tríade espaço-temporal que, tal como será visto de maneira mais clara adiante, se justapõem em ritornelo: caos, terra e cosmo.

Em vista disto, em primeiro lugar, Deleuze e Guattari (1997, p.101) nos apresentam a instância do caos. Tal como é definida, ela representa um espaço não-gravitacional no qual nada é criado, mas que é gênese de toda criação. Assim como afirmam os filósofos, o caos é a dissolução, a dissolução do tema musical, o “erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia”. Erro este que é princípio de ordem dado que, no caos, “as coisas existem mas ainda não tem corpo” (FERRZ, 2010, p.72). Por isso, seu movimento principal é a busca por um centro, por um ponto reconhecível, por uma direção, por um lugar em que a criação musical possa ser dada, por um território que nada mais é do que o “esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos”. Portanto, o caos é uma “canção” que “salta a um começo de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.101). Ele é o “não-dimensional”, o “não-localizável” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102). Por conta disto, este primeiro

---

<sup>148</sup> PINHEIRO, Paulo. Por uma filosofia do som: a noção de ritornelo entre música e filosofia. *Cadernos do Colóquio*, Vol.2, n.1, Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999, p.82.

aspecto (de busca) do ritornelo é caracterizado como sendo um *componente direcional*, justo por ser a primeira manifestação frente ao território que se abre.

Em segundo lugar, os filósofos desenvolvem a instância da terra: um espaço-tempo bem delimitado, traçado, contornado; o centro estável buscado pelo caos. Como consequência disto, os filósofos determinaram ser o estriado, a dimensão da binaridade, do claro e do escuro, do branco e do preto, dimensão cuja conexão comporta, inicial e aparentemente, a ideia de lembrança e de subjetividade. Nela, as coisas têm corpo, nome e forma. Na terra, depois de organizado o caos, é traçado um território em torno do centro que havia sido buscado. Neste componente, a busca não se dá mais para um ponto fixo, mas para um espaço íntimo seguro, onde seja possível a construção de uma obra que, neste caso, é equivalente à criação e consolidação do território. Tal como afirmam Deleuze e Guattari (1997, p.101), na terra “as forças do caos são mantidas no exterior [...] e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita”; pois, nela, erigimos “forças anti-caos” e “forças interiores da criação”. Na terra, construímos um “muro sonoro” que marca o território, que delimita “a morada ou o em-casa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102). Ela é o nosso “em casa”. Esta instância é, então, composta por “forças íntimas terrestres”, trata-se de um “espaço traçado” ou espaço estriado que, por conta disto, é caracterizado como sendo um *componente dimensional*, por ser da ordem da delimitação do território e de sua consolidação (DELEUZE ; GUATTARI, 1997, p.101).

Em terceiro e último lugar, é lançada a instância do cosmo. Trata-se de um espaço liso, não-métrico e não-direcional, onde os tempos se interpassam e cuja conexão é livre. Nesse sentido, sair da terra para o cosmo é interromper ou se libertar o tempo cronológico. Pode-se dizer, então, que o espaço-tempo liso é uma dimensão do prisma e do sol; lugar e temporalidade de infindas bifurcações; de explosão de cores sonoras, de heterogeneidade, do turbilhão do devir. No cosmo, assim como o explicitado por Ferraz (2010, p.72-3), “as coisas deixam de ser coisas, se fragmentam, mas ainda carregam um punhadinho da terra onde estavam”. Em outras palavras, saindo da terra construída, se parte para um estado de transitoriedade do território, onde, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.120), os elementos “deixam de ser terrestres para tornarem-se cósmicos”. No cosmo germinam “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes”. Da terra para o cosmo, o território se abre, “se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102). Aqui, não se tratam mais de “forças territorializadas, reunidas em forças da terra”, mas de “forças reencontradas ou liberadas de um cosmo desterritorializado” (DELEUZE;

GUATTARI, 1997, p.119). Por isso, este último aspecto do ritornelo é classificado como um *componente de fuga*. Sua função é abrir e fazer rachar o território.

Diante disto, é adequado dizer que o caos, a terra e o cosmo se relacionam com tempo não mensurável do afecto, fazendo da música uma aventura. Uma aventura do ritornelo, no sentido de que Deleuze e Guattari (1997, p.174) ressignificam a música como sendo o tempo de indeterminação do afecto; no sentido de que seu movimento passa a ser, antes de qualquer coisa, o de “tornar sonoro” o afecto.

De modo a concluir este tomo, então, ao falarmos de tempo, não estamos nos referindo às dimensões *passado, presente e futuro*. Não se trata de uma ordem cronológica homogênea. Aqui, estamos tratando de uma dimensão temporal de fuga. Nas palavras de Deleuze (1998, p.61), “Sobre as linhas de fuga, só pode haver uma coisa, a experimentação-vida. Nunca se sabe de antemão, pois já não se tem futuro nem passado”. Ao falarmos de temporalidade, portanto, estamos nos referindo, sobretudo, a um movimento presente, ou melhor, presentificante, a movimentos que animam e dão velocidade e intensidade ao presente. Dizer ser caos, terra ou cosmo é elencar as formas pelas quais a vivacidade do presente se divide a cada instante indeterminado. Caos presença no instante. Terra presença no instante. Cosmo presença no instante. Por isso, também, a utilização da nomenclatura *instância* às dimensões do ritornelo – pois o caos, a terra e o cosmo são aquilo o que emerge no tempo do instante: presença-instante do ritornelo; “essa fábrica de fazer tempos” (FERRAZ, 2010, p.72).

## 2.2 O nascimento da arte no caos

Assim como foi visto no capítulo anterior, o ritornelo é definido a partir de três instâncias espaço-temporais: caos, terra e cosmo. Foi colocado também que o caos é considerado um espaço-tempo acentrado, lugar no qual a criação artística não se desenvolve. Apesar disso, como dito, a criação pressupõe necessariamente que qualquer composição passe por este espaço. Além desses aspectos, também explicitamos que Deleuze e Guattari, ao apresentar o conceito de ritornelo, o fazem sempre *em relação*. Eles nunca dizem o que é de maneira objetiva. Ao invés disso, demonstram como se dão certos atravessamentos que o constituem. Considerando este quadro, o presente capítulo foi construído com vistas exatamente a entender como se dá o movimento de gênese no caos.

Mas antes de adentrarmos ao conteúdo propriamente filosófico-musical, vejamos o que Deleuze (1981) tem a dizer sobre a noção de catástrofe ou de caos-germe que, tal como será visto, em muito ajudará na compreensão mesma das instâncias e do movimento do

*ritornelo*, tal qual são apresentados por Deleuze e Guattari no quarto volume do *Mil Platôs*. Inicialmente, esta noção será apresentada na relação entre o caos e a pintura para que entendamos, antes de tudo, como esta questão vai se desenvolvendo ao longo de seus escritos.

Começemos, assim, com a indagação de Deleuze sobre o desequilíbrio. Ele pergunta: “Por que é muito importante o tema da coisa em desequilíbrio?”<sup>149</sup>. Na resposta, ele nos apresenta a noção de caos ou catástrofe. Segundo o filósofo no curso *La peinture et la question des concepts*, na pintura a catástrofe<sup>150</sup> é relacionada ao ato mesmo de pintar, sendo “inseparável de um nascimento”. Mas “nascimento de que?”. Trata-se do “nascimento da cor”. Por isto, o ato de pintar deve impreterivelmente passar “pelo caos ou pela catástrofe” (DELEUZE, 1981, p.18, tradução nossa)<sup>151</sup>. Isto porque a catástrofe é vital “para que alguma coisa dela saia” (DELEUZE, 1981, p.19, tradução nossa)<sup>152</sup>. Nada pode sair de uma obra sem que a catástrofe afete profundamente o ato de pintar. Todavia, que coisa é esta que sai do caos ou da catástrofe? Deleuze (1981) responde que aquilo o que sai e deve sair do caos é, na pintura, a cor. Entretanto, o filósofo nos leva a outro questionamento intrínseco ao próprio movimento gerido pelo caos. Ora, o que vem a ser exatamente este nascimento? Como compreender tal elemento que sai da catástrofe? E por que o caos e a catástrofe se mostram esferas necessárias para o ato mesmo de criação em todos os tipos de arte? Pensar o caos como aquilo o que dá nascimento a algo é:

[...] pensar que a história do mundo vem do dia em que dois átomos se encontraram, ou dois turbilhões, duas danças químicas que foram combinadas. [...] Esses grandes arco-íris, esses grandes prismas cósmicos, este alvorecer de nós mesmos acima do nada (DELEUZE, 1981, p.21, tradução nossa)<sup>153</sup>.

Mas o que vem a ser esta história do mundo? O que nos interessa nela e qual a sua relação com o caos e a catástrofe? Ainda nas palavras de Deleuze (1981, p.21, tradução nossa), essa história do mundo é referente a um “mundo antes do mundo”, a algo que “não é ainda o mundo” e que “é verdadeiramente o nascimento do mundo”. Trata-se, portanto, de

<sup>149</sup> DELEUZE, Gilles. *La peinture et la question des concepts*. Cour donné a Paris VIII. Mars à juin 1981 – cours 14 à 21 (18 heures). Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. 1981. Acesso em: 16 de março de 2015, p.16. O texto em língua francesa é: “Pourquoi c’est très important le thème de la chose en déséquilibre?”

<sup>150</sup> Cf. DELEUZE (1981, p. 18, 19, 21, 26, 27, 37, 39, 40, 56, 62) No curso *La peinture et la question des concepts*, Deleuze sempre se preocupa em apresentar as noções de *caos* e de *catástrofe* como sendo equivalentes.

<sup>151</sup> O texto em língua francesa é: “inséparable d’une naissance”, “naissance de quoi?”, “naissance de la couleur”, “par le chaos ou par la catastrophe”.

<sup>152</sup> O texto em língua francesa é: “pour que quelque chose en sort”.

<sup>153</sup> O texto em língua francesa é: “[...] songez que l’histoire du monde vient du jour où deux atomes se sont rencontrés, où deux tourbillons, deux danses chimiques se sont combinées. [...] Ces grands arcs-en-ciel, ces grands prismes cosmiques, cette aube de nous même au dessus du néant.”

“alguma coisa que concerne à criação do mundo”<sup>154</sup>. Fundamentando-se nesta perspectiva, inserindo o caos ou a catástrofe nesta noção de começo do mundo, cabe afirmar, assim como o faz o autor, que a catástrofe se apresenta como um “coeficiente de essencialidade”, sendo “uma operação essencial da pintura”. Uma essencialidade que revela “a virgindade do mundo”<sup>155</sup> – um “mundo antes do Homem e antes do mundo. O mundo antes do mundo”, em que “eu me sinto colorido por todas as nuances do infinito”. No tocante a este nascer da cor no caos, Deleuze (1981, p.22, tradução nossa) dá o exemplo de Turner que representa uma dança química pré-mundo. Esta dança é uma dança química da cor. Uma dança dos átomos – que poderia ter referência tanto às cores e à luz quanto à disposição de notas na composição musical – que viria a formar os “grandes arco-íris” e os “prismas cósmicos”<sup>156</sup>. Um arco-íris considerado enquanto fenômeno decorrente da chuva, enquanto um “amanhecer de nós mesmos abaixo do nada” (DELEUZE, 1980, p.21, tradução nossa)<sup>157</sup>.

Isto posto, até aqui foi discutido, de maneira primária, como operaria esse caos início de mundo na pintura. Cabe agora questionar de que modo o caos ou a catástrofe se fariam visíveis na composição musical.

Bem, é concebível supor que o caos se faria, enquanto experiência dessa virgindade do mundo, audível na música, dado que esta se apresenta em acordes dissonantes, repletos de meios tons, comas ou intervalos próximos – como é o caso de um intervalo de segunda (Dó e Ré) ou de quarta (Dó e Fá), por exemplo. De modo a clarificar esta questão, poder-se-ia falar da dodecafonia, que acredito ser o um estilo composicional que desperta de maneira mais límpida determinadas experiências que serão descritas por Deleuze e Guattari. A dodecafonia é um sistema atonal dotado de motivos<sup>158</sup> que parecem estar suspensos, havendo uma dissonância parcial ou completa. Mas o que vem a ser a atonalidade? Como vimos no primeiro capítulo, o atonal é tido como um sistema musical cuja divisão de oitavas<sup>159</sup> se dá por doze meios-tons (escala cromática na qual os sustenidos e os bemóis, ou ainda, os meios

<sup>154</sup> O texto em língua francesa é: “le monde avant le monde”, “ce n’est pas encore le monde”, “c’est vraiment la naissance du monde”, “quelque chose qui concerne la création du monde”.

<sup>155</sup> O texto em língua francesa é: “le monde avant le monde”, “coefficient d’essentialité”, “c’est une affaire essentielle de la peinture”, “la virginité du monde”.

<sup>156</sup> O texto em língua francesa é: “le monde avant l’Homme et avant le monde. Le monde avant le monde”, “je me sens coloré par toutes les nuances de l’infini”, “grands arc-en-ciel”; “prismes cosmiques”.

<sup>157</sup> O texto em língua francesa é: “aube de nous même au dessus du néant”.

<sup>158</sup> De maneira grosseira, é possível definir o motivo musical como a linha melódica que sempre se repete na música, ou vem a resolvê-la. Uma sequência de notas que permite com que uma música seja identificada. Na música popular brasileira, o motivo é normalmente equivalente aos refrãos.

<sup>159</sup> A escala musical tonal é constituída por uma oitava, referente às sete notas musicais utilizadas em todas as composições musicais, a saber: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si – sendo a nota dó sucedente da nota si, característica fundamental da composição de uma oitava: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.

tons são considerados enquanto notas inteiras e não como meio-tons, tal como acontece no sistema tonal de oitavas), e cuja composição não prescinde de qualquer relação tonal. Ou seja, as polarizações harmônicas não se apresentam mais centradas em um só eixo, em apenas sete notas dominantes ou em um acorde fundamental (como ocorre no sistema tonal). Deste modo, a dodecafonia representaria essa dança química do som. Esse turbilhão essencial que faz brotar a virgindade do mundo.

De modo a apresentar uma intercessão mais clara, vamos observar a obra de Chico Buarque. Nela, é possível identificar esse coeficiente de essencialidade, esses elementos caóticos, quando o compositor utiliza o argumento<sup>160</sup> dodecafônico como instrumento de desenvolvimento composicional. Apesar de ele não ser dodecafônico, visto que este estilo musical tem por característica fundamental uma composição com múltiplas tonalidades, podemos encontrar elementos característicos ao longo de toda sua produção. A música de Chico Buarque passa pelo caos e se constrói nele. Quer dizer, a catástrofe também representa esta virgindade e nascimento do mundo em sua obra. Na canção *Eu te amo* (1980), por exemplo, o primeiro e último acordes harmônicos formam uma dança atritante, na qual notas são emitidas em um intervalo dissonante promovendo uma tensão sonora. Trata-se, por isso, de uma dança química do som envolta a um caos nascente<sup>161</sup>, sempre em ameaça de retorno ou de afundamento.

Do caos, portanto, a música é dimensionada a partir de estruturas de tensão – podendo ser dodecafônica ou a partir de uma escala tonal com harmonias dissonantes. Até porque, apesar de ser composta a partir de uma escala atonal, a dodecafonia também procura seu centro, seu território, seu motivo ou tema. O caos tem, desta maneira, essa característica de escorregar no tempo em busca de um ponto fixo, já que nele não há corpo, nome ou forma, sendo tal como um acorde dissonante que se resolve em um acorde com intervalos de terças e quintas maiores. Poderíamos supor, por conseguinte, que o caos caminha em direção a um motivo que simboliza, na maioria das vezes, a identidade da obra musical – aquilo que a define. Estando tanto o ritmo quanto a melodia e a harmonia sem corpo, o movimento principal do caos é a busca por uma ordem; por um centro estável tonal; por um tema ou motivo.

De modo a finalizar este pensamento, pode-se dizer que na música e na pintura, com mais especificidade teórica na música, o caos se revelaria como um pré-motivo, como um

---

<sup>160</sup> Ao me utilizar do termo “argumento”, me refiro a ele sobretudo em um sentido de argumento musical. Quer dizer: trecho evidente que dá identidade a obra; o motivo ou tema de uma composição.

<sup>161</sup> Nascente, no sentido de ser fonte de algo; aquilo que faz brotar algo.

elemento ou uma esfera musical, no qual nos encontramos suspensos em todos os sentidos. Nas palavras de Deleuze (1981, p.22, tradução nossa), uma instância na qual todo pensamento é vago, sem objeto ou objetivo: “Um caos”. Onde tudo germina. Onde “nós germinamos”<sup>162</sup>. Sendo assim, este caos-germe se mostra como a pré-condição do mundo. Ele é um começo do mundo que é a função e a ocupação essencial dos compositores, pintores, escritores e filósofos. Alegando ainda que o caos-germe “é a sua função ditera” (DELEUZE, 1981, p.33, tradução nossa)<sup>163</sup>, ele é uma pré-criação que abarca tudo. Logo, em um primeiro momento, é possível dizer que cabe ao artista instaurar o caos; instaurar, no caso da música, uma relação da composição com esse começo de mundo, com o ato mesmo da criação, que nada mais é do que um afrontamento com o caos, com “as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.161).

É importante destacar ainda, que, de acordo com o filósofo, a noção de caos-germe comporta duas ideias intimamente relacionadas e indissociáveis, posto que, tal como o descrito acima, falar sobre o caos é falar sobre germinação, nascimento, começo de mundo. Respalhando-nos na analogia feita por Deleuze (1981), o caos seria tal como o descer da noite, em que não há passado ou futuro. Um abismo onde somos lançados, no qual experimentamos algo como se nós não fôssemos e jamais seremos. Um momento que tange a própria constituição ou construção de nós mesmos.

De modo a reiterar o que já foi colocado, de acordo com o Deleuze (1981, p.23, tradução nossa), sim, “é preciso passar pelo caos”<sup>164</sup>. Ele é condição de possibilidade de produção de qualquer obra artística. Destarte, é necessário o “jato de emoções, desta fumaça de ser” que o caos remete. Em contrapartida, também é preciso que algo saia deste caos. É preciso que se saia do furor desse “caos abismo” (DELEUZE, 1981, p.25, tradução nossa)<sup>165</sup>, sendo vital ultrapassar “o perigo do primeiro tempo” em que paira esse risco de não se sair do caos (DELEUZE, 1981, p.27, tradução nossa)<sup>166</sup>. E deve-se sair do caos. Porque não sair significa cair em um buraco negro e, caído nele, só há afundamento, dado que, tal como defendem também Deleuze e Guattari, o buraco negro se esforça “para reter tudo” o que passa “ao seu alcance”<sup>167</sup>. Quer dizer, nas palavras de Deleuze (1998, p.25), o “*buraco negro* é o

<sup>162</sup> O texto em língua francesa é: “Un chaos”; “nous germinons”.

<sup>163</sup> O texto em língua francesa é: “c’est leur affaire directe”.

<sup>164</sup> O texto em língua francesa é: “il faut passer par ce chaos”.

<sup>165</sup> O texto em língua francesa é: “ce jet d’émotions, de cette fumée d’être”, “chaos abîme”.

<sup>166</sup> O texto em língua francesa é: “le danger du premier temps.”

<sup>167</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2011a, p.70.

que capta e não deixa mais sair. Como sair de um buraco negro? Como emitir do fundo de um buraco negro?”.

Na música, a saída do caos se dá sempre na busca por um centro, pela resolução do compasso, por um território seguro, por uma nota de centro, por um motivo ou tema. Mesmo Cage em seu 4' 33", caminha em direção ao som. Assim como é preciso mergulhar no caos para que dele algo surja, também é necessário sair da catástrofe e caminhar para um ponto territorializado, para a terra. Ou ainda: é impreterível que o caos emergja como um vir-a-ser e se abra a um caminhar territorializante. Se assim não o for, corre-se o risco de um completo afundamento no caos, onde tudo se perde e de onde não há retorno. No mergulho no caos, ou ele se abre a um devir, ou ele vira um emaranhado que puxa para baixo e não se consegue sair mais dele. Logo, é imperativo que se trave uma luta com o caos na busca de uma territorialidade, de um porto seguro, mas nunca contra o caos. Cabe a ele encaminhar a um ponto fixo, um centro, um porto, para que, desta forma, seja possível sair desta instância-gênese absoluta.

Complementando o descrito, de acordo com o que descrevem Deleuze e Guattari (1997, p.101), o caos poderia ser entendido como a pré-dissolução do tema ou do motivo musical, em que o ritmo e a harmonia se encontram descompassados, perdidos, ausentes. O caos é uma gênese absoluta sem corpo, por isso, seu movimento principal ser a busca por um centro, por um ponto reconhecível, por uma direção, por um território, por um centro estável que só é possível encontrar se partirmos do seio do caos. O caos é, portanto, uma “canção” que “salta a um começo de ordem”. Ele é a condição pré-composicional – o que encontra aquilo que Deleuze (1981, p.29, tradução nossa) afirma ser, na pintura, uma condição pré-pictural.

Dando continuação à discussão do caos enquanto instância germinadora, é relevante explicitar que o caos teorizado por Deleuze (1981) a partir de uma citação direta do texto *Théorie de l'art moderne* de Paul Klee<sup>168</sup> nunca é trabalhado em oposição a algo ou como sendo o contrário de alguma coisa. Nas palavras de Klee (1923):

O caos como antítese da ordem não é propriamente o caos, não é o caos verdadeiro, é uma noção localizada, relativa à noção de ordem cósmica. O caos verdadeiro não conseguiria se colocar sobre um prato de uma balança, mas permanece para sempre imponderável e incomensurável. Ele corresponderia, em vez disto, ao centro da balança (KLEE, 1923, p.56 *apud* DELEUZE, 1981, p.29, tradução nossa)<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Méditations, 1923, p.56.

<sup>169</sup> O texto em língua francesa é: “Le chaos comme antithèse de l'ordre n'est pas proprement le chaos, ce n'est pas le chaos véritable. C'est une notion localisée, relative à la notion d'ordre cosmique. Le chaos véritable ne saurait se mettre sur le plateau d'une balance, mais demeure à jamais impondérable et incommensurable. Il correspondrait plutôt au centre de la balance.”

De acordo com a citação, pois, o caos não deve ser entendido aqui, ao menos não de forma literal, como a contraposição da noção de cosmos que é, por sua vez, configurado como ordenação, simetria, harmonia ou equilíbrio. O caos não é antítese a nada. Ele não é contrário à ordem. O caos é condição de existência de qualquer ordenação. Sendo assim, sem caos não há ordem. O caos, portanto, não se opõe ao cosmo, pois ele não é um conceito em oposição a nada.

Em contrapartida, como vimos, no quarto volume do *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) colocam ser preciso que o caos caminhe para uma ordem: um ponto, um porto seguro, um centro. É necessário, tal como dito, que saíamos do caos. E sair do caos significa caminhar em direção a alguma ordenação. Por isso, assim como defende Klee (1923, apud DELEUZE, 1981, p.31, tradução nossa), é vital “estabelecer um ponto no caos, [...] lhe conferir o caráter de um centro original” que irradiará em dimensões a partir deste caos não-dimensional. É imperativo que se caminhe, então, para esse centro, esse abrigo dimensional, no qual se faz “o lugar da cosmogênese”<sup>170</sup>: saltar sobre o caos e criar um ponto presentificante, de modo a evitar que se fique circulando, mergulhando e afundando em buracos negros. É vital que se trace um caminho para uma presentificação das forças constituintes do caos. Ora, o caos é necessário para que saia alguma coisa da obra. É preciso o caos para se dar a cosmogênese. É preciso o pânico, é preciso que a catástrofe tome tudo para que seja possível se dar o *em casa*, a terra, um território seguro.

Visto isto, proponho que observemos como esse movimento, do caos ao território, se dá na música.

Como já foi dito, é preciso que do caos-germe alguma coisa saia. Bem, então, no ato de composição há alguma coisa que sai do caos – na pintura, na música e na escrita. Por outro lado, existe a possibilidade de nada sair. Não há como ter certeza de que algo saia. Mas, quando algo sai do caos, é maravilhoso. Todavia, o que sairia do caos na composição musical? De acordo com Deleuze (1981, p.20, tradução nossa), na pintura encontramos – a partir da análise da distinção feita por Cézanne – dois momentos distintos. Em primeiro lugar, teríamos o “caos ou o abismo”<sup>171</sup>, de onde alguma coisa sai; e, em um segundo momento, teríamos o elemento emergente, que, a princípio, nada mais é do que a cor<sup>172</sup> – acabando por ser um élan fundamental entre o afundar e o emergir do caos.

---

<sup>170</sup> O texto em língua francesa é: “Etablir un point dans le chaos, [...] lui conférer le caractère d’un centre originel”, “lieu de la cosmogénèse”.

<sup>171</sup> O texto em língua francesa é: “chaos ou abîme”.

<sup>172</sup> Cf. DELEUZE (1981, p.21).

Levando, então, esta discussão para o âmbito musical, podemos dizer, a princípio, que o caos é a configuração inicial da experiência artística descrita por Deleuze (1981). É dele que tudo mais sai. Ele é o ponto de partida necessário para esta experiência se efetive. Deste modo, é necessário que o caos caminhe para um porto seguro, para um território. Ora, sem o caos não há como fundar um território. E é necessário que haja um caminhar a um território, a um ponto central. Logo, do ponto de vista musical, é possível afirmar que o caos é a parte fundamental do próprio ato composicional. Vejamos.

Ao trabalhar com pintura, Deleuze (1981, p.39) afirma que no caos ou na catástrofe deve haver algo que deles saia. No caso dos quadros picturais, o que emerge do caos é a cor. Por conseguinte, fazendo um paralelo com esta questão, o próprio filósofo afirma que o fator *cor* que sai da catástrofe não é universal, podendo, então, também ser relacionado à música ou outras formas de arte. Sendo assim, tal como o filósofo nos incita a pensar, no caso da música, o que germina do caos é o ritmo e o motivo. O ritmo e o motivo são aquilo que sai do caos na música, assim como acontece com a cor na pintura. Trata-se do som de ressonância, aquilo que reverbera no ouvido, nos fazendo reconhecer algo como sendo música. Com as palavras do filósofo, do caos-germe “sai alguma coisa que é o ritmo, a cor, o que você quiser”<sup>173</sup>. Em vista disto, é possível elucubrar que o ritmo, sobretudo, é o elemento que permitiria a formação deste ponto fixo, do porto seguro em direção ao qual caminharemos. É o ritmo que nos leva para o território. É a partir da expressividade rítmica que o território se faz possível. O ritmo, então, seria um elo entre o caos e a terra<sup>174</sup>. Ele que permite que passemos de um a outro nesta experiência filósofo-musical recorrente, que nos permite entrar no caos e sair dele, afundar e caminhar em direção a um território seguro. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997):

O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo [...]. É nesse entre-dois que o caos devém ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. [...] o ritmo [...] ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.125).

Do caos, então, nasce o ritmo: um “ritmo-caos” ou um “caosmo”. É a partir dele, que do caos podemos caminhar para terra. E o ritmo ou esse ritmo-caos é também *intermezzo*. O movimento de atravessamento do ritornelo. Elemento de intercalação. Ele que garante, tal

<sup>173</sup> O texto em língua francesa é: “[...] sort quelque chose qui est le rythme, la couleur, ce que vous voulez”.

<sup>174</sup> O ritmo se mostra como um élan fundamental entre as três esferas do *ritornelo* – caos, terra e cosmo –, tal como é descrito no *Mil Platôs 4*. No entanto, no presente desenvolvimento nos ateremos a descrever a passagem entre o caos e a terra, de modo a não nos estendermos nesta questão.

como veremos adiante, que haja sempre caos na terra; que, no cosmo, haja sempre terra; e, indo além, que o caos se instaure como instância criadora a todo momento.

Ainda com relação à transição entre as instâncias do caos e da terra, Deleuze (1981) afirma que a passagem que se dá entre ambos não é instável nem estável. Ela é metaestável<sup>175</sup> porque não há como garantir que tal mudança será a mesma todas às vezes. Cada mudança tem sua singularidade, sua mutação particular, de acordo com o tipo de composição, de acordo com o estilo do compositor, de acordo com o que se escuta, ou ainda, de acordo com a zona territorial que é percorrida. Tal como descrito, no ato composicional, o músico, ou qualquer outro artista, não pode se deixar engolir pelo caos. Ele deve caminhar em direção a um ponto; a um território. Em contrapartida, sem caos não há composição. O caos é o início necessário. Ele é condição de possibilidade de nascimento da canção. Ele é condição de possibilidade que, dele, qualquer coisa possa devir. E o devir do argumento musical prescinde a passagem por um caos fundador. Do caos, portanto, se faz a ordem e a desordem, numa dinâmica metaestável. Desta maneira, em uma composição musical, em um primeiro nível se encontra esse caos que abarca tudo, esse não-dimensional de onde é indispensável que se encontre um centro, um ponto. E, em um segundo nível, temos a cosmogênese, um devir que se abre, sendo cabível conjecturar, a partir destas afirmações, que este elemento dimensional, este segundo nível que precede necessariamente deste caminhar no caos é a terra. É um ambiente territorializado e demarcado que não se contrapõe ao caos, mas, ao contrário, nasce dele e faz dele condição necessária para sua existência. Ora, é preciso que deste caos-gênese alguma coisa saia. Ou seja, é imperativo que deste começo de mundo, desta virgindade do mundo, saia algo que nos permita circular um espaço que, por sua vez, nos levará a uma gama infinita de territórios. Assim como é dito por Deleuze (1981):

Eu fixei o ponto [...] não-dimensional. Eu o fixei, eu lhe fiz o centro. Nele mesmo, ele não tem absolutamente um centro. Absolutamente. Lá, eu lhe fixo, eu lhe faço um centro. De tal maneira que ele vem a ser matriz de dimensões. O primeiro ponto era unidimensional, o segundo é o mesmo que o primeiro, mas fixado, centrado (DELEUZE, 1981, p.31)<sup>176</sup>.

Em retorno do desenvolvido, foi definido que o caos cria a ordem. Ele leva ao centro de ordenação, sendo um ponto de partida absoluto. Por isso, ele é o início, a gênese, o princípio fundador necessário para que qualquer coisa dali saia. Por isso, o que temos é uma

---

<sup>175</sup> Cf. DELEUZE (1981, p.31).

<sup>176</sup> O texto em língua francesa é: “J’ai fixé le point [...] non-dimensionnel. Je l’ai fixé j’en fais le centre. En lui-même il n’était pas du tout centre. Pas du tout. Là je le fixe, j’en fais un centre. De telle manière qu’il devienne matrice des dimensions. Le premier point était unidimensionnel, le second c’est le même que le premier mais fixé, centré.”

*cosmogênese*. Esse movimento que faz do caos absoluto, aquele que abarca tudo, um elemento imperativo. O caos, desta forma, se impõe como o germe da territorialidade, apesar de ainda não constituir um território fixo e seguro. Por ser, ao contrário disso, uma desterritorialidade, o caos tem como característica fundamental esta busca por um território. Germe da criação artística. Por isso, há uma imprescindibilidade deste caos-germe, dado que dele nasce o ritmo, o tempo, a duração: único elemento capaz de nos levar para este ponto territorializado. O caos é a matriz rítmica. Tal como o pintor, o compositor também “se coloca na situação de uma criação do mundo ou de um começo de mundo” ao passar por este caos-germe, ao compor nesta cosmogênese. A instauração, então, deste caos musical é necessária para que dele “saia alguma coisa” (DELEUZE, 1981, p.39)<sup>177</sup>. Neste caso, para que dele saia o ritmo e, do ritmo, se possa caminhar em direção a uma territorialidade.

Inserindo esta questão na música, Deleuze e Guattari (1997) ilustram o movimento do caos-germe:

Primeiro o piano solitário lamentou-se, como um pássaro abandonado por sua companheira; o violino o ouviu, e lhe respondeu como de uma árvore vizinha. Era como no começo do mundo, como se só tivesse havido eles dois na terra, *ou antes* nesse mundo fechado para todo o resto, construído pela lógica de um criador e onde sempre estariam somente eles dois: esta sonata (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.162).

Esse começo de mundo, essa orquestração do caos representada pelos filósofos, pode ser configurada por pequenas ou poucas notas ao início da peça, emitidas por um só instrumento. Isto, em razão de, neste início, no nascer da música, ainda não ser possível identificar qualquer identidade da obra. Não há tema ou motivo. Às vezes, não há ao menos um ritmo identificável, como acontece em 4’33”, de Cage (2012). Mas pode haver um conjunto de notas introdutórias de forças ventiladas, quer dizer, notas que ainda não têm corpo ou qualquer embate com outro componente musical; notas soltas, sem escala. Em contrapartida, na medida que vão entrando os outros instrumentos e estes passam a dialogar com tais notas ventiladas, estas, que antes eram uma brisa, vão ganhando corpo. Vão arquitetando uma estrutura melódica, fundando aquilo que será configurado como sendo a verdadeira criação artística. É desta forma, neste momento, portanto, que há o embate com o caos – neste movimento das notas em direção a um motivo, a um tema, a uma identidade, ao lugar da criação, a um território. Nesse sentido, então, cabe dizer que não só as notas dissonantes caracterizam as forças ventiladas do caos, mas também aquelas notas introdutórias que ao ouvido parecem estar soltas – notas que ainda não constituem a

<sup>177</sup> O texto em língua francesa é: “se met comme dans la situation d’une création du monde ou d’un commencement du monde”, “en sorte quelque chose”.

identidade da peça, mas que caminham para ela mesmo que sob errância; notas de cumeeira que formam o constructo da terra. E quando os instrumentos vão emergindo “tudo muda. Um grito novo ressoa: a Terra, o território e a Terra!” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.162). O caos é, nesses termos, “a unidade diferenciante do começo puro” se dissipando através do diálogo entre instrumentos; o fundamento da criação; “o começo de um mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.162); a base arquitetônica para que se possa criar no movimento no qual as forças de fundação dão lugar às forças criadoras da terra.

Isto posto, esse movimento de caminhar no caos e de buscar por um centro ou de buscar por um território, nada mais é do que, nas palavras de Deleuze (1981, p.92, tradução nossa), uma maneira de “viver o ritmo”. Isto é dito visto que “o ritmo é o mais próximo do caos”<sup>178</sup>. O ritmo é aquilo o que sai do caos-germe – ritmo fruto do afrontamento com o caos, que fará com que a melodia se erga e caminhe para um ponto, para um território. A entrada do tempo, na formulação de um plano de organização, onde se dará a passagem entre caos e terra.

Na esteira deste pensamento, Deleuze (1981, p.56, tradução nossa) coloca que o caos é uma composição de forças germes neste processo de criação do mundo. E sendo o caos uma esfera desterritorializada e não-dimensional, ele se mostra como uma força que “não tem uma forma”<sup>179</sup>. A forma mesma só será constituída depois. Quando for criado um ponto no caos, parte-se a uma territorialidade, a um porto seguro de formas. Consequentemente, tal como assevera o autor, traçado o caminho a um ponto fixo, as forças territoriais serão construídas “em função das forças que se exercem” sobre o caos. Nesta perspectiva, a terra se constitui como um conjunto de relações que se fazem visíveis a partir de uma “força invisível” (DELEUZE, 1981, p.58)<sup>180</sup>, sendo, deste modo, um espaço cuja base é construída através de uma captação de forças do caos.

Por conseguinte, de forma a demonstrar tal captura de forças, na pintura ou na escultura, a força se torna visível através de torções das formas, da deformação do corpo – torções estas explicitadas por Deleuze (1981) através das pinturas e esculturas de Michelangelo. Segundo o filósofo, Michelangelo se apresenta como um escultor de forças. Ele usa o caos como expressão de forças através das torções e distorções do corpo. Já na música, também é possível afirmar que as forças caóticas se fazem visíveis através de torções

<sup>178</sup> O texto em língua francesa é: “vivre le rythme”, “le rythme est au plus près du chaos”.

<sup>179</sup> O texto em língua francesa é: “a pas de forme”.

<sup>180</sup> O texto em língua francesa é: “en fonction des forces qui s'exercent”, “force invisible”.

ou tensões. Uma torção do som, a tensão de acordes, em que o tempo e os intervalos se encontram contorcidos, cromáticos e estranhos aos ouvidos.

Tal como desenvolvido, o caos deve ser compreendido enquanto força de criação do mundo, um começo de mundo. Logo, ao caminhar para a um ponto seguro, o território vai permitir tornar visíveis as forças invisíveis desterritorializadas do caos. Isto, dado que nele há uma captação de forças, de potências caóticas. Ora, tal como foi descrito por Deleuze e Guattari (1997, p.102), na terra “as coisas têm corpo, nome e forma”. Depois de organizado o caos, é traçado um território, um centro de consolidação das forças caóticas germinativas nas quais são erigidas, então, “forças anti-caos” e “forças interiores da criação” em um espaço dimensional (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.101). Destarte, se o caos é um jogo de forças, a terra é a apresentação destas forças. O caos é o colocar as forças em relação, sendo através delas que o caos se faz visível, ou ainda, se faz audível na composição musical. Só há território quando os componentes direcionais do caos dão lugar aos componentes dimensionais terrestres.

De forma a concluir a apresentação acerca do movimento do caos, tal como foi colocado, a ideia de caos-germe apresentada por Deleuze (1981) pode, sob vários aspectos, ressoar na música se temos em vista a experiência filosófica do ritornelo, anteriormente construída por Deleuze e Guattari. Assim como foi definido, o caos é o início necessário para que seja possível emergir qualquer obra artística. Ele representa o princípio de germinação imperativo para que qualquer coisa dele saia. O caos, desta maneira, representa um vir-a-ser, o lugar de nascimento que tem por objetivo traçar um caminho territorializante em direção a um porto seguro representado pela terra. E deste vir-a-ser nasce o ritmo, e o devir é colocado em movimento, como uma máquina, como um élan fundamental, responsável por interligar todas as esferas do ritornelo: o caos, a terra e o cosmo, nessa experiência filosófico-musical explicitada pelos pensadores.

Deste modo, voltando à questão inicial deleuziana: “Por que é muito importante o tema da coisa em desequilíbrio?” (DELEUZE, 1981, p.16, tradução nossa)<sup>181</sup>. Ora, a obra musical é composta a partir de um afrontamento com o perigo do caos. Sem o desequilíbrio não há composição, pois não há germinação, não há emergência do devir. Sem o caos nada é criado ou composto: seja uma obra musical, filosófica, escrita ou plástica. O caos é o elemento necessário para que dele saia alguma obra artística. Partindo deste pressuposto, então, é possível afirmar que a composição musical ou qualquer composição artística se dá em

---

<sup>181</sup> O texto em língua francesa é: “Pourquoi c’est très important le thème de la chose en déséquilibre?”

três tempos. Em primeiro lugar, temos o ato de compor. Em seguida, há a instauração do caos, que possibilitará a emergências das forças caóticas em imagens ou formas terrestres. Por fim, tais formas são desterritorializadas e lançadas no cosmo, fazendo com que a música seja compreendida como um todo unificado e presentificante destas três esferas de repetição, constituintes do ritornelo.

O caos tem um destino terrestre...

### 2.3 *Trá-lá-lá. O canto profundo da terra*

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante.

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

Logo no início do capítulo intitulado *Acerca do Ritornelo*, contido no quarto volume do *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) introduzem a ideia desta passagem do caos para a terra, assim como esboçamos no capítulo anterior, alicerçado na defesa do caos como espaço de nascimento da arte. Revejamos, então, como se dá esta interposição, de modo a compreender, com mais clareza, o que os filósofos entendem como sendo a instância espaço-temporal da terra.

Ao sair do caos e nos direcionarmos à terra, não há uma completa ruptura ou anulação do caos. Isto porque, na terra, nesse “espaço traçado”, ainda há uma ponta de caos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122). O que acontece é que não se trata mais de uma função direcional. Na terra há uma “reorganização da função” caótica já que, nela, há a incumbência de “marcar um território” através de um componente dimensional - e não mais por um componente direcional (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 128). Em contrapartida, cabe a nós responder nesse momento inicial: por que se diz ser a terra este componente dimensional, ou ainda, um componente organizacional?

Isto acontece, pois, de acordo o contido no capítulo supracitado, os filósofos afirmam que a terra organiza. Trata-se de um plano de organização que, nas palavras de Deleuze (1998, p. 107), “concerne, a um só tempo, ao desenvolvimento das formas e à formação dos sujeitos”. Plano este que “desenvolve [...] gêneros, temas, motivos e que assinala e faz evoluir sujeitos, personagens, caracteres e sentimentos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 107-8). Assim, ele nos faz compreender que a terra é tida como um centro de desenvolvimento. Centro este que é o território ordenado buscado pelo caos. Formado este território organizado, de modo a nos protegermos do perigo eminente de afundarmos novamente em um buraco negro, são erguidas forças anti-caos em prol de uma ordenação. Forças estáveis que desenham nosso íntimo, que produzem nossa morada, nosso espaço seguro, nosso *em casa*, um porto. A terra é, em razão disso, a ordem, a medida, o centro, a batida regulada, o motivo ou o tema musical.

Diante disto, nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.164), no território, espaço traçado terrestre, “tudo se passa, como num *lied*, entre o Um-Só da alma e o Um-Todo da terra”. *Lied* este, que se mostra como um vetor da terra<sup>182</sup> em que eu demarco meu território; construo minha morada; lugar que marco minhas distâncias, tudo aquilo “o que é meu”, posto que, na *minha casa*, eu “não possuo senão distâncias – não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território”. Marcar território, então, quer dizer, primariamente, nos proteger das “forças do caos que batem à porta” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 134), uma vez que o território e a terra são a luz na escuridão do caos.

