

# **Encontros transversais entre A Música e a filosofia deleuzeana: ensaios iniciais acerca duma pragmática transcendental**

Alexandre Piccini Ribeiro

Transversalities  
between music and  
deleuzean  
philosophy: an  
initial essay around  
a transcendental  
pragmatics

## Resumo

Este ensaio é resultado de uma série de encontros transversais entre música e filosofia, se ocupando, eminentemente, de um sentido de experimentação teórica, ainda que aparentemente envolvido dum sentimento de abstração. Seus objetos fundamentais são estas mesmas transversais, corroborativas de um senso de dispersão antigenealógico que trazem à música uma colateralidade e um envolvimento com um fora que a penetra e habita. O estilo aforístico dá a estes encontros um ar de brevidade e *acentramento* em que tematizamos, sobretudo, a transcendência de um domínio de codificação e sistematização musical, aproximando e transgredindo a obra de Gilles Deleuze de uma musicalidade pluralista e territorial. Falamos, enfim, não de uma idéia formalista de música, determinada numa fundamentação ou universalismo musical, mas de musicalidades não-totalizáveis, abertas e divergentes, que problematizam *A Música* sob as luzes multifocais da imanência, espécie de uma pragmática transcendental.

**Palavras-chave:** filosofia de Gilles Deleuze, pragmática musical, sistematização musical

## Abstract

This paper resulted from an open assortment of transversalities between music and philosophy, and keeps, chiefly, a taste for empirical concerns, even if eventually abstracted from a concrete handle. Their fundamental objects are transversals, encounters among terms that are expressive of a change that is remarkably opposite to an assertion of a centre or originality – bringing music through a sense of collaterality and evolvment with the outer: action of deterritorialization. The aphoristic style gives these gatherings a sense of brevity and non-centric view for what has been taken. It critically thematizes the transcendence of a domain of codification and systematicity (that restrict musical thought under thorough guidelines) by approaching the philosophy of Gilles Deleuze regarding a pluralistic and territorial concept of *musicalities*. Finally, its concerns are just far from an idea of music formalism concentric or grounded in the transcendence, rationalism or idealism, but closer to the materialistic concept of non-totalized musicalities that problemizes “The Music” under the multifocal lights of the immanence, a kind of a transcendental pragmatics.

**Keywords:** Deleuze’s Philosophy, Musical Pragmatics, Musical Systematicity

Recebido em 31/10/2006

Aprovado para publicação em 04/12/2006

## 1.

**P**ensamos aqui em música, mas numa situação em que a música mantém um estado de colateralidade com o diverso, um envolvimento com algo de que difere e que a envolve, ao mesmo tempo em que se deixa envolver: enfim, uma multiplicidade que passa noutra, seja uma filosofia, um estado afetivo, uma cena ou outra musicalidade.

Mas o que é o colateral e o envolvimento, dado que a música vem se registrando a cada vez num domínio próprio e inviolável, que a fecha em relações cada vez mais intrínsecas e sistemáticas?

## 2.

Falando em multiplicidade, seria cauteloso dizer que há dois tipos: a primeira “representada pelo espaço”, numérica, em que tudo é objetivamente dado, os corpos são multiplicidades deste tipo; já o outro tipo, qual nos referimos conceitualmente na literatura deleuzeana, são multiplicidades abertas, que se “apresentam na duração pura”. Seus componentes são singularidades pré-indi-

viduais, hecceidades, acontecimentos puros, termos conjuntivos num plano chamado de consistência ou de imanência. Esta, ao contrário da primeira, “não se divide sem mudar de natureza” (Deleuze, 2004, p. 28-29). Seu modelo de realização é o rizoma, que procede por exclusão de um princípio unificante: o “escrever a n-1” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 15), segundo a fórmula deleuzeana de Mil Platôs. Este modelo procede por *acentramento* e em última análise consiste numa antigenealogia, uma teoria do devir.

Uma multiplicidade deve antes de tudo ser elevada à forma substantiva. Recolher uma distribuição de acontecimentos e, ao conectá-los, fazer com que uma determinação envolva outra, como no caso de um *filme noir*, em que a música é permeada de um mistério que envolve a cena por meio do mistério que a música lhe dá: desvalorização do sentido de origem. Tudo nasce pelos meios.

### 3.

A música enquanto multiplicidade intensiva é, de fato, algo divisível, mas que ao se dividir muda de natureza: é como um esquarteramento de uma frase musical, separando suas alturas, durações, instrumentação, dinâmicas e articulações.

O que dividimos na análise é sua face numérica, extensiva, e recolhemos, tão-somente, os termos numa disjunção.

É certo que, com isso, ganhamos algo: foco; mas é preciso ter consciência daquilo que perdemos: a relação como algo exterior a seus termos, pensamento que Deleuze parece manter desde seu primeiro livro sobre Hume.

Separamos suas partes exteriores ao mesmo tempo em que abrimos mão de sua forma substantiva, que é singular e indivisível. O que se perde é algo que só se apresenta enquanto conector de termos de uma conjunção: “E...E...E...E”.<sup>1</sup> A escuta musical é essencialmente a efetuação desta multiplicidade no pensamento, quando assumimos os termos numa *performance* conjuntiva e nunca numa predicação: deslocamento da escuta única em favor de uma escuta da diferença.

### 4.

O problema da análise é precisamente uma tendência em abrir mão do sentido de conjunção e movimento, se imiscuindo na fatalidade de uma paralisia.

O nível neutro de Jean Molino, reapresentado pelo método tripartite de Nattiez (1975), é um caso relevante da necessidade de se ater à objetividade do fato musical, separando-o dos processos criativo-produtivo e da invenção da escuta.

Mas se rompemos com as lateralidades criativas da composição e da escuta, o que nos restaria senão a sistematicidade do código, mesmo ele inseparável de uma pragmática na qual supõe a integridade de sua consistência?

5.

Nestes termos, a análise faz ver uma racionalidade instigante, mas que, contudo, não garante o fato musical, e sim a engenhosidade de um plano anexo correlato, não menos real ou efetivo.

Na terminologia de Foucault não estaríamos diante das objetividades, propriamente, mas das luzes que lançamos sobre elas: condições e formas de dizibilidade dos enunciados e de visibilidades dos corpos.

O que vemos, na análise do nível neutro, não é a música que ela revelaria, mas um objeto próprio, evidência do reflexo de uma forma de luminosidade sob uma forma de conteúdo (o corpo musical); vemos senão os reflexos, na materialidade musical, do delineamento luminoso de um *phylum* estruturalista.

Seria preciso pensar com quais termos esse exercício se conecta, sob que ordens, limiares ou processos se ajustam, liberando a música de uma suposta determinação analítica.

Nesse sentido a análise nos faz ver algo entorno do código e da luz sobre o que se codifica.

A realidade de um código não antecede uma musicalidade qualquer, mas, sobretudo, se conecta com ela sob a condição de uma disjunção e dos perigos imediatos da interdição criativa.

6.