Nada mais significativo do que uma canção de ninar, um cantarolar-criança, um *trá-lá-lá*, para revelar o caminho para o território, uma vez que eu cantarolo quando há uma explosão de sensações e percepções em um agenciamento territorial. Eu cantarolo quando estou *em casa*, no meu porto seguro, no meu centro de gravidade, quando estou com os pés no chão. Cantarolo quando no aconchego ou a caminho dele. Cantarolo por medo. Cantarolo para erigir forças anti-caos. Como demonstram Deleuze e Guattari (1997, p.122): “Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres”. Ao cantarolar, nós desenhemos um território, traçamos nosso próprio contorno, erguemos um muro sonoro que nos protegem das forças do caos. Ao cantarolar, fincamos nossos pés na terra, na passagem do caos para a terra:

---

<sup>182</sup> Cf. KINDERSLEY (2014, p.381). *Lied* é o poema escrito que é para ser cantado. A estrofe musical. *Lied* é uma “canção tradicional alemã popularizada pelos Lieder de Schubert”. *Lied*, portanto, faz referências as canções tradicionais, de ninar, de roda, etc.

A musiquinha, o ritornelo de pássaro mudou: ele não é mais o começo de um mundo, ele traça na terra o agenciamento territorial. Com isso, ele não é mais feito de duas partes consonantes que se buscam e se respondem; ele se dirige a um canto mais profundo que o funda, mas também choca-se contra ele, arrasta-o consigo e o faz desafinar. O ritornelo é constituído indissolavelmente pela canção territorial e pelo canto da terra que se eleva para cobri-lo. Assim, no fim do *Canto da terra*, a coexistência dos dois motivos, um melódico evocando os agenciamentos do pássaro, o outro rítmico, profunda respiração da terra, eternamente (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.163).

Da maneira como é descrita por Deleuze e Guattari (1997), a terra é a cantiga de roda, a canção de ninar. Ela é o motivo em suas eternas repetições territorializantes; é força terrestre na qual “combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo”. Na Terra, a melodia, o ritmo, e a harmonia nos possibilitam estabelecer distâncias, na medida que eles produzem estas forças anti-caos<sup>183</sup>, princípios básicos da obra musical que, com seus motivos terrestres, nos trazem para um porto seguro, para o território aparente da lembrança, para nosso refúgio íntimo. A terra é, deste modo, o ritmo marcado. Locus em que tempo e contratempo estão nos seus devidos lugares. Ela é o tonal bem demarcado, o compasso medido, o tempo sucessivo, o acorde delineado. A terra é o motivo, o tema, o refrão, a identidade musical. A terra é a força que faz da canção, sujeito, por se tratar de “uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo”, mesmo em meio à polifonia. Isto é: o território transcreve uma “lei costumeira” que toma o espaço construído, o centro. Nesse sentido, então, o território enquanto o em-casa, enquanto morada, tem por característica ser, ele mesmo, “um *ethos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124), ou seja: ser aquilo que é habitual, corriqueiro, costumeiro, que pertence ao modo de ser e agir do homem<sup>184</sup>, fazendo com que o motivo seja, sobretudo, uma forma de demarcação de território, de construir distâncias (que são minhas), de circular o *meu* espaço. A terra é a assinatura, “meu”, a partir de uma imposição de “leis de fronteira” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 135).

Nessa acepção, a terra é que nos diz “o que está em jogo”. Pois, se perdermos o território corremos o risco de afundamento no abismo do caos – eterno perigo do buraco negro. É preciso circular, dividir, homogeneizar. Por isso, no território “todas as forças se reúnem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 137). Mas elas estão num eterno embate para que a terra não se perca e afunde no caos. Ou seja: as forças interiores lutam contra as exteriores do caos. Assim, passado o abismo, encontramos o seu contrário: “estamos em casa”. Um “em casa” que não preexistia ao caos, mas que só pode ser construído,

<sup>183</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI (1997, p. 134).

<sup>184</sup> Cf. BAILLY (1950, p.247).

fundamentado, na incerteza e na fragilidade que o representa. Em vista disto, é do aprofundamento nesse espaço desterritorializado que é possível adentrarmos em um “espaço limitado”, em um território, no nosso “em casa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122).

Do caos para a terra. Uma interposição ou intercalação entre instâncias, em que “os dois tipos de forças se enlaçam e se esposam num combate que não tem senão a terra como crivo e como o que está em jogo”, já que no caos é necessário que se reúnam elementos (direcionais) para que seja possível organizar um espaço territorializado (dimensional). Um centro. Um espaço interior onde há o predomínio das “forças germinativas” da criação. A terra é o tonal, o acalanto. Esse “centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 137). E o caminho para a terra é um salto: “um começo de ordem no caos”. Na terra, portanto, são erigidas “forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122). Forças que organizam um espaço no qual não há qualquer orientação, dado que, no caos, só há o movimento de saída de emergência. Só quando a terra começa a emergir em meio ao caos, a puxar, é que o ponto seguro começa a ser buscado e um conjunto de linhas começa a ser traçado. Quando a partir do desenho da linha horizontal e vertical, o território começa a ser construído.

Sendo caracterizada por ser este componente dimensional no qual eu marco e delimito meu território, pode-se dizer que a terra é, deste modo, demarcada por traçados. Um traçado que rasga o caos. Uma terra estriada porque, nela, formam-se estrias. Na medida que eu fecho meu espaço e meu tempo, os delimito, construo margens a minha volta, organizo, dou significado, subjetivo. O espaço é estriado pelo memorial, pelo *em casa*, lá onde nasce a “medida do mundo”<sup>185</sup>, compreendendo linhas orgânicas, simétricas, bem orientadas, linhas harmônica e melódica, vertical e horizontal que se cruzam, que demarcam território, estriam a terra. O território é ele mesmo a estria que atravessa e rasga a terra. Por isso, cabe a colocação da terra ser esse espaço-tempo estriado, por ser atravessada por estrias, por veias que a delimitam, a contornam, a subjetivam até que nos coloquemos a fugir da Terra, a reconfigurando e formando uma outra instância espaço-temporal.

De acordo com Deleuze (1981, p.99, tradução nossa), a estria é, então, uma linha orgânica que remete ao sujeito. Linha esta “submissa aos princípios de regularidade, de simetria, [...] em outros termos, a linha orgânica é a linha que faz contorno e que acha sua

---

<sup>185</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2012b, p.218.

harmonia no contorno que traça”<sup>186</sup>. O estriado contempla um tempo pulsado, um tempo cronometrado, métrico, que se reduz à perpendicularidade da harmonia vertical e da melodia horizontal. Tal como em um tecido, o espaço estriado é sempre delimitado por uma ourela – parte do tecido que não desfia e indica para que lado corre o fio do tecido, guiando, assim, o corte ou a efetuação dos moldes. Ela é a margem, o limite do pano. O espaço estriado é, portanto, um plano terrestre, cronológico, orgânico, contornado, homogêneo, geométrico, dimensionado e organizacional. Ele estabelece distâncias.

Estabelecer distâncias. Quer dizer: estabelecer os limites do meu território. É construir uma habitação, “meu cantinho de calçada”, meu *em casa* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 136). O território tem essa “zona interior de domicílio ou de abrigo” que faz da terra um lugar de refúgio, de intimidade e de aconchego (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 127). É onde o meu mais íntimo se esconde: gavetas, conchas, porões, etc. Por isso, a terra corresponde ao nosso *em casa* que é “fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 137): a “tarefa a ser cumprida”, a atividade criacional, a obra musical que será construída (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122). A territorialidade é, deste modo, “a base ou o solo da arte”, traçando linhas de contorno que são “*ready-made*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 130).

Falar de Ritornelo é, nesses termos, necessariamente falar de, em primeira instância, caos e terra. Isto porque, ao falar de caos, já se pressupõe a passagem para a terra. Passagem ou atravessamento este que define o próprio ritornelo. Nesse sentido, é possível concluir que falar de ritornelo é essencialmente falar de território, dado que ele sempre “vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele”. Ainda nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.139), “num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto [...] que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais”; e “falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som”.

É partindo deste ponto de vista que os filósofos classificarão o ritornelo como sendo de natureza territorial: “o ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 130). Trata-se de um agenciamento territorial. Isto porque construir um agenciamento é “construir uma região”, delimitar fronteiras. Por isso, dizemos ser o ritornelo um agenciamento territorial. Em seu *Abecedário*, Deleuze (1988-1989, p.19) afirma que construir um agenciamento é tal como construir um conjunto de relações. Por exemplo, eu

---

<sup>186</sup> O texto em língua francesa é: “soumise à des principes de régularité, de symétrie, [...] en d’autres termes la ligne organique c’est la ligne qui fait contour, c’est la ligne qui fait contour et qui trouve son harmonie dans le contour qu’il trace”.

não desejo uma pessoa. Eu desejo uma profissão, um lugar, uma roupa, um cheiro, um cabelo, um beijo, um instante. Ou seja, eu construo um agenciamento de desejo. Construir um agenciamento de: mulher, rua, cor, lugar; ou dimensões de agenciamento: estilo, modo de falar, maneira de andar.

O papel do ritornelo é, então, ser territorial. Ele é um agenciamento territorial, apesar de poder “ganhar outras funções” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124). Como pressupõem Deleuze e Guattari (1997, p.124), o ritornelo “sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra”. O agenciamento é, antes de qualquer coisa, territorial: “Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial”. Chamamos de ritornelo o agenciamento “*que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 139). Nesse sentido, é no motivo que as coisas, sentimentos, objetos e referências devem sonoras, pois aqui temos um motivo-terra. E o motivo é sempre territorial. É no motivo que são construídos os agenciamentos territoriais.

Cabe dizer, entretanto, que a terra não é sinônimo de território. Claro que o território é parte inerente da terra. São os territórios que “formam uma Terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 142). No entanto, como veremos adiante, existe território em outra instância espaço-temporal do ritornelo. Deste modo, é imperativo que se afirme que a terra é antes uma força – assim como também o é o caos e, como veremos, o cosmo. Uma força terrestre. Ela sim é temporal ou implica em uma temporalidade. Já o território é demarcação de espaço, o estabelecimento de fronteiras, o constructo da casa. Nesta contraposição e intercalação entre terra e território, Deleuze e Guattari (1997) apresentam a seguinte afirmação:

Um grito novo ressoa: a Terra, o território e a Terra! [...] o artista [...] criador: ele se territorializa, entra num agenciamento territorial. [...] E sem dúvida a terra não é a mesma coisa que território. A terra é esse ponto intenso no mais profundo território, [...] ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo a corpo. [...] A terra [...] é a fundação que deveio criadora (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.162).

A terra é, portanto, ponto de convergência, espaço-tempo profundo da criação. A terra é fundação. Condição de possibilidade de qualquer criação. Então, a terra não é o território. Ela é o mais profundo nesse território que emerge com a fuga do caos. A terra é o nosso âmago mais íntimo. Trata-se de uma força recolhida que nos leva ao mais fundo de nossas afecções. Ela é subterrânea: um porão que faz topografia do nosso ser íntimo. A terra é o lugar no qual aprendemos a morar em nós mesmos. Nela, valorizamos a intimidade do nosso espaço interior: o *em casa*, que é o nosso primeiro universo, nosso canto no mundo. Uma terra que é repouso, mas também é um elemento de penetração e embate. Nos termos de Deleuze e Guattari (1997, p.162-3), enquanto o território é “condição de ‘conhecimento’”, a terra é o

lugar onde ele brota, cresce, nasce. É criação. Nas palavras dos filósofos, “o território é alemão, mas a Terra é grega”.

Sendo assim, pode-se dizer que a terra tem um território, mas que ela não é o território. Ela tem esse espaço fechado, medido, delineado. Este *em casa*. No entanto, o território não é relativo só à terra. Porque ele existe tanto nela quanto no espaço-tempo cósmico – assim como será visto, a terra ocuparia ambas as esferas a partir do movimento de fuga quando, deixando o porto seguro, deixando o centro terrestre e desterritorializando, são abertos novos territórios (uma galáxia). Ora, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.178), um músico precisa do território “para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo”. Ou seja: ele precisa das forças da terra. Fechado o território, é a terra que promoverá a abertura. É com a função desterritorializante da terra que o músico consegue produzir a “meta final da música”: o cosmo, uma “máquina de sons”. Portanto, é imperativo que a criação passe por “*melodias* territoriais”. Só a partir delas é construído “um novo cromatismo” que as faz comunicar; uma criação de “*temas* que assegurem [...] um devir das Forças”. Sair da terra para o cosmo é promover um papel tensor que nos faz fugir, que nos traz a desterritorialização – tensor este que pode ser assegurado pelo cromatismo.

Pensando nos intervalos tonais e atonais, maiores e menores, podemos afirmar que é o cromatismo o tempero da música. É ele, o responsável por fazer com que se saia da linearidade tonal. Ele permite a fuga, permite que se adentre no atonal<sup>187</sup> ou menor desterritorializante. Assim como colocam Deleuze e Guattari, o cromatismo nos puxa do centro, levando-nos “aos tons mais longínquos”, na medida que desagrega o “princípio central”, que é de essencialidade territorial<sup>188</sup>. Logo, é, sobretudo, a atonalidade que é o dissolver e o contínuo transformar do tema ou motivo musical. O cromatismo “que tornará audíveis forças não sonoras”, pois ele afeta a música como um todo: nota, ritmo, duração, intensidade. É como se o atonal gritasse no território: – Fuja! – Desterritorialize-se! – Dissolva! – Multiplique! – Heterogeneíze-se! – Devenha!

Por conseguinte, é viável afirmar que a terra permite a formação de uma estrutura musical, dado que ela a caracteriza, a traveste. Já o cósmico, nascente da terra, a transforma, prisma e a suspende, sendo um tangenciamento necessário e externo à música criada. É do canto profundo da terra, que se cria “a pequena frase do Cosmo”. Isto porque toda composição musical já continha em si uma “força cósmica” (DELEUZE; GUATTARI, 1997,

<sup>187</sup> Quando há referências de atonalidade no texto, entendem-se tanto as músicas atonais quanto os intervalos atonais. Já que Deleuze e Guattari, em seus textos, sempre fazem referência a ambos, sem hierarquizá-los.

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2011b, p.41.

p. 179), mesmo que ainda estivesse sob o agenciamento territorial. Em consequência disto, é factível dizer que o agenciamento é, apesar de territorial, composto por uma oposição fundamental: territorialidade e desterritorialização. Dizemos isto dado que todo agenciamento comporta certo desequilíbrio, porque agenciar é também devir, se lançar em fuga. Quer dizer: um agenciamento remete tanto ao movimento de territorialização – onde delimitamos fronteiras e relações territoriais – quanto de desterritorialização, quando traçamos uma terceira linha invisível além da horizontal e da vertical para fugir do território formado. Destarte, a territorialidade do agenciamento é “apenas um primeiro aspecto”, em razão de ele carregar esse segundo aspecto essencial relativo “às *linhas de desterritorialização* que o atravessam e o arrastam” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 233). Linhas, porque o agenciamento tem um eixo horizontal (melódico) e um eixo vertical (harmônico), eixos que comportam forças territoriais, mas que, ao mesmo tempo, constroem pontas de desterritorialização, fazendo com que o território seja, então, “inseparável da desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 234). Bem como descreve Guattari (1992, p.30), é como se o agenciamento terrestre se mostrasse o portador “de uma nova constelação de Universos”. Ou melhor: da mesma forma que não existe agenciamento sem território, também não existe agenciamento sem uma ponta de desterritorialização, sem fuga – já que essas últimas que o carregam para criação. Vejamos.

Em primeiro lugar, como é colocado por Deleuze e Guattari (2012b, p.239), o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e "marginal", isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Ora, tal como defendem os filósofos, é preciso mergulhar nas entranhas da terra. No entanto, é imperativo sair dela. Para isto, é necessário que o território construído se abra: só assim será possível se expandir para uma galáxia inteira. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.172): “a terra é agora a mais desterritorializada: não só um ponto numa galáxia, mas uma galáxia entre outras”. Isto se dá em razão de o movimento de fuga ser o lugar de proliferação de novos mundos, posto que há, da terra para o cosmo, uma molecularização das coisas terrestres que, agora, passam a “captar forças, as quais só podem ser forças do Cosmo”. Quer dizer: “trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.167).

Fugir, evadir, traçar uma linha invisível. Adentrar no cosmo. Quer dizer: fazer o som, os afectos e o pensamento viajarem. Torná-los móveis, nômades, moleculares, cósmicos.

Torná-los moléculas sonoras, no sentido de o som ser projetado ou se apresentar como um prisma de luz que muda de acordo com as forças que incidem sobre ele. O território, a terra e a desterritorialização são três elementos que “podem ser vistos jogando aqui [...] esteticamente, no *ritornelo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 11).

Construir território é, portanto, descortinar “os agenciamentos territoriais de alguém [...] “minha casa””. Ele tem “um valor de propriedade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 232). Tal como o dito por Deleuze (1988-1989, p.4-5) em seu *Abecedário*, construir um território é fazer nascer a arte, “porque construir um território, para mim, é quase o nascimento da arte”. Construir um território é marcar uma fronteira. E vários elementos podem marcar esta fronteira: “Cor, canto, postura” – elementos estes que “são as três determinações da arte [...]. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro”. Quando reconhecemos algo (um amigo, um cônjuge, um familiar, um afeto), nós reconhecemos no território, “mas não fora dele”, dado que o “território é o domínio do ter”. Assim, o território se mostra como lugar de encontro. Sair do território, então, é vazar ou fugir da nossa própria história, “e sair do território é se aventurar”. Indo além, “o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele”. Em outras palavras, o território só ganha consistência porque nele existe uma ponta de desterritorialização; porque nele é traçada uma linha de fuga que o atravessa e o escoa. Segundo Deleuze (1988-1989, p.5) em seu *Abecedário*, é a partir desta ideia – de que o território só existe em função do que faz sair dele – que ele e Guattari fundam o termo e o conceito de desterritorialização. Eles o fazem afirmando ainda que “um conceito filosófico só pode ser designado por uma palavra que ainda não existe. Mesmo se se descobre, depois, um equivalente em outras línguas”; “Precisamos, às vezes, inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova”. Mas o que vem a ser isso? Desterritorialização? Desterritorializar: A casa, agora, “participa de todo um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213). Desterritorializar é partir. Tal como conceitua Deleuze e Guattari (2012b, p.238): “a função de desterritorialização: Desterritorialização é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga”. Ou como descreve Deleuze (1988-1989, p.20): a desterritorialização é fechar meu porto seguro e depois sair – “Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território”.

Em contrapartida, acrescentando um novo elemento à presente interpretação, esse território construído não é só o lugar que conhecemos, dado que nós sempre estamos a construir novos territórios. Dizemos isso no sentido colocado por Deleuze (1988-1989, p.20)

quando afirma que: “mesmo numa sala, escolhemos um território”. Ele continua: “entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor”. Da mesma maneira, falar de território é necessariamente falar de fuga. Ao mesmo tempo que delimitamos um território, seja ele conhecido ou não, entramos em um processo de desterritorialização também encontramos “o modo como saímos do território”.

De maneira a avançarmos no conceito de desterritorialização, retornemos a ideia de povoamento do território, elencando alguns pontos importantes. Bem, vimos que o território é o lugar da ressonância<sup>189</sup> em razão de o motivo terrestre trazer à tona a lembrança, trazer a nossa morada. A música é, sem dúvida, uma força que nos faz lembrar coisas que rebatem em outras coisas e fazem ecos. Por outro lado, Deleuze e Guattari (1997, p.96) fazem emergir uma nova concepção ou construção de lembrança, que não é aquela que relacionamos com um passado vivido, com o que um dia já fomos ou experimentamos. Os filósofos apresentam a ideia de lembrança vinculada à função desterritorializante da terra, ou, dizendo de outro modo, a ideia de lembrança aparece intimamente ligada à noção de devir. Nela, ao mesmo tempo que forma um lar íntimo, o repele.

A lembrança de infância não se trata, portanto, de uma memória da “criança que fomos”, não se trata da lembrança de uma “criança molar da qual o adulto é o futuro”. “Será a infância, mas não deve ser minha infância”, escreve Virgínia Woolf – que uma vez disse que o ato mesmo da escrita literária era tal como saturar o átomo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.96). Ou seja: partindo para nossa linguagem, molecularizar, fugir, construir uma constelação de novos universos desterritorializados. Escrever é se colocar em devir. Assim como Lewis Carroll, que deveio homem-gato com um sorriso, Virginia Woolf, Thomas Moore, Scott Fitzgerald... Todos em devir. Todos criadores do *entre*, fazendo brotar pelo meio. Ao devir-criança, então, não representamos lembranças de crianças ou agimos como crianças. Devir é produzir blocos de infância. É um puxar em dois sentidos, ao mesmo tempo. E produzir blocos é fazer um encontro entre dois termos heterogêneos que mutuamente se desterritorializam. Um no outro. Porque fazer um bloco não é abandonar o que se é, para virar outra coisa por identificação ou imitação. Fazer bloco é devir, criar novas intensidades e velocidades, fazendo-nos fugir. É próprio do devir, a fuga. Devir-criança: *eu* velocidade absoluta criança. Velocidade absoluta esta que em nada tem a ver com ir muito rápido ou muito devagar. Até a música mais lenta pode ter uma velocidade absoluta porque este

---

<sup>189</sup> Apesar de Deleuze e Guattari sempre relacionarem as organizações binárias ao aparelho de ressonância; ao utilizar a palavra/termo *ressonância* neste trabalho, me refiro ao sentido estético e/ou poético dado por Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço*, definição esta que identifico ter significado muito próximo ao conceito de terra, quando em referência a noção de *em casa*.

absoluto tem a ver com um entranhamento, ou ainda, com um entaçamento. É ser atravessado pela música. É velocidade de deslizamento pelo meio. Velocidade de devir que cresce pelo meio, não tem passado nem futuro, apenas devir. Nas palavras de Deleuze (1998):

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo [...]. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de [...] núpcias entre dois reinos. [...] Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10).

Portanto, devir não é imitar, parecer, se aproximar. Todo devir é intensivo e inventivo. Por exemplo, quando um diretor de cinema produz um som de pássaro ou a imagem de um inseto ou animal fantástico, ele não o copia. Ele cria. A exemplo de Steven Spielberg que criou o som de seu tiranossauro-rex com sons de pássaros e golfinhos e expôs na tela um grito-pássaro submerso, um animal que não tem uma identidade exata com o real – um devir-animal. Há toda uma criação que se constrói com um devir. Constrói-se, então, um devir duplo. Um devir-pássaro, no qual se orchestra, sonoriza, pinta e colore. O mesmo acontece em *Os Pássaros* de Hitchcock:

Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nos mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.113).

Devir-criança, então, não significa recordar a infância que um dia tivemos. Não se trata de uma lembrança, tampouco uma imitação de criança. Ainda nas palavras de Deleuze (1988-1989, p.30), “o devir-criança não é a nossa infância. É se tornar criança, sem que esta criança seja a criança que um dia fomos. Sem que esta criança faça parte da nossa infância ou da infância de qualquer outra pessoa”. Devir-criança é inventar-se criança, é construir um novo agenciamento criança: “a criança que ‘eu’ fui não quer dizer nada” (DELEUZE, 1988-1989, p.31). Devir-criança. Não é lembrar a criança que eu era no passado. Devir-criança é em ato. Não depende da memória, ou ainda, é um trabalho da memória de rejeitar ou descartar o passado, na medida em que não se refere ao que fomos ou ao que seremos. Trata-se de um instante criança, num tempo sem medida. O *aion* do devir. Também não formamos ou criamos uma nova ideia de nós enquanto crianças. Não deixamos de ser adultos e nem nos portamos *como* crianças. Entramos em um movimento de desterritorialização, no qual conjugamos adulto-criança. Uma conjugação de meio do devir-infância, dado que devir-criança não é se fazer aquela criança que fomos, anterior ao adulto que somos. Devir não é imagem. Devir é ser movimento. Nas palavras de Deleuze (1998, p.57), trata-se de um “um

*encontro* entre dois reinos, um curto-circuito”. Ou ainda, de “uma desterritorialização conjugada”. O devir tem um estatuto presente ou presentificante. Logo, não é referente a uma rememoração: ser hoje o que um dia se foi. Trata-se da construção de novas intensidades, forças e velocidades que, agora, são; que fazem de nós germe-criança, intensidade-criança, velocidade-criança. Assim, devir não é romper consigo mesmo e se transformar em outra coisa ou outrem. Não se trata de uma binaridade: um ou outro, um *e* outro. Devir é envolver, casar, entrelaçar, nos colocar em relação; fugir, escoar do nosso território familiar e subjetivo, e nos abrir a novos territórios, novas afecções. Criação de novas intensidades. Fugir não é romper ou sair do mundo, assim como também não se trata de um ato de covardia. Isto porque fugir não é abandonar. Não se trata de uma renúncia. Ao contrário, nada mais ativo do que a fuga, na medida que fugir é se colocar em devir, é criar toda uma constelação de novos mundos, toda uma cartografia de linhas que se cruzam. Fugir é, nesse sentido, perder a clausura, escapar, se libertar; fazer de algo heterogêneo, na medida em que se sai de um lugar determinado, fechado, para uma imprevisível criação de novos espaços. Fugir é se lançar entre. Em *Lógica do Sentido*, Deleuze (1974) expõe devir fuga de Alice que encontramos na obra *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll:

Alice assim como *Do outro lado do espelho* tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros. Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela devém maior do que era. Mas por isso mesmo ela também devém menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela devém um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente (DELEUZE, 1974, p.1).

Fazermos-nos devir é, desta maneira, “como um caleidoscópio que a cada vez faz uma nova combinação” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.24). O que importa é o coeficiente de desterritorialização. Ou ainda, a maneira como desterritorializamos. Como traçamos nossas linhas de fuga? Nesse movimento, Deleuze e Guattari não estão rompendo por completo com a ideia de memória. O que eles querem dizer é que no movimento de fuga ou desterritorialização não cabe ter a memória o único papel de lembrança do passado. Ela deve ultrapassar isso. A memória deve rejeitar, “afastar o passado em vez de acioná-lo” (DELEUZE, 1988-1989, p.24). O passado, aqui, não é lugar da lembrança e não pode ser. Isto, por se tratar de um passado que nunca foi presente, um passado que não é um antigo presente. Mas que é, antes, um passado que não remete a uma anterioridade em uma relação

cronológica. Ele é aquilo no qual o presente passa. Ele é lugar de atravessamento do presente. Por isso, a questão do passado é, antes, um problema do devir, não de memória.

De fato, o *em casa* permite que alcancemos o imemorial da lembrança. No entanto, esta lembrança se faz a partir de uma interpenetração entre presente, passado e futuro. É uma lembrança que é um estímulo que provoca a emergência de novas imagens do nosso íntimo. A terra é o nosso porto seguro e habita afectos profundos e intensos. Daí, Deleuze e Guattari afirmarem que por ser devir, o ritornelo é contrário à lembrança: porque se trata de uma lembrança do que é e do que não é. Ou melhor, do que é entrelaçado com o que não é. Sempre heterogênea, dado que ela abraça um porvir. Nas palavras de Deleuze, “a lembrança não se constitui *após* a percepção presente, mas *lhe* é estritamente contemporânea, pois a duração se divide, a cada instante, em duas tendência simultâneas, uma indo para o porvir e a outra recaindo no passado”<sup>190</sup>. Ela se constitui quando, por exemplo, na escuta há um movimento de ressonância ou de repercussão: *eu poderia ter escrito isso, eu poderia viver isso, eu sou o autor desta obra*. Três tempos se desenrolando ao mesmo tempo, na escuta. Ao escutar uma obra, você não se sente *como* o artista que a criou. Você *é* o artista que a criou. Ou seja, a ressonância e a repercussão se dão em completa independência com a historicidade real do artista ou da obra composta. Um cantor, por exemplo, sempre canta uma música como se ela fosse dele. Ele a experimenta como criador da canção. E, na sua interpretação, ele explica o porquê da sua música, para que assim, em ressonância, o espectador sinta como se a música fosse dele também. Assim, o que faz uma pessoa querer ouvir uma canção várias vezes seguidas? A resposta é simples: a sua relação com a terra e suas linhas de fuga. Ao escutar uma peça musical repetidamente, somos capazes de identificar nela as partes que mais nos comovem, que mais nos afetam; nosso território, nosso em casa: “a música e a terra” (DELEUZE, 1988-89, p.78). Outrossim, a forma como a música nos faz fugir também nos atrai, a maneira como ela nos faz atravessar territórios e nos tira da gravidade, nos suspende. No entanto, a música está intimamente relacionada à terra. Ela torna “sonoros os poderes da terra” (DELEUZE, 1988-89, p.79), a música da terra que configura uma grande obra. É preciso tornar a terra sonora para que seja possível devir; tornar sonoras as forças que intercalam territórios; fazer do cosmo, objeto sonoro.

Quanto às ressonâncias musicais as quais esta questão remete, é sabido que Chico Buarque é comumente conhecido pela ressonância que provoca nas mulheres devido às

---

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles. Posfácio à edição americana: “Um retorno a Bergson”. Dois Regimes de Loucos – Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016g, p.357.

inúmeras obras que compôs a partir de um *eu lírico* mulher. De fato, o posicionamento do autor enquanto narrador-mulher é impressionante. Em contrapartida, dizer que Chico escreve *a partir* de um *eu lírico*, não se mostra suficiente para justificar as afecções que reverbera. Para se escrever uma narrativa feminina, não basta se colocar no *lugar* da mulher (ato verdadeiramente impossível), ou se *imaginar* uma mulher (o que seria ainda pior). Ora, para que uma obra de arte tenha todos estes fluxos e afecções, é preciso, antes, que ela seja outra coisa: múltipla, heterogênea. Só assim, ela afeta. Por esta razão, o que acontece com Chico não é um *se colocar no lugar de* ou da criação exterior de uma *persona*. Ao compor por uma narrativa feminina, Chico devém mulher. Isto é muito diferente de imaginação, mimetismo ou construção externa. E neste devir-mulher, Chico ainda é atravessado por outro devir: o devir minoritário. Ele é responsável por todo ato de criação. De maneira primária, então, é possível identificar que não basta *se fazer* mulher, é preciso devir-mulher. Não se torna mulher, se torna devir-mulher do som. Explicitando essa ideia a partir da escrita literária, correlata ao letramento musical, Deleuze e Guattari (1997, p.71) afirmam que Virgínia Woolf não escreve “enquanto mulher”, mas que a sua escrita produz um “devir-mulher como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir”. Bem, vejamos como os filósofos defendem a noção da criação atravessada pelo minoritário, em conjuminância ao descrito sobre a narrativa devir-mulher chico-buarqueana. Na definição de devir, em *Diálogos*, Deleuze (1998) diz o seguinte:

Uma minoria nunca existe pronta, ela só se constitui sobre linhas de fuga que são tanto maneiras de avançar quanto de atacar. Há um devir-mulher na escritura. Não se trata de escrever “como” uma mulher. [...] Nem mesmo as mulheres conseguem sempre, quando se esforçam, escrever como mulheres, em função de um futuro de mulher. Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura, seja ele homem ou mulher (DELEUZE; PARNET, 1998, p.56).

Na apresentação e oposição dos conceitos de molar e molecular, território e desterritorialização, binaridade e devir, Deleuze e Guattari estão, acima de tudo, fazendo ecoar um apelo. Trata-se de um apelo que urge: nós precisamos nos molecularizar! Aniquilar o pensamento binário e nos assumir como seres heterogêneos que somos. Quer dizer: precisamos devir. No texto *Le billet de Félix Guattari: Modèle de contrainte ou modélisation créative*<sup>191</sup>, Guattari afirma a necessidade de produção de uma subjetividade molecular, a despeito da formação binária de pensamento. Isto porque é, já de acordo com ambos os filósofos, uma questão de minoria e devir. Eles estão a denunciar a estrutura molar doente em

<sup>191</sup> GUATTARI, Félix. Le billet de Félix Guattari: modèle de contrainte ou modélisation créative. *Terminal*, N°73, 1991, p.1-2.

que vivemos, as modelizações e as formas prontas que constroem os valores de referência. Nós não somos feitos de argila, para ser colocados em moldes! A molaridade, por si só, sem fuga, inibe qualquer impulso criativo ou de reinvenção de si mesmo, nos coloca em uma inércia ethológica que não nos permite molecularizar. Sair da caixa. Construir afetos novos. É preciso que sejamos não só espectadores do mundo, precisamos participar do mundo ativamente, observá-lo e senti-lo a partir de ângulos novos. É imprescindível que entremos em devir com o mundo, sem moldes ou muletas, tendo a arte como uma enunciação sob a forma de resistência, que ocupa as fronteiras e nos faz devir. Mas quais fronteiras? Os meios nos quais o senso comum é deixado de lado e novas relações interpessoais são possíveis, novas formas de organização são possíveis. Fronteira: um lugar próprio à mutação. Uma zona indiscernível, em que não há um *ou* outro, mas um *no* outro: sempre dois. A questão é que na sociedade de hoje impera o reino da plasticidade. Tudo é plástico, tudo é aparência, cópia de representações, pura superficialidade. As pessoas têm medo de adentrar em si mesma, têm medo do caos. Isto acaba por gerar uma crise no campo da criatividade, já que a criação demanda uma submersão no caos – sob o risco de não retornar dele, de cair em um buraco negro. Mas é preciso passar pelo caos. Só assim poderemos nos abrir a novas relações, a uma nova criação de nós mesmos. Só assim será possível sair da binaridade para, enfim, devir. É da luta com o caos, da luta para não afundar por completo em um buraco negro, que a arte se levanta e instaura a criação. Só assim é possível criar. Não se jogar no caos é cair em cliché. É não fazer o novo. É cair numa repetição vazia. Jogar fora o ritornelo.

Nesse sentido, então, que Deleuze e Guattari (1997, p.74) vão defender que o devir-mulher é “a chave dos outros devires”. E mais, que “a expressão musical é inseparável de um devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 104). Por que não um devir-homem? Primeiro, “porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 92). Por isso, o devir-mulher é o ponto de partida ou origem para os outros devires, ele é minoritário por excelência – cabe dizer que por majoritário, considera-se um estado de dominação, mais do que um caráter quantitativo. Não há um devir-homem! Segundo Deleuze (1998, p.42), isso não existe, “pois é um padrão majoritário. É vazio. O homem macho, adulto não tem devir”, pois, tal como afirma Zourabichvili (2004, p.30), o devir é se autoafirmar, sempre comprometendo a “ordem estabelecida das afecções e dos costumes”. Por isso, o devir é sempre minoritário. Por estar em oposição a uma ordem que o reprime. As minorias, nesse sentido, não se definem “pelo pequeno número, mas pelo devir ou a flutuação, ou seja, pelo desvio que as separa” daquilo “que constitui uma maioria redundante” (DELEUZE;

GUATTARI, 2012b, p. 185). O minoritário é “antes a *conexão*, o ‘e’ que se produz entre os elementos, entre os conjuntos, e que não pertence a qualquer dos dois, que lhes escapa e constitui uma linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 186).

O grande ritornelo de Chico. Assim como viemos delineando, a música de Chico Buarque é composta de imensos devires. Mas diferentemente do que se acredita, tal como o colocado, Chico não escreve como mulher. Ele não se coloca no lugar de uma mulher ou de um tipo de mulher no ato da composição. Sua escrita musical parte de algo muito mais profundo e complexo. Ora, assim como dito, não há necessidade de escrever ou criar como se fôssemos outra coisa, outra pessoa. Criar é entrar em devir. Logo, ao compor suas canções ditas femininas, Chico Buarque não só entra num devir-mulher, como também leva todas as mulheres a entrarem em um mesmo devir, que não lhe é natural. Ora, não é natural ser esse devir-mulher-ostra de *A ostra e o vento*<sup>192</sup>, assim como não é natural ser esse devir-mulher-mundo de *João e Maria*. No tempo da escuta, nós entramos nesses devires estranhos a nós. Nós devemos alguma coisa. E não só devir-mulher, nós devemos-passarinho, devemos-vento... Devir mulher-rostão ou devir-mulher corpo de *Beatriz*<sup>193</sup>. Devir-mulher posse de *Atrás da porta*<sup>194</sup>. Devir-mulher independência de *Mil perdões*<sup>195</sup>. *Olhos nos olhos*<sup>196</sup>: o devir-mulher canta sua liberdade. A dissonância de *Bárbara*<sup>197</sup>, seu devir-mulher duplicado e seu não-destino desesperado. Devir revolucionário. Devir-mulher *A flor da pele*<sup>198</sup>. Em um fluxo que deixa vir o outro e inventa um eu heterogêneo. Um espectro. O grande ritornelo de *Terezinha*<sup>199</sup>. Círculo intenso de repetição. Sempre em um movimento de atravessamento na música. Sempre em fuga. Chico Buarque definitivamente não escreve como mulher. Certas músicas são um devir-mulher que independem de qualquer identidade ou ressonância do autor. Assim como em outras obras também podemos identificar um devir-pai, devir-filha, devir-vento, devir-ostra... Toda uma cosmologia desterritorializante. Toda uma linha de fuga

<sup>192</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *A Ostra e o Vento*. Intérpretes: Chico Buarque e Branca Lima. In: *As Cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1CD. Faixa 4 (3 min 30 s).

<sup>193</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; LOBO, Edu. *Beatriz*. Intérprete: Milton Nascimento. In: *Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 disco sonoro. Faixa 2 (5 min 01 s).

<sup>194</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; HIME, Francis. *Atrás da porta*. Intérprete: Elis Regina. In: *Elis*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 48 s).

<sup>195</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Mil Perdões*. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 6 (3 min 47 s).

<sup>196</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Olhos nos olhos*. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 3 (4 min 44 s).

<sup>197</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; GUERRA, Ruy. *Bárbara*. In: *Chico Canta*. Rio de Janeiro: Phillips, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 5 (2 min 49 s).

<sup>198</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *O que será: a flor da pele*. Intérprete: Milton Nascimento. In: *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 disco sonoro. Faixa 5 (4 min 7 s).

<sup>199</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Terezinha*. Intérprete: Maria Bethânia. In: *Pássaro da Manhã*. Rio de Janeiro: Phillips, 1977. Faixa 10 (2 min 48 s).

que atravessa. Começar pelo ritornelo. Devir. Um devir-vento da ostra e um devir-ostra do vento.

Visto isto, em retorno à questão da lembrança, na compreensão do ritornelo, a memória teria, portanto, um papel secundário. Na medida em que Deleuze (2016f, p.315) afirma que falar sobre o ritornelo é, antes, abandonar a lembrança; é fazer um elogio à amnésia. Isto porque, segundo ele, “a arte transborda por toda parte”. Logo, a memória teria “apenas um papel condutor”, já que a criação artística é do campo “da percepção e não da memória”. A música tem o papel de despertar memórias involuntárias. Essa é a memória a qual a música deve remeter e não necessariamente uma memória que coexista com um passado que se teve. Por causa disto, na escuta musical, não se trata de ter uma recordação factual, mas de uma memória afetiva – que não é necessariamente vinculada a um fato ou afeto vivido; já que a música tem, por essência, a função de fazer emergir novos afetos. Neste movimento afectivo, então, a música permite que nos identifiquemos e digamos que nós vivemos aqueles afectos. A ressonância que a música traz é dado por afecto e não por fato, ou qualquer narrativa objetiva. Assim, a estória se mostra apenas como um fio de devir, uma palavra que salta em uma melodia embebedada. Assim como afirma Parnet (1998, p.43): “não se pode fazer o balanço em música. Nada a não ser devires sem futuro nem passado. A música é uma anti-memória. Ela é cheia de devires, devir-animal, devir-criança, devir-molecular”.

Terra. Espaço-tempo estriado que remete a um devir-lembrança que acaba por nos carregar para outras dimensões, traçando uma linha de fuga para outros territórios, para uma nova constelação. Ademais, é preciso um espaço-tempo estriado para que seja possível traçar diagonais, traçar a fuga. É preciso o tempo das horas para que haja um atravessamento entre a melodia horizontal e a harmonia vertical, fazendo-as variar, devir diagonalmente. Assim como descreve Deleuze (2016f, p.314), o espaço estriado é tal como uma caixa cronométrica. Um “plano fechado”, um “bloco”, uma pequena “frase de sonata”. Por isso, ele é um “bloco de transformação”. A lembrança, nesses termos, não é de todo ruim. Ao contrário, ela tem sua importância no ritornelo, quando e só quando ela é usada para criarmos novos mundos, quando é uma lembrança-devir para fugir. Talvez seja a lembrança uma espécie de delírio bêbado que sai do eixo, saltando de um intervalo a outro. Quer dizer, um cromatismo? Da mesma forma que acontece com a escrita, também acontece com a composição musical. Como explica Deleuze (1998, p.56): “escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa”. A escrita musical, assim como todo ato criacional, tem uma relação essencial com a linha de fuga, dado que ela é a responsável por trazer uma inquietação que nos faz adquirir asas, que tangenciam a própria composição musical. Compor

é, deste modo, forçar a linguagem musical o tanto possível, para que se possa desterritorializar. Compor é traçar linhas de fuga. Tangenciar sons. Ritmar. Por isso, Deleuze e Guattari (1997) elucidam:

*O devir é uma anti-memória.* Sem dúvida há uma memória molecular, mas como fator de integração a um sistema molar ou majoritário. A lembrança tem sempre uma função de reterritorialização. Ao contrário, um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz "manter-se" juntos os componentes moleculares. [...] *lembrança de infância*: "uma" criança molecular é produzida... "uma" criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos — contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro. "Será a infância, mas não deve ser minha infância", escreve Virgínia Woolf. [...] Cada vez que empregamos a palavra "lembrança" nas páginas precedentes foi, portanto, erroneamente, queríamos dizer "devir", diríamos devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.96-7).