A música é forçosamente heterogênea, haja vista que nada pareça qualificá-la de modo a lhe determinar uma homogeneização. Não vemos o que seja absolutamente próprio da música ainda que ao menos pudéssemos dizer que se destine aos ouvidos.<sup>2</sup> Isso faz dela um campo de encontros com um fora que a habita. “Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado” (Deleuze, 2002, p. 130). Seria ao menos uma beleza poder ver na música o devir-expressivo do próprio mundo; momento de indiscernibilidade entre o natural e o artifício, exato ponto em que as próprias noções de sujeito e objeto seriam apenas uma luz de mau gosto: um escuro fenomenológico.

7.

Foucault, em sua arqueologia, distingue o enunciado das frases e proposições. Foi preciso especificar o estatuto vertical da proposição, seu hemisfério lógico efetuado pelas asserções de verdadeiro ou falso, e as frases, cuja lateralidade contextual responderia de uma a outra o plano de redundância remissiva, dada a presença de um centro de poder de exclusão e reiteração de sentenças; já o enunciado seria diferente: inseparáveis de um espaço ou “lei de raridade” os enunciados supõem uma curvatura, campo vetorial diagramático que dispõe seus termos lhes conferindo certa *regularidade enunciativa*. O enunciado, sobretudo, “é uma multiplicidade e não uma estrutura ou um sistema. Topologia dos enunciados, que se opõe à tipologia das proposições e à dialética das frases” (Deleuze, 1995, p. 18). Será que o formalismo enquanto exercício teórico assume a existência dessas curvaturas, destes campos de forças invisíveis que aproximam e selecionam acordes, frases, texturas e instrumentos, ou será que haveria de fato uma natureza transcendente das relações musicais que explicaria certas escolhas e não outras?

De qualquer modo, nem sempre as coisas foram como são. Seria uma grande pena que toda a musicologia histórica fosse deslocada em nome de uma correção musical, e perderíamos a singularidade de uma curva cujo traçado se esconde nos idos dos séculos: impossibilidade de recuperação das curvas do passado.

8.

Temos, evidentemente, uma grande dificuldade em pensar o estatuto conceitual, audiovisual, afetivo e genético da música. Quanto ao último, adiantamos que o rizoma deleuzeano é antes de tudo uma antigenealogia, se por isso se entende uma peritência das questões sobre a origem.

Afastar-se de uma busca ao original é, sobretudo, uma liberação; algo estava interdito pela busca, a ocupação do presente ou daquilo que se apresenta.

Procuramos numa outra ocasião (Piccini, 2006) defender a idéia de que a musicologia sistemática, no seu exercício conceitual, progride num estatuto eminentemente filosófico, já que não cria agregados sensíveis, mas conceitos, que na visão do filósofo Gilles Deleuze é incumbência propriamente filosófica.

Quanto às demais dificuldades que enfrentamos, procuramos responder sob o ponto de vista da imanência, mostrando que os conceitos, os sentimentos e as relações com a exterioridade são construções bastante concretas, e que,

sobretudo, não responderiam do mesmo modo.

Tudo que há consiste numa forma singular de potência, que se vale segundo sua capacidade de afetar e ser afetado. Quanto a isso, os encontros procedem por simpatia e ressonância, e é possível que algo componha ou decomponha outro modo agir, ser ou existir. Estas relações modais se definem por uma variação de potência que Espinosa define em termos de alegrias ou tristezas: conveniências e inconveniências entre os modos da imanência.

Se levamos este pensamento adiante, seremos compelidos a crer na necessidade de um empirismo sempre crescente dado que, conforme Espinosa, não sabemos do que pode o corpo. Ou ainda como Nietzsche, sob a mesma inspiração, cremos que o corpo seja uma razão superior, além e aquém da unidade de consciência ou da vontade. O corpo é senão um complexo de forças que aumenta sua potência nos encontros fortuitos da imanência, contraindo, na capacidade de se alegrar, ou de compor com outros modos existentes, forças de outros domínios donde tiramos o sentido preciso de uma transversalidade das relações.

Nesse sentido o corpo não apresenta, na superioridade de sua razão, nada além de uma exterioridade conveniente que se contrai em termos de potência, fazendo da alegria espinosana a simpatia duma grande ressonância.

Talvez seja por isso que o corpo reserve tantas surpresas ante a imediaticidade de forças vivas de pensamento, etologia que faz nascer, da axiologização ético-estética dos encontros, uma realidade irreconhecivelmente poderosa como numa música de terreiro ou num réquiem inacabado.

9.

Conceituar a música envolve uma distinção de planos: saímos do plano de composição dos agregados sensíveis e entramos num plano de instauração filosófica, dito de imanência.

Um conceito, no entanto, é inseparável dos afectos e perceptos que o atravessam – intercessores artísticos, estéticos, éticos e acontecimentais – elevando-o ao estatuto de uma multiplicidade aberta, com dimensões sempre crescentes. Algo como um vivente, cujo espaço não é o dos axiomas proposicionais (espaço lógico), mas o *spatium* metafísico do pensamento, plano de imanência que corta a infinidade de velocidades e determinações do caos; caos entendido aqui como *complicatio*, complicação de todas as coisas, emaranhado de linhas

e pontualidades de todas as ordens: coexistência de todos os ritmos.

A instauração filosófica cria a uma só vez seus planos de pensamento e os volumes dos conceitos que os habitariam, deslocando a derrocada do pensamento ao se deparar com as velocidades infinitas do caos: num primeiro eixo um ritornelo que fixa um cântico para então entrelaçá-lo de contracantos e só então um lançar-se a uma nova musicalidade, nomadismo, desterritorialização e disposição às redistribuições de um encontro (*occursus*).

10.

A sistematização musical opera um interdito virtual, e se empregamos aqui a palavra virtual é por um duplo sentido.

Primeiro porque a sistematicidade não necessariamente (mas apenas virtualmente) interdita o espaço criativo, lançando um crivo de sobrecodificação negativo, silencioso *não* que impede que a música rompa o espaço sistematizado, tornando a música propriamente o inalcançável além do cercado.

Em segundo lugar porque interdita o circuito propriamente virtual, particularmente aquele anunciado em vários trabalhos de Deleuze,<sup>3</sup> isolando a imagem atual, ou aquilo que é extensivamente dado, objetivo, de toda uma região de ressonâncias e conexões invisíveis, não-atualizadas, aquém ou além de um limiar de tempo pensável, mas que nem por isso não são menos reais ou efetivas.

Tais circuitos deslocam a idéia de uma possibilidade musical (entendidas aqui como alternativas lógicas daquilo que é dado), em favor de um percurso imprevisível, que arrastaria a música na singularidade das imediações de um campo problemático único, antecipadamente improvável, e que transborda o espaço possível do sistema de signos que a teoria musical sustenta.

Esta interdição constrange a criação num espaço combinatório finito, coagulando a experiência criativa numa espécie de estagnação formal, rebatendo o processo criativo num espaço de planejamento composicional, que desloca as desterritorializações e linhas de fuga em favor de uma sintaxe, de uma gramática ou de um léxico: encadeamento matéria-forma.

11.

O caminho virtual não assegura a composição, mas arrasta a limitação de potência operada pelo rebatimento sistemático, e abre o campo composicional para uma série de encontros com as forças vivas do pensamento, que sob a



condição do devir retornariam nos termos de uma heterogênese coadunando toda uma exterioridade para o espaço cada vez mais fechado da composição musical.

Não pretendemos aqui desenvolver este pensamento com maior precisão, mas caberia acrescentar que se defendemos a música enquanto heterogênese é porque acreditamos que ela seja inseparável de uma exterioridade coextensiva, ainda que sua sistematização possa efetivamente estreitar esse fluxo do fora, criando a ilusão histórica de um fundamento apriorístico das relações musicais, como se a música fosse antecipadamente dada: o aprendizado como revelação.

Não inverteremos as coisas. Uma musicalidade não se assegura por meio da sistematização e da codificação, o que se garante é o sistema, a existência de um código que deve sua periodicidade às condições pragmáticas de uso.

## 12.

A música popular mostra claramente a insuficiência do código quando acede a uma musicalidade local, mesmo que sistematicamente simples; seja uma música modal na costa africana, seja um canto indígena ou o samba de morro. Algo parece excedê-la de um campo prático que supõe uma maneira irreduzível de se conectar com a exterioridade, fazendo do gesto musical uma complexidade que arrasta os termos agenciados num devir-expressivo tão rico quanto a heterogeneidade de conexões que um território pode fazer. O mais é aquilo que se chama desagradavelmente de japonês no samba.

## 13.

Uma frase curta é sempre útil. Às vezes é preciso ser telegráfico, e um acorde não guardará mais a transcendência de uma lei que vá além, que exceda um *acordo*. Nada de mais: um encontro e uma composição de relações: eis todo o segredo da etologia, segundo Espinosa.

## 14.

Ainda sobre Espinosa, quando um modo existente encontra outro de antemão já não se pode afirmar nada. É possível que um componha o outro, que suas relações características convenham: é uma regra prática, uma pragmática da conveniência, o que é bastante evidente nas relações audiovisuais.

A conseqüência teórica disso é a experimentação, da qual Deleuze sugere,

reiteradamente, prudência extrema.

Só a experimentação pode nos colocar além da reconhecimento, da repetição de uma opinião, de uma percepção, de uma mesmice que se insinua na recorrência de um percurso de vícios.

A reconhecimento pressupõe a pré-formação do dado: sistema informativo que o impede de sua imediatez; note que as categorias perceptivas nos impelem a tal fechamento.

Reconhecer um intervalo pode nos levar a uma fé fervorosa que o identifique com a própria categoria, não obstante, coubesse desvalorizar os bons encontros que a cultura organizou sob o signo histórico de uma seletividade das sensibilidades.

O que questionamos é que muitos desses encontros são transfigurados em manuais que por vezes guardam o estatuto de lei: interdição das quintas paralelas.

Para restituir o conhecimento de fato, é preciso pôr em questão as questões de direito e as necessidades da experimentação: um modalismo vantajoso em Herbie Hancock e uma proliferação de quintas paralelas.

15.

É preciso estar disposto às descobertas. No entanto, esta não é de modo algum uma revelação, mas uma dupla reconstrução: constrói-se ao mesmo tempo um afeto na sensibilidade e uma função mais ou menos confusa nos termos de um acontecimento: envolvimento de uma mistura de corpos (forma de conteúdo) na linguagem (forma de expressão), especularização de uma imagem no espaço do pensamento.

É um afeto, uma paixão, um encontro entre dois termos, que conhecemos segundo nossas próprias potências.

Conhecemos de uma só vez uma imagem: as marcas de um corpo sobre nosso corpo, o impactante de um corpo sonoro, num corpo de idéias.

O problema das combinações é que cada corpo, ou modo, e aqui incluímos evidentemente uma idéia, (a que somos, e as que temos) já são, em si, multiplicidades de multiplicidades.

16.

Neste sentido é preciso estar preparado e não se precipitar, pois há uma medida da inconveniência muito grosseira para ser levada a sério.

Toda potência poderá convir, ainda que seja inconveniente sob aspectos distintos de um mesmo encontro; dois termos sempre se repudiaram em certo sentido. Um artista, evidentemente atento, saberá ver, mesmo na inconveniência, as pequenas alegrias invisíveis, microscópicas, que será preciso separar e compactuar.

Eis o sentido da análise: cartografia de uma multiplicidade intensiva e não disjunção de uma multiplicidade numérica.

17.

Analisar um prelúdio, decompô-lo na exterioridade das partes, separar e separar, identificar sistemas em microsistemas, todos exteriores e inteiramente dados. Chegamos, com isso, a um senso elementar que a cada vez se torna mais e mais o lacônico e o indiferente. Não falamos disso.

Analisar uma multiplicidade, como defendemos, é por seu turno uma cartografia territorial, esquizo ou geonálise, e nunca generalidades, mas particularidades, casos.

Que linhas passam sob o extenso? Que elementos de conexão são estes que aproximam coisas e, sobretudo, como resgatar a necessidade de pensar tais relações?

Que forças de pensamento são estas que transbordam o agregado sensível de uma violência, de uma alegria, de uma necessidade irrepreensível de pensamento?

Seria preciso dotar a análise de uma necessidade. É como se houvesse numa marcha-rancho algo que a excedesse de luminosidade, e que me aproximasse de Stravinsky ou Bartok: uma linha que leva à outra.

O que haveria de tão substancial no folclórico? Algo que derrama sua crueza e que habita tanto a música séria quanto a música popular, segundo as distinções desairosas de Adorno.

Talvez a evidência de uma vitalidade não-orgânica, pulso de vida que não será nunca sistematizável, mas que também nunca esgotada de um fulcro de urgência e evanescência: invisibilidade da curvatura, que é, senão, a composição de um complexo de tantas curvaturas, linhas, nervuras do sensível, algo a ser cartografado, separado e compactuado. Evidente, mas indescritível.

18.

François Zourabichvili (2006, p. 1319) diz em um de seus textos que

A filosofia é propriamente filosófica enquanto pensamento da experiência ou, o que vem a dar no mesmo, enquanto pensamento da imanência” e prossegue “Não tendo objeto, ela não tem que fazer qualquer descrição; e é por isso que encontramos em Deleuze poucos elementos de descrição do campo de experiência pura, que ele chama de “plano de imanência”. Com efeito, se este campo é constituído por relações, não o atingimos senão nos tornando capazes de amarrar estas relações, isto é, se escrevemos e falamos *literalmente*.

Não caberia, portanto, à filosofia descrever o campo de experiência, e isso se rebatido às propostas analíticas, libera, num primeiro momento, a música de uma leitura apropriada, e cria a possibilidade de escutas divergentes, algumas delas impossíveis.

Uma escuta literal é aquela que recolhe seus termos sob as prerrogativas de uma regra de conjunção: “E...E...E...E”. Eis a retomada de um tema: a multiplicidade musical; não a numérica, mas a que se faz redistribuindo seus termos sob a negação do ângulo predicativo em que  $x \acute{E} y$ .

Tudo isso põe em evidência que a multiplicidade é um traçado, uma *performance* de conexão, e não algo exatamente objetivo ou subjetivo.

19.