Sobre a reterritorialização, falaremos dela mais adiante. Ainda em relação a memória, esta lembrança delírio ou lembrança bêbada que devém, pode ser observada na escuta e escrita buarqueanas, na medida que Chico constrói canções sem limites, que constrói músicas muito bem contornadas e, ao mesmo tempo, repletas de fendas. Músicas sem certezas. *O que será? A flor da pele*: “que me bole por dentro”, “que não tem mais jeito de dissimular”, “que não tem medida nem nunca terá”, “o que não tem receita” (BUARQUE DE HOLANDA, 1976). Uma música do enigma da pergunta e do desejo, tratando de questões não panfletárias e, ao mesmo tempo, públicas. Comuns e moleculares. Grande alívio da fuga sem descanso e sem limite. Sem medida ou bula. Só afecto, em uma música que anda em um movimento de incerteza – a própria letra ocupa um lugar de incerteza, neste movimento que faz fugir. Letra, repetição, massividade do motivo que se mostra como em um andar em nuvens, em que se percebe a busca pelo solúvel, pela transformação, pelo porvir, pelo atravessamento de realidades em um combate a tudo que se apresenta como sólido ou binário. Assim, na palavra cantada, nas funções ritmo-melódicas da linguagem, Chico faz devir, a partir de rupturas e emancipações. São *Olhos nos olhos* quando a melodia sopra o voo da estória que se quer contar e começa a conjugar fluxos. Linha de fuga criadora de devires: as dissonâncias da história seguem as dissonâncias harmônicas e rítmicas, numa atonalidade dos gestos melódicos chico-buarqueanos. Esta dissonância é o próprio sentido da palavra cantada: as inflexões rítmicas da melodia falada, os alongamentos passionais, as modulações linguístico-sonoras. Letras musicais que se apresentam em um caráter de itinerância, nas quais os personagens construídos sempre estão em um movimento de passagem. Sempre passando. Por isso, que o ato de compor letras, ou seja, de por uma letra em uma canção é parecido com um

sonho: porque você tem o conteúdo afetivo, mas não tem o conteúdo narrativo. Da mesma maneira que em um sonho não lembramos direito da narrativa, mas o afeto está ali. Acordamos tristes, felizes, receosos; mas não lembramos o que sonhamos. Em outras palavras: assim como na música, o sonho é decifrado por afetos e não por narrativas. A música de Chico Buarque traz, assim, a palavra em forma de música. É de se notar que o compositor é amante da sílaba, posto que as palavras preenchem a melodia e a harmonia, que preenchem o ritmo muitas vezes não ritmados (não obedecem ao compasso). Destarte, em Chico, a música manda e as palavras vão atrás. A música senhora do tempo, que não é composta a partir da fórmula letra e música, mas cujos espaços vão sendo ocupados por palavras. Nesse sentido, então, cabe dizer que o músico é um amante da palavra cantada, um poeta da canção (e escrita do livro). Palavras que são contos, histórias cantadas, nas quais as vidas em sociedade são postas em jogo. Assim, vemos que língua também tem um papel desterritorializante, de fuga do binário. Isso acontece quando seu fundador é expulso, mas permanece o tambor – que é aquilo que não foi planejado, plantado; é o ponto fora da curva, a margem, o indiscernível. E o tambor é exatamente o mesmo. A música é o tambor da língua. Assim com acontece nos textos filosóficos, quando não há melodia ou harmonia, mas as palavras são musicadas. Elas são ritmadas, rimadas. Construídas para que o texto (palavra) também explicita a que veio, sendo, nesse sentido, quase como uma palavra-tambor. Ela é formada por gritos, lembranças, silêncios, retornos, afetos, ritornelos. Assim como o som, a palavra (língua) também tem uma frequência (que desterritorializa), uma ação sonora. A própria língua é instrumento. Instrumento de passagem, atravessadora da história. Ela é como um comboio que nos leva a algum lugar. Deleuze e Guattari fazem isso em filosofia.

De maneira a reiterar, então, o que foi descrito, no devir não há memória ou lembrança, porque nele não há história. Não há passado ou desenvolvimento. Não existe início nem fim. No devir só existe meio, *Intermezzo* musical: elemento que não permite que a música caia ou se estagne em um plano organizacional ou de desenvolvimento, sendo essa ponta de desterritorialização que faz a linha melódica e harmônica entrarem em devir. O devir é o encontro, o entre. Ele é tal como a grama que preenche vazios e transborda. Por que a grama? Porque ela brota *entre* as coisas. Sua única função é preencher pelo meio.

Na terra, fechamos um círculo no nosso entorno e nos encolhemos no tempo da lembrança. No entanto, também é na terra, ainda, que abrimos esse círculo construído e caminhamos para outro espaço, outro tempo. Aberto o círculo, nós fugimos. Fugimos ao indeterminado, a outros espaço e tempo que só foram possíveis por conta “das forças” que este território construído “abriga”. Abrimo-nos, então, às “forças cósmicas” (DELEUZE;

GUATTARI, 1997, p.123). É próprio do motivo terrestre devir. E devir é atravessar. É traçar “toda uma linha de musicalidade”<sup>200</sup>. Por esta razão, não há evolução entre caos e terra. Há passagens, “pontes” e “túneis” “que vão de componentes de meio a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.138). Do caos para a terra, da terra para o cosmo, há antes um atravessamento. Ainda em seus termos, sobre o atravessamento entre a terra e o cosmo, Deleuze e Guattari (1997) discorrem:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123).

Da terra para o cosmo não há mais algo a ser organizado. Da terra para o cosmo, aquilo que foi organizado entra em movimento “*de uma variação contínua*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.163). Da terra para o cosmo, as forças “deixam de ser terrestres” para se tornarem cósmicas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.145). Entretanto, como o descrito por vezes, para adentrar no cosmo, não é preciso romper com o território. Não se trata de negar ou destruir algo, mas antes de suspender para que seja possível se abrir a um novo horizonte. Não existe qualquer “necessidade de deixar o território, nem de sair dos agenciamentos para esposar o Cosmo”. Não se rompe com a terra. Isto se dá devido a dois fatores: (1) porque “um território está sempre em vias de desterritorialização”, havendo sempre “uma margem de desterritorialização” que “afeta o próprio território”; e porque (2) no cosmo, além de haver um bocadinho de terra, há sempre forças que nos levam a outro agenciamento, “algo que “vale” pelo em-casa”, a uma reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.144). Assim, ratifica-se que há sempre um bocadinho de terra no cosmo. Eles se entremeiam. Da mesma maneira que os territórios “nunca são separáveis [...] dos vetores de desterritorialização que os atravessam”, o cosmo também é marcado e atravessado pela terra (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.112), tal como também ocorre com o caos, que também perpassa todas as instâncias. Deleuze e Guattari (1997, p.107) escrevem o ritornelo, assim, tendo por foco o seu movimento de desterritorialização. O problema da música é o “desterritorializar o ritornelo”, é fazê-lo escoar, fugir do território. É preciso “desterritorializar o ritornelo, inventar linhas de desterritorialização para o ritornelo”. E para tanto, são necessário certos “procedimentos e

<sup>200</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2012a, p.63.

construções” específicos. Isto, dado que agora estamos a caminho de novos territórios. Estamos saindo do em-casa. Fugindo. Trata-se, como o dito, de uma passagem ou atravessamento. Tudo que foi criado na Terra faz emergir forças outra, que não mais são territorializantes. Neste momento, somos levados por forças cósmicas, forças que fizeram o território devir outra coisa: um cosmo. Força cósmica testerritorializante, que faz “o território passar pelo agenciamento de jogo que tende, ele próprio, a devir autônomo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.145). O devir é, deste modo, a condição de abertura. No caos, há forças que devém terrestres que, por sua vez, na terra devém cósmicas. Linha diagonal de devir: “uma linha nova, uma terceira, uma espécie de *linha de fuga*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.76). Sair do território é, deste modo, escorregar em devir.

Como o visto e dando continuidade à análise do movimento de desterritorialização, na construção de um território há todo um movimento de territorialização, de demarcação. Esta territorialização é um “ato do ritmo” em devir. Por isso, Deleuze e Guattari (1997, p.128) colocam que, mesmo prescindindo uma demarcação, a “marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo”. No entanto, dizer que “a marcação de um território é dimensional”, não é dizer que ele possui uma medida (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.76). Isto porque, se é o ritmo que permite a demarcação de território. E o ritmo é essencialmente desigual, não é certo dizer que o movimento de territorialização envolve uma medida fixa – pois a ele é a própria fenda, a abertura, a fuga. Sendo assim, a dimensionalidade do território “não é uma medida, é um ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.128-9). O músico tem como projeto, então, não a construção das forças territoriais tão somente, mas também a necessidade de expressar o ritmo, as velocidades e lentidões que permitem a construção de forças tangenciais. O ritmo é, portanto, o vetor de desterritorialização, a linha diagonal aparente da música<sup>201</sup>, tendo por papel liquificar e fazer escorrer. Em paralelo, a melodia é a linha horizontal que indica, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.97), o “curso do tempo [...], que vai de um antigo presente ao atual”. Por sua vez, a harmonia, a vibração melódica, seria a linha vertical que indicaria uma “ordem no tempo [...], que vai do presente ao passado ou à representação do antigo presente”. Tais definições de melodia e harmonia seriam, para os filósofos, a representação do sistema molar. Ou ainda, de um sistema de memória, que não seria compatível com o devir. No entanto, e de forma não contraditória, como veremos mais a frente, mesmo com melodia e harmonia a música devém. Daí, a importância da linha de

---

<sup>201</sup> A palavra aparente foi colocada, no sentido de aparecer ou aquilo o que aparece.

intercessão do ritmo ou da diagonal. É ele que propicia o devir. Ele é instrumento de devir na música. A execução rítmica da obra musical diagonaliza e intercala o vertical e o horizontal, criando uma nova dimensão. Um novo espaço. Uma nova temporalidade. Isto porque é o ritmo que demarca com qual intensidade cada nota será tocada a cada vez, com qual velocidade os acordes serão executados, qual consistência terá aquela canção escrita, como os motivos serão repetidos. E mais: qual será a dimensão da escuta. Nesse sentido, o ritmo é a finalização cartográfica da peça.

Horizontal e vertical: “as linhas desse tipo são molares, e formam um sistema arborescente, binário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.234). O horizontal e o vertical são orientações arborescentes e binárias, pois, tal como afirma Parnet (1998, p.35), trabalham por dicotomia, por organização “em torno de um centro”, traçam uma “memória recaptuladora”, “uma evolução”, “um desenvolvimento”. Já a linha diagonal é linha cruzamento. Não carrega a ideia de progresso e futuro, mas, antes, os atravessa. Quer dizer: quando as retas horizontal e vertical se cruzam, elas formam uma linha de outra natureza, que não elas mesmas. Em contrapartida, a linha de fuga ou a linha diagonal também passam pelo molar. Mas vai muito além dele, posto que ela passa pelo molar, mas sua função natural é molecularizar esta molaridade, ou ainda, toda e qualquer binaridade. Isto, pois a linha diagonal é uma linha de devir e, no devir, não cabe a molaridade. No entanto, para que devenhamos, para molecularizar, é necessário que passemos por uma “formação molar”. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.110): “nenhum devir-molecular” escapa “de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem”.

Dizer molar, binário ou arborescente, quer dizer “conjugalidade. Todo um jogo de territórios bem determinados, planejados. Tem-se um porvir, não um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.73). O molar é o horizontal e o vertical. Linhas costumeiras que traçam território, mas não se identificam com o devir. No entanto, “quanto mais a organização molar é forte, mais ela própria suscita uma molecularização de seus elementos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.102), visto que “[...] as fugas e os movimentos moleculares não seriam nada se não repassassem pelas organizações molares e não remanejassem [...] suas distribuições binárias”. Isto é dito já que tais binaridades possuem um “fluxo mutante, convulsivo, criador e circulatório” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.104) e que “os segmentos molares mergulham necessariamente nessa sopa molecular que lhes serve de alimento e faz tremer seus contornos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.116).

De maneira a tornar mais clara esta questão da molaridade e molecularidade, no quinto volume do *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012b, 234) defendem existir duas espécies de

linha que compõem o movimento do ritornelo. A primeira espécie seria a linha molar, aquela que é a linha que “faz contorno, figurativo ou não”, sempre “subordinada à horizontal e à vertical”. Assim, as molares são linhas que traçam um espaço de estriagem. Por sua vez, a segunda espécie é a linha molecular. Uma linha diagonal rizomática, não arborescente:

[...] *uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção — esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.224-5).

Trata-se, em vista disto, de uma linha que atravessa pelo meio, sendo este atravessamento aquilo que dá consistência à criação. No entanto, há de se convir que a linha diagonal também constitui o molar, posto que ela atravessa as linhas horizontais e verticais — ou melhor, na medida que, ao passar sobre as linhas horizontais e verticais (melodia e harmonia), a linha diagonal faz contrapontos sobre elas, ressoando o vertical e o horizontal via diagonalidade e operando uma completa integração entre as linhas. Mas quando ela faz escorrer o horizontal e o vertical a partir de seu vetor de desterritorialização, ela se apresenta como tendo uma essencialidade molecular, já que ela é o componente de molecularização, já que ela é um vetor desterritorializante que não se submete às linhas horizontais e verticais. Então, a linha diagonal funde as demais linhas ao passar *entre* elas. A linha diagonal é livre:

A diagonal se liberta, se rompe ou serpenteia. A linha já não faz contorno, e passa *entre* as coisas, *entre* os pontos. Pertence a um espaço liso. Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre; [...] ganha consistência em si mesma. São multiplicidades [...]; multiplicidades anômalas e nômades e não mais normais e legais; multiplicidades de devir, ou de transformações [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.234-5).

Deste modo, ratifica-se que o espaço estriado é perpendicular entre a melodia e a harmonia: o horizontal e o vertical. É um espaço-tempo organizacional porque apresenta a horizontal *e* a vertical, a melodia *e* a harmonia. Já o espaço liso é onde se dá a fusão entre a linha melódica e a linha harmônica. Fusão esta que é dada pela linha diagonal. Trata-se de um espaço-tempo de variação contínua no qual uma linha diagonal atravessa a linha vertical e horizontal. Em outras palavras: um espaço-tempo liso aonde o ritmo traça uma diagonal sobre a melodia e a harmonia. A linha diagonal também é feita, em complementaridade com o ritmo, pela intensidade. Intensidade esta representada pelos acentos que são inseridos acima das notas, frases ou compassos na pauta. Isto porque o ritmo também é simbolizado pelos acentos do som (na linguagem musical). O ritmo é o acento da cor. Ele é a vírgula do som que dá heterogeneidade à obra e, de acordo com Deleuze (1981), na música são os acentos que

determinam durações. Nesse sentido, então, a linha diagonal pode ser composta por um trio ou bloco de elementos musicais que estruturam a pauta, a saber: o intervalo, a intensidade, a velocidade e o ritmo – ritmo que agrega em si a velocidade e a duração.

Mas por que privilegiar as intensidades e velocidades ao invés da lembrança e do subjetivo? Ora, de acordo com Deleuze (1998, p.109), o fundamental no ritornelo é que ele devesse. Seu movimento se faz pelo devir. E o devir é, por sua vez, essencialmente movimento de meio. Ele brota e desterritorializa pelo meio. Tem, portanto, a natureza do *intermezzo*. Da mesma maneira acontece com as velocidades e lentidões: elas crescem pelo meio, estão sempre *entre*. A velocidade e a intensidade, nesse sentido, se mostram instrumentos de devir, justo por elas terem em comum o fato de crescerem “pelo meio, de estarem sempre entre, elas têm em comum o imperceptível”.

A escrita musical estria a partitura com seus marcos horizontais, verticais e diagonais. Assim, ela ressoa como um mapa que estria o mar com seus “meridianos e paralelos, longitudes e latitudes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.198). O espaço ocupado por linhas é, então, colocado como um modo de se pensar a composição musical. Por isso, é possível afirmar que Deleuze e Guattari estão a construir uma cartografia do som. Enquanto a linha vertical (harmonia) marca como o tempo passa, ou ainda, a “ordem do tempo”, a linha horizontal (melodia) marca a cronologia ou “o curso do tempo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.98). A linha horizontal e a linha vertical são interligadas. Não há uma sem a outra. Elas que estriam o espaço e o homogeneizam (pela sua regularidade e perpendicularidade). Já a linha diagonal (ritmo) ou linha de fuga, marca a desterritorialização destas duas linhas molares. Ou seja: ela irrompe para que tais forças molares possam se molecularizar, se desterritorializar. Fugir: “fazer alguma coisa vazar como se fura um cano” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.49). Linha de desague na qual melodia e harmonia escorrem através do ritmo. Toda uma cartografia. A diagonal é, então, dada a partir de uma aliança entre linhas (horizontal e vertical). No entanto, lançada a linha diagonal, essa imagem ganha múltiplas dimensões. Saindo da terra, desterritorializando, abrindo-se e ocupando um espaço de outra natureza, um espaço cósmico. Por isso, tal aliança entre linhas pode ser denominada de molecular na medida que o movimento de desterritorialização acontece quando as “linhas segmentares explodem numa linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.26). A linha diagonal é a linha de desterritorialização que atravessa a horizontal e vertical, e que, ao mesmo tempo, as repercute. Trata-se, portanto, (antes de uma ruptura completa) de uma ruptura-transporte; caos, terra e cosmo em atravessamento; sendo o território demarcado por

uma fronteira melódico-harmônica, formado pelas linhas que estriam a partitura. Nas palavras dos filósofos:

A representação musical traça uma linha horizontal, melódica, a linha baixa, à qual se sobrepõem outras linhas melódicas, onde pontos são determinados, que entram de uma linha à outra em relações de contraponto; de outro lado, uma linha ou um plano vertical, harmônico, que se desloca ao longo das horizontais, mas não depende mais delas, indo de cima para baixo, e fixando um acorde capaz de encadear-se com os seguintes (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.98).

Visto isto, apesar de Deleuze e Guattari (1997, p.98) reiterarem a importância e a função das linhas no movimento do ritornelo, eles afirmam que o ritornelo terrestre é um sistema pontual arborescente, memorial, molar e de territorialização, dotado de três características fundamentais que podemos elencar da seguinte forma: (1) O sistema pontual comporta “duas linhas de base, horizontal e vertical, que servem de coordenadas para a determinação de pontos”; (2) “a linha horizontal pode sobrepor-se verticalmente, a linha vertical deslocar-se horizontalmente, de tal maneira que novos pontos sejam produzidos ou reproduzidos, em condições de frequência horizontal e ressonância vertical”; e (3) “de um ponto ao outro, [...] as diagonais desempenharão então o papel de ligações para pontos de nível e de momento diferentes, instaurando por sua vez frequências e ressonâncias com esses pontos da horizontal e da vertical”.

Em termos musicais, então, vejamos o que Deleuze e Guattari querem dizer com essa citação. (1) O sistema musical – que é escrito fundamentalmente através de pontos de naturezas distintas – tem necessariamente dois elementos, sob os quais uma composição é apresentada: a melodia e a harmonia. (2) A melodia é escrita na horizontal, visto que ela indica apenas a linha sonora de base da canção – independentemente de sua natureza tonal ou não. No entanto, ela é lida na horizontal e na vertical, dado que, é a partir da sobreposição dos pontos referentes às notas (com intervalos consonantes ou dissonantes), que é formado o corpo da música. Corpo este que chamamos de harmonia: um conjunto pontos formado por intervalos de notas, submetidos à nota fundamental contida na melodia. Deste modo, a harmonia é escrita e lida verticalmente, mas executada horizontalmente, na medida que precisa seguir a linha melódica. (3) Por fim, em uma música, nem sempre são escritas as notas. Simbolicamente, não é necessário que um compasso seja preenchido por notas. Ele pode conter pausas, hiatos entre notas e acordes. No entanto, existe uma outra linha que pode compor e preencher estes hiatos intercalando melodia e harmonia. Linha esta do ritmo. Por sua vez, ela não precisa respeitar a regra de continuidade da harmonia e da melodia, podendo ser só uma frequência, um indicador de velocidade e/ou de intensidade. Daí o seu caráter de

diagonalidade, daí ser uma linha *entre* harmonia e melodia, sendo quase como uma linha de sustentação que cartografa o pentagrama.

O ritmo é a ligação dos instantes. A ligação das instâncias. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.126), “o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, twilight ou zwielicht”. O ritmo é de meio. É essencialmente de meio. Linha diagonal, Intermezzo. Tal como o afirmado por Parnet (1998, p.36), trata-se de uma linha que evoca devires, uma linha de fuga “sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem”. O ritmo é o *entre-dois* do devir. Nem homem, nem lobo. Mas um devir-lobo do homem. Que só é possível através desse entre, desse *intermezzo*, do ritmo. O ritmo está entre o cronológico e o tempo sem contagem. Entre o pulso e o não pulsado. Entre o tonal e o atonal, o compasso e a arritmia. Ele é a própria figura musical. O ritmo é a linha diagonal que atravessa a música e a desterritorializa. Ritmo agente do cosmo. Ao compor, traçamos diversas linhas diagonais na partitura. Elas que permitem a existência de intercessão entre a melodia e a harmonia – linha horizontal e vertical respectivamente. É o diagonal que faz com que melodia e harmonia se comuniquem. Entrem em intercessão. Por isso, o ritmo é, por natureza, desterritorializante. Produzir ritmo quer dizer fugir...

A linha diagonal arrasta para uma transversalidade, um tangenciamento, uma desterritorialização. A linha diagonal é esse *intermezzo*. Esse meio que foge da horizontalidade e da verticalidade. Como Deleuze e Guattari (1997, p.102) afirmam: “a linha deveio a diagonal que se libera da vertical e da horizontal; mas a diagonal já se tornou a transversal, [...] sempre no meio”. A linha diagonal não tem origem, pois é uma linha de atravessamento. É uma linha que “toma pelo meio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.103). Não cerceando nenhuma forma e promovendo a mutação de todas as formas. Linha desterritorializante: a própria linha de fuga que não mais contorna. Ao contrário, ela abre a novos territórios, novos mundos. É condição de possibilidade de devir, de vir-a-ser, do cosmo. Quando “a terra faz valer seus próprios poderes de desterritorialização, suas linhas de fuga, seus espaços lisos que vivem e que cavam seu caminho para uma nova terra”. Linha diagonal: *intermezzo* de fuga para o cosmo. A linha é sem origem porque ela flutua. É uma linha flutuante “sem ligação localizável”. A linha não tem a “função representativa [...] de cercar uma forma”. Ela é “verdadeiramente abstrata e mutante”, estando “no meio dos pontos” e não indo “de um ponto a outro”. A linha não é um contorno, não pinta as coisas, “mas entre as coisas”. Por isso, ela contém “funções criadoras” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.117-8).

A linha de fuga é uma linha criadora. A música se apropria do ritornelo de modo a fazer dele *intermezzo*, transversalidade de criação sonora. Denominamos Arte esse devir criador, essa demarcação de território, visto que ele é o lugar do trabalho, de onde sairá o novo. Ele é o lugar da inspiração. Lugar onde se constrói o motivo, a identidade de obra artística. O território constitui o ser mais profundo da criação. Segundo Deleuze e Guattari (1997):

Não é certamente a diferença do barulho e do som que permite definir a música, [...] mas sim o *trabalho do ritornelo*: será que ele permanece territorial e territorializante, ou é arrastado num bloco móvel que traça uma transversal através de todas as coordenadas — e todos os intermediários entre os dois? A música é precisamente a aventura de um ritornelo: a maneira pela qual a música vira de novo ritornelo [...]; a maneira pela qual ela se apropria do ritornelo, [...] para levá-lo numa linha criadora com isso enriquecida, da qual não se vê nem a origem, nem o fim... (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.108).

*Qual é, então, o trabalho do ritornelo? Como funciona?* Traçar linhas, entrar e sair do território, molecularizar, devir.... O trabalho do ritornelo é, como visto acima, arrastar o bloco móvel musical por uma linha transversal “através de todas as coordenadas”. Por ser essencialmente um *intermezzo*, ele tem como função, enquanto conteúdo propriamente musical, intermediar o território e a desterritorialização, o territorializante e o desterritorializante. Por isso, cabe ao ritornelo trabalhar no *entre*. No meio. Traçar uma diagonal. A linha diagonal é uma linha criadora própria do ritornelo. E esta linha é um *intermezzo* do qual “não se vê nem a origem, nem o fim” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.108). Nesta passagem da terra para o cosmo, então, o *intermezzo* toma “uma importância cada vez maior” na medida que intercala, faz fugir e faz preencher aquilo o que a terra não dá conta. Suas defasagens. Suas insuficiências frente à criação. O *intermezzo*, então, intercala-se “nessas defasagens e as preenche à sua maneira, ‘entre duas horas’, ‘meio dia-meia noite’” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.163). Nesse sentido, então, a fuga ou o movimento de desterritorialização não é de forma alguma negativo. Ao contrário, ele é a positivação do devir: devir-desterritorializado, devir-animal, devir-pássaro, devir-voz. Tudo o que devém é objeto da música. Eu fujo para esposar a linha que tangencia e nos separa da terra. Linha diagonal na qual traçamos nosso caminho em novos mundos. Um *entre-deux* que nos abre ao Cosmo, no qual nos tornamos nômades de nós mesmos. *Intermezzo*. Devir-nômade. O nomadismo é a palavra empregada por Deleuze e Guattari (2012b, p.56) para indicar o caminho da desterritorialização. Assim, ser nômade significa parar sobre um espaço sem limites, prescindir sobre uma regra espaço-temporal, desenraizar. Pois “o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha”. Ele é regido por forças vagabundas, memórias bêbadas, sem quaisquer limites que circunscrevam, sem fixidez de

território, sem contorno, sem um centro estável. Só escoamento. Operando por vizinhanças aproximadas, onde não há linha de medida, mas uma linha abstrata “de orientação múltipla” que “passa *entre* pontos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.223).

O nomadismo é próprio do ritornelo. Como vimos, o ritornelo é tudo que se põe a desterritorializar. Ou ainda, o ritornelo é um território em desterritorialização. Uma territorialidade que se põe a germinar, a produzir, a criar, a fugir. O ritornelo tem, deste modo, um imperativo de desterritorialização. Sempre é ritornelo quando da terra decolamos e desterritorializamos. A própria circularidade natural do ritornelo é uma circularidade de desterritorialização. Nesses termos, a linha diagonal, para além das notas e da harmonia, nada mais é do que a captação e liberação de forças, quando na execução do ritornelo de uma peça musical. Ela que possibilita que se caminhe, ou ainda, que haja um confronto com as três instâncias do ritornelo: caos, terra e cosmo. Em outras palavras, é a linha diagonal que permite a existência dos movimentos de desterritorialidade, de territorialização e de desterritorialização cósmica.

Não há músico ou pintor que não tenha a intenção de promover “um abalo sísmico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.99). E este abalo seria tanto referente ao afundamento no caos, para que seja possível a criação artística, como ao tangenciamento no cosmo. Esse abalo é feito através da liberação da linha diagonal. A linha criadora. Ela é o vetor de criação da terra. Ao lançar a primeira nota, que é o primeiro ponto no pentagrama, o artista se arrisca em “uma aventura extrema, perigosa”, visto que ele ventila as forças sonoras sob o risco de afundamento no caos. Daí a necessidade de caminhar para um centro gravitacional, de trabalhar com as forças centrífugas interiores, de realizar uma harmonização de “suas misturas” sonoras, regulamentando-as e saindo da zona de risco. E do caos ele adentra na terra. Faz isto via um afrontamento com essas forças não gravitacionais, um afrontamento com “as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada”, a partir do qual constrói um agenciamento territorial. A tarefa do artista é, então, nesse sentido, “a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! a Criação! a Árvore da Criação! Uma flauta de madeira milenar organiza o caos, mas o caos ali está como a Rainha da Noite” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.161).

Retoma-se: é preciso “liberar a linha e a diagonal, traçar a linha em vez de coordenadas, produzir uma diagonal imperceptível, em vez de se agarrar a uma vertical e a uma horizontal mesmo que complicadas ou reformadas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.99). A linha diagonal é uma linha abstrata sem contorno, na medida que ela não se encontra traçada, que ela não foi traçada pelo músico na partitura. Por isso, cabe dizer que tais linhas

são verdadeiramente nômades, sem contorno, linhas que passam *entre* e que não têm nem início nem fim. No entanto, a linha não vem para romper a harmonia ou o ritmo. A criação musical só pode ser dada a partir deste eixo diagonal, desta “linha transversal”, o que nos permite determiná-la tal como uma criação *trans*-musical. Isto, posto que, em meio às linhas horizontais e verticais, salta uma linha diagonal, uma linha de fuga, uma linha abstrata mutante que não tem mais a “incumbência de representar o mundo”, mas, antes, de agenciar “um novo tipo de realidade” musical – uma realidade desterritorializada que se move como “um *bloco sonoro*”, que é puro devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.100). Um bloco que “é o *intermezzo*. [...] anti-memória, que passa através da organização musical” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102). Tendo por referência Pierre Boulez, Deleuze e Guattari (1997) escrevem:

Quando Boulez se faz historiador da música, é para mostrar como, [...] um grande músico inventa e faz passar uma espécie de diagonal entre a vertical harmônica e o horizonte melódico. E cada vez é uma outra diagonal, uma outra técnica e uma criação. Então, nessa linha transversal que é realmente de desterritorialização, move-se um *bloco sonoro*, que não tem mais ponto de origem, pois ele está sempre, e já, no meio da linha; que não tem mais coordenadas horizontais e verticais, pois ele cria suas próprias coordenadas; que não forma mais ligações localizáveis de um ponto a outro, porque ele está num “tempo não pulsado”: um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida, 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 [...]. O músico pode dizer por excelência: “Odeio a memória, odeio a lembrança”, e isso porque ele afirma a potência do devir. [...] O importante é que todo músico procedeu sempre assim: traçar sua diagonal, [...] para fazer flutuar um bloco sonoro numa linha liberada, criada [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.100-2).

O bloco sonoro liberado pela linha diagonal é, deste modo, muito mais uma arquitetura, uma planta baixa melódica do que uma melodia compreendida em sua horizontalidade. O traço diagonal é, nesse sentido, o lugar de desterritorialização. Tais blocos sonoros não precisam, entretanto, de uma construção melódica muito elaborada ou complexa. A linha diagonal pode se abrir apenas a partir de uma nota – tal como acontece no *Samba de uma nota só*<sup>202</sup>, por exemplo, onde “o bloco é reduzido a um ponto”. Nesse caso, a obra musical traçaria a sua linha diagonal a partir da complexidade harmônica ou rítmica, através de cromatismos e/ou “uma arquitetura polifônica” muito elaborados (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102). É ‘inocente’ dizer, entretanto, que a linha diagonal desterritorializante ou os blocos musicais não são “concernentes a temas, sujeitos, motivos, quando se trata, na verdade, do mais essencial e mais necessário conteúdo da música”

<sup>202</sup> JOBIM, Tom; MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. In: *Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha – Ao vivo, no Canecão*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 disco sonoro. Faixa 6 (2 min 36 s).

(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.105). O movimento de saída do ritornelo pode se dar, ele mesmo, enquanto motivo. Motivo este que:

[...] pode ser a angústia, o medo, a alegria, (p.106) o amor, o trabalho, a marcha, o território..., mas quanto ao ritornelo, ele é o conteúdo da música. [...] Não dizemos absolutamente que o ritornelo seja a origem da música, ou que a música comece com ele. Não se sabe muito bem quando começa a música. [...] a música [...] faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar. *O ritornelo de criança, que não é música, faz bloco com o devir-criança da música* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.105-6).

Bem como vimos, o ritornelo é um elemento musical, por excelência. Um símbolo, um signo do fazer musical. O ritornelo indica um território: aquilo que deve ser repetido ou não; aquilo que das linhas verticais e horizontais deve ser repetido em determinado instante. Por isso, dizemos ser o ritornelo um elemento de territorialidade. Por outro lado, a música tem, como um todo, o papel de arrastar ou arrancar o ritornelo “de sua territorialidade”. A música deve “desterritorializar o ritornelo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.106). É esse movimento ou operação musical que faz ser a música essencialmente criadora, porque ela invoca linhas de meio, linhas de escoamento, linhas diagonais ou de fuga. Música e ritornelo se relacionam como em um dueto, uma dança, um *padedê*; se enlaçam como numa luta entre corpos; este corpo a corpo da terra. Nesta luta, enquanto uma briga pela territorialização ou reterritorialização, a outra evoca seu poder criacional, tentando a todo custo fugir, desterritorializar; tentando diagonalizar as forças terrestres do ritornelo. Linha de fuga. Uma linha que escapa. Uma linha que escorre. A arte concebida não mais como “um desenvolvimento harmonioso da forma e uma formação bem regulada do sujeito”, mas como “sucessões de catatonias e de precipitações, suspenses e flechas, [...] com velocidade louca que libera partículas e afetos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.111).

Na passagem da terra para o cosmo, então, o artista vive o território. No entanto, é preciso também que ele “o viva [...] como perdido, e se viva a si mesmo como exilado, viajante, desterritorializado, *repelido*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.163). Ainda nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.163): “mas, ao mesmo tempo, é ainda a terra que comanda esse movimento, é a atração da Terra que provoca essa repulsa do território. O marco de sinalização só indica o caminho de onde ninguém volta”. Assim, tal como apresenta Guattari (1992, p.30), da homogeneidade terrestre é composta “uma gama infinita” de espectros sonoros, que tornam possível “uma imensa complexificação da subjetividade, harmonias, polifonias, contrapontos, ritmos e orquestrações existenciais inéditos e inusitados”, uma “complexificação desterritorializante”.

O que acontece é que os filósofos estão a fazer uma denúncia ao dualismo, à máquina binária, à arborescência do pensamento. Não partamos, nem finalizemos nada. Brotemos pelo meio! Não nos tornemos homens, mulheres, animais ou crianças. Devenhamos! Atravessemos

todos eles! Sejam assimétricos e não homogêneos! Não sejam lembrança, mas criação! O diagonal. O transversal. A fuga. O devir. Falar de ritornelo musical é necessariamente colocar em jogo os blocos de devir: o ritornelo e seu movimento desconcertante de sempre querer escapar. Deixar o território. Escoar lembranças. Compor assimetrias. Fugir da Terra e se lançar à intensidade cósmica. A composição em desterritorialização. Quando em *A Ostra e o Vento* são alcançadas notas dissonantes de não-conclusão da peça (que não concluem a obra, mas, ao contrário disso, a abre para o cosmo, para novos territórios), a canção está a dizer: desterritorialize-se! Saia do *em casa*! Construa novos territórios! Se abra ao cosmo! É fato que a segurança trazida pela terra – sua tonalidade e métrica – é de suma importância por fazer emergir todo um ambiente criacional. Mas a modulação é uma “dimensão capaz de fundir harmonia e melodia”<sup>203</sup>. Ela é a responsável, portanto, por construir o ponto de intercalação entre a linha vertical e a linha horizontal, sendo, por isso, o ponto de partida para que a linha diagonal seja construída. Nesse sentido, então, a modulação é, também, elemento de possibilidade de fuga. Em termos musicais, os acordes maiores são necessários, é necessária a escala tonal. Mas é preciso mais! Pois a dissonância também é necessária à criação. É preciso organizar, construir, caminhar até o ponto. Mas é imperativo que sejam traçadas linhas de fuga. Ou seja, fazer um devir geográfico: fundir, intercalar, cruzar, atravessar, heterogeneizar, diagonalizar, sair. É preciso o fora, porque o valor da terra está naquilo que se desprende dela. Nas palavras de Deleuze (1998, p.49), “só se descobre mundos através de uma longa fuga”. Então, fujamos do território! Renunciemos! Sejam novos e vários territórios. Desterritorializar: fazer transbordar a terra. Desterritorializar é partir: “Pai o vento vai virar, meu pai! Deixa me carregar o vento”... (BUARQUE DE HOLANDA, 1999). Eu vou embora.

## 2.4 Dorme criancinha... O cosmo e a fuga da criação pelo retorno

Tudo começa pelas Casas, [...] mas um Cosmos planetário já está lá, [...] arruinando-as ou transformando-as, e absorven-do-as [...]. Tudo começa por ritornelos [...].

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

Vamos retomar, em poucas linhas, o caminho traçado até aqui. Inicialmente, estávamos sem rumo no caos. Mas passamos por ele, emergimos de buracos negros ameaçadores porque é necessário que alguma coisa saia do caos. Precisamos do caos para

<sup>203</sup> DELEUZE, Gilles. Prefácio: Uma nova estilística. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016m, p.391.

fazer nascer a música. Ao atravessá-lo, caminhamos para um centro musical e nos encontramos em um ambiente completamente territorializado, seguro. Traçamos nossa morada, nos fechamos e delimitamos nosso espaço íntimo. Mas este lugar terrestre não pode permanecer. É imprescindível que abramos fendas no círculo que delimitamos a partir de um movimento de fuga do território. É crucial que, do *um* território, habitemos inúmeros territórios, novos mundos estranhos que farão que sejamos estrangeiros de nós mesmos. Toda uma galáxia. Um cosmo. Isto deve ser feito posto que, agora, o ritornelo nos leva a um espaço desterritorializante e, tal como será visto, reterritorializante; a um espaço no qual, sem romper completamente com o território formado, nós nos abrimos ao desconhecido, a um território de suspensão; nos abrimos a um cosmo em que não há uma ordem plena, apesar de nele ainda haver um pouco de terra. Aqui, a música terrestre passa a ser cósmica, passa a ser guiada por forças errantes que nos levam à fuga da terra, da ordem, do centro, do motivo – lugar de acordes dissonantes e intervalos cromáticos. Trata-se de um gerúndio musical, no qual nos encontramos saindo, fugindo da terra para um território de incerteza.

Assim, enquanto no caos há a tentativa de não afundamento e, por isso, traz a necessidade de formação de um círculo, de um centro estável, um porto seguro, o muro sonoro do território, o cosmo emerge quando cortamos sua linha e o abrimos para que alguém possa entrar no círculo terrestre seguro formado. Ou ainda, para que possamos sair, para que seja possível nos lançar, escorrer. Ao fazer isso, nos parece que emergem aquelas forças antigas de afundamento no caos. No entanto, diferente destas, segundo Deleuze e Guattari (1997, p.123), agora estamos indo “ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas”. De um espaço criado “pelo próprio círculo”. Isto, dado que, como o visto, na terra é criado um espaço limitado, delimitado por fronteiras bem marcadas. Já no cosmo, há a abertura para um espaço ilimitado em que não há fronteiras, por não se tratar mais de um território, mas de uma constelação de territórios. De toda uma galáxia. De um cosmo, de um espaço infinito.

Em uma possível analogia, é tal como se a terra fosse o sol, como se fosse o centro em relação ao qual a via láctea se organiza. Por sua vez, o cosmo é a escuridão do espaço, a noite, o vinho, a turbina nômade. É o espaço de possibilidade de criação do universo. Toda uma constelação nasce e gira sob o domínio gravitacional do sol. O cosmo é um movimento de suspensão, uma saída do campo de identificação e segurança. Trata-se de um alcance além-música, apesar de não ser diferente ou exterior a ela. Quer dizer: o cosmo é indubitavelmente a música. Faz parte de sua identidade e está nela. Por outro lado, ele nos lança para fora dela tangenciando seu próprio território, sendo, antes, um desterritorializamento. No cosmo, você sai da terra e se atira à experiência de um ritmo e territórios errantes e desconhecidos. Mais uma vez, ir em direção a um ponto fixo da terra é construir paredes, piso, pintar, mobilhar,

espalhar fotografias... Erguer a casa. Em consequência disto, ir para o cosmo significa que a casa “está aberta sobre um universo”. Porquanto que, no cosmo, não somos mais o habitante da casa, mas somos, nas palavras de Deleuze e Guattari (2010, p.213), os habitantes “de um universo que suporta a casa (devir). *É como uma passagem do finito ao infinito*, mas também do território à desterritorialização”.

Sair da terra para o cosmo é estabelecer um papel tensor que nos faz fugir, que traz a desterritorialização. Tensor este que assegura a fuga da terra para o cosmo, quando “O artista começa por olhar em torno de si, [...] para captar o rastro da criação”, e, “instalando-se nos limites da terra, ele se interessa pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas [...], pelo movimento”. Assim, qual a razão do uso do termo cosmo? Porque na borda da terra, “o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros em outros planetas, enfim, ele se abre ao Cosmo para captar suas forças numa obra”, ampliando os limites terrestres. Depois da criação na terra, o artista deve exercer “um esforço por impulsos” para decolar dela, para nos elevar acima dela “sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.160). Todo um movimento de abertura para novos planetas. Por isso, o cosmo se estrutura tal como “anéis abertos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.25) nos quais o artista se “abre ao Cosmo para captar suas forças numa ‘obra’ (sem o que a abertura para o Cosmo não seria mais do que um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.161).

Na terra, fincamos os pés no chão. No cosmo, estamos em mar aberto. Ele é um espaço liso que não se pode dimensionar, contornar, construir muros. A passagem entre a terra e o cosmo se dá, então, quando “uma função [...] territorializada, adquire independência suficiente para formar ela própria um novo agenciamento, mais ou menos desterritorializado, em vias de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.140). No cosmo, há um distanciamento do centro, do em-casa. Há, portanto, uma conversão de agenciamentos: uma passagem, uma alternância, um atravessamento. Nesta passagem, a terra não é anulada. Mas, nela, entra um componente de alternância que toma o seu lugar fazendo com que o ritornelo seja configurado não só como territorial. Ele se torna outro, muda.

Isto posto, o que queremos identificar agora é como se dá esta passagem, até então pouco clara, é como as forças de desterritorialização trabalham no próprio território, e como o ritornelo deixa de ser um agente territorial para ser um agente de desterritorialização. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997):

Não há necessidade de deixar efetivamente o território para entrar nesta via; mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.140).

Nessa perspectiva, ao que concerne à música, poderíamos supor que o cosmo estaria ligado à conclusão do compasso, da frase, do motivo ou até mesmo da obra. Um elemento de resolução suspensa que pode ser seguinte ou anterior ao motivo musical – isto, dado que não é necessário que ele constitua o compasso final resoluto maior da composição. Partindo desta hipótese, o cosmo poderia ser identificado, então, como a harmonia que resolve ou conclui o motivo construído, sendo referente às finalizações frasais. Ele é o ponto final que normalmente é caracterizado pela suspensão provocada, pela saída da segurança do campo de identificação que o motivo terrestre trouxe. Assim, mais do que uma conclusão ortodoxa, como um acorde maior, por exemplo, o cosmo seria, nesses termos, correspondente a um acorde suspenso. Um sustenido que, por mais que resolva a obra composta, não traz a sensação de finalidade, mas, antes, de um tangenciamento externo à obra, que vaza a música, nos abrindo para além dela. Da terra para o cosmo, cantarolamos em uma nova intensidade. De modo a nos lançar “ao encontro do mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123). Quer dizer, reconfiguramos o motivo, mas continuamos a saltar sobre ele formando nuances sonoras novas, criando novas dinâmicas sonoras.

Em retorno: o movimento de desterritorialização faz, portanto, com que o *em casa* se abra a uma galáxia de novos territórios. Mesmo o território mais fechado tende a se abrir para o cosmo. Essa é a função secundária da terra: promover a fuga, fazer escorrer o território. Assim, a terra grita: localizemo-nos! Demarquemos território! Ao mesmo tempo que o cosmo rebate: sejamos nômades! Encontremos fendas e passemos do limite da terra! Fujamos do contorno! Devemos nos abrir à turbulência e adentrar em um espaço molecularizado.

A grande dificuldade em entendermos o conceito de ritornelo está justamente no problema da fuga. Ou ainda, no problema da entrada e da saída do território. Isto, porque, sendo formado de caos, de terra e de cosmo, é preciso delimitar o grau de proximidade, fechamento, porosidade e permeabilidade entre eles. Talvez seja esta a grande questão, quando tentamos compreender a filosofia do ritornelo: a lógica do dentro, do fora e do *entre* inserida no problema dos coeficientes de desterritorialização. Vejamos. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.119), “o cosmo é feito de ritornelos” e “a questão da música é a de uma potência de desterritorialização”. O cosmo é efetivamente a instância espaço-temporal que moleculariza os agenciamentos territoriais, sendo o molecular efetivamente o

desterritorializado – a força de “um Cosmo energético” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.167).

O cosmo é, portanto, construído por “componentes moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.77), por uma “linha de fuga desvairada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.118). Ele é o lugar o qual há a conjugação de devires, pois a linha diagonal, ela mesma, faz nascer um atravessamento de devires. Por isso, Deleuze e Guattari (2011a, p.53) vêm a defender ser o devir a “arte das multiplicidades moleculares” – posto que o cosmo é o espaço-tempo do devir híbrido. A desterritorialização é, deste modo, própria do devir. E o devir é, por sua vez, próprio da desterritorialização. Devir alguma coisa: desterritorializar intensidades. Eu devenho: devires-moleculares; devires-partículas; devires-animais, devires-mulheres, devires-crianças. Assim, nas palavras de Deleuze e Guattari (1997):

Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música; todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes [...], mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondo, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares estão aí desde o início, mesmo se a evolução instrumental, somada a outros fatores, lhes dá uma importância cada vez maior, como o valor de um novo limiar do ponto de vista de um conteúdo propriamente musical: a molécula sonora, as relações de velocidade e lentidão entre partículas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.66-7).

Sobre o devir, cabe agora fazermos algumas considerações. Em primeiro lugar, vamos a uma de suas características mais fundamentais. Como foi explicitado no capítulo anterior, o devir não é algo binário como, por exemplo, uma adição entre homem *e* animal. Devir é homem-animal. Portanto, ele não é um *e* outro, mas um *entre* outro. Um *entre-deux*. Uma só coisa. Tal como interpreta Zourabichvili (2004, p.37), quando falamos devir, não falamos da relação estabelecida entre multiplicidades autônomas “entre as quais a existência teria de se escolher”. Não é uma ou outra. Elas não representam “dois mundos” distintos. Ora, a lógica binária não é capaz de compreender a multiplicidade que devém ou a heterogeneidade que estrutura sua essência, dado que o devir é necessariamente heterogêneo. Por isso, ele é contrário a tudo o que é estável, idêntico e constante. As multiplicidades trabalham conjuntamente e se mostram como condição para experiência. Desta maneira, o devir não pode ser determinado por uma “correspondência de relações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18). Ele não é semelhança, imitação ou identificação. O devir não se dá a partir de uma analogia de proporcionalidade, não podendo ser dado por relações de correspondência<sup>204</sup>.

<sup>204</sup> Cf. DELEUZE ; GUATTARI (1997, p.32).

Isto é, por ser de essencialidade heterogênea, seus termos trabalham a partir de uma simbiose<sup>205</sup> na qual cada multiplicidade tem uma relação de necessidade entre os devires que nela habitam. É, portanto, uma simbiose<sup>206</sup> heterogênea de devires.

No devir, então, há uma “passagem de heterogêneos” que opera “segundo compatibilidades ou consistências alógicas”. Alógicas porque não é possível dizer quando se dará a transformação das multiplicidades, assim como quais “elementos heterogêneos entrarão em simbiose”. Não se pode prever “por onde passará a linha de fuga” que é, por essência, linha de devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.36). Passando pela harmonia (linha vertical) e pela melodia (linha horizontal), escoando em um *entre* linhas, a diagonal é um *intermezzo*. É um *entre-tempos*; sem começo ou fim. Ela é o *entre* sempre; linha de meio; movimento que sempre é na fronteira de algo; uma linha movimento-borda, porque uma borda é um entre dois. O *entre* mesmo do devir. Não é nem um território nem outro, é uma zona de indiscernibilidade, um *intermezzo*. Daí a identificação da razão da linha diagonal ser da maior importância na filosofia de Deleuze e Guattari. Pois em uma linha contínua, dual e binária não há variação, fuga ou desterritorialização. Só há homogeneidade por adição ou contraposição: um *e/ou* outro, começo *e/ou* fim. Numa linha reta, você só anda por cima dela. Não há perigo. A linha é rígida. Logo, você não é atravessado por nada, você não devém. Já a linha diagonal é essencialmente um coeficiente de desterritorialização heterogêneo, um devir. Ela é o arame da bailarina que oscila em sua sapatilha de ponta, em seu atravessamento. Em seus termos, Deleuze e Guattari (1997) defendem que:

[...] uma linha de devir não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino [...]. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.96).

<sup>205</sup> Cf. DELEUZE ; GUATTARI (1997, p.35).

<sup>206</sup> Entende-se por simbiose, a interação entre duas espécies que vivem juntas, em associação íntima. Trata-se de uma relação mutuamente vantajosa para seres de espécies diferentes, uma inter-relação íntima entre seres, que acaba por se tornar obrigatória visto que, quando esta inter-relação simbiótica para de ser obrigatória, ela deixa de ser caracterizada desta forma, sendo, então, denominada de protocooperação – uma relação facultativa entre seres de espécies diferentes, que podem sobreviver independentemente um do outro. Um exemplo de simbiose são as orquídeas, que tem por característica a busca de locais (vegetais) ricos em matéria orgânica e pobres em sais minerais para se desenvolver. Isto acontece porque suas raízes contêm um fungo específico que, quando entra em contato com a matéria orgânica, se decompõe sob a forma de sais minerais que, por sua vez, acabam sendo assimilados pelos vegetais que, em fotossíntese, produzem moléculas essenciais à sobrevivência dos fungos contidos na raiz das orquídeas. Sendo assim, nesta relação simbiótica, tanto a orquídea quanto o vegetal que ela habita, necessitam um do outro para sobreviver. Já no caso da protocooperação, por exemplo, podemos considerar a relação entre o caranguejo e a anêmona. Ora, o caranguejo serve de transporte para a anêmona e esta, por sua vez, ao ser transportada, protege o caranguejo de possíveis predadores. Em contrapartida, nenhum dos dois necessita desta relação para sobreviver.

Assim, pode-se dizer que o cosmo compõe uma posição periférica, uma posição anômala na qual nos encontramos em uma fronteira móvel. Ora, é na anomalia que o devir cósmico se instaura, dado que entendemos o termo anômalo em seu sentido grego original. Ele é “o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.26). Da mesma maneira, no movimento do cosmo, o anômalo também se mostra como o lugar dos afectos, posto que, na compreensão de Deleuze e Guattari (1997, p.28), como veremos mais uma vez adiante, os afectos não têm referência subjetiva, não são “sentimentos familiares ou subjetivados”. Trata-se de um *outlander* ou o *outsider*, de um estrangeiro, uma “coisa ou entidade [...] que chega e transborda, [...] inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante”. Não sendo, portanto, subjetivado, o anômalo se constrói enquanto “um fenômeno, mas um fenômeno de borda”. Como dizemos até aqui, não existem barreiras no cosmo. Destarte, é plausível afirmar que o próprio cosmo é um *ousider*. Quando afirmamos que estamos em posição anômala, portanto, queremos dizer que estamos nesta borda estrangeira entre territórios. Dizer isto quer dizer devir. Para mostrar o problema da anomalia, Deleuze e Guattari (1997, p.29) afirmam que “os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos”. Na borda, no *entre*, na fronteira, porque se o devir é cerceado, ele morre, assim como o feiticeiro. Devir “um vento de bruxa” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.90). Estar em posição anômala. Entrar em linha de fuga.

Mas qual seria a razão de não caber nenhuma referência subjetiva na desterritorialização? Ora, é no território que exploramos um campo familiar. A terra é o lugar de uma identificação subjetiva, por excelência. Logo, nela, o *eu* assume o sentido do *em casa*. No entanto, esta subjetividade terrestre é, tal como o visto no capítulo anterior, infinitiva. Uma subjetividade que não é conjugada. Uma subjetividade fabricada que não tem uma relação completa com o que se foi, se é ou será. Assim, no movimento de fuga, traçada a linha diagonal, o *eu* também é dissolvido, ele também escorre e se dissolve na abertura do cosmo. De acordo com Guattari (1992, p.28), o ritornelo representa um “modo de produção de subjetividade polifônica”. Na fuga para o cosmo, meu sentimento de identidade é assediado. Isto, porque o devir não é uma adjetivação dada ao sujeito. Ele é um “nome próprio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.52). O devir é, ele mesmo, identidade. Trata-se de uma multiplicidade microscópica ou micrológica que “*devém*”. Quer dizer, não se trata da “identidade da expressão verbal”, mas da “similitude dos objetos”. Não se trata de uma unidade relativa à “identidade da palavra” tão somente. No devir, o nome próprio se apresenta como “*intensidade*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.53). No devir-animal, por exemplo,

o animal designaria a intensidade. Não tem a ver com *mimesis* ou representação. Ainda, não se trata de “acreditar que se é um lobo, representar-se como lobo. O lobo, os lobos são intensidades, velocidades, temperaturas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.59). O devir, portanto, “não tem sujeito distinto de si mesmo [...]. É o princípio de uma realidade própria ao devir [...] uma coexistência de ‘durações’” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19). O devir só pode ser em si mesmo. Nunca tem identidade em outra coisa. Um devir não é mulher. É devir-mulher. Para sermos efetivamente afetados, é preciso que adentremos ou estejamos nesse processo de “dessubjetivação” que se dá a partir do movimento de desterritorialização. Linhas de fuga. O movimento de desterritorialização libera afetos de “dessubjetivação”. Nele não há, portanto, a construção de “sujeitos em profundidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.63).

Dando continuidade, vejamos como Deleuze e Guattari enumeram outra característica do devir que, como veremos, em muito nos ajudará na compreensão da noção de *intermezzo*, deste atravessamento de meio que a todo o momento surge no texto. Ao longo de suas obras, ao falarem de ritornelo, os filósofos sempre acabam por citar – e nem sempre desenvolver – a noção de rizoma<sup>207</sup>. Isto acontece porque o pensamento rizomático também não se configura como sendo uma progressão, com princípio e fim. Ele também não busca “raízes” ou um “solo de verdade” (uma verdade primeira ou de origem). Tal como o ritornelo, o rizoma é, nas palavras de Zourabichvili (2004, p.52), “uma navegação transversal”. Navegação esta que não comporta qualquer investigação ou entendimento acerca do “ponto de origem” ou de um “princípio primordial” que comande todo o pensamento. Não há “princípio de ordem”. Daí, dizer que o rizoma não é construído por unidades e sim por dimensões de meio. Como defendem Deleuze e Guattari (2011a):

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.48).

Rizoma que cresce pelo meio. Sem ponto inicial ou final, porque o começo fica “ali onde a palavra “gênese” readquire plenamente seu valor etimológico de “devir”, sem relação com uma origem” (ZOURABICHVILI, 2004, p.53). Não se parte do zero para começar alguma coisa. Partimos do já começado e terminado, de um ponto sem princípio nem fim e

<sup>207</sup> Em termos biológicos, a rizosfera é a região do solo na qual as raízes da planta entram em contato, formando uma aliança. Nela, há a predominância de bactérias e microrganismos que estimulam o crescimento das plantas conjuntamente, através da liberação e troca nutrientes. Trata-se, portanto, de uma região em que há a interação direta entre as plantas e os microrganismos que, aliados às raízes, propiciam o seu desenvolvimento – uma evolução dada por comunicação e contágio.

que, de maneira alguma, caminhará para tais extremos. A experiência do ritornelo, do rizoma, ou mais, da existência é sempre de meio. Tal como afirmam Deleuze e Guattari (2011a, p.39), a “proliferação musical” é necessariamente como uma “erva daninha”, sempre nascente pelo meio; sempre brotando *entre*; sempre em devir. Porque rizoma quer dizer molecular. Quer dizer produzir encontros involuntários. O rizoma é uma questão de cartografia. Ele é múltiplo, tal como o devir. E devir é o movimento que se faz “por comunicações transversais entre populações heterogêneas [...]. Devir não é certamente imitar, mas também não é identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.20).

Deste modo, a primeira e mais fundamental característica do rizoma é que ele é heterogêneo, já que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. Assim, partindo do pressuposto de que a música é essencial e necessariamente heterogênea, podemos dizer que a passagem ou a alternância entre caos, terra e cosmo tem “um funcionamento rizomático” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.147). Não se trata, pois, de uma estrutura binária, mas, antes, de uma estrutura rizomática. Compreendendo, portanto, que tanto o rizoma quanto o devir ultrapassam qualquer distinção binária, pressupomos que eles são também, assim como já dito, uma multiplicidade que não supõe “nenhuma unidade”, “nenhuma totalidade”. Pressupomos ainda que eles não remetem “a um sujeito ou subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.10). Devir é relação em uma zona de indiscernibilidade, fluindo em um espaço liso não dimensional, um espaço aberto, um deserto, um mar...

Convém dizer, então, que esse espaço liso cósmico é o lugar mesmo do devir e do rizoma. Em contrapartida, vejamos como se dá a relação entre espaços, de modo a entender, também, a pressuposição de não abandono ou de ruptura com a terra no cosmo. De acordo com Deleuze (2016f, p.314), o espaço estriado atravessa o espaço liso e vice-versa. Não há uma ruptura, portanto, entre o liso e o estriado. Ao invés disso, há “comunicação”, “alternância”, “superposição” e “troca”. Estriado e liso estão em “perpétua comunicação”. Dentro desta comunicação, no estriado, se tem “a impressão de um tempo liso”, e, no liso, há uma introdução de “*direções* que evocam um tempo estriado”. Ou ainda: enquanto no espaço estriado é traçada a linha diagonal que o desterritorializa em espaço-tempo liso; no espaço liso acabam sendo introduzidas “*direções* que evocam um tempo estriado”. Eles se entrelaçam, passam sempre um no outro, reconstroem-se um no outro. Do estriado ao liso, do liso ao estriado. Deleuze e Guattari (1997, p.222) não estão interessados em definir exatamente o que é o liso e o estriado. O mais importante no estabelecimento do que eles chamam de

“identidade primordial” é a passagem entre espaços e tempos. O *entre*. O *intermezzo*. Ou seja: como esses espaços são atravessados. Um exemplo está em como a terra “secreta novos espaços lisos através da estriagem”. Espaço-tempo liso: nós escorregamos no tempo e não sabemos onde as coisas começam e terminam. Deserto. O presente ele próprio é liso. Quando começa e termina o presente? Quando começa e termina o instante, o agora? Quando ele deixa de ser futuro e ainda não é passado? O presente não é delimitado. Ele é liso. Nômade. É um tempo sem contagem. Conta-se o passado. Lembra-se dele. Imaginamos. Mas não imaginamos ou lembramos do presente. Ninguém diz: lembro do agora. Eu lembro do que já passou. O presente instaura um horizonte de possibilidades. Novos mundos, novas terras, novos passados que não contemplam uma história, só uma geografia.

Indo adiante, para além de sua configuração rizomática, Deleuze e Guattari (1997) também caracterizarão o ritornelo cósmico como um cristal ou prisma espaço-temporal. Eles fazem isto pelo fato de ele ter o papel de molecularizar notas e ritmos. Ou seja, partir de um território, ele amplia suas forças e espalha sua luz, formando novas cores. No quarto volume do *Mil Platôs*, os filósofos explicitam a relação.

[...] o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural [...]. O ritornelo seria portanto do tipo cristal [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.176).

O cristal é tido pelos filósofos, de maneira geral, como uma membrana de desterritorialização da luz. Nesse sentido, ele comportaria três esferas: (1) o cristal capta a luz que se encontra espalhada, em completa deriva no espaço (caos); (2) por conter um índice de territorialidade, o cristal devém e cria novas dimensões de luz, ou seja, novos territórios; (3) cria novas linhas reterritorializadas. Em outras palavras, da mesma maneira que o ritornelo é atravessado por suas instâncias espaço-temporais, o cristal também tem este caráter organizacional, de desterritorialização e de reformulação do território.

Bem, prosseguindo sobre o movimento do ritornelo e pegando o gancho do movimento primário do cristal, Deleuze e Guattari (1997, p.142-3) conceituam que da terra para o cosmo, o agenciamento territorial criaria uma autonomia, acabando por “compor outros agenciamentos desterritorializados”. As forças territorializadas traçam, assim, “uma linha de desterritorialização que descrevem um outro agenciamento”. Isto, posto que para desterritorializar não é necessário “deixar efetivamente o território” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.140). Por isso, dizemos que antes de haver uma ruptura, há um

atravessamento. Buraco negro no território. Território na desterritorialização. Desterritorialização na reterritorialização. Sobre esta última, os filósofos apresentam a seguinte argumentação:

Que não haja desterritorialização sem reterritorialização [...] correlação que subsiste sempre entre o molar e o molecular: nenhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.110).

De modo a entender este movimento de reterritorialização, então, voltemos a algumas noções de ritornelo. O ritornelo: um traçado que regressa sobre si, diferenciando o interior da terra e o exterior do cosmo; um conjunto de linhas que se intercalam e fazem a existência atravessar, mergulhar em um turbilhão louco. O ritornelo cósmico: o cosmo como imenso ritornelo em desterritorialização. Um grande ritornelo se ergue quando nos afastamos de *casa* e, ao mesmo tempo, nos faz retornar a ela. No cosmo, nós não abandonamos o território. Nós nos abrimos a novos territórios, diferentes do nosso *em casa*, do nosso porto seguro, do familiar. Nesse sentido, então, é possível dizer que, na abertura para o cosmo, no processo mesmo de desterritorialização, nós traçamos territórios. Ou seja, reterritorializamos. De acordo com Zourabichvili (2004, p.23), falar de desterritorialização é necessariamente falar de “território, terra e reterritorialização – o conjunto formado em sua versão acabada: o conceito de ritornelo”.

Quando falam de reterritorialização, Deleuze e Guattari estão colocando o sentido existencial do retorno como problema. Retorno este que é próprio do ritornelo, que, no momento que é traçado, regressa sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, muda. Muda, porque a repetição nos leva a cavalgar sobre um turbilhão louco de sensações. Um turbilhão louco de afectos, evocados pela insistência de repetição dos motivos.

Nesse sentido, então, diz-se que, no cosmo, há uma reterritorialização sobre a própria desterritorialização. E mais, de acordo com Deleuze e Guattari (2012a, p.110), mesmo “o fluxo mais desterritorializado [...] serve de base para a reterritorialização”. A reterritorialização é, deste modo, fruto da conjugação dos fluxos desterritorializados. Desterritorializar é, nesse sentido, estender o próprio território. Através de um movimento de reterritorialização, estamos de volta à terra, dado que reterritorializar é sair do centro terrestre em direção aos infinitos territórios do cosmo. É criar novos territórios. Fugir. A reterritorialização é tal como o devir de Heráclito, posto que no movimento de regresso à casa, “ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.226). Mesmo retornando, ninguém me reconhecerá mais quando eu voltar. Entramos em um

outro fluxo distinto daquele de quando entramos na casa pela primeira vez. Estar de volta. Reconfigurar. Reterritorializar. Quer dizer, afirmar um território, territorializar novamente, refazer esse tempo medido, o tempo do *Chronos*. Tudo isso para, logo em seguida, fazê-lo fugir. Diagonalizar. Fazer o tempo escoar no não pulso do tempo do *Aion*. Como interpreta Zourabichvili (2004):

Assim, todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo. Não há chegada, nunca há senão um retorno, mas regressar é pensado numa relação avesso-direito, recto-verso com partir, e é ao mesmo tempo que se parte e se regressa (ZOURABICHVILI, 2004, p.51).

De acordo com Deleuze, o movimento de retorno não é “o retorno ao Idêntico ou do Mesmo”. Não se trata de “um círculo que faça revir o Mesmo”, mas de uma volta que “apenas revém, apenas está apto a revir, aquilo que *devém*”<sup>208</sup>. O retorno é sempre diferente, pois o movimento do ritornelo é feito em devir. Se há passagem entre caos, terra e cosmo, é porque nós devimos alguma coisa, assim como as instâncias também devém. Dizer que o ritornelo retorna, então, não quer dizer que ele repete o mesmo: o ritornelo é um lugar de repetição e diferença. Se não há diferença, não há movimento. Se os elementos não se colocam em devir, não há ritornelo. Por isso, Deleuze e Guattari criam o termo reterritorialização: pois nós não voltamos ao território pelo qual passamos. Depois de desterritorializados, nosso *em casa* agora é outro. Nós também somos outros. Ambos deviemos. Reterritorializamos. Um retorno a um novo território que, por sua vez, também virá a se desterritorializar de maneira distinta. Reterritorializar: “fazer passar noutro lugar novas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.111). A terra, o espaço estriado sempre retorna, mas esse retorno “serve para tornar a produzir o liso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.222), para tornar a modular o som, molecularizar: aí se parte para uma nova terra.

A reterritorialização é tal como um *reverb* da desterritorialização. *Reverb*: termo abreviado e derivado da palavra de língua inglesa *reverberation*, que significa reverberação. Em termos musicais, o *reverb* é um efeito de reflexão (no sentido de reflexo) do som ao redor do ambiente. Ele é tal como um eco do som. Quando ao nível máximo, a impressão que se tem é a de estar em um lugar fechado ou uma caverna, com uma acústica potente – quando a voz ou o som conseguem reverberar por todo ambiente, sem auxílio de nenhum amplificador. Com as novas tecnologias do campo musical, existe a possibilidade de adicionar, diminuir ou

<sup>208</sup> DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição americana de *Nietzsche e a Filosofia. Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016j, p.215.

suprimir o *reverb* na voz ou no instrumento. Portanto, o *reverb* depende ou do ambiente em que se executa o som ou dos meios tecnológicos submetidos aos instrumentos.

Para fazer ecoar os movimentos de desterritorialização e reterritorialização em atravessamento, vejamos o que acontece na música *Pelas Tabelas*, de Chico Buarque (2008)<sup>209</sup>. A canção é um samba cujo ritmo parece atravessar a música escoando os acordes maiores e menores tonais que a compõem. Apesar de, no início, ter essencialidade tonal, parece que o ritmo vai desconstruindo a estrutura terrestre da composição, fazendo com que ela desperte outras afecções, não terrestres – a despeito da repetição intensiva do motivo. No decorrer da música, nessa desconstrução rítmica, surgem acordes completamente dissonantes e atonais. *Pelas Tabelas* nos passa, assim, uma experiência auditiva clara das três instâncias do ritornelo, na medida em que, inicialmente, o samba se mostra de essencialidade tonal a partir da execução de acordes (menores) tonais e um ritmo cadenciado. No entanto, em sua execução, o ritmo parece tomar outra forma e outro rumo. Mutação rítmica desterritorializante que é feita até o término da música. A cada estrofe, uma mudança: em um espiral cujos motivos não cessam de sofrer transformações temporais – de velocidade, de intensidade ou de volumetria. Na alteração, o ritmo se acelera e passa a impressão de estar atravessando e brigando com a melodia e a harmonia até parecer que ambos estão, literalmente, se atravessando. É neste momento de pleno atravessamento entre ritmo, melodia e harmonia, que são introduzidas notas completamente dissonantes. Retirando todo e qualquer conforto aparente que a obra apresentava no início e trazendo uma nova experiência aos ouvidos, através de um turbilhão de intervalos demasiado próximos e completamente estrangeiros. Ao final da música, parece que nada aconteceu. A música se reterritorializa. Retoma seu ritmo e sua tonalidade. Então, em paralelo ao movimento do ritornelo, no samba temos o *em casa*. A terra é representada pelo ritmo e pelos acordes que trazem ressonância, que trazem nossa morada, nosso íntimo. Uma  rea e tempo de encontro. Em seguida, identificamos a linha horizontal e vertical, melodia e harmonia serem atravessadas pela diagonalidade rítmica, que em sua ascendência de intensidade e velocidade – intensidade e velocidade estas que são explicitadas tanto pela voz quanto pelos outros instrumentos – nos levam para longe do território. Fazem-nos fugir, desterritorializar, nos coloca em uma dinâmica em que a vertical e a horizontal são cortadas pela diagonal, ou ainda, por vetores rítmicos que as desprendem daquilo que consideramos ser o tonal ou o natural na música. Esta desterritorialização fica muito clara quando a música se abre aos acordes cromáticos. Estranhos, estrangeiros,

<sup>209</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Pelas Tabelas*. In: *Chico Buarque Essencial*. Rio de Janeiro: BMG, 2008. 1 CD. Faixa 8 (2 min 52 s).

cósmicos. Acordes que, em um terceiro momento, como em um solavanco, reterritorializam; e a música volta ao seu curso tonal.

O ritornelo funciona, deste modo, ao mesmo tempo, a partir destes três fatores: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Nesse sentido, então, é possível ratificar que o movimento do ritornelo é composto por uma tríade, funcionando da seguinte forma: (1) da emergência no caos, procura-se um território; (2) traça-se e habita-se um território, para partir ou se desterritorializar; (3) lança-se para fora, desterritorializa-se rumo ao cosmo, para depois retomar ou reterritorializar. Sobre isso, no quarto volume do *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) apresentam a ideia de ponto cinza de Klee:

Foi Paul Klee quem mostrou tão profundamente estes três aspectos e sua ligação. Ele diz "ponto cinza", e não buraco negro, por razões picturais. Mas, justamente, o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto "salta por cima de si mesmo", e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais, suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre (essa força aparece também, com um andamento mais solto, na atmosfera ou na água). O ponto cinza (buraco negro) saltou portanto de estado, e representa não mais o caos, mas a morada ou o em-casa. Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo: "Exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra, mas no patamar seguinte nos elevamos realmente acima dela (...) sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123-4).

No cosmo, então, as moléculas sonoras estão sempre em um movimento de reterritorialização. Elas têm por essência a busca por novos territórios, a construção de uma nova galáxia, e não somente o ponto territorial anteriormente construído. Por isso, o cosmo é, antes de tudo, abertura, construção e consolidação, pois, fixado um centro estável, fundado o território, a terra é arrastada por forças desterritorializantes, se abrindo, através de uma linha de fuga, para uma esfera cósmica. Esta esfera é lugar de construção e consolidação de novos territórios, já que as linhas de fuga têm “por função desfazer ou inverter” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.30). Uma desterritorialização reterritorializante.

Trata-se de um processo de reterritorialização do fluxo de coisas: “a decadência do ritornelo em refrão, ou da música em cançãozinha” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.110). Na Terra, a afectividade se encontra estriada, delimitada. No território há afeto e afecto. Ao passo que no cosmo há afecto. Em outras palavras, na terra ainda há um resquício de resgate íntimo, um resquício de afetos que norteiam nossa subjetividade. Por outro lado, no cosmo, instância de puro devir, o devir mesmo é sujeito. Logo, os afectos (e não mais afetos) que ele desperta não carregam uma ideia forte de pertencimento. Acontece uma emergência de afectos autônomos que passam por nós, nos transformam, nos tornam outros, mas não são

efetivamente nossos. Temos a lembrança fincada em um tempo não-gravitacional: uma cerca de casa com uma rachadura. Lembramos de uma vida que não tivemos e não teremos. Lembramos, no presente, de um tempo que nunca foi. Devimos. Sempre em retorno. Sempre diferente. Melancolia de uma *Sabiá*<sup>210</sup>.

A linda canção de Chico Buarque e Tom Jobim (2015), *Sabiá*, nos narra justo aquilo o que é não retornar ao mesmo. Porque retornar ao mesmo é se enganar. Engasgar-se com uma subjetividade limitante. Grande ilusão molar. Porque retornar é sempre na diferença, sempre em devir. Daí, o termo reterritorializar: delimitar um território mais uma vez. E não delimitar o território perdido. Voltar, juntar os cacos. Retornar já é diferença. De fato, nada será igual. Mesmo que se queira rebobinar, a terra já mudou. E as moléculas que ensejaram o entorno também não serão as mesmas.

O mesmo é do campo do ilusório, dos discursos majoritários, do um ou do outro. Nada fica, fixa ou organiza o mesmo. Como o canto do exílio da *Sabiá*, indo embora da terra natal para a imensidão lisa do mar, fazendo com que a terra natal seja sempre perdida, pois sempre entramos em devires, nós e a terra. Por isso, nós nunca somos os mesmos, assim como a terra, já que ela sempre se desterritorializa. O imenso ritornelo. O grande retorno cósmico. Recircular minha morada:

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
[...]  
Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há  
Colher a flor que já não dá  
[...]  
Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Não vai ser em vão  
Que fiz tantos planos pra me enganar  
Como fiz enganos de me encontrar  
Como fiz estradas de me perder  
[...] (BUARQUE DE HOLANDA; JOBIM, 2015).

De maneira a avançarmos na discussão, vimos que o conteúdo cósmico é completamente molecularizado. As forças cósmicas erguem moléculas sonoras. No cosmo, a música devém molecular. Nele, o motivo se transforma em “pura linha móvel”, pura mobilidade, puro atravessamento, pura “molécula sonora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.90). Partindo daí, então, Deleuze e Guattari (1997, p.171) vão enumerar três características

<sup>210</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; JOBIM, Tom. *Sabiá*. Intérprete: *Carminho*. In: *Chico: Artista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. 1 CD. Faixa 2 (3 min 36 s).

do material cósmico, acrescentando um novo elemento para nossa compreensão do que seja o ritornelo, a saber: a ideia de plano de consistência. Vejamos como isso se dá.

Tal como foi descrito, o material cósmico teria três características: (1) ele “é uma matéria molecularizada”, (2) “está em relação com forças a serem captadas” e (3) “define-se pelas operações de consistência que incidem sobre ele”. Ao falarem sobre consistência, os filósofos estão colocando o cosmo como um espaço-tempo de consolidação, posto que é a força de desterritorialização que dá consistência ao território. Quer dizer: na música, o plano não se apresenta como um “princípio de organização”, mas como um “meio de transporte” no qual “nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.60). O plano de consistência é o lugar que só conhece as relações de velocidade e intensidade, movimento e repouso por afectos. Por isso, ele não conhece sujeitos. O plano não se confunde com qualquer individualidade justo por ser nômade, um espaço liso desterritorializante, não dimensional, inorgânico, não cronométrico e cósmico. Este é um plano de atravessamento, de meio e de devir. Ao contrário, o plano organizacional ou de desenvolvimento é orgânico, um espaço estriado territorializado, bem delimitado, cronológico e terrestre. Em conformidade com o aludido por Deleuze e Guattari (1997):

Assim, devemos opor os dois planos [...]: por exemplo, ao plano organizacional transcendente de uma música ocidental fundada nas formas sonoras e seu desenvolvimento (o plano organizacional é referente à música tonal), opomos um plano de consistência imanente da música oriental, feita de velocidades e lentidões, de movimentos e repouso (o plano de consistência à música atonal). Mas, segundo a hipótese concreta, todo o devir da música ocidental, todo devir musical implica um mínimo de formas sonoras, e até de funções harmônicas e melódicas, através das quais se fará passar velocidades e lentidões, que as reduzem precisamente ao mínimo. Beethoven produz a mais espantosa riqueza polifônica com os temas relativamente pobres de três ou quatro notas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.63).

Isto posto, ao contrário da consistência, o plano de organização é o lugar aonde há o desenvolvimento das formas e dos sujeitos. Ele organiza, sendo, em um primeiro momento, referente ao desenvolvimento e “formação dos sujeitos”. Por isso, trata-se de um plano “estrutural” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.107) que tem princípio, meio e fim: um plano de história. Isto faz dele um plano essencialmente terrestre que delimita territórios, mas que, ao mesmo tempo, possui uma ponta de desterritorialização.

Por outro lado, o plano de consistência é um “plano propriamente cósmico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.146). Lugar de devir, visto que nele “são convocados todos os disparates e heterogêneos”. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.146), a junção entre os elementos heterogêneos é essencialmente uma questão de consistência. Ou

seja, é preciso que haja devir para haver consistência. Portanto, ele é natural ao próprio movimento do ritornelo. Uma vez que há ritornelo, há devir. E, se há devir, há consistência. Nas palavras dos filósofos, é “o ritornelo, que garante a consistência”. Trata-se, assim, de um plano de composição musical, plano em que “as formas só são conservadas para liberarem partículas ou moléculas sonoras, onde os temas, motivos e sujeitos só são conservados para liberarem afetos flutuantes” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.110).

O plano de consistência é, deste modo, de natureza molecular. Ele é o plano cósmico do espaço-tempo liso, dado ser o cosmo um espaço aberto no qual os fluxos moleculares se distribuem. Um espaço liso sem divisões. Um espaço nômade, se pensarmos, por exemplo, no deslocamento no deserto, para o qual não há um território traçado, membranas bem definidas. O plano de consistência é o “meio do devir ou da transformação”. Nele, se dá “o alisamento do espaço. Poderosa vida não orgânica que [...] atravessa os agenciamentos, e traça uma linha abstrata sem contorno, linha da arte nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.237). Um espaço nômade cuja vida “é *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.53). É uma vida desterritorializante. Por isso, desterritorializar é uma potência nômade. Nas palavras de Deleuze (1998, p.19), no “deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”. Trata-se, assim, de um plano que só conhece linhas, intensidades, velocidades. Um plano do devir que cresce e cria consistência pelo meio, no qual tudo é atravessado. Ora, não há devir que não seja no plano de consistência, assim como não há plano de consistência se não há devir, visto que é nele que há a possibilidade que os elementos heterogêneos se mantenham juntos. O próprio nome já diz: consistência. E dizer heterogêneo quer dizer devir. Destarte, a consistência se mostra como uma máquina de atravessamento, sendo o maquinico ou a máquina musical nada mais do que a “síntese de heterogêneos” do devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.151). Em outras palavras, as máquinas são, segundo Deleuze e Guattari (1997, p.156), “*chaves singulares que abrem ou fecham um agenciamento, um território*”. A expressão *máquina musical* significa, assim, a música em devir.

De modo a concluir este tópico e em retorno à questão específica do vetor de desterritorialização na música, vimos que Deleuze e Guattari têm uma inclinação a sempre contrapor o tonal e o atonal quando explanam sobre a diferença entre terra e cosmo. No entanto, os filósofos não anulam – sublinhando isto, por vezes – a potência de desterritorialização na repetição de um motivo ou tema a despeito da atonalidade. Vimos isso quando dizem que até a cançãozinha, o *trá-lá-lá* tem uma força imensa de desterritorialização. Ela comporta uma linha de fuga tão vigorosa quanto qualquer música dodecafônica. Ou

mesmo quando dizem que até o mais desterritorializado retorna, reterritorializa. Talvez seja exatamente por isso que eles e nós afirmamos ser a atonalidade um vetor: posto que pode ser compreendida não como dodecafonia (sem desmerecer o valor desta), mas como uma inserção do não-tonal, de intervalos dissonantes ou de modulações atritantes, nos termos de Schoenberg.

A riqueza musical, portanto, independe da riqueza ou pobreza dos temas ou motivos na medida que, tal como é defendido por Deleuze e Guattari (1997, p.63), é possível construir devires sonoros, construir linhas de fuga com “três ou quatro notas”. Quer dizer: com poucas notas, o tema ou motivo pode sofrer “transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações” a partir da construção de “microintervalos, em expansão ou contração”. Logo, a partir de pequenos motivos, é possível “liberar as variações de velocidade entre partículas sonoras” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.64). Ora, em termos musicais, a noção de tema ou motivo é necessariamente vinculada à ideia de repetição. E sendo o símbolo do ritornelo a repetição pura, nada melhor para capturar seu movimento do que uma obra que tenha por característica essencial o retorno, a saturação de temas e motivos. Daí, compreende-se o uso massivo da canção de ninar como uma captura de forças do movimento do ritornelo feito por Deleuze e Guattari. Eles chegam a identificar as canções de ninar à própria ideia de ritornelo. Vejamos a imagem construída por Zourabichvili (2004) a respeito disso:

De que se trata? Digamos que o ritornelo é uma pequena ária. Quando é que digo tra-la-lá? Agora estou fazendo filosofia... Eu me pergunto: “Quando é que cantarolo?” Cantarolo em três ocasiões: quando dou uma volta pelo meu território e tiro o pó dos móveis. O rádio está no fundo. Ou seja, quando estou na minha casa. Cantarolo quando não estou em casa e estou voltando para casa ao anoitecer, na hora da angústia. Procuro meu caminho e me encorajo cantarolando. Estou a caminho de casa. E cantarolo ao me despedir e levo no meu coração... Tudo isso é canção popular: “Vou embora e levo no coração...” Quando saio da minha casa, mas para ir aonde? Em outros termos, para mim, o ritornelo está totalmente ligado [...] ao problema do território, da saída ou entrada no território, ou seja, ao problema da desterritorialização (ZOURABICHVILI, 2004, p.76).

Ao exemplo das canções de ninar, então, o motivo se repete ciclicamente. Ele nos traz para um território seguro, para o *em casa* terrestre. Em contrapartida, apesar de ser um estilo que se configura pela repetição e pela formação de um território seguro, nas canções de ninar também há caos e cosmo, visto que, mesmo nas melodias mais territoriais, sempre teremos uma ponta de desterritorialização. Ora, assim como foi visto, o ritornelo é composto pelas três instâncias espaço-temporais e, como será desenvolvido mais a frente, isto se dá de maneira simultânea. Onde há caos, deve haver terra e cosmo e assim sucessivamente.