É evidente a falta de substância dos estudos sobre a perspectiva musical nos espetáculos audiovisuais, desde a ópera à música publicitária.

Nicholas Cook, em seu *Analysing Musical Multimedia* (2000, v), sustenta esta falta ao acrescentar que não haveria um quadro geral teórico consistente para o estudo das multimídias musicais.

A nós parece bastante evidente esta falta, e entendemos que o “domínio musical” deveria encampar parte destas teorizações, visto que outros domínios disciplinares haveriam de realizar um deslocamento substancial para colocar com o rigor necessário o peso de tais questões, e isso se estende, ao nosso ver, sobre as questões de uma gênese musical ou duma teoria dos afetos, ainda que esta última penda mais para uma inclinação propriamente filosófica.

Contudo, não bastaria transpor uma filosofia ou outra, mas seria preciso avaliar as condições conceituais da música, e isso nos termos de uma pragmática, de uma aproximação ou de um envolvimento com a produção de perspectiva problemática única que situaria as questões de uma musicalidade, sempre rebelde à transcendência que legislaria uma normatização anexa e irrevogável.

20.

O lingüista, estando preso à idéia de invariantes estruturais [...] fecha a língua sobre si mesma [...] os analistas musicais, comprometidos com o ideal de uma musicologia científica, fecham a música sobre si mesma. Ora, os analistas preocupam-se com as invariantes estruturais – supostamente – imanentes à música, porque as questões relativas a uma pragmática musical – ao acontecimento da música – são irreduzíveis a qualquer método científico: o método pede um distanciamento, uma pragmática pres-supõe envolvimento. (Carneiro apud Costa, 2004, p. 80)

É mesmo doentia essa busca pelas invariantes.

Vemos uma coisa como o medo a distribuir inércias a todos os campos da vida. Uma reatividade, ou como diz Nietzsche, forças reativas de negação, conservadoras, inferiores.

A questão se encontra do outro lado.

As forças de afirmação são superiores porque restituem um senso de movimento, de devir da diferença. A estagnação naquilo que se conserva é, ambigualmente, protelação e impedimento à própria vida. A vida procede por encontros e o movimento é incessante, ainda que o fortuito do encontro deva ser presidido com cautela e alegria – empreendimento das noções-comuns e das causas adequadas segundo Espinosa.

Seria preciso impedi-los, provocá-los ou desacelerá-los, ou mesmo construir uma aceleração, compatibilizar velocidades; isso nos parece ter a ver com uma capacidade de conexão, e uma política de organização de bons encontros.

Contra uma dinâmica reacionária, uma cinética. Um salto quântico no pensamento que traz duas velocidades numa articulação: e quem poderia dizer do que pode? Como sugere Espinosa: não sabemos do que pode o corpo.

21.

Dahlhaus afirma que “as forças na técnica composicional que tornaram possível uma ‘autonomização’ da música instrumental podem ser sumarizadas no conceito de ‘lógica musical’ – um conceito muito próximo da noção de caráter discursivo da música” (Dahlhaus, 1991, p. 104).

Do nosso ponto de vista, a autonomia da música é algo bastante discutível, ao menos nesses termos, e segundo a afirmação do autor, nos parece mesmo que há uma sobrecodificação teórica, ou talvez mesmo um rebatimento formal, lingüístico, que encampou tantas ordens disciplinares neste meio de século XX.

Vemos, com Metz, no cinema a redução do plano cinematográfico a um enunciado.

Contra isso, cremos na irredutibilidade de um a outro. O plano não traduz uma frase, mas transborda as conexões do espaço visual num espaço semiótico que está aquém das distribuições linguageiras.

Uma imagem não vale por mil palavras. Uma imagem vale por si, por suas intensidades, muitas vezes transcodificadas, transduzidas, remetidas numa ordem lingüística que é, senão, o aspecto visível de uma sistematicidade que quer ter as rédeas de uma pragmática mais profunda.

Ademais, a lógica não é senão decorrência de um campo prático, ainda que abstratamente se faça ilusão de um *a priori* invariável, do qual os paradoxos lingüísticos são a prova cabal.

Preferimos, com Deleuze, realizar a inversão que a desautoriza de uma hierarquia infundada:

Não existe lógica proposicional universal, nem gramaticalidade em si, assim como não existe significante por si mesmo. "Por detrás" dos enunciados e semiotizações, existem apenas máquinas, agenciamentos, movimentos de desterritorialização que percorrem a estratificação dos diferentes sistemas, e escapam às coordenadas da linguagem assim como de existência. É porque *a pragmática não é o complemento de uma lógica, de uma sintaxe ou de uma semântica, mas ao contrário, o elemento base do qual depende todo o resto.* (Deleuze e Guattari, 1997, p. 107)

É preciso pensar também naquilo que é indizível, e que faz o derramamento de toda linguagem na poesia, um transbordamento que impele a linguagem a uma gagueira "para fora de seus sulcos costumeiros" trazendo à luz "novas potências gramaticais ou sintáticas" (Deleuze, 1997, p. 9); um vivido mais intenso que qualquer fechamento, aquilo que só pode ser dito, mas que não poderia nunca ser dito: uso transcendental das faculdades.

22.

É sintomático que desde seu princípio, sob a bandeira do Curso de Lingüística Geral de Saussure (de 1916) a lingüística tenha se inclinado a um posicionamento estrutural e formalista, procurando se estabelecer como ciência formal, buscando, na Língua, aquilo que não varia.

A Lingüística é construída a partir de uma divisão, já que ela é ao mesmo tempo Ciência da Língua (enquanto sistema de signos ou conjunto de regras) e das Línguas

(enquanto idiomas históricos falados por diferentes povos). [...] os recortes e exclusões feitos por Saussure e Chomsky deixam de lado a *situação real de uso* (a fala, em um, e o desempenho no outro) para ficar com o que é virtual e abstrato (a Língua e a Competência). Essa Lingüística é chamada Lingüística do Significante, ou Lingüística Imanente. (Orlandi, 1990, p. 48)

Segundo Orlandi (1990, p. 24), Saussure distingue Língua de Fala, conceituando-a enquanto sistema abstrato, virtual, geral, reservando à fala os aspectos de sua realização concreta pelo sujeito falante, sendo circunstancial e variável.

Nesse caso, seria relevante pôr em questão uma “fala”, uma pragmática musical, que não se reduzisse aos termos de uma *competência lingüística*, mas que se expandisse num momento de liberação, num espaço de transgressão em que a norma possa ceder ao ato de uma desregulamentação fundamentada na reinauguração artística.

23.

O perigo da abstração é que ao extrair um termo de seu horizonte concreto, este passasse a pairar sobre o real, reclamando para si toda sua realidade: a música não é uma matemática, nem uma linguagem, nem informação ou comunicação,<sup>4</sup> nem mesmo uma sociologia, apesar de sê-las todas num certo sentido.

24.

É necessário avaliar uma circunstância histórica que marca o processo musical por um fechamento sistemático, que faz da música *A Música*: um sistema e não regimes, jurisprudências locais, territoriais, musicalidades entre outras – cesuras que fariam proliferar planos modais de composição, séries divergentes de práticas e valores impassíveis de uma unificação possível, positivities divergentes que se ladeariam na transcursividade de suas políticas criativas.