Em contrapartida, neste estilo musical o caos e o cosmo são dados por outras mudanças, que são ou rítmicas ou intervalares (no caso dos acordes dissonantes). Isto acontece, entretanto, sem que haja a mudança do valor das notas. Quer dizer, a atonalidade é alcançada pelos intervalos construídos a partir de meios tons. Neles, ao invés de termos uma harmonia com acordes maiores ou menores inteiros (do, mi, sol), temos acordes semitonados (do, mi, sol bemóis e sustenidos, por exemplo). Muda-se, portanto, a estrutura rítmica e modal, mas não o acorde de base. É uma mudança que causa uma tensão melódica e permite que o caos e o cosmo emerjam. Em outras palavras, muitas vezes uma música é composta a partir de uma sobreposição, justaposição ou repetição de um mesmo motivo, que contém a mesma harmonia – e, por consequência, as mesmas notas de base. Neste caso, o caos e, como será visto, o cosmo, serão compostos por uma diferenciação rítmica e de acordes – considerando que um acorde tem inúmeras possibilidades de execução, mantendo, contudo, sua identidade harmônica. Como o exemplo dado acima, um acorde de dó maior é composto pelas notas dó, mi e sol. Já um acorde de dó menor sustenido é composto pelas notas dó sustenido, mi e sol sustenido. Sendo assim, apesar de o segundo acorde explicitado, em sua execução, ser dissonante, ambos os acordes mencionados são de dó. Logo, ambos têm a mesma identidade harmônica. Isto também acontece com a estrutura rítmica. Ora, um mesmo acorde pode ser repetido inúmeras vezes, mas com uma estrutura diferente, com um tempo diferente. Em vista disto, uma mesma linha melódica, o mesmo conjunto de notas pode ser executado de maneiras distintas, tão somente por causa da estrutura rítmica. Isto faz com que, mesmo que se trate de um mesmo acorde, a obra musical possa ter elementos espaço-temporais distintos. Como consequência, podem ser produzidos momentos de tensão, alívio, tranquilidade e tangenciamento afectivo em determinadas frases rítmicas, mesmo que se trate de um conjunto igual de notas. Quando uma obra é executada no piano, por exemplo, fica mais fácil de se produzir e perceber essa diferença, já que a partitura musical específica a este instrumento é composta por duas frases melódicas ao longo de quase sempre toda a música, sendo tais frases diferentes tanto em ritmo como em escala. A execução no piano faz com que a produção de tensões, dissonâncias, temas e motivos fiquem mais evidentes.

Nestes termos, o movimento de desterritorialização também pode ser dado a partir da potência de repetição do motivo, a despeito de qualquer atonalidade ou dissonância rítmica, harmônica ou melódica. Isto nos indica que uma canção pode conter uma forte ponta de desterritorialização até com um acorde de duas notas que se repete. Diante disto, nas canções de ninar há um devir intenso que não é separado do motivo. Nas canções de ninar o molar não é separado do molecular. Em razão disso, há um movimento de passagem ou atravessamento

constante entre eles. Assim como explicitam Deleuze e Guattari (2011a, p.101), nas cantigas, o indivíduo é atravessado pelas “duas segmentaridades ao mesmo tempo”: molar e molecular, terra e cosmo, territorialidade e desterritorialização. Face a intensa repetição, tais segmentaridades são “inseparáveis” e “coexistem” porque “passam uma para outra” e sempre “uma pressupondo a outra”.

Nesse sentido, cabe dizer ainda que o devir é, a exemplo das cantigas de roda e de ninar, o próprio tema, visto que o tema já é, por si só, variação, a música inteira. Ele é o próprio ritornelo: “O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase”. O processo de desterritorialização é, deste modo, uma dissolução do motivo, não em relação a sua caracterização enquanto tonal ou atonal, mas enquanto repetição, intensidade, velocidade, cromatismo ou tensão. Cromatismo, este, que também não se refere diretamente a um sistema. Mas que deve ser entendido como a inserção de comas na construção dos signos sonoros: um microintervalo, um sussurro, uma gagueira, um ruído... Isto porque o cromatismo pode afetar a música como um todo: nota, ritmo, duração, intensidade, velocidade, tempo... Ele é uma “efervescência que afeta o próprio sistema tonal” na medida que ele incita a fuga, ao se tornar audível fazendo transparecer as forças cósmicas, até então adormecidas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.176). Nas palavras de Deleuze e Guattari (2011b, p.41), o cromatismo faz emergir “as forças não sonoras do cosmos que sempre agitavam a música”. Compor por cromatismos é desenvolver a potência de fuga. O cromatismo dá, assim, intensidade e valor à música como um todo. Ele faz isto porque ele gera uma “louca produção de velocidades e intervalos” construída por microvariações ascendentes e descendentes que fazem gaguejar a voz – uma voz estrangeira na própria linguagem musical (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p.44). Assim, ele a torna bilíngue, mestiça, dentro de uma mesma língua. Nos comas cromático-sonoros, as subidas e descidas harmônicas são feitas com “intervalos cada vez menores”, até que não há mais possibilidade intervalar, fazendo com que a voz caia na linguagem e a música se torne fala – um “*parlando*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p.43).

Em retorno da lógica dos sistemas musicais, cabe lembrar que no sistema tonal maior, os centros, motivos ou temas são mais atrativos devido à estabilidade de seus intervalos e acordes. Nele, portanto, há uma maior ressonância, já que o conjunto de acordes que o constroem são mais convidativos e aconchegantes aos ouvidos, isto é: a organização melódica e rítmica é linear e homogênea. Este modo de organização faz com que a música adquira um caráter territorial, que ela seja percebida dentro de um espaço-tempo estável. Aqui, traça-se uma linha reta no espaço-tempo. Em contrapartida, no sistema não-tonal, ou até

no sistema tonal menor, a organização melódica e rítmica é diagonal e heterogênea. Os acordes e intervalos, ao contrário do sistema tonal maior, são estranhos aos ouvidos, perdendo a atratividade (de um ouvido binário) e o aconchego perceptivos, devido à tensão que promovem. Neste sistema, os motivos são instáveis e possuem maiores variações de notas adquirindo, assim, um caráter de fuga. Ou seja: há a saída do centro estável, característico dos acordes tonais maiores. O modo menor é, em vista disso, descentralizador, podendo ser considerado vetor desterritorializante cósmico.

Pensando nos intervalos tonais e atonais, maiores e menores, não é absurdo dizer que o cromatismo pode ser considerado como o tempero da música, dado que ele é, nos termos de Deleuze e Guattari (2012b, p.197), lugar das “escalas não oitavantes”, uma vez que estas se “reproduzem segundo um princípio de espiral”; devém um deslizamento “no tempo” e um deslocamento “de intervalos”. Assim, os comas se apresentam como elementos que fazem com que se saia da linearidade tonal, permitindo a fuga, permitindo que se adentre no atonal ou menor desterritorializante. O cromatismo nos puxa do centro, levando-nos “aos tons mais longínquos”. Ele faz isso porque desagrega o motivo, o “princípio central” cuja essencialidade é territorial. Logo, a não-tonalidade, sobretudo, é o dissolver e o contínuo transformar do motivo musical. É como se o não-tonal gritasse no território: – Fuja! – Desterritorialize-se! – Dissolva! – Multiplique! – Heterogeneíze-se! – Devenha!

O cromático é variação contínua. Ele faz a música devir, faz da música cósmica. Dessa forma, alegar que há uma variação contínua ou um contínuo de variação é alegar que o sistema não comporta início nem fim. Ele é tem uma função de meio. *Intermezzo*. Assim como defende Deleuze (1998, p.52): “nunca é o início ou o fim que são interessantes [...]. O interessante é o meio. [...] Os estrangulamentos estão sempre no meio. Está-se no meio de uma linha, e é a situação mais desconfortável. Recomeça-se pelo meio”.

Em contrapartida, ir em direção ao cromático e fugir do tonal não significa abandoná-lo, extingui-lo por completo. Como explicitamos na primeira seção, o tonal não pode ser destruído ou aniquilado. Assim como exclamam Deleuze e Guattari (2012a, p.28), “é necessário preservá-lo para sobreviver”! A desterritorialização para o não-tonal é interessante. Uma maneira mais clara, se não óbvia, de se ouvir o movimento do ritornelo. No entanto, a atonalidade significa e deve significar aqui, muito mais uma abertura do tonal – a partir de e não pela exclusão de. Um estreitamento. Uma diminuição, mas nunca extinção. Sendo assim, é importante ressaltar que ao falar de sistema tonal e atonal, Deleuze e Guattari não estão realizando uma separação absoluta, uma ruptura. Quer dizer, não estão comparando ou contrapondo: de um lado, uma obra tonal, de outro, uma obra atonal. Eles estão a afirmar que

o tonal e o atonal compõem a obra musical, como um todo. Ao menos, estão considerando uma composição que tenha essa estrutura. Logo, a passagem do tonal para o atonal é interna à própria música, a compõe. E esta passagem pode se dar a partir de micromodulações que podem ser dadas apenas por duas notas ou por uma obra que contenha apenas três acordes. Tanto que, segundo Deleuze e Guattari (2011b, p.41-2): o tonal e o “atonal não significam mais quase nada” no atravessamento constituinte do movimento do ritornelo.

Com efeito, dizer que há dissolução do motivo não é dizer que uma música inteira ficará sem um motivo evidente, assim como dizer isso não é descartar uma canção que seja construída só por motivos – como é o caso da canção de ninar e algumas valsas (a valsa também traz conforto aos ouvidos, por ter como essência a repetição harmônico-melódica dos motivos). Tanto é que, ao falar de ritornelo, de maneira geral, estamos trabalhando com um tempo da escuta, com ocupar sem contar, com tornar o ritornelo sonoro. Portanto, a dissolução do motivo pode ser dada em um coma inserido na tonalidade do tempo cronológico, mas que, exatamente por ser a escuta, pode ser uma eternidade para o ouvido. Nesses termos, o fugir de uma nota no tema musical é, também, lançar-se em uma linha de fuga. Indo além, Deleuze e Guattari (1997, p.153) ainda afirmam que a consistência se dá, em primeiro lugar, no tema, no assobio do motivo em repetição: “haveria, primeiro, consistência de um ritornelo, de uma musiquinha”. Assim, nas canções de ninar, cantigas de roda e valsas, a repetição intensa de motivos também “captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo”, independentemente dos atritos ou tensões que promovem (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.168). Um acalanto: “dorme (mi)nhá pequena, não vale a pena despertar” (BUARQUE DE HOLANDA, 1971) e “saímos de casa no fio de uma cançãozinha” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123). Para que um som devesse cósmico, então, não é preciso que ele seja demasiado complexo ou elaborado. Não é necessário que a obra construída atravessasse sistemas ou aquilo que anteriormente denominamos *natural*. De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.171), basta “um som muito puro e simples, [...] para que o som viaje, e que viajemos em torno do som”. Assim, a cosmicização das forças sonoras também é, sobretudo, dada na simplicidade, em um silêncio que se faz sonoro, tal como fez Cage.

Um pequeno motivo, uma pequena frase, ao girar “em torno de si mesma”, se abre “para revelar potencialidade até então inauditas, para entrar em outras conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.177). O ritornelo não precisa conter frases demasiado complexas ou com intervalos demasiado dissonantes. A repetição é sua marca. A repetição de uma canção de ninar. O rodopiar da cantiga de roda. Uma mesma melodia que se repete, lânguida. Acabando por evocar personagens rítmicos e paisagens melódicas. Acabando por, no eterno

girar em torno de si mesma, fazer emergir forças. Forças inaudíveis. Forças não-sonoras que nos leva a outras conexões, a outro espaço-tempo. Tornar sonoro forças não sonoras. A repetição se mostra, então, como potência reveladora do som.

Assim como foi citado acima, em algumas músicas de Chico Buarque, os devires são intrínsecos à molecularização do motivo: *Valsinha*<sup>211</sup>, *A Ostra e o Vento*, *João e Maria*, *Acalanto para Helena*, *Joana Francesa*, etc. O devir acontece no motivo, na repetição do tema. Em *Acalanto para Helena*, por sua vez, a canção demonstra a repetição – típica de toda canção de ninar – na diferença, na medida em que apresenta a habitual repetição do tema musical, com algumas alterações intervalares no motivo. Por isso, ela pode ser tomada como uma captura de forças quando na inserção do cromatismo, da tensão, do não-tonal e da dissonância dentro de um sistema completamente tonal. *Acalanto para Helena* é, à vista disto, a representação da possibilidade de uma canção de ninar ser este misto heterogêneo de sistemas musicais, que devém. Isto faz com que ela possa ser, perfeitamente, elemento símbolo do movimento do ritornelo como um todo.

Indo além, do modo como entendemos, *A Ostra e o Vento* é uma das músicas mais heterogêneas de Chico Buarque (1999), posto que não parece se encaixar em um estilo específico, que não tem um rótulo musical. A composição pode ser entendida como uma canção de ninar, por exemplo, devido à sua natureza repetitiva e o desenvolvimento de sua estória. *A Ostra e o Vento* é uma música de repetição. Esta é sua característica mais forte. Mas não se trata da repetição do mesmo. A canção é, sobretudo, uma repetição da diferença. Através de acordes dissonantes (estabelecidos pelo conjunto instrumental que a compõe: sopros, piano, violão, ruído e voz...), a canção atravessa a tonalidade, faz emergir ruídos, trazendo, por isso, toda experiência do ritornelo a cada estrofe. Cada estrofe um pequeno ritornelo dentro de um grande ritornelo que é a música no seu todo. Saturação dos motivos: caos, terra e cosmo rodando a todo tempo, no tempo da escuta. Um tempo suspenso. Parece que do início ao fim da música há uma suspensão da temporalidade. A partir de seus acordes atritantes, dos ruídos que evoca, a composição começa e termina em suspenso, em uma tentativa improfícua de organização tonal, ou mais, de uma organização da afecção que ela evoca. Apesar de ser muito suave, a melodia, harmonia e ritmo nos levam simultaneamente para um outro lugar que não é o nosso. Atravessando sistemas, atravessando afetos, então, *A Ostra e o Vento* é, sem dúvidas, um movimento de fuga e reterritorialização. Ela é a resposta ao problema de entrada e saída do território, pois, a todo tempo e ao mesmo tempo que almeja

---

<sup>211</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Valsinha*. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min).

nos trazer para o nosso *em casa*, ela nos faz fugir dele. Fugir pra longe, construindo novos universos suspensos. *A Ostra e o Vento*: uma canção-ritornelo.

Em outra perspectiva, além de ser um ritornelo musical, *A Ostra e o Vento* é também um ritornelo de linguagem. Dizemos isto porque ela desconstrói os signos linguísticos ao mesmo tempo que forma um vetor gravitacional, e, assim, os reconstrói. As palavras, ao longo do seu desenvolvimento, junto da melodia, vão se transformando, ganhando novos significados, sempre em devir. O pai que devém verbo, que devém paisagem. O vento que devém tempo, a ostra que devém liberdade, o amor que devém separação, o desejo que devém morte: tudo em um jogo de palavras e notas que nos faz participar, ou melhor, experimentar todos seus devires. *A Ostra e o Vento* é uma canção de ir embora. É uma enunciação das forças ventiladas do cosmo. Uma música que caotiza, territorializa, foge e acha um novo território, sempre em um movimento espiral na diagonal. Traçando suas rotas de fuga e revelando a necessidade de fazer emergir as forças da terra. O Ritornelo cantiga de ninar. O urro da terra: “viva o território, mas o viva necessariamente como perdido, e se viva a si mesmo como exilado, viajante, desterritorializado, *repelido*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.163). Simultaneidade espaço-temporal. Ora... ora... ora... Devir cósmico terrestre que traz consistência na beleza da fuga, contida no contraponto entre arranjo, vozes, língua, tempo e imagens que evoca. Em um sussurro ao pé do ouvido: – eu crio, vou pra casa, destruo uma parede, mas é necessário que construa um novo lar, fora daqui. Preciso saturar meus motivos e rajar junto ao vento:

Pai o tempo está virando  
 Pai, me deixa respirar o vento  
 Vento [...]  
 Pai, olha que o tempo vira  
 Pai, me deixa caminhar ao vento  
 Vento [...]  
 Pai, o tempo vai virar  
 Meu pai, deixa me carregar o vento  
 Vento, vento, vento, vento, vento (BUARQUE DE HOLANDA, 1999).

## 2.5 Ora, ora, ora. Por uma filosofia do atravessamento: o ritornelo e a cartografia dos afectos musicais

Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É bem possível. [...] Se me faz ouvir uma música sem afecto, eu nem entenderia o que é.

*Gilles Deleuze*

Nos capítulos anteriores, vimos que o ritornelo é um símbolo e um conceito que perpassa, conecta e modula as três esferas espaço-temporais que compõem seu movimento, a saber: o caos, a terra e o cosmo. Quer dizer: o ritornelo é a representação de um espaço e de um tempo, cíclicos ou espirais, que avançam e conjuminam. Deste modo, eles são necessariamente um composto indissociável desses três elementos: o círculo aberto do caos, no qual almejamos entrar e fechar; o círculo fechado da terra; e o círculo entreaberto do cosmo, onde “deixamos alguém entrar” ou “lançamo-nos, arriscando uma improvisação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.101). Portanto, ainda com as palavras de Deleuze e Guattari (1997), caos, terra e cosmo:

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. [...] O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.102).

Deste modo, é possível ultimar que o ritornelo é definido a partir da conexão entre estas três instâncias que, juntas e de maneira igual, formam seu conceito. Não se trata, portanto, de uma progressão entre tempo ou espaço, mas de uma só e mesma coisa. Ademais, também foi colocado que o ritornelo é um devir sonoro que nos abre para conexões inusitadas, afectos estrangeiros, podendo ser compreendido, por isso, tal como afirma Zourabichvili (2004, p.50), como uma “lógica da existência”. Ou ainda, a partir dos elementos espaço-temporais que o compõem, o ritornelo poderia configurar uma experiência de vida que abarcaria esse movimento circular que o define musicalmente.

O ritornelo é, deste modo, um signo de experimentação. É esta tríade espaço-temporal que aponta sempre para uma territorialização e, ao mesmo tempo, para uma desterritorialização e uma reterritorialização. Um retorno infinito que exprime uma experiência de repetição de si mesmo, enquanto variação. Em outras palavras, ao mesmo tempo que nos leva ao território que nos é próprio, à nossa casa, às nossas lembranças, foge dele traçando uma desterritorialidade. Faz isso em um movimento que, de maneira concomitante, nos dá o centro e o faz vazar, que produz um território e cria centros marginais, que oferece a estabilidade do centro e a variação instável de outros. O ritornelo é esta temporalidade que gira. Ora ele nos joga em um buraco negro, ora ele nos leva para casa para depois nos lançar em errância. Por isso, ele é uma lógica da existência. Para além de ser uma experiência musical e filosófica, o ritornelo configura uma experiência de vida. Pois é na vida que ora estamos no caos, ora no nosso território seguro e ora nos lançamos ao desconhecido.

O ritornelo é, pois, composto por estes três elementos: caos, terra e cosmo; sendo, cada esfera, vibratória, “isto é, um bloco de espaço-tempo construído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.125). Quando um ritornelo é lançado, a música inteira é atravessada por ele. A partir desta afirmação, Deleuze e Guattari (1997, p.123) introduzem a ideia de simultaneidade entre os elementos do ritornelo por meio da expressão: “ora, ora, ora”. Nas palavras dos filósofos: “não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo”. O movimento do caos, da terra e do cosmo, pensando nos termos da própria noção de temporalidade do ritornelo, não é de sucessão e sim, tal como o introduzido no capítulo anterior, de simultaneidade. Dizemos isto porque, mesmo que uma instância possa estar mais presente que a outra em um determinado momento, elas sempre estão uma na outra, em intercessão. Quer dizer, caos, terra e cosmo estão sempre co-presentes, no movimento do ritornelo.

Quando Deleuze e Guattari sugerem ser a essencialidade do conceito de ritornelo a expressão: ora...ora...ora, é porque antes de ser caos *e* terra *e* cosmo, ao nos deslocarmos pelas esferas espaço-temporais, sempre estamos *entre*, ou seja: nós nunca estamos no caos *ou* na terra *ou* no cosmos. Sempre carregamos um pouco de cada um deles. Se no caos, partimos à terra. Se na terra, carregamos um pouco de caos e logo entramos em fuga. Se no cosmo, carregamos um bocadinho da terra e sempre corremos risco de afundar novamente no caos. Então, o ritornelo necessita de uma compreensão de meio. De um conceito que nos apresenta um só espaço e tempo, que nos acompanha em toda sua experiência: o *intermezzo*.

O ritornelo é um *intermezzo*: um meio, um *entre*. Por isso, diz-se ser o ritornelo um lugar de passagem, de atravessamento. Mas como isso se dá? De acordo com Ornelas (2013, p.90, tradução nossa), o ritornelo territorial marca a “distância entre dois seres da mesma espécie”<sup>212</sup>. Por quê? Pois, a exemplo dos pássaros, sua demarcação sonora territorial é válida tão somente na relação com outros pássaros. Ao delimitar seu território com o canto, os pássaros estão desenhando um mapa que só pode ser lido e respeitado por seres da mesma espécie. O canto dos pássaros, portanto, “produz um ritornelo territorial” (ORNELAS, 2013, p.91, tradução nossa)<sup>213</sup>. Sendo assim, o território circunscrito pertence a um grupo específico de aves. Em contrapartida, ele se mostra como território de passagem para uma infinidade de outros seres. Sejam eles: homens, insetos, bactérias, átomos, etc, que o atravessam constantemente. Logo, ao construir o meu território, eu estou restringindo-o apenas a você e outros seres humanos. Todos os demais seres são livres para transpassá-lo.

<sup>212</sup> O texto em língua espanhola é: “distancia entre dos seres de la misma especie”.

<sup>213</sup> O texto em língua espanhola é: “produce un ritornelo territorial”.

Dando sequência à discussão, caos, terra e cosmo não são, portanto, três dimensões espaço-temporais paralelas. Eles são dimensões que se articulam e se atravessam, via diagonalidade. Isto, posto que a linha de fuga, que não está presente só na emergência do cosmo, ela atravessa todas as instâncias do ritornelo. Se eu acho a minha morada partindo do caos, é em razão de eu ter começado a traçar minha fuga porque eu comecei a transitar em uma zona de indiscernibilidade, comecei a caminhar pelo meio e, por isso, comecei a devir. Assim, a música viaja *entre* caos, terra e cosmo. Viaja *entre*. Não existe uma relação de soma entre as instâncias do ritornelo, mas uma simultaneidade. Ou melhor, no ritornelo é construído um “plano rítmico ou melódico” que nunca é puro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.126), dado que aquilo que o habita sempre está em comunicação. Ora caos... ora terra... ora cosmo... Não há caos, depois terra e depois cosmo. Há caos em direção à terra e terra em direção ao cosmo. Há construção de caos porque há construção de terra, porque há construção de cosmo, e vice-versa. Forma-se, desta maneira, um ciclo no qual, antes de haver uma progressão ou evolução entre eles, há uma reação: um reage ao outro. Um atravessa o outro. Alicerçado no movimento de desterritorialização. As instâncias espaço-temporais formam um tecido entrelaçado, sendo este enlace, esta reação, nada mais do que o tempo musical da escuta. Em outras palavras, a existência de um, permite que “o outro seja constituído”, “um meio serve de base para o outro” e “se estabelece sobre o outro, se dissipa ou se constitui no outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.125). Isto quer dizer que caos, terra e cosmo estão sempre *em direção a*. Coexistem e se transformam ao passarem um sobre o outro, um *entre* o outro. Ora caos, ora terra, ora cosmo. A linha de fuga que funciona como um raio *entre* as instâncias do ritornelo, varrendo tudo quando atravessa. O *intermezzo* é o trajeto. Um *entre-deux*. Ele é aquilo que move. Um “trajeto nômade” feito “*num espaço aberto, indefinido*”, em um “espaço sem fronteiras, não cercado”, posto que o nômade não pode ser definido pelo movimento, pois ele sempre habita um espaço. Ele está sempre em um *entre* espaços. Em um *entre-deux*, no meio. Por isso, Deleuze e Guattari (2012b, p.54) defendem ser o *intermezzo* um “espaço isotrópico”. O *entre* que assegura o atravessamento. Quer dizer, ele caracteriza elementos que tenham a mesma propriedade física, independente da direção em que elas seguem. Um *entre* cujas propriedades são iguais, qualquer que seja a direção considerada; um meio ocupado por corpos cujas propriedades físicas são idênticas. Em seus espaços de intercessão, eles conduzem correntes elétrico-moleculares em todas as direções. Tal como

ratifica Deleuze, “só se cria no meio”<sup>214</sup>. O atravessamento entre instância que permite a criação.

No processo de criação, então, não pode haver início ou fim, só o meio, o *entre dois* de onde saem linhas e bifurcações. Caos, terra e cosmo estão no meio. Não se trata de um ser o início, o outro meio e o outro o fim. Eles são sempre o *entre*. Puro devir. Sempre um no outro, construindo zonas de indiscernibilidade, zonas de atravessamento entre instâncias do ritornelo. Quando em sua simultaneidade o caos atravessa a terra, a terra atravessa o cosmo, o cosmo atravessa o caos. Ora, ora, ora. Sendo possível, à vista disto, afirmar que existem dois grupos de *mezzo* no movimento do ritornelo. O primeiro é relativo à obra musical mesma: notas, harmonia, ritmo e pausas que formam um *entre* – onde são colocados os ritornelos na escrita musical. O segundo grupo, por sua vez, é formado pela relação entre estes elementos musicais e as instâncias supracitadas. Grande ritornelo em que, via atravessamento musical, se faz o atravessamento espaço-temporal-afectivo.

Ora... ora... ora... A palavra de ordem que talvez mais bem defina tudo o que Deleuze e Guattari estão designando, entre os conceitos que circundam o ritornelo, é a palavra atravessar. Porque antes de ser uma passagem, a caminhada entre caos, terra e cosmo é um atravessamento. Atravessemos o caos! Atravessemos a terra! Atravessemos nós-devir a música! Atravessar é criar. Fazer a travessia entre instâncias é construir uma linha criadora. Ou ainda, uma fuga criadora. O *ritornello* urge: *ATRAVERSIAMO!* Lancemo-nos! Criemos novos mundos! Deixe o território e se abra a outros mundos! Deixemo-nos arrastar pelas moléculas sonoras!

Sobre a noção de atravessamento e simultaneidade, Deleuze e Guattari (1997) dizem que na passagem entre instâncias:

[...] o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. [...] Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.175-6).

Atravessar é, portanto, entrar em êxtase. Atravessar é devir sempre. A música é um devir-molecular, um devir-imperceptível, porque possibilita a escuta do inaudível. Escuta da molécula do som... Por isso, a escuta musical percorre uma gama de devires. Quer dizer, por ser molecular, a música percorre os devires-mulher, os devires-criança e os devires-

<sup>214</sup> DELEUZE, Gilles. Retrato do filósofo enquanto espectador. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016o, p.225.

animais<sup>215</sup>. Isto, posto que ela tem por característica fundamental reger, trabalhar e modificar “as coordenadas perceptivas do espaço-tempo”. A música é um devir-molecular, uma vez que nos faz entrar em um universo de “micropercepções da água, do ar, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.34). Neste devir propriamente musical, então, nos fazemos fluidos, sopramos como vento ou desaparecemos no ar em uma transversalidade resultante de um encadeamento de devires. A terra torna audíveis as forças do cosmo. Ela, o ato mesmo de criação faz emergir a forma do não dimensional caótico. Da mesma maneira, ao desterritorializar – devido ao seu papel de centro – a terra também possibilita a formação de forças não gravitacionais. Todo um conjunto de moléculas que se fazem audíveis e sonoras no cosmo.

Ora, não é possível fazer a separação das instâncias do ritornelo apresentando apenas seus respectivos contextos particulares. É necessário identificar e descrever os pontos de intercessão, ou seja: aquilo que atravessa todos eles e que, por isso, fazem deles uma experiência unificada, interligada e não uniforme e homogeneizada. Não estamos tratando de instâncias binárias. Caos, terra e cosmo têm essencialidade heterogênea. Eles se entrelaçam, se fundem na experiência do ritornelo. Em consequência, é preciso identificar o élan fundamental que permite que as três instâncias se atravessem. Élan este que é um *entre* desterritorializante. Uma linha de devir ou um *intermezzo* de fuga. A intercessão entre caos, terra e cosmo não tem, entretanto, uma perfeita sincronia estrutural. Não há uma fórmula de intercessão, uma perfeita reciprocidade entre elementos, ou uma medida exata. Não é *chronos*, mas *aion*. Uma intercessão de estrutura espaço-temporal livre. Ora, ora, ora. Não há progressão. Há, antes, “intercalação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.148). Caos, terra e cosmo não são separáveis um do outro. Como dito, falar de um dos elementos já é pressupor sua passagem para o outro. Ou seja, na desterritorialização estão implícitos os elementos territorializados e desterritorializantes (até pela própria nomenclatura dos termos). Um está contido no outro enquanto elementos de alternância, de passagem, ou ainda, enquanto conversores de agenciamentos. As três esferas operam através de uma relação de coexistência. Por isso, diz-se que elas compõem o ritornelo de maneira simultânea, pois, como já visto, adentrar no caos é caminhar em direção à terra. Ao mesmo tempo em que construir um território é combater o caos e territorializar é começar a se abrir ao cosmo.

Caos, terra e cosmo se consolidam um no outro. Logo, falar de uma esfera é necessariamente falar de uma composição ou coexistência entre as três instâncias. Caos, terra

---

<sup>215</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI (1997, p.33).

e cosmo são complementares e necessários um ao outro. Se caos, logo terra, logo cosmo, logo caos... Da mesma forma, falar de caos, terra e cosmo é falar de ritornelo. Os componentes do ritornelo (direcionais, dimensionais e de fuga) deslizam uns sobre os outros; escorrem um sobre o outro, vibram um sobre o outro, se derramam um sobre o outro. Por isso, não existe caos, terra e cosmo como instâncias separadas: cada um está condicionado à existência do outro.

Uma das questões problemáticas do ritornelo talvez esteja relacionada ao controle ou direcionamento do caos, à entrada no território. Ou melhor, a como o caos pode não nos fazer afundar: como fazer com que do caos partamos em direção a outra instância, sem afundarmos em um buraco negro? Esta questão se impõe se pensamos que, quando no cosmo, também corro o risco de afundar, de retornar ao caos e não conseguir sair de lá. Se há buraco negro, é porque eu desterritorializo demais. Da mesma maneira, neste ciclo de simultaneidade, só há desterritorialização por causa da existência de um território. E só existe território, para que eu não afunde em um buraco negro. Aí, eu construo território. Mas eu preciso desterritorializar. E desterritorializando, eu acabo precisando reterritorializar para não cair em um buraco negro. Ora... ora... ora... Assim como foi trabalhado no segundo capítulo desta seção, para criar é necessário passar pelo caos. É imprescindível, então, que saltemos sobre os buracos negros. Só assim nasce a arte. É preciso “passar pelos buracos do mundo e sobre as linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.85). Da mesma maneira, é necessário reterritorializar. O ritornelo está sempre em um movimento de retorno. Ele precisa retornar! Quer dizer: construir um território existencial, formar contornos terrestres em meio à polifonia. Nas palavras de Guattari (1992, p.31), é preciso “catalisar”<sup>216</sup> as operações existenciais para que elas possam “adquirir consistência”. Uma “catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades [...] musicais”, e que engaja “a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte”. Então, antes dessa “vertigem cósmica” ser um elemento que nos fará afundar em um buraco negro, ela deve ser uma potência de possibilidade de criação. Ou ainda, nas palavras de Guattari, ela deve ser “uma raiz”, “um coeficiente de liberdade criativa” que nos levará para um porto seguro<sup>217</sup>. Retornar: “Os ritornelos exprimem esses dinamismos poderosos: minha cabana no Canadá... adeus, eu estou partindo..., sim, sou eu, era necessário que eu retornasse...” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.83).

<sup>216</sup> Catalisar quer dizer mudar a velocidade da reação química de uma substância que normalmente está presente em pequenas quantidades e pode ser recuperada ao final.

<sup>217</sup> GUATTARI, Félix. L'hétérogénéité dans la création musicale. *Chimères*, N°79, 2013b, p.33-36. O texto em língua francesa é: “vertige chaotique”; “une racine”; “un coefficient de liberté créative”.

O perigo de uma desterritorialização absoluta (e não da relativa, que reterritorializa) é, então, o afundamento total no buraco negro. A catástrofe. Ameaça que acompanha todo o movimento do ritornelo: o perigo da linha de fuga se converter em linha de destruição, visto que estar no cosmo significa já ter o perigo eminente do buraco negro do caos. Por isso, a necessidade recorrente de caminhar para um porto seguro, para a terra. Quando o caos se impõe aos ouvidos, imediatamente começamos a nos direcionar para fora dele. Subimos. Não nos encontramos mais submergidos no caos. Caminhamos para uma planície terrena que nos protege contra as forças do caos. Trata-se, assim, de um movimento contínuo e necessariamente simultâneo no qual, por medo de ser arrastado para um buraco negro, eu busco – já em movimento de fuga - o meu *em casa*, minha zona de segurança, uma familiaridade. Mas essa zona não pode permanecer. Então, eu desterritorializo. Uma fuga, entretanto, que por mais que seja necessária, precisa cessar na busca de um centro de atração. Que, por sua vez, precisa desterritorializar. Que não pode cair em um buraco negro. Que não pode ficar em casa. Aí, eu desterritorializo de novo. Ora... ora... ora... Do caos à terra, da terra ao cosmo. Este último, por mais que seja configurado como sendo uma abertura, sempre mantém em si um pouco de terra. Ele nunca se afasta, portanto, completamente do centro a que convergiu. Enquanto, na terra, há uma ponta de desterritorialização, que funciona como um acelerador de partículas cósmicas.

À vista disto, no cosmo há, também, forças de germinação – tal como acontece no caos. Talvez seja este o bocadinho de caos que o cosmo carrega. Mas, ainda assim, nele, elas se apresentam como forças cósmicas que antes não eram audíveis, mas que devêm audíveis. No cosmo, a duração se faz sonora. Quer dizer, as forças invisíveis se fazem visíveis. Tal como foi desenvolvido, o caos ou caos-germe é esse começo puro. Uma força ventilada de fundamento, que caminha em direção a um centro estável, a um território de onde a terra será a força de fundação, de criação artística. Entretanto, a terra tende a escapar da margem do território a partir de forças desterritorializantes, tangenciais. É quando “o ritornelo torna-se ao mesmo tempo molecular e cósmico”; quando “a música moleculariza a matéria sonora”, tornando-se “capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora*”. Assim, o Cosmo se faz como lugar de consolidação, plano de consistência, na medida em que capta “forças não sonoras” e as torna sonoras (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.168).

Então, o cosmo se assemelha ao caos porque ele também contempla um caráter germinativo – apesar de serem de natureza diferente, o caótico e o cósmico. Da mesma maneira, o caos e o cosmo também se identificam (até certo ponto) em outro movimento: no

perigo de afundamento, da catástrofe, do buraco negro. Afundar no buraco negro ou cair em catástrofe significa não alcançar a consistência sonora. Isto porque, ao afundar, as coisas se espalham, se perdem. Mas o que elas precisam, na verdade, é achar um ponto fixo, chegar no *em casa*, para que possam se molecularizar depois. Ou seja: criar consistência. Mas, se o movimento de desterritorialização seguir uma constante sem fim, ao invés de se produzir um som molecularizado, um som que devém cósmico, produz-se um “emaranhado de linhas ou de sons” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.169). Acabando por despencar e não sobrar coisa alguma. Acabando por cair em uma inconsistência sonora, na qual o não audível permanecerá com esta natureza. Afundamos. Afogamo-nos ao escorrer e somos sugados para um buraco negro. Aqui, a diferença entre caos e cosmo engloba a questão da criação. Já que, quando no caos, nada foi criado. Afunda-se em catástrofe antes mesmo de haver música. Ao passo que, no cosmo, há criação. No entanto, nos perdemos e não conseguimos dar à música qualquer consistência. A linha de fuga nos puxa como um imã e a criação se esvai, porque, no caos, todas as relações estão dissolvidas – por isso é que ele carrega alto grau de periculosidade. Sem contornos ou formas que o definam, a probabilidade de afundarmos em um buraco negro é enorme. Em contrapartida, sem caos não há coeficiente de criação. Nas palavras de Guattari (2013b, p.35): é preciso passar pelo caos, “se colocar sobre o fio do acrobata, de arriscar a queda”, porque, “quando o acrobata cai, ele não cai no vazio, ele cai sobre outros fios, aos quais ele pode saltar, muito mais! O perigo, a gente pode o negociar, a gente pode jogar com ele, se colocar no horizonte, fazendo um ponto de linha de fuga”<sup>218</sup> – a linha diagonal que, enquanto fuga, atravessará todos os espaço-tempos do ritornelo. Assim, não só a terra corre o perigo de afundamento no caos. Isto também ocorre com o cosmo, posto que, se as forças desterritorializantes se abrirem demais, corre-se o risco de cair em “um emaranhado de linhas ou de sons” em que, “em vez de produzir uma máquina cósmica” capaz de tornar sonoras forças não sonoras, recai-se em uma confusão, onde se apagam “todas as linhas” e “todos os sons” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.169). Sendo assim, é crucial que o som “seja suficientemente desterritorializado para ser molecularizado e abrir-se ao cósmico, em vez de recair num amontoado”. Porque, se não há uma “distribuição cósmica”, não resta nada além de “ruidosidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.170) – cabendo ressaltar que, aqui, Deleuze e Guattari não tomam como sinônimo *ruidosidade* e *ruído*, tendo em vista que os

---

<sup>218</sup> O texto em língua francesa é: “la liberté de se placer sur le fil de l’acrobate, de risquer la chute”; “quand l’acrobate tombe, il ne tombe pas dans le vide, il tombe sur d’autres fils, auquel cas il peut sauter, d’autant plus ! Le danger, on peut le négocier, on peut jouer avec, le mettre en horizon, en faire un point de ligne de fuite”.

filósofos sempre se põem a defender o valor musical do ruído. Vimos isto principalmente quando eles fazem referência ao John Cage, para quem o ruído devém música.

Contudo, alegar que o ritornelo se mantém pela desterritorialização, não quer dizer que ele seja “indeterminado”. Quer dizer apenas que as instâncias – caóticas, terrestres e cósmicas – “se mantêm pelo componente mais desterritorializado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.159). Nesse sentido, a abertura para o cosmo, a molecularização do som, não é sinônimo de inconsistência ou confusão. Como já visto, o cosmo é o lugar de consolidação e consistência. Logo, é preciso que tudo no cosmo possa ser discernível como estrutura musical, e isto, mesmo que ela seja molecularizada; mesmo que ela seja semitonada ou ausente de motivos. Pois o mais vital é que se molecularize, que se abra ao cosmo, que se fundam novos territórios e não se afunde nos buracos negros. Produzir uma galáxia inteira: se desterritorializar, rasgar a terra na diagonal, em uma desterritorialização que cria novos mundos. Uma desterritorialização láctea recordada por nuvens moleculares que lhe conferem um aspecto irregular, picotado. Inorganicidade molecular: tira da terra a forma, picotando-a; formando centenas de bilhões de estrelas *entremeadas* por um buraco negro envolto em poeira estelar. As notas viram estrelas no cosmo.

O ritornelo nos faz, nesses termos, cavalgar pelo fora. Tal como acontece com a escrita filosófica, Deleuze e Guattari (2011a, p.25) defendem que a música é produzida a partir de “um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em relação com o fora”, sempre em ritmo de fuga. A filosofia não é uma imagem, é um agenciamento com o fora. A filosofia é, assim como a arte, um rizoma de mundo. Ela não é imagem, pois não pode ser compreendida, de maneira nenhuma, como um mimetismo de lógica binária. Pois, no pensamento binário, há uma tentativa de proteção contra qualquer coisa que venha de fora. E não há dualismos no devir. Ele não tem por definição, ou por composição estrutural, nenhum caráter binário. Nesse sentido, devir-música é ser movimento música. Não há um binômio onde o devir é relacionado a música por adição. Ambos são uma única e mesma coisa, numa dinâmica de intercalação e atravessamento. Eu atravesso a música e dela faço parte. Assim como ela me atravessa e de mim ela faz parte. Isto, porque o devir é sempre duplo, nunca binário. O ser da música é sempre dois: espaço-tempo, pulsado-não pulsado, tonal-atonal, molar-molecular, cantiga-dodecafonía, devir-*em casa*, *intermezzo*... Não se trata, portanto, de ser eu e a música. Mas de um eu *atravesso* a música. De um *entre* outro. De um pelo outro. No devir-ritornelo, nós caminhamos em direção ao fora. Ele clama pela intrusão do fora. Pelo atravessar da desterritorialização. Pelo atravessar de nós mesmos para devires outros. Para fora! Clama o ritornelo. Crie novos

mundos! Porque fugir é estar “na hora do mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.77); é um cintilar de estrelas. Toda uma constelação de territórios não dimensionais – não dimensionais, porque não se trata do *meu* território, mas de territórios que são outros.

Convém ratificar que cada esfera espaço-temporal é definida por um elemento específico: direcional, dimensional e de fuga. Ora, ora, ora. Ora as forças do caos, esse espaço “não dimensional” e “não localizável”, nos ameaça afundar em um buraco negro; ora emergem, do caos, forças que irradiam “um espaço dimensional” e localizável, desenhado, delimitado, circunscrito por linhas horizontais e verticais, por uma “força interior terrestre” que constrói um muro anti-caos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.123); ora saímos de nossa morada e escoamos ou flutuamos para fora da terra, levados por forças cósmicas. Do caos à terra, da desordem à ordem. Nas palavras de Guattari (2000, p.35, tradução nossa), da terra ao cosmo, do território à desterritorialização: a “ordem habita a desordem, a desordem habita a ordem”, sendo somente a partir destes atravessamentos “que pode nascer a verdadeira criação”<sup>219</sup>.

Não obstante, apesar de defenderem que o ritornelo é composto pelas três instâncias de maneira simultânea, Deleuze e Guattari (1997, p.159) alegam ser o cosmo um “último momento”. Ele é o elemento de conclusão da experiência estética do ritornelo. Ele é a conclusão do compasso, a conclusão aberta dos acordes. Trata-se de uma conclusão que se configura muito mais como uma escapada musical, no entanto. Um tangenciamento que nos leva para além da escuta e da repetição. Sendo possível dizer, então, que o caos, a terra e o cosmo são sim elementos indissociáveis e constituintes do ritornelo, sem os quais ele não seria ritornelo. Em contrapartida, as três instâncias musicais são caracterizadas pelos filósofos como momentos distintos, porém, relacionados e intercalares na experiência filosófico-musical que descrevem. Ou seja, não se trata das instâncias (caos, terra e cosmo) emergirem conjuntamente sob a forma do ritornelo, com uma mesma intensidade de forças, em um mesmo momento. Cada uma tem um ritmo próprio, um tempo de sobressalto. Logo, quando se insere o termo *simultaneidade*, não é querido dizer que as três instâncias do ritornelo atuam completamente juntas, inteiras, mas que cada uma delas contém um resquício da outra. Um meio, esse *entre-deux*. Linha diagonal. Sempre entre caos e terra, entre terra e cosmo, entre cosmo e caos.

Segundo esta perspectiva e em concordância com tudo o que foi desenvolvido até aqui, a diferença entre as instâncias do ritornelo está muito mais relacionada a uma

---

<sup>219</sup> O texto em língua francesa é: “ordre habite le désordre, le désordre habite l’ordre”; “que peut naître la véritable création”.

divergência de velocidade, força e intensidade. Por isso, o ritmo se mostra essencial, na explicitação de seu movimento, pois ele é um componente de desterritorialização fundamental. O ritmo que traça, enquanto elemento de temporalidade e duração (que já engloba a ideia de intensidade e velocidade), a linha diagonal. Nesse sentido, então, o ritmo não só é um élan entre as instâncias, como também a condição de possibilidade da desterritorialização. Se não há tempo ou duração, não há ritornelo: não há compasso, não há nota, não há *meio*. E o ritmo é *intermezzo*. Pura expressão do devir. O locomotor desterritorializante. Ritmo-nômade criador do mundo. Ele é movimento, é atravessamento. O ritmo é tudo. Ele é o ritornelo inteiro e todos os movimentos, espaços e tempos que o definem. A foice que corta o território e permite a fuga. A estria que se fecha e constrói o território. A lava que nos faz afundar em buracos negros. Ele é *aion* e *chronos*, voz e instrumento, mulher e pássaro, tonal e atonal, pulsado e não pulsado, crepúsculo e amanhecer. O ritmo é a meia-noite. Puro devir. Anunciação desse vaivém da máquina musical. Arrastando o acomodado em direção às pulsações da vida, e trazendo esse turbilhão cósmico pleno de intensidades.

Dizer, então, que o ritornelo comporta, ao mesmo tempo, o pulsado e o não pulsado, o tonal e o atonal, o molar e o molecular etc, é dizer que ele se faz a partir de fluxos. Logo, não se trata de uma mera mistura de fragmentos dissonantes – seja essa dissonância rítmica ou melódica, mas de um devir intempestivo que faz com que as instâncias do ritornelo sejam simultâneas e presentes. Uma por causa da outra. Uma sem a qual a outra não existiria. Caos, porque terra, porque cosmo. Tudo isso numa dinâmica de atravessamento. Ora...Ora...Ora... A composição musical é, assim, antes de uma sobreposição de notas harmonizadas (linha horizontal e vertical), uma composição de linhas que se atravessam, que se enredam. Cada uma trabalhando sobre as outras. Caos, terra e cosmo. Linha diagonal que ricocheteia no buraco negro, que caminha ao território e desterritorializa. Linha de fuga que é ritmo desterritorializante. Ritmo clandestino. Um ritmo apátrido que circula através das fronteiras e constrói uma potência musical desterritorializante. Um ritmo bêbado que nos abre à criação de uma galáxia inteira. Rompe com a terra, com a homogeneidade e toda binaridade, fazendo-nos estrangeiros de nós mesmos.

Fugir. Fazer-nos brotar em um devir-clandestino. O devir desperta uma relação paradoxal, pois o devir faz com que uma coisa seja e não seja. Ele é sempre outro. Nas palavras de Lima, o devir é a “co-presença de termos heterogêneos variados em que, justamente, os termos que entram em devir se desfazem completamente e se transformam em

outras coisas”<sup>220</sup>. Mesmo que se mantenha a natureza, a composição é sempre atravessada por outras naturezas que a tornam mutante sem, no entanto, fazer com que ela deixe de ser o que é. Nesse sentido, complementando com o dito por Damasceno, quando uma coisa é descrita tal como heterogênea, é porque ela “escapa do que é”, está em devir, nesse movimento de atravessamento<sup>221</sup>.

Território e desterritorialização, terra e cosmo são movimentos distintos que, no entanto, são complementares e coexistentes, posto que um existe em função do outro. Ora, eu demarco territórios para poder sair deles. Fugir. É necessário que eu fuja. Do *eu* para um devir-estrangeiro. Do estriado para o liso. Do molar para o molecular. Da terra para o cosmo. Do *em casa* para uma constelação de novos mundos. Porque sair da terra é transbordar. Fugir é um impulso criador, cabendo frisar, mais uma vez, que a terra não é o oposto da desterritorialização. Se assim o fosse, as canções de ninar não comportariam linhas de fuga. E elas comportam linhas de fuga! Elas são o ritornelo! Assim como afirma Guattari, todos os elementos de uma composição podem ser pontas de fuga quando estão subordinados à volumetria e velocidade: “tempo, acentuação, fraseado, equilíbrio das partes, harmonias, ritmos e timbres: tudo contribui para a reinvenção da obra e sua propulsão sobre as novas órbitas de sensibilidade desterritorializada”<sup>222</sup>. A terra, por excelência, “só existe no movimento da desterritorialização”. Isto, porque a desterritorialização vem desde o começo do movimento, fazendo escorrer, diagonalizando o caos, a terra e o cosmo. Ora, ora, ora. A terra é lugar de atravessamento. Essencialmente passagem onde se dá a fuga. Assim, pode-se dizer que a terra é “desterritorializada por excelência”, que ela “pertence ao cosmo”. Terra força cósmica: a desterritorialização é, de certa maneira, “criadora da terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.239). Tal como sublinha Deleuze (1988-1989, p.5), em seu *Abecedário*: “a noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”.

Até aqui, colocamos inúmeras vezes que a música tem por papel essencial despertar sensações, emoções ou, inseridos no vocabulário deleuze-guattariano, afectos. Despertar de

<sup>220</sup> LIMA, Vladimir Ribeiro. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015, p.107.

<sup>221</sup> DAMASCENO, Verônica. As potências vitais da arte e da filosofia. In: *Filosofia e Saúde*. Programa de pós-graduação em filosofia da UERJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p.98.

<sup>222</sup> GUATTARI, Félix. Ritournelles et affects existentiels. *Chimères*, N°7. Paris, 1989, p.11. O texto em língua francesa é: “Temps, accentuation, phrasé, équilibre des parties, harmonies, rythmes et timbres : tout concourt à l’réinvention de l’oeuvre et à sa propulsion sur de nouvelles orbites de sensibilité déterritorialisée”.

afectos, este, que é inerente ao próprio movimento do ritornelo. É por esse motivo que Deleuze e Guattari o associam ou dão a ele a denominação de lógica da existência. Ora, tal como visto, formar território é tal como formar um motivo. Um *lied*. Entrar e sair de casa é uma questão de afecto. Assim como Deleuze (1988-1989, p.76) diz: “a música é a história dos devires e da potência do devir”. Por isso, a linha de fuga se mostra como um componente que libera, acima de tudo, uma potência de afecção. Deste modo, no movimento do ritornelo, delimitamos uma zona de experiência, um território afectivo que, em um movimento de vaivém, abrimos e fechamos gretas.

Conceituar o ritornelo é, bem como vimos, falar de forças, intensidades e velocidades que não possuem uma medida. Por esta razão, sempre corremos o risco de cair. De ir para fora do ritornelo. De nos perder. De afundar no buraco negro do caos que sempre está a nossa porta, nos confundindo nos atravessamentos e nos puxando às margens da desterritorialização. Assim como colocado, isto não quer dizer que não podemos nos desterritorializar. Ao contrário, desterritorializar é preciso. O medo do caos é uma estupidez, dado que ele é necessário a qualquer criação. Do caos ouvimos a terra. Do caos atravessamos para a terra. Do caos nós criamos. A instabilidade do caos é condição necessária dos afectos. Afectos catastróficos, terrestres e cósmicos. Desterritorializar, atravessar, molecularizar significa, então, criar, sentir, existir. O movimento do ritornelo é como um desfazer-se de si mesmo. Um atravessar pelo meio a partir de intensidades que circulam e desterritorializam. É preciso “liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.27). Sejamos estrangeiros de nós mesmos! Ser estrangeiro de si mesmo é uma questão de devir. Só há consistência se há devir. Isto é: só há consolidação do caos, da terra e do cosmo, se há um movimento de coexistência, de heterogeneidade, de atravessamento entre eles. Só se eles passarem uns nos outros, se porem a devir. A heterogeneidade implica passagem. A síntese entre caos, terra e cosmo é que forma sua consistência. A simultaneidade das instâncias do ritornelo é tal como “a simultaneidade de um duplo movimento” do devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.93). Um afeto passa pelo outro, uma sensação passa pela outra, uma instância passa pela outra, assim como acontece com o devir.

Vimos, então, que o plano de consistência é o lugar onde as coisas devêm. Onde circulam estas intensidades, forças e velocidades. Trata-se de um plano de arrastamento. Através de intensidades e velocidades, que formam novas dimensões de tempo, as formas e sujeitos são arrastados para fora. Ou ainda, traçada a linha de fuga, formas e sujeitos escorregam diagonalmente. Porque dela emergem as partículas, o molecular e os afectos existenciais. Conquistado o território existencial, com resquícios de subjetividade e afetos

sensíveis, nós os perdemos e partimos numa “perpétua fuga” em direção aos afectos cósmicos (GUATTARI, 1989, p.12, tradução nossa)<sup>223</sup>. Uma fuga pela molecularização da memória, pela molecularização existencial. Um plano de composição, de essencialidade molecular e desterritorializada. Espaço onde não há mais sujeitos formados, só afectos. Isso não quer dizer, entretanto, que tais elementos terrestres sejam completamente abandonados, ou que haja uma ruptura definitiva entre a terra e o cosmo. Ora, há sempre um pouquinho de terra no cosmo. No entanto, no plano de composição musical, a esfera organizacional cede lugar às moléculas sonoras. Neste plano tanto os sujeitos e motivos se colocam como liberadores de “ afectos flutuantes”, afectos cósmico-moleculares, afectos desterritorializados, afectos sem história (DELEUZE; PARNET, 1998, p.110), em um movimento que nos arrasta sob o impulso de uma linha melódica intensiva, capaz de produzir afetos estrangeiros. A mágica cósmica: onde o afeto se torna atmosférico. De acordo com Deleuze (1998, p.53), “os afectos são devires”. E mais, são “devires que transbordam” àquele que sente. Devires de caráter tangencial, que ultrapassam quem os sente adquirindo, assim, um caráter autônomo – independente daquele que sentiu. Por serem devires, os afetos não têm um aspecto de permanência. Eles estão sempre *de passagem*. Sempre em busca de uma autonomia. Uma consistência.

O plano de consistência implica nas “puras relações de velocidade e lentidão” que, por sua vez, “implicam movimentos de desterritorialização”. Ele depende da fuga. É o movimento de desterritorialização que desenvolve, assim, o plano de consistência; as “linhas de fuga que o traçam e o fazem subir à superfície, aos devires que o compõem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.63). As multiplicidades encontram-se conectadas, atravessadas em um espaço que é plano. Um desenho numa folha, tal como num mapa aberto. Neste mapa, há possibilidades infinitas de conexões, em todas as dimensões. Linhas e pontos que suportam inúmeras combinações, ligações e intercalações. Este é o plano, então, onde as conexões são feitas. É nele que as multiplicidades casam, nele que elas encontram consistência nas alianças ou conexões heterogêneas formadas. Por isso, dá-se a este espaço cartográfico o nome de plano de consistência. Na cartografia do cosmo, não é que as coordenadas terrestres sejam extintas, elas são redimensionadas espaço-temporalmente. No nível cósmico, as linhas se dissolvem, se molecularizam e partem em busca de novas conexões.

A relação entre caos, terra e cosmo é feita, assim, por uma comunicação transversal. Por uma linha diagonal que é condição de possibilidade de toda mutação: potência mutante da

---

<sup>223</sup> O texto em língua francesa é: “perpétuelle fuite”.

fuga. Uma comunicação que é sempre guiada pela fuga. Pelo escoamento, pela abertura. A comunicação entre instâncias espaço-temporais é feita, então, por um atravessamento transversal que escorre e foge em diagonalidade, fazendo, por isso, com que o ritornelo não se organize por estados sucessivos, mas por estados sobrepostos, intercalares, que fazem aliança através de uma linha que os atravessa. O ritornelo é um desenho aberto. Trabalha através de uma operação linear, instituindo, desta forma, uma cartografia do som. Uma cartografia que permite realizar conexões em todas as dimensões. Sempre suscetível a modificações, reversões e rupturas. A música cria uma cartografia do atravessamento. Caos, terra e cosmo não variam somente de um para o outro. Eles se espalham um no outro, se fundem. Só aí devêm. Ora, mas não seria próprio do devir ser geográfico? Não seria próprio a nós nos cartografarmos? Lançar nossas linhas de fuga? Tal como questionam Deleuze e Guattari (2012):

[...] quais são suas próprias linhas, qual mapa você está fazendo e remanejando, qual linha abstrata você traçará, e a que preço, para você e para os outros? Sua própria linha de fuga? [...] Você racha? Você rachará? Você se desterritorializa? (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.84).

Nos desterritorializar. Em *Diálogos*, Parnet (1998, p.40) cita Virgínia Wolf como personagem deste movimento de auto-desterritorialização pelo meio: “entendo-me como a névoa ENTRE as pessoas que mais conheço”. Desterritorializar: na terra se cria a possibilidade de uma comunicação transubjetiva com outros elementos que não estão necessariamente contidos na música ou em nós, tratando-se, pois, de um resgate interior que acaba por dialogar com a composição musical em seu instante territorializado. No instante perceptivo da terra, então, há uma explosão de afecções terrestres, na medida que há também ressonâncias que se dispersam nos diferentes planos de nossa vida, e repercussões que nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Nada é fixo no ritornelo. Ele é dinamismo. Um devir cíclico.

Fundamentalmente, como demonstrado, o ritornelo se apoia “no destaque de um “motivo” [...] existencial” que emerge “no seio do caos” e parte para um território. Assim, é possível dizer que o caos seria “esse não-sentido que habita o fundo mesmo de nossa vida” (ZOURABICHVILI, 2004, p.41). Sair dele, significa ganhar “o território existencial do eu”. Ganhar a terra. Visto que, tal como defende Guattari (1992, p.29), enquanto agenciamento territorial, o ritornelo é uma “máquina de subjetivação”. Os ritornelos existenciais são essencialmente territoriais. Por isso, o filósofo também os denomina “ritornelos de delimitação de Territórios existenciais” (GUATTARI, 1992, p.27). Mas por que o ritornelo é territorial? Ora, são os territórios que são construídos. A terra, o caos e o cosmo já estão lá. O

que estamos determinando é o como entramos e saímos deles. Sendo que o que define cada um é a maneira, o tempo, as velocidades e intensidades com os quais construímos nossos territórios. É por isso que Deleuze e Guattari vão afirmar que o ritornelo é essencialmente territorial, pois o que define seu movimento é a maneira como os territórios são construídos e rasgados. Quanto a isso, Ornelas (2013, p.89, tradução nossa) nos oferece o seguinte exemplo: “Mas a Terra já estava nos esperando [...], como a ferida esperava o poeta Joe Bousquet antes de ser baleado no campo de batalha”<sup>224</sup>.

Seguindo esta linha de pensamento, também é sensato reiterar o valor de *meio* deste ritornelo territorial. Ora, se o que define seu movimento é a construção territorial, ou ainda, adicionando mais elementos, se o que o movimenta é o devir territorial, o ritornelo será sempre configurado como um *entre dois*, um *intermezzo*. Porquanto aquilo o que ele tem de maior valor é justo esse atravessamento que, indubitavelmente, é uma construção territorial. Vejamos. Do caos à terra: construção de territórios, na escapada do afundamento. Uma construção de territórios como fuga dos buracos negros. Na terra: os territórios traçados se mostram como estrias que fundam a terra e a edificam. Da terra ao cosmo: os territórios terrestres se abrem e permitem a fuga, novamente, para um novo universo de novos territórios estrangeiros. Agora, os territórios são cósmicos. Do cosmo à terra: à toda desterritorialização se aplica o movimento de retorno ao território. Aí está todo o movimento do ritornelo, em função da construção de territórios. Marcar um território. Quer dizer, construir o *em casa*, delimitar nossa área existencial. O grande ritornelo da terra.

Ora, os afectos têm cheiro de terra. Só o canto da terra tem o poder de transgredi-la. Traçar um contorno, delimitar nossa área existencial, assim como o Uirapuru cala os outros pássaros ao delimitar seu território, seu contorno, seu palco, seu espaço de existência em uma cartografia construída a partir de uma vontade de arte. Vontade que, ao mesmo tempo que cerca, abre o território por gretas. Nas palavras de Ornelas (2013, p.90, tradução nossa), criar um contorno, desenhar mapas, inventar toda uma cartografia existencial, um ninho trama de galhos. E qual é o tamanho do território? É a “distância entre você e eu”. Nosso território é construído a partir da delimitação de nossa “área existencial”, a exemplo dos pássaros, que traçam a linha de contorno territorial através do canto. O Uirapuru. Que faz do “indicativo sonoro” sua “linha de contorno”. O som traça o território. Assim como ele também é responsável pela abertura, pela brecha em que passamos ao nos lançar para fora dele. Não só o som demarca territórios, mas também os aromas, a dança e, sobretudo, o conjunto de afectos

---

<sup>224</sup> O texto em língua espanhola é: “Pero la Tierra ya estaba esperándonos en su ser abstracto pero real, como la herida esperaba al poeta Joe Bousquet antes de ser baleado en el campo de batalla”.

agenciados. O território nasce, portanto, a partir de uma “vontade de arte”. Vontade esta que nos permite desenhar, marcar, controlar, isolar e liberar nosso território. Montar um mapa. Por isso, construir um território implica em sermos “cartógrafos inventores de um princípio de ordem”. Seremos cartógrafos de nós mesmo, enquanto existência, enquanto afecto. Território-ninho, onde construímos uma casa, um abrigo, uma morada.

Mas traçar um território não significar se limitar a ele. Apesar de o território ser nossa área existencial, nós não nos restringimos ao “círculo desenhado”<sup>225</sup>. Nós abrimos gretas, nos abrimos, vamos para fora, erigimos um vulcão no território e emergimos em lavas. A música é propriamente a arte de abrir gretas. Porque a ela é natural a fuga. É preciso abrir o círculo desenhado e saltar, vazar. É vital traçar uma linha de fuga e se lançar ao desconhecido, a novos territórios, a uma constelação, ao cosmo. A crítica realizada por Deleuze e Guattari é a de que não podemos nos limitar à superfície. É crucial que afundemos, mergulhemos no mais fundo de nossa existência, de modo a revalorá-la, de modo a colocá-la em devir.

A música é, pois, um alinhar das linhas de desterritorialização da existência, dado que, conforme Salgado, “o som nos atravessa, nos empurra e nos leva”<sup>226</sup>. A condição primeira do som é, portanto, a desterritorialização. Sua capacidade de desterritorializar. Sua função é estabelecer um devir cósmico, deterritorializado. Como já visto, a criação artística se dá efetivamente na terra. Lugar de construção do nosso território, da nossa morada, do nosso *em casa*. Nela, portanto, há a emergência da criação, mas não sua efetivação. Para que a criação artística ganhe consistência, é necessário que emergja em nós uma “vontade de abrir a potências cósmicas os ritornelos territoriais”. Ou seja, “para que haja arte, é preciso converter nossos territórios em passagens”. É imprescindível que nos lancemos para fora e construamos novos territórios ainda não povoados. É preciso que, da métrica, surja o não mensurável; que do pulso nasça o não pulsado; que do *chronos* se faça o *aion*. O *aion*-ritornelo nasce, portanto, do *chronos*-ritornelo. Por isso, dizer ser o ritornelo primordialmente territorial, um tempo medido, pulsado, cronológico, pois sem a territorialidade não há abertura ou fuga. É preciso o molar para que o molecular emergja. Terra para que nos lancemos ao cosmo, métrica para que haja desmesura. Tonal para haja atonal. Ir além dos ritornelos territoriais significa para nós, então, “não temer a simultaneidade dos presentes”, significa cantarolar de modo a conjurar

<sup>225</sup> O texto em língua espanhola é: “la distancia entre tu y yo”, “área existencial”, “un indicativo sonoro”, “una línea de contorno”, “una voluntad de arte”, “cartógrafos inventores de un principio de orden”, “círculo dibujado”.

<sup>226</sup> SALGADO, Carmen Pardo. Deleuze y la música: dos variaciones sobre un tema fugado. Resumo da conferência apresentada na “Semana de Filosofia de la Cultura-Pensar el Presente” organizada por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (Argentina), 2012, p.1. O texto em língua espanhola é: “el sonido nos atraviesa, nos empuja y nos lleva”.

forças, intensidades e velocidades através de uma “sonoridade sem métrica” que nos arrasta em um devir sonoro (ORNELAS, 2013, p.91, tradução nossa)<sup>227</sup>. Lá-lá-lá...

Assim como alega Deleuze, construir um território é, deste modo, construir um “limiar subjetivo” a partir de um conjunto de afecções terrestres. Na terra, há “pontos de subjetivação temporários, transitórios, evanescentes”<sup>228</sup>. Limiar subjetivo que não é “uma identidade, mas sempre uma ‘heterogênese’ múltipla [...], um “ser-nômade” mutante”<sup>229</sup>. No cosmo, nós deixamos de ser sujeitos. Aqui, o devir, o múltiplo, cada um deles passa a ser sujeito. O motivo se torna, em sua massiva repetição, autônomo. No cosmo, não se pensa mais na individualidade ou subjetividade totalizante do homem, e se passa a tratar de si enquanto esfera molecularizada. Por exemplo, ao ouvir uma música árabe com todos seus meio-tons, com sua escala estranha ao nosso ouvido ocidental, imediatamente somos levados para outro ambiente. Imaginamos uma série de elementos e forjamos acontecimentos que, no entanto, não conhecemos. Não são nossos. Não são lembranças. Tratam-se de novos universos que se formam e se relacionam de maneira inusitada, nova. Constituem uma memória involuntária que não nos pertence. No movimento do ritornelo, portanto, minha subjetivação existencial se transforma em uma constelação existencial. Em outras palavras, na terra, o motivo, o ritmos e os timbres abraçam e fazem emergir por associação paisagens, cores, formas, cheiros, etc. Enquanto, no cosmo, motivo, ritmo e timbres são eles mesmos paisagem, cor, cheiro... Isto se dá porque o motivo cósmico não remete a outra coisa, às associações particulares individualizadas ou subjetivas. Ele é, antes, uma projeção. Não é mais as cores imagéticas. Ou ainda, cores sonoras. Mas uma constelação de cores-notas, cores-ritmos, como uma escala musical construída por cristais e água, recebendo a luz do sol.

Quando sob influência das forças da terra, então, são operados “*agrupamentos de potências* que constituem precisamente os afetos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.165). Ou seja, são estabelecidas relações universais que despertam afetos universais. Afectos cósmicos, visto ser o cosmo, ele mesmo, “um espaço de afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.198). No cosmo, o *eu* se transforma em bruma, molécula, enquanto os afetos experimentam novas velocidades e intensidades. Assim como menciona Guattari (1989, p.4, tradução nossa), no cosmo, os afetos são desterritorializados, “lugar de proliferação de devires

<sup>227</sup> O texto em língua espanhola é: “voluntad de abrir a potencias cósmicas los ritornelos territoriales”; “Para que haya arte, es preciso convertir nuestros territorios en passajes”, “no temer la simultaneidad de los presentes”, “sonoridad sin métrica”.

<sup>228</sup> DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição americana de *Diálogos. Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016h, p.326.

<sup>229</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Chaos. *Chimères*, N° 23, 1994, p.3. O texto em língua francesa é: “une identité, mais toujours une « hétérogénese » multiple [...], un « être-nomade » mutant”.

mutacionais”<sup>230</sup>. Nele, os afetos são devires que nos atravessam. Um devir que domina tudo, em um *eu* dessubjetivado, catatônico, estrangeiro, clandestino. Eu sou estrangeiro de mim mesmo. O ritornelo existencial permite “que um modo de subjetividade que perdeu sua consistência encontre a via de uma ‘passagem à existência’” (GUATTARI, 1992, p.39). Encontrar, combinar heterogêneos. Encontrar quer dizer devir. E devir, quer dizer existir. Criar consistência. Molecularizar. Escorrer pela linha diagonal. A linha diagonal, esta linha transversal que atravessa as linhas horizontais das notas e as linhas verticais da harmonia captando forças, é o “lugar da vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.158).

Ritornelizar: o ritornelo encontra sua consistência na repetitividade de suas linhas. Deixam-se para trás afetos ordinários. Perde-se a identificação para que seja possível adquirir “a consistência de uma vida ou de uma obra” (ZOURABICHVILI, 2004, p.32). Pois a vida, ela mesma passa entre linhas. Assim, “devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.83). Uma “linha de fuga que não para mais de se traçar, para [...] uma nova felicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.89). E a vida não são as pessoas, mas as combinações. Devir. Porque sem devir, somos como mortos.

O ritornelo é uma questão de cartografia. Ele compõe nosso mapa através da penetração de linhas e nós nos alimentamos delas. São linhas que se inscrevem, formam um todo, no qual, ao mesmo tempo em que tudo se traça, tudo foge. Na experiência do ritornelo, somos atravessados por lineamentos. Linhas musicais de vida que ora afundam, ora delimitam, ora transbordam. Ora flutuam, ora estão em casa, ora são nômades no deserto. O ritornelo traz, na composição musical, uma geografia rítmica das afecções, fundadas em suas três instâncias: caos, terra, cosmo. Devir música-afecto. Nos termos de Guattari: “Eu, eu não separo absolutamente os elementos musicais, musicológicos, dos elementos pessoais, afectivos, dos fantasmas, das fobias”.<sup>231</sup> A música, portanto, não está desvencilhada de uma série de elementos que são nossos. Assim como o colocado, mesmo no cosmo, há sempre um bocadinho de terra. Da mesma maneira, mesmo que sob afectos não subjetivados, há sempre um punhadinho de afetos que são meus.

Ouvir uma canção de ninar: infância, repetição de célula melódica, brincar, saudosismo, família, medos, etc: “dorme (mi)nha pequena, não vale a pena despertar” (BUARQUE DE HOLANDA, 1971). Em *Entretien sur la musique*, Guattari (2013a, p.18,

<sup>230</sup> O texto em língua francesa é: “lieu de prolifération de devenirs mutationnels”.

<sup>231</sup> GUATTARI, Félix. *Entretien sur la musique*. *Chimères*, N°79, 2013a, p.17. O texto em língua francesa é: “Moi, je ne sépare absolument pas les éléments musicaux, musicologiques, des éléments personnels, affectifs, des fantasmes, des phobies”.

tradução nossa) sublinha a importância do que ele chama de “momentos musicais”<sup>232</sup>. Eles são justamente aqueles que nos despertam afectos quando escutamos uma música de maneira inesperada: na rua, um som vindo de um bar... Uma frase musical estranha que “toca em alguma coisa de essencial”. No entanto, este momento musical é distinto da compreensão da música como reminiscência. Pois, enquanto uma está parada no tempo da lembrança, a outra não tem um tempo determinado, “é uma intensidade absoluta” (GUATTARI, 2013a, p.19, tradução nossa)<sup>233</sup>. Uma intensidade que tem como medida o tempo da escuta em uma dinâmica do instante. A escuta faz com que nos tornemos, nós mesmos, ritmo e melodia. Linha diagonal. Assim, o ato de inserção musical faz com que nos desterritorializemos no tempo da escuta. Esse tempo sem contagem (não cronológico) que nos leva às forças cósmicas, a outros mundos, a outros territórios. Escutar é, então, desterritorializar-se. A exemplo deste tempo sem contagem, Parnet (1998) descreve:

Quando Fred Astaire dança uma valsa não é 1, 2, 3, é infinitamente mais minucioso. O tam-tam não é 1, 2.” Quando certos grupos africanos se põem a dançar, “não é que estejam tomados em um ritmo demoníaco, é que ouvem e executam todas as notas, todos os tempos, todos os tons, todas as alturas, todas as intensidades, todos os intervalos. Nunca é 1, 2, nem 1, 2, 3, é 7, 10, 14 ou 28 tempos primeiros como em uma música turca (DELEUZE; PARNET, 1998, p.43).

No momento musical, então, a música “devém cósmica”: “é a música do fora, a música que faz irrupção, a música que cruza, que te faz sair de um universo” (GUATTARI, 2013a, p.19, tradução nossa)<sup>234</sup>. A música é a forma de arte que nos ocupa e que a ocupamos inteiramente. Todos seus elementos e relações despertam o que fomos, o que somos e nos constroem ao mesmo tempo. Ela é lembrança e instante, sujeito e não sujeito, conexão interna e externa, *chronos* e *aion*, gênese, território e fuga. Passado, presente e futuro possíveis se unem no tempo do instante, cantando a simultaneidade: ora, ora, ora. A música é a arte que cria uma constelação de universos. Através de um regime de signos próprios (notas, harmonia, melodia, ritmo...), são criados universos musicais “que trabalham com universos de sensibilidade” (GUATTARI, 2013a, p.25, tradução nossa)<sup>235</sup>. Nesse sentido, o som é “alguma coisa que mergulha na lama, na carne” (GUATTARI, 2013a, p.29, tradução nossa)<sup>236</sup>. Uma potência de afecto que faz emergir um devir múltiplo, metamorfo, ubíquo. Pois a afecção é “inseparável as metamorfoses” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.27). Assim como a escala

<sup>232</sup> O texto em língua francesa é: “moments musicaux”.

<sup>233</sup> O texto em língua francesa é: “touche à quelque chose d’essentiel”; “c’est une intensité absolue”.

<sup>234</sup> O texto em língua francesa é: “devient cosmique”; “c’est la musique du dehors, la musique qui fait irruption, la musique qui franchit, qui vous fait sortir d’un univers”.

<sup>235</sup> O texto em língua francesa é: “qui travaillent avec des univers de sensibilité”.

<sup>236</sup> O texto em língua francesa é: “c’est quelque chose qui trompe dans la boue, dans la chair”.

musical, os afectos também são construídos por elementos modulares. Fazendo com que seja possível, neste contexto, dar-lhes as mesmas nomenclaturas das escalas musicais. Ora, tal como o desenvolvido, a experiência do ritornelo é feita de acordo com o nível de desterritorialização. Ora estamos no caos, ora na terra, ora no cosmo. E tais níveis de desterritorialização podem ser estruturados a partir da intensidade e velocidade dos nossos afectos, frente à obra musical: afectos tonais, afectos atonais, afectos dodecafônicos, afectos ponto cinza de Klee. Da mesma maneira que o devir, o afecto não opera por lembrança. Ele é outra coisa. Talvez uma lembrança criada no instante em que somos ou nos tornamos alguma coisa. Lembrança de devir. Por isso, um grande artista é aquele que inventa e cria afectos, fazendo-os “vir à luz do dia” e nos fazendo transformar com eles (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.206).

Também em suas obras sem Deleuze, Guattari faz da música elemento de inúmeros conceitos a todo momento. Ele faz isso dando ênfase principalmente à diferença entre a música polifônica e a música harmônica natural. Já em seus escritos conjuntos com Deleuze, e nos próprios escritos individuais deleuzianos, é demonstrada uma atração maior pela estrutura cromática, dodecafônica e as canções de ninar – visto que estas vão de encontro com a ideia mesma de ritornelo, tanto filosófico quanto musical, devido ao seu caráter acentuado de repetição. Talvez, o grande apreço pelas canções de ninar venha, sobretudo, do vivido por Guattari. Afirmamos isso considerando o fato de ele já ter contado que tanto seu pai como seu tio tocavam suas melodias no piano, a partir de apenas três acordes, seguindo tão somente as tonalidades de Ré menor e Dó maior. Além disso, não podemos esquecer que foi ao pé do piano que o filósofo leu seu primeiro livro<sup>237</sup>.

A diferença entre polifonia e música harmônica, ou entre dodecafonia e tonalidade fica muito clara quando Deleuze e Guattari constroem a ideia de linha horizontal e vertical. Do mesmo modo, o trabalho incisivo com a transversalidade em Guattari (1992) é claramente traduzido em seus escritos conjuntos com Deleuze a partir da noção de linha diagonal, indo de encontro a um conceito defendido por ambos os filósofos, individualmente: o de desterritorialização. Este conceito permeará e constituirá uma base de todo o arcabouço teórico dos filósofos. Façamos, então, algumas reconsiderações acerca do não tonal, do tonal e daquilo que eles evocam no tempo da escuta.

Como vimos, enquanto nas músicas ou frases atonais, o ouvinte se vê incapaz de identificar todas as vozes em sua totalidade e acaba por se perder na apreensão sonora, na

---

<sup>237</sup> Cf. GUATTARI (2013a, p.15-16).

canção tonal há, por função natural, a irrigação do prazer musical. Ou seja, nos trazer para um lugar comum, para um lugar conhecido ou de fácil identificação que, já de antemão, é sabido despertar prazer: uma canção de ninar, uma cantiga de roda, a música popular... Ora, não é segredo que as canções de ninar são compostas sob o único objetivo de fazer acalmar, fazer dormir. Já diz sua nomenclatura. Este fato que não minimiza em nada seu valor musical. No entanto, trata-se de uma música em que o prazer está alocado antes da própria composição. Por outro lado, na música não-tonal, ou com temperos não-tonais, o prazer é despertado pela possibilidade de vir-a-ser, pela emergência do desconhecido. O não reconhecimento total das vozes nos lançam a um porvir, a uma constelação de possibilidades, de novas relações que, instauradas, também despertarão prazer. Um prazer de proliferação de novos mundos. Um prazer nômade.

De acordo com Deleuze e Guattari (1997, p.60), o sistema atonal, ou melhor, a dodecafonia é “uma máquina musical da dissonância”. Nela, há a “dissolução das formas e das pessoas” através da “liberação dos movimentos, velocidades, atrasos, afectos, como se algo escapasse”. Na dodecafonia, a música se mostra como “uma viagem ao centro do som”. Ela trabalha com comas de sons que não são perceptíveis a um ouvido tonal treinado – como é o caso do ouvido ocidental –, ou ainda, na denominação de Deleuze e Guattari, a um ouvido molar. Porque a atonalidade traz uma vizinhança de sons que molarmente não são audíveis, mas que devem se fazer audíveis. Assim, o ouvido precisa, culturalmente, ser treinado para que se identifique na música o microscópio.

Por outro lado, vimos também que, definitivamente, não precisamos do não-tonal para perceber as instâncias do caos, terra e cosmo. Ou ainda, para sermos atravessados pelo devir que delas brota. O ritornelo não precisa de uma composição musical rebuscada ou complexa para se fazer sonoro. Ele pode tanto se desenvolver em uma canção atonal, fundada em cromatismos, como em uma canção de ninar, uma canção tonal configurada tão somente pela repetição de seus motivos – motivos não tensionados tonais da terra – quando nos colocamos em um estado mais relaxado. Não é que o relaxamento não possa contribuir para a emergência do caos ou do cosmo, mas, na terra, ele se mostra mais evidente. Mais uma vez, as canções de ninar – tão evidenciadas por Deleuze e Guattari, em suas obras – tendem a promover esse relaxamento. No entanto, isso não significa que elas não desterritorializem ou que não possuam uma linha diagonal em sua repetição de motivos. Quer dizer, quando falam de tempo, Deleuze e Guattari sempre se remetem à escuta, ao tempo do ouvido, a um tempo flutuante do *aion*, cuja referência maior é sempre relacionada ao despertar dos afectos, ao longo de uma música. Um tempo de audição. Ou seja, falar de tempo não é dizer que uma

música me despertou afecto em quatro minutos. Mas, sobretudo, falar do tempo-afecto na escuta. Um tempo que não pode ser medido, porque é o tempo do sentir. Um tempo de intensidade e velocidade, a despeito de toda formalidade musical que se apresente. De outro modo, como seria possível Deleuze e Guattari falarem de tempo flutuante, linha diagonal e desterritorialização em uma canção de ninar, como *Frère Jacques*, cuja repetição habitualmente tonal, harmônica, melódica e rítmica é sua maior identidade? Então, a teoria musical vem, aqui, muito mais como um instrumento facilitador do que como uma amarra para compreensão do que está sendo desenvolvido. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.176), “o ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo” ou em uma “pequena frase”. Isto, dado que a música tem, por essência, o poder de germinação de corpos sonoros, independentemente dos intervalos que constrói. Tudo germina na música. O estilo musical é, nesse sentido, apenas uma consequência da construção do som; a germinação das forças que advêm da peça musical, independentemente do estilo. O que importa aqui, é que o músico, ao compor uma obra, controle “a distribuição dos buracos negros e das linhas de desterritorialização”, para que seja possível “conjurar ou apropriar-se dos efeitos do maquinismo musical”. O maquinismo musical, a simultaneidade, o ritornelo: caos, terra e cosmo. Isto, em razão de o ritornelo ser o ponto de interseção, o ponto comum de toda música, de todos os estilos musicais. Certas canções são criadas a partir de uma fusão de ritornelos, no sentido mesmo da repetição, e fazem dele a base da obra composta: *A Ostra e o Vento*, *Terezinha*, *João e Maria*, *A Rosa*<sup>238</sup>, *Construção*, *O Meu Amor*<sup>239</sup>, *Eu Te Amo*, *Acalanto para Helena*, *Retrato em branco e preto*<sup>240</sup>... Em *Tira as mãos de mim*<sup>241</sup> há acordes atonais marcantes que entremeiam toda a obra. Eles formam, por isso, um vetor de desterritorialização. Uma diagonalidade pela qual a terra escorre. A música não contém acordes óbvios ou clichês. Ela se constrói através do inesperado. As linhas melódicas e harmônicas não acompanham o conforto do ouvido. Ao contrário, elas se desenvolvem por corte de afecções. O ouvido nunca recebe o que espera. Logo, seria uma escuta da diferença na repetição. Grande parte da obra de Chico Buarque é construída por pequenos ritornelos de base, que se entrelaçam e formam cantigas, motivos que se repetem de maneira obsessiva formando pontas de desterritorialização.

<sup>238</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A Rosa. Intérpretes: Djavan e Chico Buarque. In: *Alumbramento*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 1 disco sonoro. Faixa 4 (4 min 25 s). Lado A.

<sup>239</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. O meu amor. Intérpretes: Elba Ramalho e Marieta Severo. In: *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. 1 disco sonoro. Faixa 12 (3 min 16 s).

<sup>240</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; JOBIM, Tom. Retrato em branco e preto. In: *Chico Buarque de Holanda*, Vol.3. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 disco sonoro. Faixa 2 (3 min 19 s).

<sup>241</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Tira as mãos de mim. In: *Chico Canta*. Rio de Janeiro: Phillips, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 30 s).

Mas o que quer dizer isso: pequenos e grande ritornelos? De acordo com Deleuze (1988-1989, p.77) em seu *Abecedário*, os ritornelos são como territórios que se organizam “no interior de um imenso ritornelo”. Ou seja: existem pequenos ritornelos que são essencialmente territoriais. No entanto, todos estes territórios estão em fuga. Estão em um movimento de atravessamento, de escoamento de si mesmos. Por isso, eles acabarão por se reorganizar de maneira diferente da sua natureza, formando, assim, “um ritornelo cósmico”, um imenso ritornelo cósmico, a partir do movimento de desterritorialização. É neste sentido, então, que o filósofo irá afirmar que um grande músico compõe não só pela colocação de ritornelos. Ele também deve fundir esses ritornelos em “um ritornelo mais profundo”, este grande ritornelo cósmico. Um grande músico é, portanto, aquele que constrói pequenos territórios, pequenos ritornelos e os entrelaça, os funde formando intercessões. Esta seria sua genialidade musical. Um verdadeiro artista criador é aquele que entra em devir e cria novos mundos. Uma galáxia inteira. Nas palavras de Damasceno (2013, p.99): o artista é aquele que cria “nas fronteiras dos devires”, nas zonas de indiscernibilidade. Ele próprio é “alguém que se torna, que entra em devir”. O verdadeiro compositor é aquele que faz da música uma metamorfose. O artista criador é aquele que foge; que escoar como água e que também nos faz fugir em um processo que é como o sair de casa e, ao mesmo tempo, levá-la “no meu coração” (DELEUZE, 1988-89, p.76).

A música é, nesse sentido, este movimento de molecularização do som que acaba por molecularizar a nós mesmos. Mesmo quando em face ao grande canto da terra, a música sempre abre um burquinho que permite que escoemos, que fuçamos. Ela nos dá a possibilidade de sermos estranhos a nós mesmos. Paço do devir: criar, nascer na música, dar existência a algo sobrevoando toda a infinidade de universos possíveis. Neste sentido que para Deleuze (1988-89, p.76), o ritornelo é, ele mesmo, “elemento de gênese”. Ritornelo criador de afectos.