Trata-se de renunciar a uma tendência que transpassa a música de um estruturalismo, de um idealismo, de um racionalismo, de um cientificismo que a constriange a um fechamento em seus fundamentos; trata-se de mostrar que de uma teoria deriva um processo de (in)formação do dado sonoro: expressão de um poder que o distribui e que distribui também uma escuta, determinando coordenadas rígidas às eventualidades sonoras – ainda que não haja, absolutamente, motivos para crer que as leis musicais sejam naturais (e que haja, portanto, *grund*, um fundamento musical), mas preferivelmente curvaturas teóricas dos seus materiais.

O que desejamos aqui é pôr em questão tudo aquilo que é fundamentalmente musical, desconfiando que é justo aí que se mostram todas as transversais que encampam uma musicalidade e que fazem dela uma multiplicidade aberta, sobretudo às forças não-musicais do pensamento: a música como agenciamento, devir-expressivo de um conteúdo não musical, desterritorialização de um enfrentamento concreto que se desenha numa terra estrangeira.

25.

Seria preciso uma pequena diferença e um confinamento, e desde já uma musicalidade latente com a riqueza de uma divergência, um modo de construir uma sensibilidade num entorno próprio que seleciona; e depois se abrir, traçar uma linha de fuga, e se lançar numa outra transversal que é senão a riqueza de outra divergência, outra política, outra sensibilidade que se contrai nas intensidades que se escondem na explicação qualitativa.

A presença negra é a evidência do que dissemos. Vejamos como a presença do africano atua como um diagrama vetorial, encurvando a musicalidade europeia, seja na Cidade Nova, na Praça Onze ou na Lapa, em Nova Orleans, Chicago, Nova Iorque ou Havana.

Não é possível reduzi-las a uma mesmice negra, nem tem cabimento dizer que a música negra não leva desde então um novo ânimo, que operaria uma dupla desterritorialização.

Talvez fosse um equívoco mesmo tratá-la como música negra, essa designação frouxa.

É nesse sentido que apenas uma pragmática musical poderia se aproximar da instauração de um regime, de uma curvatura invisível, diagramática que põe em jogo uma série de transversais não contempladas numa análise estrutural.

Talvez aqui a colateralidade e o envolvimento ganhem um novo limiar de sentido, outras intensidades. Envolver-se das multiplicidades que envolvem a música, e colocarmo-nos nesse sentido colateral, em que a predicação tem a lógica de seu “É” deslocada na realidade do sentido conjuntivo, substantivo: “E...E...E...E...E”.

26.

Falamos da singularidade de uma sintaxe, um estilo de aproximar coisas. Envolver-se dessa sintaxe é recolher o duplo efeito de uma máquina territorial:



desejo maquinado e maquinação do desejo, e quando menos se imagina uma subida à superfície distribuindo a diversidade de trajetórias intensivas de uma comunidade virtual que traça na extensão, na qualificação das matérias de expressão, as singularidades de uma profundidade territorial: agenciamento maquínico do desejo e agenciamento coletivo de enunciação.

27.

Sobretudo é aconselhável estar atento ante os perigos da informação.

A experiência pura libera o dado (puro) do seu estatuto informativo. É como se uma nota musical se liberasse de um sistema de alturas que a informa e alcançasse a fluidez de uma sonoridade.

Aqui nos endereçamos aos problemas da escuta, segundo Silvio Ferraz nos faz crer em sua crítica à fenomenologia de Schaeffer: a informação e a categoria interdita o dado puro sob os termos de uma pré-formação, de uma antecipação formativa.

Se Schaeffer liberou e estendeu uma escuta interdita, é preciso retomar este senso de liberação, e se livrar de uma possível reterritorialização da representação, quando antecipadas numa tipomorfologia dos objetos sonoros a escuta abandonaria "seu caráter acontecimental para tornar-se mais uma ferramenta de representação dos fenômenos sonoros" (Ferraz, 2005, p. 61).

A nota é informativa e interdita o dado puro que passa a ser predicado quanto sua altura num sistema de frequências.

Seria preciso recuperá-la enquanto dado puro da experiência real, abrindo-a a uma infinidade de predicções, quantos forem os sentidos de sua redistribuição num espaço liso, em que a nota abandona a uniformidade da informação para se envolver de um sofrimento ou alegria, que de fato não lhe compete, mas que passa por ela, que se envolve dela, lhe abrindo a tantas outras multiplicidades que se contraem na "experiência real", muitas vezes limitada na asfixia de uma escuta *a priori*.

Um acorde não é nem triste, nem vivo, nem sombrio, mas consiste num espaço de distribuição afetiva que pode envolvê-lo de uma tristeza ou de uma leveza real.

Precisamos, também contra isso, restituí-lo de uma pureza teórica, não para livrá-lo de uma alteridade ou de um valor adjunto, axiológico, mas para mantê-lo livre a todas estas conexões, a todas estas aproximações e modulações.

Talvez seja nesse sentido que a colateralidade da imagem, do corpo, das representações cênicas, da ópera, ou da canção seja uma evidência de um

envolvimento precioso que não deveria predicá-lo, mas relançá-lo sob um princípio de síntese disjuntiva.

28.

Não cremos num engodo teórico que inviabilizaria a música. Não dizemos que o conhecimento de certas relações seja um erro, mas uma perspectiva, que ao se transfigurar na ordem de uma normativa, desloca a realidade do afeto,<sup>5</sup> recolocando a composição segundo uma a xiomática ou uma codificação.

29.

É preciso não confundir as possibilidades de um sistema (tonal, atonal, espectral, modal etc.) com sua verdadeira sustentação pragmática. Tal sustentação tem seu fundamento no recolhimento prático de efeitos afetivos por uma comunidade sensível que contrai tantos e quantos deslocamentos territoriais, e cujo objeto fundamental não é a forma, mas as intensidades do signo, da sintaxe não-lingüística que imprime a diagramatização de uma curvatura aos materiais que dispomos; aquilo que se furta ao empirismo sensível, mas que lhe dá o movimento de conexão ausente de toda esfera analítica ou estrutural que tome a forma pela intensidade, pelos valores transcendentais da sensibilidade, cujo objeto não é o Ser Sensível, mas o *sentiendum* ou Ser *do* Sensível.

O problema, que gera a confusão, é que o sensível provê algo de palpável, mas que esconde, ao mesmo tempo em que evidencia, as dinâmicas diagramáticas dos campos de força; algo invisível mas que não é menos real, presente e preciso que aquilo que se mostra na materialidade sensível do ar tefato musical.

Seria preciso, como propôs Foucault, rachar as palavras e as coisas, atingindo a condição extrativa dos enunciados, seu espaço de raridade.

É como na música.

Mas o que há para se extrair das frases ou períodos musicais ou, ainda, de uma sinfonia? Haveria algo além de relações estéticas gerais, universais, sistematizáveis? Haveria aí um belo musical impassível, transcendente, como queria Platão, o triunfo dos ícones e reencontro final e imutável com aquilo que transcende o mundo sensível?

30.

Um instante de crueza filosófica nos põe na rarefação material dos signos,

das intensidades do pensamento que espiritualiza as matérias, mas que, ao mesmo tempo, se trai na qualidade, no devir-expressivo das matérias de expressão, que se antes eram estritamente funcionais, agora ganham o campo estético ao qualificarem o espaço de uma autonomia, de uma auto-objetivação artística.

Quando Deleuze se pergunta sobre o Ser do sensível, prossegue dizendo que “a resposta deve designar a existência paradoxal de “alguma coisa” e que não pode ser sentida (do ponto de vista do exercício empírico) e que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida (do ponto de vista do exercício transcendente)” (Deleuze, 2006, p. 332).

Distinguindo o Ser sensível (um filme, uma música etc.) do Ser *do* sensível, Deleuze por outro lado os conecta pela reflexão de um noutro, na distensão da diferença implicada na intensidade, na explicação de um extenso, “reflexão que o trai ao explicá-lo”, e que confere à intensidade o caráter paradoxal de um limite – limiar metafísico que se insinua no exercício transcendente captado no sensível enquanto signo: “ela é o insensível, o que não pode ser sentido [do ponto de vista do exercício empírico], porque está sempre recoberta por uma qualidade que a aliena ou que a contraria”, distribuída num extenso que a subverte e a anula” (Deleuze, 2006, p. 333).

Roberto Machado ensina que, para Deleuze, “cada faculdade tem um objeto próprio que não pode ser objeto de nenhuma outra faculdade”, havendo aí uma síntese disjuntiva, um acordo discordante: “em que cada faculdade disjunta só comunica à outra a violência que a eleva a seu limite próprio”, só conseguindo exercer-se “sob a ação de uma ‘inimizade’, de uma violência, de uma coação, sob a ação de forças que, lhe fazendo violência, a despertam para seu exercício” (Machado, 1990, p. 155-156).

Tal doutrina contraria o senso comum da experiência sensível em que nossas faculdades convergem num acordo para a constituição do objeto da percepção.

No exercício transcendental da sensibilidade, nosso objeto deixa de ser a materialidade musical (empirismo sensível) para ser aquilo que se oculta, que a espiritualiza: forças de pensamento que diagramam a obra, que tecem as nervuras do sensível, e que só pode ser sentido.

Para Deleuze, aquilo que só pode ser sentido é propriamente o que não pode ser imaginado, nem lembrado, nem pensado, o que nos afasta dos modelos de reconhecimento e de um empirismo comum. No exercício transcendental das facul-

dades, cada faculdade se atém àquilo que lhe concerne propriamente e que não pode ser objeto de nenhuma outra.

O signo deleuzeano se define, nesses termos, como o objeto próprio da sensibilidade, aquilo que paradoxalmente não pode ser sentido, mas que só pode ser sentido.

Pensamos porque há no sensível algo que se furta, tal como as forças de pensamento numa sonata, e que impõe ao pensamento uma necessidade, uma urgência, não obstante variável de uma territorialidade para outra.

Nesse sentido, pensar é algo que se dá sob o fortuito de uma violência, já que “para haver pensamento é preciso um encontro contingente com o que força a pensar”. Isso, para Machado, destaca o “privilégio da sensibilidade como faculdade que desencadeia o processo” de se pensar o que há.

A sensibilidade é “forçada pelo encontro com a intensidade – com os *signos* – a sentir a própria intensidade, [que] força por sua vez a memória a se lembrar do ser do passado – a forma pura do tempo – e a memória, por sua vez, força o pensamento a apreender o ser do inteligível” (Machado, 1990, p. 153).

O signo, portanto conecta o conceito de intensidade e sensibilidade, e ainda o do ato de pensar, sob as condições de uma violência, “É aí que pensar conquista ao mesmo tempo sua necessidade e efetividade, reconhecendo os signos que nos obrigam a pensar porque englobam o que ainda não pensamos” (Zourabichvili, 2004, p. 100).

31.

Seria o gênio musical aquele que se aproxima das verdades eternas, respondendo na expressão musical aos cânticos da similitude e da representação do eterno, imutável, quase-teológico, cuja perversão, no conceito de simulacro, seria apenas um afastamento débil?

Sob o ponto de vista construtivista, a própria sensibilidade (enquanto ponto de vista singular da vida) se faria implicada nas intensidades diagramáticas que espiritualizam o sensível, e a escuta que lhes simpatiza, seria antes, entre duas sensibilidades, perspectivas que se compõem territorialmente, etologicamente, encontrando nas formas sensíveis o aspecto visível de uma ressonância, de um encontro que amplificaria certos modos de existir, e que certamente diferem de tantos outros, alguns inclusive impossíveis.

Para ser rigoroso, no entanto, a particularidade de uma sensibilidade diz res-

peito a uma coletividade; há um aspecto ético, mas, sobretudo político na imanência da sensibilidade a um espaço determinado de vida, territorial.

32.

Trata-se aqui de uma desvalorização do absolutismo dum plano anexo, de legislação, que difere em natureza do plano de composição, e que impede que o compositor retome seu plano criativo numa veia ou bifurcação em que o som se abre a outros dinamismos, para além daquele que o determina enquanto informação legislada.

Nesse sentido, a composição audiovisual desde sempre recolocou, potencialmente, a questão da colateralidade dos discursos musical e cênico, ou imagético, ou corporal, provocando um refluxo das forças de um campo a outro, transformando e envolvendo o som daquilo que sempre lhe coube na própria música: de relações humanas e não-humanas, de investimentos humanos do sonoro, forças de articulação que não são propriamente musicais, mas que lhe imprimem um devir-expressivo, formando o som como bloco autônomo de um encontro, cujos efeitos recolhemos num espaço sociocultural que reflui enquanto plano anexo de regulamentação, ou agenciamento coletivo de enunciação.

33.

Talvez a idéia de música enquanto conceito nos interdite tantas e tantas músicas impossíveis, que preferimos chamar de musicalidades. Falar sob este título ou designação parece algo mais livre de um formalismo, falta de rigor normativo que as elevam a um espaço afirmativo de divergências, de jurisprudências locais, de éticas não-totalizáveis que desenham o bom e o mau em termos de regras de formatividade.

Não cremos na sistematização musical como fonte de musicalidade, mas como um crivo que precisa ser curvado.

34.

O problema da composição quando diante da folha em branco<sup>6</sup> precisaria ser mais bem avaliado. Não é seu vazio que assusta, mas os encontros que impede. A folha em branco é notavelmente preenchida por tantos pressupostos e antecipações coercitivas que nada tem de vazia. A folha em branco é, sobretudo, uma ilusão.

35.

“Esperei muitas noites antes de expor meu nariz ao vento, vê só, eu me dizia, há quantos anos dentro de quatro por dois, delicada masmorra [...]” (Hilst, 1973, p. 29)

36.