Voltando à questão do tonal e do não-tonal, apesar de a música ter que se fazer enquanto plano molecular ou a partir de um devir molecular que lhe é próprio, ela precisa de “um mínimo de formas sonoras” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.63). Essas formas são microorganizações inatas a ela que permitem sua efetuação. Quer dizer, apesar de seu aspecto essencial e necessariamente molecular, ela precisa das estruturas melódicas e harmônicas previamente determinadas, para que venha a ser música. Portanto, a tonalidade (tanto rítmica quanto melódico-harmônica) é importante, posto que o músico as compõe sob a forma de trampolim. Assim como também defendem Deleuze e Guattari (2012a, p.29): “o *tonal* dever ser protegido a qualquer preço”, porque o tonal é um sistema necessário para que qualquer

coisa possa sair dele. Ele que é o sistema de base. É necessariamente dele que sai a linha diagonal. Não existe um sistema diferente dele. O que existe é um sistema complementar. Ora, na primeira parte desta tese, vimos que a não-tonalidade foi inventada não como um sistema, apesar de carregar esse nome. O não-tonal veio como um instrumento de uso diferente do próprio sistema tonal.

Cabe ressaltar ainda, que a tonalidade ou a atonalidade não dependem do ritmo, elas não dependem do tempo para serem denominadas como tais. Dizer que uma música ou uma frase musical é tonal ou atonal, implica tão somente harmonia e distribuição das notas na pauta. Deve ser observado se os intervalos entre as notas musicais se encontram em uma escala tonal ou atonal. Ou então, se os intervalos são dissonantes ou não. Em contrapartida, apesar de não ser possível equivaler ou identificar o tonal e o atonal com o ritmo ou tempo, na teoria musical, é possível dizer, via delimitação conceitual estabelecida por Deleuze e Guattari, que a tonalidade ou a atonalidade podem se fazer enquanto predicados possíveis do ritmo – tal como fizemos até aqui. É conclusivamente cabível fazê-los. Logo, é completamente possível fazer esta relação, esse encontro, e não a identidade, por exemplo, entre tempo pulsado e tonalidade, e tempo não pulsado e atonalidade. Dizemos isto, dado que tanto a pulsação quanto a escala tonal têm em comum um maior respeito à métrica e à matemática musical. Por outro lado, o tempo não pulsado e a escala atonal – apesar de não serem livres da técnica musical – possuem maior maleabilidade, por trabalharem com intervalos de notas e tempos mais próximos, tendo, por isso, uma escala maior, uma quantidade maior de tempos e notas sobre a pauta.

Sublinhando ainda mais a ideia de atonalidade rítmica, podemos observar um eco muito claro de desterritorialização do tonal pelo ritmo e pela dissonância sonora no arranjo de *Pelas Tabelas*, de Chico Buarque (2008). Nela, o ritmo é todo quebrado tanto no contratempo como em comas de tempo. A dinâmica da voz rasga o arranjo musical construído, fazendo com que a música seja cortada por uma linha diagonal do início ao fim. *Pelas Tabelas* é o grande ritornelo cósmico. Ela é repetição na diferença. Repetição própria do ritornelo que sempre traz consigo o novo enquanto diferença: “nem hoje, nem amanhã, [...] numa terra incógnita nunca reconhecida, nem reconhecível”<sup>242</sup>. Só repetição em devir. Em completa molecularidade, escorre a tonalidade em um imenso ritornelo cósmico. Completo contraponto entre vozes. Completo contraponto rítmico no qual o bloco sonoro não converge para

---

<sup>242</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.135. E-book.

tonalidade. Ele é divergente, tendendo à dissonância nessa representação concreta da diagonalidade ou transversalidade musical que arranca o som da territorialidade.

Atonalizar o ritmo. Deslizar a nota. Quando um músico apresenta sua obra (pronta e acabada), ele não diz “pronto, isso é o que eu fiz”. O músico, ao terminar sua obra, fala através ou inserido no cosmos: olha, essa é a minha criação, “eu a sinto em mim, na medida em que ela ressoa em mim” (DELEUZE, 1981, p.2, tradução nossa)<sup>243</sup>, e ponto final. Assim, como coloca Ferraz (2010, p.74-5), o compositor tem uma função essencial ao criar: diagonalizar a música; criar vetores de desterritorialização. Nas palavras do autor: “esta é a política do músico: desfazer os territórios, desfazer a métrica [...] (temos isso em Chico Buarque)”. A música de Chico Buarque vai, então, por esse caminho. Como demonstrado até aqui, nela, há sempre um deslize de nota. Uma nota que se perde em meio à tonalidade. Um desvio atonal no tom. Em contrapartida, trata-se de um desvio composicional. Chico faz da dissonância um instrumento de composição de suas canções. Desvio de notas e ritmos que faz parte do todo melódico, sendo traçado como a linha diagonal. Um desvio de atravessamento que faz devir. Que desterritorializa o motivo e o torna cósmico, molecular. Um verdadeiro ato de fuga no qual, em uma geografia tangencial da música, foge-se da melodia principal, formando, com a voz, intervalos dissonantes, para logo em seguida reterritorializar, ou seja: voltar ao motivo, mesmo que, depois dessa experiência, ele não pareça mais o mesmo. Este vaivém ou desvio musical também é uma característica fundamental dos improvisos no Jazz e Blues. Temos isso no medley entre *A história de Lilly Braun* e *A bela e a fera*<sup>244</sup>.

Em *Valsinha* (que é efetivamente uma valsa) há também este o rodopiar da música que entra em devir e se moleculariza, não só em sua própria repetição como também na imagética cíclica que o compositor apresenta na letra. A praça que devém janela, que devém vestido, que devém braço, que devém dança, que devém noite, que devém beijo, que devém grito, que devém dia: todo um ritornelo em uma repetição que produz a diferença. Mas essa repetição em nada tem a ver com a medida (que é reprodutora). Essa repetição é criadora. O tema (ou o refrão) é uma cadência do ritornelo, o canto profundo da terra: a canção de ninar, a cantiga de roda. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma valsa, por ter uma cadência melódica e harmônica mais apazível aos ouvidos, ela é entremeada de intervalos atonais. A valsa traz conforto aos ouvidos, assim como a repetição harmônica. Há uma repetição de acordes harmônicos que, no entanto, em sua especificidade, não deixam que fiquemos acomodados no

<sup>243</sup> O texto em língua francesa é: “je le sens en moi et donc ce qui ressort c’est en moi”.

<sup>244</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico; LOBO, Edu. A história de Lilly Braun/ A bela e a fera. In: *Caravanas, ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018. 1 CD. Faixa 18 (5 min 46 s).

tempo da escuta. A afecção que ela desperta é a de inquietação. Quase nos põe sob o risco de afundamento no caos. Nesta música, é possível claramente identificar os três aspectos do ritornelo. (1) A terra já se apresenta de início, isto por dois fatos: é uma valsa e a obra foi composta por uma repetição melódico-harmônica. Ou seja: não há muita variedade de acordes. No andamento de três tempos, são sempre os mesmos acordes que são executados. (2) O caos parece estar entremeado na música. Isto se vincula à sensação causada de que podemos cair em um buraco negro a qualquer momento, saindo deste *em casa* que a terra da valsa proporciona. (3) Acredito que seja deste embate entre caos e terra, que nasce o vetor de desterritorialização na música. Uma linha diagonal de onde nasce uma afecção desterritorializada e, ao mesmo tempo, plena de territórios. Ora, ora, ora. Ora estamos no *em casa*, na segurança da terra, no embalo da valsa; ora os acordes menores, que sempre são repetidos, nos dão a sensação de afundamento – um afundamento perigoso, pois, se alguém se permitir avançar neles, pode cair num buraco negro sem retorno. Desse embate, simultaneamente, nascem novos territórios, em uma dissonância que faz nascer a diagonalidade rítmica, melódica e harmônica, nos levando a outros mundos, a uma galáxia inteira. A um jogo livre de territórios que não mais têm a subjetividade da terra e que, também, correm o risco de afundamento no caos.

Desterritorializar a música não é, portanto, necessariamente romper ou colocar “em fuga o sistema tonal” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.178). Isto porque o tonal também devém cósmico. Assim como demonstrado, ele é o berço de qualquer sistema musical. Portanto, na tonalidade, também há fuga, também é traçada uma linha diagonal. Lembrando que desterritorializar é atravessar, fundir... Fundir “o maior e o menor”. Passar pelo tom, transformá-lo e, ainda sim, carregá-lo. Andar com ele. Desterritorializar é heterogeneizar o som, fazendo-o devir. O tonal *sobre* o atonal, o pulsado *sobre* o não pulsado. Ora... ora... ora... Nesse sentido, o cromatismo não precisa ser imperativamente do som. Ele pode vir sob a forma do tempo, de entreposição. E isto não depende de qualquer mudança de sistema. Claro que a dissonância, a dodecafonía ou a atonalidade fazem perceber a fuga de maneira mais clara ou limpa. A partir do estranhamento constante frente ao som, a desterritorialização se presentifica de forma mais límpida aos ouvidos. É mais fácil para o auditor. No entanto, talvez a heterogeneidade do som presente no tonal seja de riqueza ímpar, justo pela maior atenção que demanda do auditor. A diagonalização na simplicidade, no desenvolvimento de poucas notas, na repetição do motivo que não para “de se transformar no tempo, diminuindo ou aumentando, acrescentando ou suprimindo, variando sua velocidade e sua lentidão” (DELEUZE, 2016f, p.311).

A exemplo da desterritorialização em uma canção de ninar ou em uma cantiga de roda: as canções de ninar preservam em seus motivos pequenos elementos necessários para fazê-las fugir. Seja na mudança de velocidade ou na mudança na dinâmica (intensidade ou volumetria) da repetição. Seja a inserção de um coma, seja um microintervalo dissonante. Um intervalo cromático entre duas notas. Preservação de elementos necessários para mutar, modificar, fazer devir a música. Tirar do motivo qualquer fixidez e conservar o mínimo. E, mesmo assim, transbordar, molecularizar. Extrair da cançãozinha as partículas e afectos: “a angústia, o medo, a alegria, o amor, o trabalho, a marcha, o território...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.105-6). Os acordes afectivos da música.

Colocar o tonal em fuga não é, de maneira alguma, perder o tom – a exemplo do que era defendido por Schoenberg. Antes disso, trata-se de fazer emergir uma, novas ou múltiplas tonalidades ou intervalos divergentes. Toda uma constelação de sons. Essa é a desterritorialização do som via atonalidade. Se assim não for, cai-se em um emaranhado de notas, não desterritorializando, mas caindo em um buraco negro. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.178), da terra para o cosmo “não se tem necessidade de suprimir o tonal, tem-se necessidade de colocá-lo em fuga”. Porque considerando ser o tonal terrestre, na terra, “o trabalho de criação” já “está ali por inteiro”: “Cenas de infância, brincadeiras de criança: parte-se de um ritornelo infantil, mas a criança já tem asas, torna-se celeste” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.179). A desterritorialização, então, também é dada no simples, no sóbrio. Desterritorializar o “melódico, harmônico e rítmico” é “*desterritorializar o ritornelo*”, “produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo”. Um movimento que pode sim se dar tão somente no tonal. Porque, aqui, o mais importante não é o tom, a construção harmônica ou melódica. O “abrir o agenciamento a uma força cósmica” é “mais importante do que fazer um novo sistema”. O mais importante é que se desterritorialize o ritornelo. Este é o seu produto final, a “meta final da música”: “soltá-la no Cosmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.179).

Mais uma vez, os motivos não precisam inexistir para que se possa desterritorializar. As próprias repetição e variação de velocidade e intensidade já constituem um vetor de desterritorialização, a entrada na fuga. Em seu devir intempestivo, em sua experiência de impermanência, o ritornelo já constitui a linha diagonal pela qual eles escorrem, devêm, molecularizam. Desta forma, mesmo uma composição totalmente tonal e enquadrada nas regras do sistema heptatônico pode ser desterritorializante: a terra que devêm cosmo em repetição. Da mesma maneira, a repetição também é perigosa porque ela também pode se esvair em um buraco negro, cair em seu rodopio no caos. É bem verdade que uma música

construída a partir da repetição de motivos (de som ou ritmo), ressoa de maneira mais intensa o movimento natural do ritornelo. Afirmamos isto dado que, em uma mesma frase, é possível identificar, sentir, ser afectado ou atravessado pelo caos, terra e cosmo. Ao mesmo tempo. Simultaneamente. Repetidamente. Diferentemente. Respeitando um ciclo de repetição no qual a diferença se encontra nas variáveis de intensidade, velocidade, duração, ritmo.

O atravessamento dos giros do ritornelo: a repetição constante de um motivo faz parecer haver um descolamento de qualquer sujeito que a ele faça referência. Nasce, assim, a ideia de personagem rítmico. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p.134), em sua repetição, o motivo ganha autonomia e “ao invés de [...] estar ligado a um personagem que aparece, é cada aparição do motivo que constitui ela própria um personagem rítmico”. Deste modo, a música se torna plena, cheia. Ela é personagem de si mesma. Sujeito de si mesma. Não remete mais, também, “a uma paisagem”, mas leva e desenvolve “em si paisagens que não existem mais fora”. Este é o momento da arte. Momento da “descoberta da paisagem propriamente melódica e do personagem rítmico”. Quando se atina para o fato de que “a arte passou por aí, assim como o pássaro, motivos e contrapontos que formam um autodesenvolvimento”. Mas o que significa descolar? Esse motivo descolado de referências exteriores? A exemplo de Proust, em sua obra *Em busca do tempo perdido*<sup>245</sup>, Deleuze (2016f) afirma que, a todo tempo, elementos são descolados de seus respectivos personagens: o amor ou os ciúmes que se destacam dos personagens a que remetem e devêm, eles mesmos, personagem. Personagem amor. Mas amor a que? Não há referência. É um amor molecular que só remete aos seus próprios devires. Assim, definir esse amor cósmico seria tal como tentar definir as Ideias de Platão. Ou ainda, tal como tentar *ver* as ideias de Platão. Já que molecularizados, tais elementos não têm referência a nada, só a eles mesmos, aos seus próprios movimentos, aos seus próprios atravessamentos. Portanto, só é possível conhecê-los se na presença deles, ao senti-los, vivê-los, ouvi-los. Mas sem defini-los, dado que, por essência, não é possível concebê-los. Dizer que, o motivo se torna autônomo no cosmo, que o ritmo devêm personagem, significa dizer que eles se descolam de tudo. De toda e qualquer medida audível, inclusive do tempo. Nas palavras de Deleuze (2016f, p.317), trata-se, antes, de um motivo que tem certa “duração” e não um tempo medido. Ocupar sem contar, então, é sentir o tempo. Ocupar sem medir. Em uma duração que é marcada por variação, intensidades e velocidades cambiantes não cronológicas. Variação cambiante do afecto. Ocupar sem contar é perceber “o tempo como *força*”. Neste processo, o próprio som vira intérprete ou

---

<sup>245</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. 3v. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

experimentador de si mesmo, tornando-se, por sua vez, um “intermédio que torna o tempo sensível”. Ocupar sem contar é “organizar o material para captar as forças do tempo e torná-lo sonoro”, é fazer o tempo sonoro, é tornar “sensíveis as forças do tempo”. Ocupar com intensidades. Em uma duração, então, que Deleuze (2016f, p.312) denominará linha diagonal. Nesse sentido, no cosmo, o motivo se torna devir de atravessamento. Desterritorializado e autônomo do tempo, o motivo atravessa a linha melódica (horizontal) e harmônica (vertical), fazendo com que elas variem continuamente. Desterritorialização do cosmo, na qual a linha diagonal se torna “função temporal única”, ou ainda, “uma função de temporalização”. No entanto, essa linha diagonal cósmica desterritorializante não está presente só no advento do cosmo, já que, como visto, trata-se de uma linha de atravessamento. A diagonal é o élan que liga todo o movimento do ritornelo. Ela é a condição de existência do ritornelo, visto que ela que permite que a composição musical devesse.

Destarte, quando os motivos entram em fuga, eles não remetem mais a coisas externas. Os motivos devêm, neste movimento de atravessamento diagonal, eles mesmos sujeitos da obra que compõem. Por isso, são chamados de paisagens melódicas. É deste modo que nos referimos a uma paisagem que tem o motivo como sujeito absoluto. Não é mais um motivo referente a uma paisagem externa, que não seja ele próprio. Agora, então, sendo sujeito de si mesmo, o motivo não remete mais a personagens, mas passa a construir, criar seus próprios personagens através de novas intensidade e velocidades. Assim, os motivos são “eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.133). Paisagens e personagens que só existem no interior de si mesmos, “não existem mais fora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.134). No ritornelo, o personagem rítmico está a todo tempo fazendo contratempo com a paisagem melódica. Eles que são os sujeitos do ritornelo. Da mesma forma, a paisagem melódica não se refere a “uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.132). Dando continuidade, ainda sob os termos dos filósofos:

Mas quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam seu *próprio plano*, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para devirem eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. Então os motivos podem permanecer relativamente constantes ou, ao contrário, aumentar ou diminuir, crescer e decrescer, variar de velocidade de desenvolvimento [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.133).

O personagem rítmico emerge, então, na compreensão de Ferraz (2010, p.68), quando “o ritmo se faz tema”, ocupando “um lugar central e não mais secundário”. A linha diagonal é

a emergência do personagem rítmico. Em outras palavras, é a emergência de intensidades e velocidades que farão escoar as linhas horizontais e verticais. Personagem rítmico de fuga que atua quando o ritmo devém sujeito da obra, fazendo “morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer”. O personagem rítmico não é quando um ritmo está “associado a um personagem, a um sujeito”. Ele é dado quando “o próprio ritmo [...] é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.133). A força do cosmos, nesse sentido, vem do ritmo. A linha de fuga é o segredo da “célula rítmica”, da “molécula sonora, que não constitui um tema”, o segredo “de um músico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.90).

Nesses termos, o ritmo se mostra como o maestro da experiência do ritornelo: é ele que rege as afecções geradas pelo caos, terra e cosmo; é o ritmo que permite que nos perdamos, achemos e tangenciemos. Por ser tempo, é ele que permite o fazer musical. Aquilo o que nos move a ter a experiência no ritornelo, em todas as suas instâncias, é o ritmo, o *entre-deux* da música. Por isso, Deleuze e Guattari (1997, p.125) o denominam “ritmo-cosmo”, ou ainda, de “caosmo”, por entenderem ser ele o item que permite que se dê a comunicação entre as instâncias. Ou melhor, que possibilita que haja a comunicação simultânea entre caos, terra e cosmo. Ora, é o ritmo que coordena os “espaços-tempos heterogêneos”. O mais essencial do conteúdo musical – que é o ritornelo – é o ritmo. Independentemente da linha melódica ou da linha harmônica (linha horizontal e vertical, respectivamente), independentemente da presença ou ausência de cromatismos, é o ritmo – o movimento de velocidade e lentidão – que dá a identidade estrutural da música. A própria harmonia e a própria melodia não seriam possíveis de serem escritas se não houvesse o ritmo ou a duração, visto que os símbolos musicais são, em primeiro lugar, medidas de tempo. Só depois de inseridos nas linhas da pauta é que eles ganham o nome de nota ou acorde. O ritmo, portanto, é a condição pura de existência da música. Filosoficamente, então, ele que permite que o território escoe pela linha diagonal, abrindo-se à desterritorialização. Enquanto a linha musical dá a identidade sonora à música, o ritmo é sua identidade como um todo. Apesar de sabermos que todos os estilos de ritmo são considerados enquanto tal. Ao falar de ritmo diagonal, Deleuze e Guattari (1997, p.125) não estão se referindo à medida que é estruturada no pentagrama, mas à capacidade de descompasso, ao “desigual” ou ao “incomensurável”.

Ainda sobre as questões da repetição e do ganho de autonomia do motivo, é possível dizer, assim, que, na música popular, o critério para distinguir um bom músico de um músico ruim estaria na capacidade ou na incapacidade de cada um para fazer uso adequado da

repetição – visto ser ela um grande vetor de entrada e saída do território. Ou ainda, tal como afirmam Deleuze e Guattari (1997, p.132), o que caracteriza um bom compositor é sua “aptidão para os motivos e para os contrapontos”.

Bem se sabe que a música popular brasileira tem um apreço não só pela repetição de temas e motivos, como também pela formação de contrapontos enquanto diálogo sonoro. Isto se apresenta para nós, uma vez que é possível notar – sobretudo em músicos como Chico Buarque, Villa-Lobos, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, entre outros – uma construção musical recorrente de intervenção dos motivos, com outras linhas melódicas. Em outras palavras, na música popular brasileira é possível perceber a tentativa corrente de dobra dos motivos e temas musicais, caracterizando, assim, a composição enquanto um conjunto de relações de contraponto – seja ele rítmico, melódico, harmônico... – por fazerem da dobra instrumento de composição. Harmonia *sobre* harmonia, ritmo *sobre* ritmo, melodia *sobre* melodia; vertical, horizontal e diagonal sobrepostas, que acabam por formar uma melodia ou um bloco sonoro que é outro, fazendo emergir uma outra linha, diferente daquelas que estão escritas ou estão sendo executadas. Contrapor: colocar em paralelo, executar simultaneamente, criar um bloco sonoro estrangeiro. Estrangeiro, posto que o contraponto acaba sendo uma potência de desterritorialização, por se tratar de uma conjugação simultânea, de núpcias entre vozes heterogêneas que fazem nascer algo distinto a elas. Deste modo, o devir é natural ao contraponto, na medida que, de duas linhas melódicas nasce e se faz ouvir uma terceira que não estava ali. Por isso, cabe dizer que contraponto é um diálogo de atravessamento. Ele o é justo porque, nas palavras de Deleuze e Guattari (2010, p.219), suas relações “determinam devires”, fazendo com que a música ocupe “um plano de composição sinfônica infinito: da Casa ao universo” – fazendo, por conta disto, que a música desterritorialize.

Bem, como visto na primeira seção, apesar do contraponto ser um elemento musical que pode ser utilizado em qualquer composição e por qualquer voz, existem alguns estilos musicais que têm por essencialidade seu uso e que, sem ele, não seriam denominados enquanto tais. Um exemplo é o prelúdio que, não só é formado por contrapontos ao longo de toda composição, como também é caracterizado musicalmente enquanto fuga. Vejamos de que maneira ele é composto.

Na pauta, duas ou três linhas sonórico-harmônicas e/ou melódicas diferentes são sobrepostas, formando uma terceira ou quarta linha. Essas linhas derivadas, entretanto, não são escritas. Elas só podem ser ouvidas, dado que são fruto da junção das outras linhas. Esta última linha, por ser uma junção invisível, mas que, no entanto, é audível, forma uma nova

canção. No prelúdio, a ordem de sucessão das estrofes não é dada, assim como os detalhes do ornamento ou floreio vocal. O motivo pelo qual nos debruçamos mais sobre o prelúdio está no fato de que entendemos que este tipo de música tem uma potência de desterritorialização maior e mais clara aos ouvidos. Quando Deleuze e Guattari introduzem a ideia de contraponto, eles se referem à contraposição mesma entre a binaridade e a heterogeneidade do devir. Já que o contraponto musical se opõe à binaridade, posto que, em vez de ser um ou outro instrumento a executar uma linha melódica, há um *sobre* outro. Ou ainda, um *entre* outro. Não cabe, portanto, ao contraponto, ser uma adição de dois elementos. Mas, antes, uma fusão, um atravessamento. Trata-se de atravessar, fundir, intercalar. O prelúdio, portanto, se caracteriza primariamente por duas linhas melódicas em sobreposição. Contudo, em todos os prelúdios há sempre o levante de uma terceira voz, já que, tal como ocorre em *Sem Fantasia* de Chico (1975), há duas vozes e o conjunto de instrumentos, executando três coisas diferentes e complementares, e fazendo, assim, nascer uma quarta linha perceptiva. Além disso, das três linhas melódico-harmônicas e rítmicas diferentes, ainda há diferença da fala quando as duas vozes executam suas linhas musicais, em linguagens igualmente distintas. Na música interpretada por Maria Bethânia e Chico Buarque há, então, esta superposição de vozes que entoam a mesma melodia e a repetem antes que a outra voz termine a frase. Nota-se que as duas linhas melódico-harmônicas já são, por natureza, dissonantes, e que elas formam uma tensão ainda maior quando entram em execução simultânea com intervalos cada vez mais atritantes e tensionados. Assim, fazem com que a harmonia tonal terrestre se esvaia em atonalidade ou arritmia, a partir de uma conjugação entre canto e sub-canto que fazem nascer “verdadeiras notas estrangeiras” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.151).

Deste modo, *Sem Fantasia* apresenta uma gama vasta de coeficientes de fuga que a fazem desterritorializar: seja pelo contraponto, pela sobreposição de vozes que lança a música em devir; seja pela repetição obsessiva de seus tema e motivos, que fazem deles autônomos, paisagens melódicas e fazem fugir; seja pela repetição rítmica, cada tema com sua respectiva duração que faz emergir personagens rítmicos; seja pela intensa dissonância que apresenta. Dissonância esta contida em cada linha de voz, cada intervalo entoado, fazendo com que haja, em sua sobreposição, a promoção de uma tensão cada vez maior entre as notas. Tudo isso confere à *Sem Fantasia* um caráter completamente desterritorializador: contraponto, motivo, tema, aritmicidade, não-tonalidade...

Em *Sem Fantasia* há, portanto, o contraponto de vozes em três linhas: as duas vozes e a harmonia executada pela banda. Três linhas melódicas completamente distintas, executadas ao mesmo tempo, com acordes extremamente dissonantes e atonais. Apesar de começar pelo

sistema tonal, esse cenário logo se modifica e se intensifica em um crescente de notas atritantes, de ritmos intensos e variações de velocidade entre instrumentos. Terminando num todo atonal, essa obra forma um círculo de simultaneidade entre caos, terra e cosmo. O caos despertado nos primeiros segundos, primeiros acordes executados pelos instrumentos de sopro. A voz do sopro, então, caminha para um lugar comum, para um território que, num primeiro momento, nos parece familiar. Até que as notas e ritmos se intensificam, mudam sua velocidade, divergem, e as notas começam a atritar. Como em uma dança. Um *padedé* da dissonância. Formando, assim, o componente de desterritorialização. A linha diagonal que desterritorializará, por completo, a obra. Quando cada instrumento (voz, sopros, percussão e cordas), cada um e ao mesmo tempo, executa melodias distintas, atonais, dissonantes e que, no entanto, se complementam. Que formam novos territórios estranhos, estrangeiros. Trazem novos mundos, a partir da fuga do comum, do ordinário, do dual. Do caos para a terra e da terra para o cosmo há um devir clandestino, um *outlander*. Ora... ora... ora...

Assim como defendem Deleuze e Guattari (1997, p.150), então, no contraponto, o “floreio” ou “ornamento” do canto são elementos complexos de consistência. Forças cósmicas da música. Isto porque “o detalhe do ornamento” não é dado. São “intervalos”, “notas intercalares” que não são dadas na obra, mas que são inseridas. São notas de meio, notas de transversalidade. Acordes de encontro. Notas e ritmos distintos da melodia, que acabam por traçar uma linha diagonal na pauta musical. O ornamento do atravessamento prelúdico no qual o motivo é feito a partir de “articulações de dentro, os intervalos, as notas intercalares”. Ainda nas palavras dos filósofos: “é no motivo e no contraponto que o sol, a alegria ou a tristeza, o perigo, devem sonoros, rítmicos ou melódicos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.133). É no motivo, em sua repetição, sobreposição, alternância ou volumetria que experimentamos o bloco sonoro. Experimentação. Talvez, com relação à execução musical (feita por instrumentos naturais ou artificiais), seja por isso que Deleuze (1998, p.61) se oponha duramente à ideia de interpretação. Posto que defenda que, na música, deve-se dar uma experimentação da obra e não interpretação: “experimentem, nunca interpretem”. Quem sabe, nesse sentido, Chico tenha elencado Maria Bethânia como a melhor intérprete de suas canções, justo por ela não interpretar, mas por ser a maior experimentadora de suas músicas. Melhor instrumento de contraponto. Melhor caixa vocálica de seu prelúdio. A experimentação do cantor. Quer dizer, “levar a vida ao estado de uma potência não pessoal”, abdicar de “qualquer território”, atravessar os afetos (DELEUZE; PARNET, 1998, p.63).

Partindo, então, do que foi apresentado sobre as canções de ninar, a valsa e o prelúdio, é possível determinar que a voz é, ela mesma, um vetor de desterritorialização. Mesmo que

seja considerada um “elemento subjetivo ou sentimental”, ela também é vetor, posto que ela pode, mesmo que subjetiva, afrontar potências não subjetivadas. Ou seja, quando uma voz entoia uma canção de ninar, ela “desterritorializa-se num devir-criança”, estando, nesse sentido, a própria criança desterritorializada. Em contrapartida, dizer que se trata de uma voz-criança, não quer dizer que a voz está a imitar uma criança, “mesmo se é uma criança que canta”. Quer dizer que a voz atinge um devir-criança, ou seja, “a própria voz musical que devém criança” e “ao mesmo tempo, a criança devém sonora, puramente sonora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.111). Tal como descrevem Deleuze e Guattari (1997, p.111), “é preciso que a própria voz atinja um devir-mulher ou um devir-criança. E está nisso o prodigioso conteúdo da música”. Dizer que uma voz está desterritorializada ou está desterritorializando é dizer que ela “está em devir”. Em *Stormy Weather*<sup>246</sup>, por exemplo, a voz de Ella Fitzgerald se transforma em sax, trompete, violino. Do mesmo modo, os instrumentos formam um contra canto, transformando-se, por sua vez, em voz. Nesta música, portanto, voz e instrumentos se molecularizam, formando uma zona de indiscernibilidade na qual Ella e a orquestra se fundem, produzindo o ritornelo cósmico da máquina musical.

Como visto, o devir não imita porque ele só produz a si mesmo, ele é a realidade de si mesmo. Ele não é uma junção ou adição dos termos que o compõem: lobo e homem, mulher e pássaro. O devir é uma heterogeneidade simultânea. Um atravessamento daquilo que o descreve: lobo-homem, mulher-pássaro, sempre fundidos. Como se essas palavras fossem uma só, sobrepostas. Uma estando em alto-relevo na outra, sempre em movimento. Seguindo esta lógica, então, se o “conteúdo da música” consiste na voz atingir “um devir-mulher ou um devir-criança”, o ritornelo, sendo propriamente o conteúdo musical, é essa voz devir-mulher ou devir-criança (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.111). Devir-mulher ou devir-criança, porque toda criança tem fisiologicamente uma voz feminina. Com relação às vozes masculinas e femininas, a categorização binária do par só é dada com o passar da puberdade. Portanto, dizer voz que devesse criança ou voz que devesse mulher é praticamente a mesma coisa.

Cabe ressaltar que, quando Deleuze e Guattari (2011b) falam sobre voz, eles não estão se referindo somente a voz humana, biológica. Isto porque a principal função dos instrumentos construídos (digo construídos, pois a própria voz é um instrumento) é imitar a voz. A voz é, sem dúvida, o maior instrumento, ela toca tanto quanto qualquer instrumento. A

---

<sup>246</sup> ARIEN, Harold; KOEHLER, Ted. *Stormy Weather*. Intérprete: *Ella Fitzgerald*. In: *Dreamy*. Los Angeles: Verve Records, 1961. 1 disco sonoro. Faixa 3 (5 min 18 s). Lado A.

diversidade de instrumentos existentes é para dar conta dos diversos timbres, extensões, tipos, caracteres e tonalidades vocais. Sobre a superioridade da voz, os filósofos dizem:

A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras bastante diversas; mas, como a voz é canto, tem por papel principal "manter" o som, preenche uma função de constante, circunscrita a uma nota, ao mesmo tempo em que é *acompanhada* pelo instrumento (DELEUZE ; GUATTARI, 2011b, p.42).

De acordo com Deleuze e Guattari (2011b, p.42), então, a voz ocuparia um lugar privilegiado na música, justo pelo seu jogo de experimentação e pelo seu papel de “‘manter’ o som”, de preencher a nota. Assim, a melodia e a harmonia seriam responsáveis por ligarem a voz e os instrumentos que, por sua vez, teriam por função acompanhá-la, posto que ela é o maior vetor de desterritorialização ou de devir quando instaurada na obra. Só o timbre da voz, já faz dela “heterogênea”. O timbre é a textura. Ele é como um filamento de linho entrelaçado. A fibra da voz. A organização transversal da voz. Nesse sentido, a força desterritorializante da música se mostra muito mais intensa do que qualquer outra arte. Justo por seu instrumento maior ser a voz – em todos os sentidos, não só a voz humana. Voz essa que tem uma maior potência de fascinação coletiva; que, além de ser uma experimentação perceptivo-criativa de quem a compõe, também o é de quem a escuta: do espectador, do ouvido. A dialética afectiva da música é, por isso, muito maior da do que acontece com outras formas de arte. Pois ela consegue, por ser a arte da escuta e do tempo, aglutinar muito mais gente. A música é do povo. Muitas pessoas preferem a pintura à música, pelo fato de os caracteres estéticos picturais serem menos desterritorializantes<sup>247</sup>. Ora, a música tem uma força de desterritorialização que rasga. Paul Klee teria constatado, nesses termos, que “há um “atraso” da pintura em relação à música” e, por isso, o artista seria “o mais músico dos pintores” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.109), por entender a música em sua superioridade desterritorializante<sup>248</sup>.

Para concluir o presente texto, vimos que o ritornelo é, por essência, um fabricante de tempo na medida que lança a simultaneidade e o não cronológico como uma forma em se pensar o tempo da escuta, o tempo da percepção musical, o tempo do afecto. O ritornelo é o

<sup>247</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI (1997, p.110).

<sup>248</sup> A partir destes termos, cabe fazer um adendo, visto que, de fato, não se deve entender a superioridade da música sobre a pintura, ou até mesmo sobre a filosofia, em termos criacionais. Quer dizer: enquanto disciplinas criadoras, elas não possuem uma hierarquia. Assim como afirma Deleuze (2008, p.156) em *Conversações*: “A filosofia não tem [...] nenhuma inferioridade de criação. Criar conceitos não é menos difícil que criar novas combinações visuais, sonoras”. Quando a supremacia da música surge, no entanto, é para enfatizar que enquanto disciplina criadora, ela é a que desterritorializa mais, tal como o apresentado por Deleuze e Guattari (1997, p.109), no décimo primeiro platô.

tempo do devir, da heterogeneidade dos elementos que o atravessam e o definem. Ou ainda: que nos atravessam e nos definem. Ele é a gênese da orquestração; a flauta solitária que precede o a polifonia; o cromatismo da dissonância; a fuga sem história ou sujeito; um traçado tangencial de experimentação e vida, fazendo de nós nômades de nós mesmos. Estrangeiros, *outlanders*. O ritornelo é a canção de ninar, o prelúdio, a voz. A consonância dissonante entre afundar, aterrar e fugir. Ora... ora... ora... Na dinâmica da simultaneidade e do atravessamento, escutamos. Ocupamos a música e ela nos ocupa. Em toda uma ritmicidade do afecto, da existência. O ritornelo é a máquina musical. Máquina de afectos que canta devires: eu não moro mais em mim. Sou povoado por memórias afectivas que nunca tive e quiçá terei. Talvez um desejo de memória de outras coisas: “O desejo, diz Félix: um ritornelo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.115). Outra intensidade. Em uma dinâmica, cuja duração não é a minha: ano, mês... Estar pelo meio. Perder as horas. Devir-flauta da voz. Devir-voz da flauta. Saltar a gênese: criação de um grande devir cósmico, a partir das forças da terra. A territorialidade da voz, a entonação que despertam os afetos sensíveis e, ao mesmo tempo, os desterritorializa. Desterritorializar. Talvez seja esse o verbo que compõe e torna belas as canções de Chico Buarque. Um compositor sem tempo. Que leva sua obra ao mais profundo devir da escuta. Valsas, prelúdios, cançonetas... Em uma eterna troca de som, signos e linguagens que fogem a qualquer intenção binária, porque suas canções são, antes de mais nada, de existência, de devir. Devir-mulher *Bárbara*. Devir-ostra do vento. Rompendo com qualquer binaridade possível. Fazendo da música, rizoma. Da linguagem, a máquina sonora. A sombra da voz do pai cerceando sua filha. A presença da voz da filha avisando ao pai que prefere a escuta do vento. O cantarolar de menina de *A Ostra e o Vento*, que faz emergir um devir-criança ou devir-infância. Ou ainda, um devir-mulher que nos leva à molecularização a todo tempo. Cantarolar para matar o tempo. Avançar sobre as forças ventiladas, ao perceber a voz sair pela própria boca. *Trá, lá, lá...* Tamborilar do ritmo, notas e linhas que arrastam para fora. Como se um grito rouco sussurrasse aos nossos ouvidos: fuja! Devenha mar, cantarole enquanto onda! Fuja! Diálogo não audível do tempo, da duração da escuta, da intensidade, da velocidade. Ocupar sem contar. Construir a música sob um mapa. Construir linhas cartográficas cruzadas. Ter um porto seguro, sair e retornar. Mas é preciso sempre traçar nossas diagonais. Fugir e retornar. Retornar para fugir. Como são traçadas suas fugas? Ora, ora, ora... O horizontal, o vertical e o diagonal que se atravessam sob a forma de canção. Caos, terra e cosmo. Um ritornelo.

## CONCLUSÃO – ENTRE MÚSICA E FILOSOFIA: CHICO BUARQUE, DELEUZE E GUATTARI

Os escafandristas<sup>249</sup> virão  
 Explorar sua casa  
 Seu quarto, suas coisas  
 Sua alma, desvãos  
 Sábios em vão  
 Tentarão decifrar  
 O eco de antigas palavras  
 Fragmentos de cartas, poemas  
 Mentiras, retratos

*Chico Buarque*<sup>250</sup>

Da maneira como vimos até aqui, o ritornelo se define filosoficamente a partir do *intermezzo*, da intercessão, do entre “ora, ora, ora”, sendo este, portanto, seu movimento. (1) primeiro é preciso passar pelo caos; (2) e passar pelo caos significa buscar, nele, um centro fora – quer dizer, é preciso traçar linhas para que seja possível chegar a um território. (3) Traçado o território, é necessário, então, fugir dele. É imperativo que nos abramos a um movimento de desterritorialização. Só desterritorializando é que adquirimos consistência. Assim, deixaremos o território e, ao fazê-lo, construiremos outros, uma nova galáxia, um cosmo. (4) Até que, por igual necessidade de não afundamento, necessidade de não nos perdermos, nós nos reterritorializamos. É justamente neste terceiro ponto do movimento que temos o embate total entre caos, terra e cosmo, dado que, aqui, devido à ausência de um território seguro, há o risco de cair no caos e, ao mesmo tempo, por mais que tenhamos saído da terra, ainda levarmos um bocadinho dela – acabando por ser ela o instrumento que não nos deixa deslizar ao caos; aquela terra que habitamos que ainda faz parte de nós e que ainda a carregamos conosco; a terra que habita o cosmo que habita o caos. Nesse sentido,

<sup>249</sup> Cf. LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford: Claredon Press, 1940. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ska/fos2>. Acesso em: 10 de Março de 2020. Derivação do verbo *skapthe*, que significa cruzar, e do termo grego *skaphos*, que significa casco de barco; o termo escafandro teria o significado correlativo de objeto que cruza o mar. Historicamente, o escafandro é uma roupa de mergulho formulada aproximadamente nos anos 1500. O escafandrista, por sua vez, é aquele que investiga as profundezas do mar.

<sup>250</sup> BUARQUE DE HOLANDA, Chico. *Futuros amantes*. In: *Paratodos*. Rio de Janeiro: RCA Records, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 9 (3 min 34 s).

experimentar o ritornelo é como um estar de volta antes de haver partido. Fugir em movimento de retorno.

Ora o caos é um imenso buraco negro em busca de um centro estável; ora na terra cria-se o território (esse centro estável buscado), a morada; ora o território abre uma fenda, se moleculariza e se lança às forças flutuantes do cosmo. Aí, eu retorno. É como se o cosmo viesse para restituir o caos das coisas, dentro de um plano de consistência. Por isso, o ritornelo marca um movimento de retorno. Pois se cria no caos, atravessa-se a terra e se resgata um caos organizado no cosmo, nesse movimento de reterritorialização. Nesse sentido, o movimento do ritornelo é composto por uma desterritorialização para reterritorializar. Um devir da própria territorialidade. Assim, territorializar, desterritorializar e reterritorializar acabam se mostrando como indissociáveis nesse movimento de retorno do ritornelo. Uma simultaneidade. Uma obra musical inteira, com seus motivos, pausas, tons, dissonâncias e cromatismos.

Ora, ora, ora. É partindo da ideia da simultaneidade que pretendemos concluir esta tese. Simultaneidade, esta, percorrida a partir de forças que se atravessam, conjuminam e fazem da filosofia fonte de musicalização, em um desenvolvimento sempre em retorno. Sempre mais uma vez, reiterando e retificando os argumentos defendidos; desterritorializando o texto a partir da saturação de seus motivos. Reterritorializando, toda vez que o perigo de afundamento em contradição ou não defesa da hipótese apareça. Ora, ora, ora: tonal, atonal, contratempo, pulso, cromatismo, som, silêncio, ruído, harmonia, melodia, ritmo, contraponto, caos, terra, cosmo, Deleuze, Guattari, Chico... Tudo isso acontecendo junto no devir-texto do ritornelo. Um *entre* o outro. Um sobre o outro no tempo da escuta filosófica.

Ora nos intervalos cromáticos de *A Ostra e o Vento*, trazendo a sensação de suspensão e risco até que adentre o motivo. Canção cuja repetição massiva do tema acolhe, dá segurança, constrói morada e, ao mesmo tempo, nos faz fugir. Saturando o átomo: em um atravessamento entre tonal e não tonal, dissonância e consonância. Arritmia em fuga do som e da língua em uma dança cósmica que tensiona e diagonaliza o auditor. Ora no ritmo cósmico de *Pelas Tabelas*, que reverbera a definição da música como diálogo com o tempo, quando, do descompasso, faz explodir a simultaneidade no enlaço de sua insistência de desterritorialização da terra, mesmo quando o motivo teima na reconstrução do território. Ora nos ruídos de *Construção*, perante sua temporalidade dinâmica, colocando o *aion* em relevo na repetição massiva de seus motivos. Ora no afundamento de *Sabiá* e sua emergência em uma reterritorialização na diferença: profundo canto da terra em repetição cósmica. Ora no atrito de *Valsinha*, traçando seus buracos negros. Mas que, também em sua rotatividade traz

embate, neste fazer da arte a partir do caos. Germinando todo um devir minoritário. Verdadeiro rizoma heterogêneo que, como em um *padedé*, faz com que caos, terra e cosmo pareçam lutar por evidência. Ora no contraponto de *Sem Fantasia*, pleno de consistência, erguendo a terra através da melodia primeira entoada pela voz e, ao mesmo tempo, fazendo fugir por causa dela. O coeficiente mais desterritorializante da música: a voz, instrumento dos instrumentos, que, quando colocada no redemoinho do som em prelúdio, rompe com qualquer classificação sistemática que se queira dar. Do estriado ao liso, do não-tonal ao tonal: são linhas melódicas distintas que se cruzam e que também fazem cruzar as instâncias e afectos despertados por ela. Ora na intensidade mulher de *Beatriz* ou *A flor da pele*. Devir-mulher da composição sem memória. História sem passado, presente ou futuro que atravessa a criação da arte. Ora na dissonância de *Trocando em miúdos* que, com sua intensidade rítmica, atravessa o andamento. Ora em *Acalanto para Helena*, grande ritornelo cósmico que em suas características tonais dissonantes, atonalisa e moleculariza e traz intimidade, fazendo-nos olhar para nossa profundidade íntima. Ritornelo canção de ninar. Ora, ora, ora... Toda uma gama de canções que fazem com que ocupemos a filosofia com o som, no tempo da escuta do texto.

Música e filosofia se fundiram, assim, de maneira irrevogável. Ora, ora, ora... Ora caos, ora terra, ora cosmo. Ora afeto dodecafônico, ora afeto tonal, ora afeto atonal. Ora buraco negro, ora molar, ora molecular. Devir filosófico-musical do ritornelo, toda uma cartografia da existência em repetição. Músicas de trazer devir, nessa dinâmica de entrada e saída do território, que faz de nós, seres indefiníveis, indiscerníveis, cheios de afectos estrangeiros. Isto, posto que o devir não é algo que se possa impor uma definição, porque é uma questão de transbordamento. Dizer o que seja o devir é, então, muito mais uma tentativa de caracterização qualitativa do que de definição objetiva. Por isso dizer que devir-mulher não se trata de ser mulher, mas de transbordar mulher. De ser tomado por partículas de mulher que não permitem que se defina o que se é, dado que é movimento. Uma transmutação de si mesmo. Esta é a razão de dizermos que na experimentação da escuta do ritornelo, nós devenhamos como *outlanders* de nós mesmos.

Foi pensando no próprio movimento do ritornelo que esse texto foi escrito. Sempre em retorno. E sempre na diferença. Caos-germe, terra-criação, cosmo-galáxia. Caos-buraco, terra-território, cosmo-devir. Caos-direcional, terra-força, cosmo-canção de ninar. Caos-emaranhado, terra-sistema de tons, cosmo-música. Sempre em retorno na diferença. Todo um

espiral. Apropriando-nos de termos musicais, tal como o fazem Deleuze e Guattari<sup>251</sup>, concluímos que esta tese é um tema pleno de motivos em redemoinho. Buscou-se fazer dela mesma um grande ritornelo. Um ciclo. Uma cantiga de ninar. Esse foi nosso papel, neste trabalho: achar o ritornelo-texto na música. Descobrir seus devires e mergulhar neles. Uma ideia que foi desenvolvida a partir da seleção de um signo de meio. No meio de um texto, no meio de uma defesa. Onde houve a intensão de trabalhar linguisticamente a partir de grandes e pequenos ritornelos. Texto de repetição na diferença. Assim, do mesmo modo que se dá o funcionamento do conceito é que se tentou dar funcionalidade ao texto escrito. Ou seja, sempre em retorno a partir de volteios de argumentos, retorno de expressões, citações, termos, e cifras, dentro de uma linguagem cromática ou dodecafônica do dissertar. Operando sempre por microintervalos, pelo estabelecimento de tensões e atritos. Escavando pontos de suspensão. Caos, terra e cosmo da palavra. Nunca terminar ou começar. Sempre partir de algo já traçado. Sempre em intermezzo. Devir erva-daninha do texto. Heterogeneidade no homogêneo. Atravessamento de sistemas arquitetado em uma linguagem engendrada no tonal, o sistema acadêmico das formas, métricas, medidas e cronologias argumentativas. Do sistema majoritário e fálico, do não devir do homem macho – como o nominado por Grada Kilomba (2019)<sup>252</sup>. Mas que, a todo custo, tenta fazer abrir. Fugir! Poetizar o argumento. Musicar a narrativa. Dar voz ao minoritário. Transbordar a palavra. Construir motivos e saturar a língua. Devir-mulher na música, devir-mulher na escrita. Mesmo que seja para, depois, retornar ao metro dual.

Até nosso diálogo se apresenta em entrelace, nesse atravessamento conceitual-músico-linguístico que é sem história, sem sujeito. Da mesma maneira, Chico Buarque vai aparecendo. Aos poucos. Chico gênese do texto que nasce do caos, ganha território e cresce no grande ritornelo cósmico. Traçando a diagonal, do início ao fim do texto. Sempre avisando: – temos que desterritorializar! Escoando. A ostra fugiu com o vento, a criação deveio mulher, a voz fez escorrer o território, o ritmo deveio personagem, a música deveio cósmica e a ostra continua fugindo, existindo.... E você, quando traçará suas linhas de fuga? Encontrar seus próprios devires. Perder o tempo. Atravessar. Semitonar e mesmo assim cantar. Chico Buarque aparece no texto sempre em devir de si mesmo e sempre tido como um

---

<sup>251</sup> Na formação de uma rede de conceitos filosófico-musicais, Deleuze e Guattari fazem uma apropriação de termos e de uma linguagem que já pertencia ao universo musical. Por exemplo, assim como foi visto, a formação de sua filosofia a partir de linhas e pontos. Como no caso da inscrição de notas na pauta, na formação das linhas horizontais e verticais que são, portanto, historicamente anteriores ao trabalho por eles desenvolvido. A despeito da linha diagonal, que não é teorizada em música.

<sup>252</sup> Cf. KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

intercessor, um promovedor de encontros, um captador de forças que ressoa o criacional do devir. Devir-compositor que transversaliza, para criar uma canção que faz devir o auditor, que suspende, atrita, tenciona, transforma, mutaciona. Além do mais, o compositor também emerge sempre pelo meio. Entreposto textual que experimenta os conceitos filosóficos, sem uma introdução ou delimitação de sua função. As canções buarqueanas atravessam os conceitos, ecoando-os e, ao mesmo tempo, lançando dúvidas sobre eles na medida que os coloca em jogo no tempo da escuta. Ora, como escutar o plano de consistência? Como ouvir novas galáxias? Como ouvir a fabricação de um sujeito acolhido *em casa*? Chico nos responde a todas estas questões, dizendo que toda essa filosofia musical que construímos é muito mais simples do que parece. Muito! Porque a ela se aplicam leis que só podem ser experimentadas, sentidas. Para que sejamos afectados por uma música, o coração disparado, a ressonância afetiva é um preâmbulo necessário. É o que constitui a sensação o próprio devir. Sentimos, pois nos tornamos indiscerníveis. Pois estamos num *entre-deux*. Sentimos, porque *intermezzo*. Só o afeto fabricado pelo ritornelo – ou afecto, nos termos deleuze-guattarianos – pode dar consistência a tudo o que é dito aqui. Só o afeto, nada mais. Se caos, terra e cosmo são simultâneos é porque, ouvindo *A Ostra e o Vento*, nós somos capazes de senti-los. Isto, posto que, ao compor, mesmo que de maneira não voluntária, Chico captura estas forças sensíveis para nós, fazendo-as audíveis em música e em filosofia. Dizemos isto, visto que tornar algo que não é audível, como o próprio ritornelo, espaço liso, estriado, buraco negro... quer dizer, fazer sentir. Eu escuto a simultaneidade, ela me confunde, acalma a atormenta. Eu ouço o plano de consistência: a canção é incrível, faz todo o sentido. Como essa desterritorialização é linda: a voz que cromatiza, dissoa, disritmiza, tonaliza... Talvez esse trabalho não tenha dado a ênfase necessária a esta que talvez seja a música mais marcante e complexa de Chico Buarque. Uma música verdadeiramente cósmica, molecular. Que cisma em nos fazer fugir, de maneiras completamente diferentes, a cada ciclo de escuta. A cada duração desigual. A cada ritornelo.

Colocando, enfim, um ponto final em nossa demonstração filosófico-musical, ressalta-se que não temos a pretensão de acreditar que a pesquisa desenvolvida teve seu fim aqui. Assim como foram escritos em intercalação por Deleuze e Guattari, como foram criados seus conceitos, como construímos este texto e como inserimos nele os momentos de escuta filosófica, este trabalho tem por característica ser de meio. Um desenvolvimento *intermezzo*, forjado sem começo e sem fim. Um atravessamento que, partindo de um conceito de retorno, construiu-se em uma tentativa de reterritorialização do disposto pelos filósofos na escuta das canções de Chico. Desta maneira, a possibilidade de evolução ou involução desta pesquisa é

imensa. Estudos sobre a linguagem musical, a poesia das letras, a escuta como expressão de existência, as cantigas de ninar, a relação da voz com a instrumentação, as músicas orientais, *A ostra e o vento...* Estes são apenas exemplos das inúmeras alternativas de retorno às questões aqui levantadas.

Assim, nessa circularidade sem história, nessa escuta filosófica, nesse tempo sem contagem que é o do sentir, sem medida ou progressão, retiro-me do texto “com a leve impressão de que já vou tarde” (BUARQUE DE HOLANDA, 1993).

## REFERÊNCIAS

ADRIEN, Philippe. L'improvisation. *Chimères*, vol.7, 1989 p.1-15.

ALAIN, O. *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

ALAIN, O. *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.

ALAIN, O. La langage musical de Schönberg à nos jours. In: N. Dufourcq (org.), *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres*. Vol. 1. Paris: Larousse, 1965, p.354-86 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

ALDO, Gabrielli. *Grande Dizionario Italiano*. 3ª ed. Milano: HOEPLI, 2015. Disponível em: [https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/R/ritornello.aspx?query=ritornello](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/R/ritornello.aspx?query=ritornello). Acesso em: 9 de dezembro de 2019. Acesso em: 07 de janeiro de 2020.

ALVES, Luciano. *Teoria Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

ANDRIEN, Bernard; VILLANI, Arnaud. Ligne de fuite. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis nº3, Primtemps 2003, p.211.

ARIEN, Harold; KOEHLER, Ted. Stormy Weather. Intérprete: *Ella Fitzgerald*. In: *Dreamy*. Los Angeles: Verve Records, 1961. 1 disco sonoro. Faixa 3 (5 min 18 s). Lado A.

ARISTOXENI. *Musici Antiquiss*: Harmonicorum Elementorum. Trad: Antonio Gogava. Veneza: Vincenzo Valgrisi, 1562.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. 16eme. Édition. Paris: Library Hachette, 1950. E-book.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Eterno retorno e grande saúde: a alegria do trágico. *Filosofia e Saúde*. Programa de pós-graduação em filosofia da UERJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p.112-133.

BEETHOVEN, Ludwig van. 5ª Sinfonia. Intérprete: *Herbert von Karajan*; *Berlin Philharmonic Orchestra*. In: *Complete Beethoven Edition, Vol.1, Symphonies*. Berlim: Deutsche Grammophon, 1963. 1 disco sonoro. Faixa 1 (7 min 17 s).

BENVENISTE, E. La notion de rythme dans son expression. Linguistique. *Journal de psychologie normale et pathologique*. Vol. XLIV, 1951, p.401-10. Atualmente também em *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966, p.327-35 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

BERG, A. Was ist atonal?. In: M. Slonimsky (org.), *Music since 1900*. New York: Scribner, p. 1311-15, 1971.

BERG, A. Was ist atonal?. In: M. Slonimsky (org.), *Music since 1900*. New York: Scribner, p. 1311-15, 1971 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

BESWICK, P. *The Problem of Tonality in Seventeenth Century Music*. Chapel Hill N.C.: University of California, 1950 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

BLOM, E. Rhythm. *Everyman's Dictionary of Music*. London: Dent, 1946, p.495-96 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

BOULEZ, P. Moment de Jean-Sébastien Bach. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, p.9-25.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1963.

BOULEZ, Pierre. Schoenberg está morto. In: *Pierre Boulez. Escritos Seletos*. Trad. Artur Morão. Porto: Empresa Diário do Porto, 2012.

BRELET, G. *Le temps musical*: essai d'une esthétique nouvelle de la musique. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

BRELET, Gisèle. *Histoire de la musique*: Encyclopédie de la Pléiade. Vol. II. 2v. Paris: Gallimard, 1963.

BRUSATIN, M. et al. (Org.) *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Futuros amantes. In: *Paratodos*. Rio de Janeiro: RCA Records, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 9 (3 min 34 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Retrato em branco e preto. In: *Chico Buarque de Holanda, Vol.3*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 disco sonoro. Faixa 2 (3 min 19 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A Banda. In: *Chico Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 disco sonoro. Faixa 1 (2 min 11 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A Banda. In: *Chico Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 disco sonoro. Faixa 1 (2 min 11 s). Transcrição para a partitura: Marino Pece. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/a-banda>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A história de Lilly Braun/ A bela e a fera. In: *Caravanas, ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018. 1 CD. Faixa 18 (5 min 46 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A Ostra e o Vento. Intérpretes: Chico Buarque e Branca Lima. In: *As Cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1CD. Faixa 4 (3 min 30 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. A Rosa. Intérpretes: *Djavan e Chico Buarque*. In: *Alumbramento*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 1 disco sonoro. Faixa 4 (4 min 25 s). Lado A.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Acalanto para Helena. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 10 (1 min 40 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Construção/Deus lhe pague. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 4 (6 min 24 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Eu te amo. Intérpretes: *Chico Buarque e Telma Costa*. In: *Vida*. Rio de Janeiro: Phillips, 1980. 1 disco sonoro. Faixa 8 (5 min 04 s). Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/eu-te-amo>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Joana Francesa. In: *Chico Buarque Ao Vivo em Paris – Le Zenith*. Rio de Janeiro: RCA, 1991. 1 disco sonoro. Faixa 13 (3 min 16 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Joana Francesa. In: *Chico Buarque Ao Vivo em Paris – Le Zenith*. Rio de Janeiro: RCA, 1991. 1 disco sonoro. Faixa 13 (3 min 16 s). Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/joana-francesa>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. João e Maria. Intérpretes: *Chico Buarque e Branca Lima*. In: *Chico 50 anos: O Trovador*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 9 (2 min 21 s). Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/chico-buarque/joao-e-maria>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Mil Perdões. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 6 (3 min 47 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. O meu amor. Intérpretes: *Elba Ramalho e Marieta Severo*. In: *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Phillips, 1979. 1 disco sonoro. Faixa 12 (3 min 16 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. O que será: a flor da pele. Intérprete: *Milton Nascimento*. In: *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 disco sonoro. Faixa 5 (4 min 7 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Olhos nos olhos. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 3 (4 min 44 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Pelas Tabelas. In: *Chico Buarque Essencial*. Rio de Janeiro: BMG, 2008. 1 CD. Faixa 8 (2 min 52 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Sabiá. Intérprete: *Carminho*. In: *Chico: Artista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. 1 CD. Faixa 2 (3 min 36 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Sem Fantasia. Intérpretes: *Chico Buarque e Maria Bethânia*. In: *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo*. Rio de Janeiro: Phillips, 1975. 1 disco sonoro. Faixa 4 (3 min 28 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Terezinha. Intérprete: *Maria Bethânia*. In: *Pássaro da Manhã*. Rio de Janeiro: Phillips, 1977. Faixa 10 (2 min 48 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Tira as mãos de mim. In: *Chico Canta*. Rio de Janeiro: Phillips, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 30 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Trocando em miúdos. In: *Chico 50 anos: O Amante*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 49 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. Valsinha. In: *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; GUERRA, Ruy. Bárbara. In: *Chico Canta*. Rio de Janeiro: Phillips, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 5 (2 min 49 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; HIME, Francis. Atrás da porta. Intérprete: *Elis Regina*. In: *Elis*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 disco sonoro. Faixa 8 (2 min 48 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; JOBIM, Antonio Carlos. Eu te amo. Intérpretes: *Chico Buarque e Telma Costa*. In: *Vida*. Rio de Janeiro: Phillips, 1980. 1 disco sonoro. Faixa 8 (5 min 04 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; LOBO, Edu. Beatriz. Intérprete: *Milton Nascimento*. In: *Grande Circo Místico*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1983. 1 disco sonoro. Faixa 2 (5 min 01 s).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; SIVUCA, João e Maria. Intérpretes: *Chico Buarque e Branca Lima*. In: *Chico 50 anos: O Trovador*. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 9 (2 min 21 s).

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. Chaos. *Chimères*, N° 23, 1994, p.1-3.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'Idée Musicale*. Paris: PUF, 1993.

BUKOFZER, M.F. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947.

BURNETT, Henry; NITZBER, Roy. Composition, Chromaticism and the Developmental Process. Hampshire: Ashgate, 2007.

BUTLER, Judith. *Le récit de soi*. Coll. Pratiques théoriques. Paris: PUF, 2007.

BUYDENS, Mireille; VILLANI, Arnaud. Espace lisse/Espace Strié. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p.134-5.

CAGE, John. *Pour les oiseaux*: entretiens avec Daniel Charles. Paris: Belfond, 1973.

CAGE, John. 4' 33". Intérprete: *Flora Ledda Sacchi*. In: *Happy Birthday, John!* Itália: Amadeus Arte, 2012. 1 CD. Faixa 14 (4 min 33 s).

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976.

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

CAMPILLO, Antonio. Aion, Chrónos y Kairós: la concepción del tempo em la Grecia Antigua. In: Vicente Huici (org.). *La(s) outra(s) historia(s)*, Vol.3, UNED (ed.) , 1991, p.33-70.

CANDÉ, Roland de. *Dictionaire de musique*. Paris: Éd. du Seuil, 1961.

CAPLIN, William E. *Classical Form*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *Jazz: uma introdução*. Rio de Janeiro: Artenova, 1982.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Marcia Heloisa e Leandro Durazzo. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2019.

CHAILLEY, J. Rapport du groupe de travail <<La révision de la notion traditionnelle de tonalité>>. *Septième congrès international de musicologie (Cologne, 1958)*. Köln: Bärenreiter, 1958, p.332-34.

CHEDIAK, Almir. CHEDIAK, Almir. *Songbook: Chico Buarque*. Vol. 2. 4v. São Paulo: Lumiar Editora, 2009.

CHEDIAK, Almir. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1913 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Chico Buarque*. Vol. 3. 4v. São Paulo: Lumiar Editora, 2009.

CHION, M., REIBEL, G. *Les musiques éleetroacoustiques*. Aix-en-Provence: Edisud, 1976 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

CHOUVEL, Jean-Marc; CRITON, Pascale. *Gilles Deleuze: la pensée-musique*. Paris: Cantre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), 2015.

COHEN-LEVINAS, Danielle. Deleuze, Músico. Trad. Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga. *Revista Periferia*, vol. II, n. I, p.1-12.

COSTA, Luciano Bedin da. O ritornelo em Deleuze e Guattari e as três éticas possíveis. 2006. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/005e2.pdf>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

COSTÈRE, E. Melodie (B). *Encyclopédie de la Musique*. Vol. III. Paris: Fasquelle, 1961, p. 178-81 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.272-297.

CRESTON, P. *Principles of Rhythm*. New York: Columbo, 1964.

D'INDY, V. *Cours de composition musicale* Vol.1. Paris: Durand, 1903 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi: 3. Tonal/Atonal*. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

D'INDY, V. *Cours de composition musicale*. Vol.1. Paris: Durand, 1903 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

D'INDY, V. *Cours de composition musicale*. Vol.1. Paris: Durand, 1903 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.

DAHLHAUS, C. Tonality. In: S. Sadie (org.), *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol.XIX. London: Macmillan, 1980, p.51-55.

DAMASCENO, Verônica. As potências vitais da arte e da filosofia. In: *Filosofia e Saúde*. Programa de pós-graduação em filosofia da UERJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p.97-111.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. La peinture et la question des concepts. Cour donné a Paris VIII. Mars à juin 1981 – cours 14 à 21 (18 heures). Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. 1981. Acesso em: 16 de março de 2015.

DELEUZE, Gilles. Préface pour l'édition italienne de *Mille Plateaux. Deux Régimes de Fous*: Textes et entretiens (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p.288-290.

DELEUZE, Gilles. Retrato do filósofo enquanto espectador. *Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016a, p.223-231.

DELEUZE, Gilles. A Imanência: Uma vida.... *Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, p.407-413.

DELEUZE, Gilles. Ce que la voix apporte au texte.... *Deux Régimes de Fous*: Textes et entretiens (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p.303-304.

DELEUZE, Gilles. *Deux Régimes de Fous*: Textes et entretiens (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. E-book.

DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. Duas questões sobre a droga. *Dois Regimes de Loucos*: Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016a, p.158-162.

DELEUZE, Gilles. Em quê a filosofia pode servir a matemáticos ou mesmo a músicos – mesmo sobretudo quando ela não fala de música ou de matemática. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, p.174-6.

DELEUZE, Gilles. Inventamos o Ritornelo. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016b, p.401-404.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. E-book.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. 5v. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. 5v. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles. Nota para edição italiana de *Lógica do Sentido. Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016c, p.66-69.

DELEUZE, Gilles. Nous avons inventé la ritournelle. *Deux Régimes de Fous: Textes et entretiens (1975-1995)*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p.353-356.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris, Produção Éditions Montparnasse, 1988-1989. Pierre-André Boutang (Realização). Entrevista feita por Claire Parnet. No Brasil: divulgação TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord, Arte Vídeo, 1997. E-book.

DELEUZE, Gilles. O que a voz traz ao texto.... *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016d, p.344-345.

DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016e, p.332-343.

DELEUZE, Gilles. Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. *Deux Régimes de Fous: Textes et entretiens* (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p.272-279.

DELEUZE, Gilles. Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016f, p.311-319.

DELEUZE, Gilles. Para Félix. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, p.405-406.

DELEUZE, Gilles. Posfácio à edição americana: “Um retorno a Bergson”. *Dois Regimes de Loucos – Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016g, p.355-358.

DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição americana de *Diálogos*. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016h, p.324-327.

DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição americana de *Diferença e Repetição*. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016i, p.320-323.

DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição americana de *Nietzsche e a Filosofia*. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016j, p.212-218.

DELEUZE, Gilles. Prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016k, p.328-331.

DELEUZE, Gilles. Prefácio: As andaduras do tempo. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016l, p.395-397.

DELEUZE, Gilles. Prefácio: Uma nova estilística. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016m, p.388-394.

DELEUZE, Gilles. Rendre audibles des forces non-audibles par elle-mêmes. *Deux Régimes de Fous: Textes et entretiens* (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, p.142-146.

DELEUZE, Gilles. Resposta a uma questão sobre o sujeito. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016n, p.370-372.

DELEUZE, Gilles. Tornar forças não-audíveis por si mesmas. *Dois Regimes de Loucos: Textos e entrevistas* (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016p, p.163-168.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Conversations*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. E-book.

ELIS, A. J., HIPKINS, A. J. Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales. *Proceedings of the Royal Society of London*. Vol. XXXVII, 1884, p.368-85 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Escala. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984a, p.229-44.

ELIS, A.J., HIPKINS, A.J. Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales. *Proceedings of the Royal Society of London*, XXXVII, 1984, p.368-85.

ELKAIM, Mony; STENGERS, Isabelle. Du mariage des hétérogènes. *Chimères*, vol.21, p.1-22.

FERCHAULT, G. Mélodie. *Larousse de la musique*. 2 vols. Paris: Larousse, 1957-1958 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.272-97.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, n. 9, 2010, p.67-76.

FERRAZ, Silvio. Escuta e diferença: por uma música nômade. *Revista Libertárias*, nº4, São Paulo, 1999.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades*: Notas dispersas sobre Composição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: aspectos da diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

FÉTIS, F.-J. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la Science et de l'art*. Paris: Schlesinger, 1844 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

FIALHO, Maria do Céu. Sobre o dia no Timeu. *Humanitas*, n. 41. Universidade de Coimbra, 1989, p.65-76.

FOX STRANGWAYS, A.H. Time accent. In: E. Blom (org.), *Grove's Dictionary of music and musicians*. Vol. VII. London: Macmillan, 1954, p. 473-75, 478-79.

FRAISSE, P. *Les structures rythmiques*: études psychologiques. Louvain: Publications Universitaires de Louvain, 1956 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p. 298-330.

FRAISSE, P. *Psychologie du rythme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

GEOFFREY-DECHAUME, A. *Les "secrets" de la musique ancienne*: recherches sur l'interprétation XVI-XVII-XVIII siècles. Paris: Fasquelle, 1964.

GOLDMAN, R. F. *Harmony in Western Music*. New York: Norton, 1965 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. *Harmonia. Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.

GOLDMAN, R. F. *Harmony in Western Music*. New York: Norton, 1965.

GROVE, Sir George. *Grove's dictionary of music and musicians*. 5ª ed. New York: St. Martin's Press, 1955.

GUATTARI, Félix. Entretien sur la musique. *Chimères*, N°79, 2013a, p.13-32.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. E-book.

GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992.

GUATTARI, Félix. Combattre le Chaos. *Chimères*, N°38, 2000, p.31-38.

GUATTARI, Félix. L'hétérogénese dans la création musicale. *Chimères*, N°79, 2013b, p.33-36.

GUATTARI, Félix. Le billet de Félix Guattari: modèle de contrainte ou modélisation créative. *Terminal*, N°73, 1991, p.1-2.

GUATTARI, Félix. Ritournelles et affects existentiels. *Chimères*, N°7. Paris, 1989, p.1-15.

GUESDON, Maël. D'une Repetition l'autre: la Ritournelle dans <<Monographie sur R.A.>>. *Chimères*, n°79, 2013, p.142-5.

HELMHOLTZ, H. L. F. von. *Die Lebre von den Tonempfindungen als physiologische für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg, 1913.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*: História de Canções. São Paulo: Leya, 2009.

JOBIM, Tom; MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. In: *Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha – Ao vivo, no Canecão*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 disco sonoro. Faixa 6 (2 min 36 s).

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. Insensatez. Intérprete: *João Gilberto*. *João Gilberto, O mito*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/World Pacific, 1993. 1 disco sonoro. Faixa 21 (2 min 25 s).

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Don Quixote, 1994.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KINDERSLEY, Dorling. *Música*: guia visual definitivo. Trad. Clara Allain e Henrique do Rego Monteiro. São Paulo: Publifolha, 2014.

KLEE, Paul. *La Pensée créatrice*. Trad. fr. Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra. 1977.

KLEE, Paul. *Théorie de L'art Moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Gallimard, 1923.

KLEE, Paul. *Théorie de L'art Moderne*. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Gallimard, 1923 apud DELEUZE, Gilles. La peinture et la question des concepts. Cour donné a Paris VIII. Mars à juin 1981 – cours 14 à 21 (18 heures). Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. 1981. Acesso em: 16 de março de 2015.

KOECHLIN, C. *Traité de l'harmonie*. Paris: Eschig, 1928-1930 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.

KOELLREUTTER, H. J. Villa-Lobos. *Leitura*. Rio de Janeiro nº. 20, jul./1948, Fundação Koellreutter, p.66.

LACLERQ, Stéphan; VILLANI, Arnaud. Répétition. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis nº3, Primtemps 2003, p.301.

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. PUF: Paris, 1996.

LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Oxford: Claredon Press, 1940. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ska/fos2>. Acesso em: 10 de Março de 2020.

LIMA, Vladimir Ribeiro. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015.

LOBO, Edu. Ponteio. In: *Sérgio Mendes presents Edu Lobo*. Los Angeles: A&M, 1970. 1 disco sonoro. Faixa 2 (3 min 04 s).

LUZ, Ana Rosa. *Epithymia, Eros e Philia no Fedro de Platão*. 2013. 113f. Dissertação (Mestrado em História da Filosofia). Departamento de Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MANEVAU, G. *Musique et éducation*. Aix-en-Provence: Edisud, 1977 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENGUE, Philippe. Aiôn/Chronos. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis nº3, Primtemps 2003, p.41-6.

MESSIAEN, Olivier. Chronochromie. Intérprete: *Pierre Boulez e Cleveland Orchestra*. In: *Chronochromie*. Los Angeles: UMG, 1993. 1 disco sonoro (23 min 52 s).

MESSIAEN, Olivier. Temps et éternité: traité d'ornitologie, temps et couleur-1942-1992. Tome II. Paris: Leduc, 1994.

MORAES, Vinícius de; POWELL, Baden. Canto de Ossanha. In: *Os Afro-Sambas*. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 disco sonoro. Faixa 1 (3 min 25 s).

NATTIEZ, Jean-Jacques. Escala. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984a, p.229-44.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984c, p.272-97.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

OLIVEIRA, Luis Cesar Fernandes de; LISBOA, Maria Helena da Cunha; BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Filosofia e Saúde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

ORNELAS, Sonia Torres. El Ritornelo en la filosofía de Deleuze como abertura para el arte y la salud. *Filosofia e Saúde*. Programa de pós-graduação em filosofia da UERJ. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p.85-96.

PAZ, Juan Carlos. *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1974.

PIERRET, M. *Entretiens avec Pierre Schaeffer*. Paris: Belfond, 1969 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

PINHEIRO, Paulo. Por uma filosofia do som: a noção de ritornelo entre música e filosofia. *Cadernos do Colóquio*, Vol.2, n.1, Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999, p.74-84.

PISTON, W. *Harmonie*. New York: Norton, 1941 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará: EDUFPA, 2007.

PLATÃO. *Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1974.

PLATÃO. *Leis e Epinomis*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 1989.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. *Princípios Básicos da Música para a Juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Música S.A., 1968.

- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. 3v. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PTOLOMEU, C. *Harmonics*. Trad. John Solomon. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999.
- RAMEAU, J.-Ph. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.
- RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. Sonoridade do cinema: Tarkovsky e a heterocronia da escuta. *Mediação*, Belo Horizonte, Vol. 13, Nº 13, Jul/Dez de 2011, p.113-122.
- ROSEN, Ch. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.
- ROSEN, Ch. Harmony problems. *Modern Music*, IX. 1927, p.167.
- ROSEN, Ch. Method of Composing with 12 Tones. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
- ROUSSEAU, J.-J. Bruit. In: *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768, p.59-60 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.
- RUSSOLO, L. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1913 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.
- RUSSOLO, L. *L'arte dei rumori*: manifesto futurista. *Corriete di Napoli*. 11 de Março; atualmente também In: RUSSOLO, 1916, p.9-17 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.
- SACHS, C. Towards a prehistory of occidental music. *Musical Quartely*, XXIV, 1937, p.147-52.
- SALGADO, Carmen Pardo. Deleuze y la música: dos variaciones sobre un tema fugado. Resumo da conferência apresentada na "Semana de Filosofia de la Cultura-Pensar el Presente" organizada por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (Argentina), 2012, p.1-5.
- SALZER, F. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1952 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984b, p.245-69.
- SAMSON, J. *Music in Transition. A study of Tonal Expansion and Atonality*. New York: Norton, 1977.
- SAMSON, Joseph. *Encyclopédie de la Pléiade: Histoire de la musique*. Tome I. Paris: Gallimard, 1960.
- SANTOS NETO, José Olímpio dos. A distinção Aion X Cronos em Deleuze. *Revista de Filosofia Gama Digital*, edição 2008.2, p.1-6.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud. Chaoïde. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p.348-9.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHNEIDER, M. Primitive Music. In: E. Welles (org.), *New Oxford History of Music*, I. *Ancient and Oriental Music*. London: Oxford University Press, 1947, p. 1-82 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Escala. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984a, p.229-44.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. Gesinnung oder Erkenntnis?. *25 Jahre neue Musik*. Wien: Universal Edition, 1926, p.21 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

SCHOENBERG, Arnold. Harmony problems. *Modern Music*, IX. 1927, p.167 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

SCHOENBERG, Arnold. Linear Counterpoint. *Style and Idea*. London: Faber, 1975 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

SCHOENBERG, Arnold. Linear Counterpoint. *Style and Idea*. London: Faber, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. Method of Composing with 12 Tones. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

SCLIAR, Esther. *Elementos de Teoria Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

SOURIS, A. *Conditions de la musique et autres écrits*. Paris: CNRS, 1976.

SOURIS, A. Quelques définitions du rythme ou les avatars d'un concept. *Polyphonie*, n° 2, 1948, p.1-22 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984f, p.331-56.

SOURIS, A. Quelques définitions du rythme ou les avatars d'un concept. *Polyphonie*, n° 2, 1948, p.1-22 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Rítmica/Métrica. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984d, p.298-330.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. ...how time passes.... *Die Reihe*, vol. 1. Londres: Universal Editions, 1957.

TREECE, David. Melodia, texto e o cancionista, de Luiz Tatit: novos. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. Trad. Renata Mancini. Volume 4. São Paulo, 2004, p.332-350.

VARESE, Edgard. Comunicação ao seminário de estudos musicais de Princeton. In: G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belofond, 1939, p. 83-86.

VARESE, Edgard. Ionisation. Intérprete: *Pierre Boulez – New York Philharmonic*. In: *Edgard Varèse*. Chicago: Sony Music, 1984. 1 disco sonoro. Faixa 1 (6 min 51 s).

VARESE, Edgard. *Modern percussion masterpiece illustrates composer's lecture*. In: “Santa Fe New Mexican”, 9 de setembro, 1937, p.3 apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

VIGNAL, Marc. À maneira de preâmbulo à “Escola de Viena: música atonal, dodecafônica, serial”. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Nova fronteira, 1997.

VIGNAL, Marc. Arnold Schoenberg. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Nova fronteira, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. Prelúdio: Movimento das Bachianas N° 4. Intérprete: *Egberto Gismonti*. In: *Trem Caipira*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. 1 disco sonoro. Faixa 7 (7 min 17 s).

VILLANI, Arnaud. Ritournelle. In: Robert Sasso et Arnaud Villani, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le Cahiers de Noesis n°3, Printemps 2003, p.304.

VOGEL, M. *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonik-Lehre*. Düsseldorf: Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft, 1962.

WILLEMS, E. *Le rythme musical*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

WIORA, W. *Die vier Weltalter de Musik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1961 (trad. Francesa Payot, Paris, 1963) apud NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/Ruído. *Enciclopédia Einaudi*: 3. Tonal/Atonal. Trad. Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984e, p.212-28.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Séc. da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. Intervalle et temps. *Contrechamps*, n° 5. Paris: l'Age d'Homme, 1985.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. *Educação & Sociedade*. Vol.26, n.93. Trad. Sandra Coraza e Tomaz Tadeu. Campinas: Cedes, 2005, p.1309-1321.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas: UNICAMP – Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004. E-book.

**ANEXO A** – Lista das músicas, por ordem de aparecimento (Índice do CD, contido no ANEXO B)

**Faixa 1: Insensatez**

Compositores: Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Intérprete: João Gilberto. Disco: *João Gilberto, O mito*. Ano: 1993.

**Faixa 2: Canto de Ossanha**

Compositores: Baden Powell e Vinícius de Moraes. Intérprete: Baden Powell. Disco: *Os Afro-Sambas*. Ano: 1966.

**Faixa 3: Ponteio**

Compositor: Edu Lobo. Intérprete: Edu Lobo. Disco: *Sérgio Mendes presents Edu Lobo*. Ano: 1970.

**Faixa 4: Trocando em Miúdos**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico 50 anos – O Amante*. Ano: 1993.

**Faixa 5: Ionisation**

Compositor: Varèse. Intérprete: Pierre Boulez (maestro) e Orquestra filarmônica de Nova Iorque. Disco: *Edgard Varèse*. Ano: 1984.

**Faixa 6: 4' 33"**

Compositor: John Cage. Intérprete: Floraleda Sacchi. Disco: *Happy Birthday, John!* Ano: 2012.

**Faixa 7: Prelúdio – Movimento das Bachianas nº4**

Compositor: Heitor Villa-Lobos. Intérprete: Egberto Gismonti. Disco: *Trem Caipira*. Ano: 1987.

**Faixa 8: Construção/Deus lhe Pague**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Construção*. Ano: 1971.

**Faixa 9: 5ª Sinfonia**

Compositor: Ludwig van Beethoven. Intérprete: Herbert von Karajan (maestro) e Orquestra Filarmônica de Berlim. Disco: *Complete Beethoven Edition, Vol.1*. Ano: 1963.

**Faixa 10: Sem Fantasia**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda e Maria Bethânia. Disco: *Chico Buarque & Maria Bethânia – Ao vivo*. Ano: 1975.

**Faixa 11: Chronochromie**

Compositor: Olivier Messiaen. Intérprete: Pierre Boulez (maestro) e Cleveland Orchestra. Disco: *Chronochromie*. Ano: 1993.

**Faixa 12: Acalanto para Helena**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Construção*. Ano: 1971.

**Faixa 13: João e Maria**

Compositores: Chico Buarque de Holanda e Sivuca. Intérpretes: Chico Buarque de Holanda e Branca Lima. Disco: *Chico: O Trovador*. Ano: 1993.

**Faixa 14: Joana Francesa**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Buarque Ao Vivo em Paris – Le Zenith*. Ano: 1991.

**Faixa 15: Eu te amo**

Compositores: Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim. Intérprete: Chico Buarque de Holanda e Telma Costa. Disco: *Vida*. Ano: 1980.

**Faixa 16: A Banda**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Buarque de Holanda*. Ano: 1966.

**Faixa 17: A Ostra e o Vento**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda e Branca Lima. Disco: *As Cidades*. Ano: 1999.

**Faixa 18: Beatriz**

Compositor: Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo. Intérprete: Milton Nascimento. Disco: *Grande Circo Místico*. Ano: 1983.

**Faixa 19: Atrás da Porta**

Compositores: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Elis Regina. Disco: *Elis*. Ano: 1972.

**Faixa 20: Mil Perdões**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico 50 anos: O Amante*. Ano: 1993.

**Faixa 21: Olhos nos olhos**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico 50 anos: O Amante*. Ano: 1993.

**Faixa 22: Bárbara**

Compositores: Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Canta*. Ano: 1973.

**Faixa 23: O que será – A flor da pele**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda e Milton Nascimento. Disco: *Geraes*. Ano: 1976.

**Faixa 24: Terezinha**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Maria Bethânia. Disco: *Pássaro da Manhã*. Ano: 1977.

**Faixa 25: Samba de uma nota só**

Compositores: Tom Jobim e Newton Mendonça. Intérprete: Tom Jobim. Disco: *Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha – Ao vivo, no Canecão*. Ano: 1977.

**Faixa 26: Pelas Tabelas**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Buarque Essencial*. Ano: 2008.

**Faixa 27: Sabiá**

Compositores: Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim. Intérprete: Carminho. Disco: *Chico: Artista Brasileiro*. Ano: 2015.

**Faixa 28: Valsinha**

Compositores: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Construção*. Ano: 1971.

**Faixa 29: A Rosa**

Compositores: Chico Buarque de Holanda. Intérpretes: Chico Buarque de Holanda e Djavan. Disco: *Alumbramento*. Ano: 1979.

**Faixa 30: O meu amor**

Compositores: Chico Buarque de Holanda. Intérpretes: Elba Ramalho e Marieta Severo. Disco: *Ópera do Malandro*. Ano: 1979.

**Faixa 31: Retrato em Branco e Preto**

Compositores: Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Buarque de Holanda*. Ano: 1969.

**Faixa 32: Tira as Mãos de Mim**

Compositor: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Chico Canta*. Ano: 1973.

**Faixa 33: A história de Lilly Braun/ A bela e a fera**

Compositores: Chico Buarque de Holanda. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Disco: *Caravanas, ao vivo*. Ano: 2018.

**Faixa 34: Stormy Weather**

Compositores: Harold Arien e Ted Koehler. Intérprete: Ella Fitzgerald. Disco: *Dreamy*. Ano: 1961.

**Faixa 35: Futuros Aamantes**

Compositor: Chico Buarque. Intérprete: Chico Buarque. Disco: *Paratodos*. Ano: 1993.

**ANEXO B – CD**