[...] diria que a música, o que chamamos de musicalidade, não é um campo puro, mas um espaço atravessado por domínios distintos de escuta [...]. Mas, no plano da música aquilo que chamamos de escuta é mais do que sonoro. [...] escutamos tudo aquilo que vem com os sons. (Ferraz, 2005, p. 76)

Este excerto, como o anterior, vale por si. Diz tudo por si mesmo, mas sua razão assume aqui certa distinção que situa o resto do texto numa aura de inspiração e tributo; não a uma personalidade, mas a um termo de encontro. É preciso dizer que esta forma de aforismos numerados não conserva nada de original, desde a obra de Nietzsche, ao mesmo tempo em que é uma bricolagem inspirada no livro das sonoridades de Silvio Ferraz. E o que se ouve nele? O devir-literário de uma musicalidade secreta, profundamente reveladora: por ouvidos em toda parte.

37.

A questão do devir em música é bastante obscura. Trazer para a composição um ato criativo é quase um caso de indisciplina ou mesmo de raridade, pelo menos se tivermos o peso das determinações na cabeça, sobrecodificação do código.

Talvez por isso Foucault tivesse a necessidade de restituir ao enunciado um estatuto transcendental, diagramático, de um espaço de raridade.

Por outro lado, a intransigência de qualquer sistematização assume as feições de um brinquedo, quando o compositor desfaz sua crueza em nome de um jogo facultativo. Além do que, segundo Deleuze, “a única lei de criação é que o composto deve ficar de pé sozinho” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 214); posto isto não é o sistema que a sustenta, mas uma verticalidade eminente que se vale de qualquer meio de sustentação.

As regras, estando sujeitas às trapaças, logo a forma se libera, as progressões tornam-se imprevisas, as cadências deceptivas, as dissonâncias emancipam-se, as texturas espremem, saturam ou rarefazem-se; logo as repetições

são indefinidas ou o acaso se introduz: a forma deixou de ser “fôrma”.

Ao piano se prepara uma pausa, encontro com a calçada. Os centros perdem sua centralidade; todo centro é deslocado matematicamente e, no entanto, há espaço para dois ou três centros numa periferia popular, espaços excêntricos de uma etnomusicologia assistemática. Mas o que atravessa estes atos de indisciplina são encontros. Encontros que põem em evidência a impossibilidade de levar adiante tal e qual musicalidade; renunciar ao concêntrico, à mesma música. É, portanto, uma jurisprudência que acede. O grande código é a cada vez uma transgressão da vida e uma imposição que, factualmente, encontra o balbuciar da diferença, de uma divergência intransponível, porque é absolutamente real e, nesses termos, já não somos quem éramos, nunca fomos senão em devir.

38.

Mas o que viria a ser, afinal, o que chamamos inicialmente de pragmática transcendental?

Talvez um posicionamento teórico que se fortaleça num sentido prático e imanente da música, excedido duma dimensão indeterminada de escuta ou de invenção musical, mas, fundamentalmente, uma pragmática transcendental estaria atenta às intensidades do signo naquilo que força a pensar e que ainda não pensamos: forças invisíveis que não dizem respeito nem à inteligência, nem à memória e nem à imaginação, mas ao afeto, ao percepto, ao exercício transcendental da faculdade de sentir aquilo que paradoxalmente não pode ser sentido.

Por isso desfazemos uma última contradição entre o que se poderia entrever aqui sob os termos mutuamente exclusivos da transcendência e da imanência.

O exercício transcendental das faculdades, conforme delineado por Deleuze em *Diferença e Repetição*, não diz respeito a objetos fora do mundo, mas às forças imanentes e invisíveis que se determinam como já-a-realidade, conforme ressonâncias nietzscheanas.

Segundo essa tendência filosófica, apoiada na trindade da imanência Espinosa-Nietzsche-Bergson, não se fala de um materialismo estrito, mas de uma metafísica das forças, segundo admitido pelo próprio Deleuze.

O materialismo aqui é impregnado de uma metafísica imanente, que tem na intensidade das forças o objeto de todo exercício transcendental e o encontro com que força a pensar.

Somos, portanto, compelidos a crer neste mundo; a crer na imanência da realidade como provedora absoluta de toda a realidade, ainda que nem tudo possa ser visto, dito ou diagnosticado.

Acrescentamos aqui que é no sensível que temos acesso àquilo que não pode ser sentido, e que suscita um deslocamento da sensibilidade num exercício transcendental cujo objeto não é propriamente o Ser Sensível, mas o *sentiendum*, ou Ser *do* Sensível; esfera das intensidades, signos, forças e curvaturas diagramáticas que operam o sensível: espaço que, segundo Foucault, nem tudo é prontamente visível ou enunciável, mas no qual nada se oculta.

### 39.

Quanto à obra de arte, diz Deleuze “Ela é independente do criador pela autoposição do criado, que se conserva em si” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213) e prossegue corajosamente dizendo que “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva [...] *bloco de sensações, isto é, um composto de afectos e perceptos*” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 213).

Em última análise, por pertencerem a planos mutuamente irredutíveis, a música não se reduz ou deriva daquilo que se conceitua sobre ela e vice-versa.

O espaço do conceito é o plano de imanência, cujas intensidades são distribuídas por um movimento do pensamento que lhes dá certo volume e materialidade.

Já a música é um trabalho sobre outra matéria, e que difere do conceito.

Se há irredutibilidade entre a música e sua teorização ou conceituação é porque não se extrai uma música de um conceito, nem de um sistema musical, ainda que possa haver intercessores conceituais no plano artístico, ou deslizamentos de afectos e perceptos no plano de instauração filosófica ou conceitual: movimento de intercessão.<sup>7</sup>

A música se constrói numa materialidade que supõe, sim, um trabalho sobre um material sonoro que envolve a sensação e a percepção e, por que não, os deslizamentos de uma idéia sobre música, um ato involuntário, gesto ou comportamento apreciados numa autonomização forçosa quando o criado é autoposição de si mesmo.

Mesmo a idéia de música ou tudo que a atravessa se autopõe numa emancipação.

Isso não quer dizer que as forças de conexão da obra, a realidade das linhas



abstratas enquanto “o que há de mais imanente à obra” (conforme Pombo, 2002, p. 40), suas “nervuras”, não suponham um acontecimento inventivo e uma coletividade enunciativa; dizemos que esta invenção é indissociável de uma intensa relação com um fora que é contraído pela sensibilidade e pela prática produtiva na espiritualização do sensível.

A obra, nessa perspectiva, torna-se uma espécie de monumento do deslocamento, do devir. Seria preciso crer que a obra prolonga um encontro com algo que contrai, fazendo dos traços destes encontros uma inscrição: nas palavras do próprio Deleuze, “tornando audíveis forças não-sonoras”,<sup>8</sup> ou como diz Silvio Ferraz, em sua leitura do mesmo autor, um “tornar sonoro forças não-sonoras: forças de crescimento, forças de conexão humana, forças de guerra, forças táteis, forças visuais” (conforme Ferraz, 2005, p. 69).

Aquilo que se conserva é, comparativamente, o registro de um devir em que as forças de uma territorialidade se emancipam na auto-objetivação das matérias de expressão, agindo como uma vetorização do espaço sensível: formatividade numérica de uma multiplicidade intensiva, acontecimental.

Talvez um monumento que reitere a evidência do acontecimento estético, colateralidade e envolvimento que voltamos a comentar.

E esse envolvimento, essa contigüidade coextensiva com o que não somos, abre um campo de existência que não é o da identidade, mas da presença de uma perspectiva em outra, de uma dobra em outra, de um campo singular em outro, operando uma mútua redistribuição e um limiar de indiscernibilidade entre os termos que se atravessam.

Quanto a isso, consentimos que o que colocamos é quase que inexplicável.

Seria preciso esta evidência no próprio movimento da sensibilidade; assistir a percepção em devir, aceder à realidade do percepto.

É como no exemplo de *A Imagem-Tempo*,<sup>9</sup> constantemente reiterado por Deleuze sobre a heroína de *Europa 51* de Rossellini.<sup>10</sup>

Nesse exemplo, Deleuze mostra a percepção irrefutável da própria percepção em devir (percepto) que faz com que os esquemas recognitivos das realidades passem a um limiar de indefinição, em que um termo se redistribui ou se prolonga no outro ante as novas intensidades que se apresentam: rompimento do regime informativo das objetividades e evidência de uma nova distribuição das relações entre o atual e o virtual, em que assistimos nos objetos as trajetórias de nossas próprias questões.<sup>11</sup>

A música então se relançaria, nesta perspectiva, sob uma incessante heterogenia ao prolongar outras realidades e ao prolongar-se em outras, constituindo-se nos encontros com o fora que interioriza – evidentemente mediatizada por uma potência humana – e respondendo com a projeção de algo que já não é esse fora, mas esse fora encontrado, desterritorializado e reterritorializado, pois segundo crêem Deleuze e Guattari, em seu estudo sobre Kafka, “na medida em que há forma há reterritorialização, mesmo na música” (conforme Deleuze e Guattari, 1976, p. 12).

A forma seria, portanto, a reterritorialização de determinações ou componentes territoriais que não pertenceriam, originalmente, a qualquer domínio, mas que seriam preensões singulares de uma transversalidade interterritorial.

É o caso da fala territorializada num devir melódico nas canções, ou da dor desterritorializada num lamento ou numa marcha funesta.

Se este fora é tão precioso como pensamos, a música não se manteria de pé nos termos de um isolamento sistemático, como querem algumas correntes formalistas, muito embora o próprio sistema advenha como um termo de agenciamento entre perspectivas de racionalidades e sensibilidades afins.

O fato é que não poderíamos admitir a anterioridade de uma normativa abstrata extraída do campo imanente de relações afetivas, lembrando que o saber e o afeto constituem o primeiro gênero de conhecimento, segundo Espinosa.

Sugerimos a vantagem de se pensar os sistemas musicais enquanto regimes e não sistemas de signos; jurisprudências locais anexas a um plano de organização em que formas, sujeitos, temas e motivos se constituem. Mas é preciso, ainda, excedê-los de uma revisão sob o caso dos sistemas abertos<sup>12</sup> nos termos de um plano de composição ou consistência pré-formal e pré-funcional. Neste sentido, seriam pensados como compêndios referenciais de uma lista sempre aberta e crescente de afetos e preensões transversais: contaminação e prolongamento numa multiplicidade noutra sob o sentido conjuntivo “E...E...E...E...E...”.

Coextensão do sentido musical num estilo literário, numa concepção arquitetônica ou numa maneira de montar as seqüências de um filme, devir musical da montagem – o mundo como prolongamento do próprio mundo naquilo que é *literalmente* o impróprio.

---

## Notas

<sup>1</sup> Sobre o sentido da conjunção em Deleuze conforme Zourabichvili, 2006.

<sup>2</sup> Segundo Ferraz (2005, p. 64) “não há por que definir, ou como cercar o que é música, ao menos nos resta um ponto em comum: a música destina-se aos ouvidos”.

<sup>3</sup> Conforme especialmente Deleuze e Parnet, 1998, p. 173-179 e Zourabichvili, 2004, p. 117-119.

<sup>4</sup> Conforme especialmente Ferraz, 2001.

<sup>5</sup> Zourabichvili (2006, p. 1311) chama atenção, quanto a uma possível pedagogia deleuzeana, para a relação primária entre o saber e o afeto. Cremos numa interdição deste processo quando a normatização musical faz as vezes da experiência musical, determinando a prerrogativa duma axiomática musical no lugar do afeto.

<sup>6</sup> “De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é preciso romper” (Deleuze, 1981, p. 6).

<sup>7</sup> Embora um conceito não se reduza a uma música, nem uma música a um conceito, é possível que um plano deslize sobre o outro, conforme lemos em Deleuze e Guattari (1992, p. 277-279). Para um exemplo mais preciso e ilustrativo conforme Ferraz, 2004.

<sup>8</sup> Conforme Ó de ópera, em Boutang, 1988-1989. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

<sup>9</sup> Conforme DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>10</sup> Conforme Deleuze, 1992, p. 68-69. Na ilustração de seu conceito de imagem-cristal, Deleuze aponta que quando o sistema de respostas ou clichês é rompido e há, de súbito, a cristalização de uma imagem atual e virtual, prostramo-nos diante de um “ponto de indistinção entre o real e o imaginário”.

<sup>11</sup> “[...] o Pequeno Hans, tão pouco compreendido por Freud, tem ‘visão’ do cavalo de bonde que cai e se debate sob os golpes de chicote, mas esta visão é dupla, cristalina: o que a criança vê em sua relação com o cavalo são as trajetórias da sua libido. Com isso, acede ativamente *ao seu próprio problema* [...] *deixar* significa habitar o plano de imanência em que a existência não se produz sem se fazer clínica de si própria, sem traçar o mapa de seus impasses e suas questões” (Zourabichvili, 2004, p. 37). ORLANDI, Eni Pulcinelli. *O que é Lingüística*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

<sup>12</sup> “Há hoje, nas ciências ou em lógica, todo o princípio de uma teoria dos sistemas ditos abertos, fundados sobre interações, e que repudiam somente as causalidades lineares e transformam a noção do tempo” (Deleuze, 1992, p. 45).

---

## Referências

- BOUTANG, Pierre-André. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Realização de Pierre-André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1988-89. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].
- COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- COSTA, R. L. M. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música? *Música Hodie*, Goiânia/Goiás, v. 4, n. 1, p. 75-90, 2004.
- DAHLHAUS, Carl. *The idea of absolute music*. Translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução não-publicada de Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. [Conforme edição francesa DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: aux éditions de la différence, 1981.]
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

- \_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; FARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*: um livro de música para não músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. Música e comunicação: Ou, o que quer comunicar a música? In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., vol. 2, 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, p. 515-522, 2001.
- \_\_\_\_\_. Ritornelo: composição passo a passo. *Revista OPUS*, Campinas, v. 10, p. 63-72, dez. 2004.
- HILST, Hilda. *Qadós*. São Paulo: Edart São Paulo livraria editora, 1973.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- PICCINI, A. Notas exploratórias sobre um ritornelo não-musical, ou ainda... In: CONGRESSO NACIONAL DA ANPPOM, 16., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2006.
- POMBO, Catarina. O corpo da estética: a arte e a natureza em Gilles Deleuze. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e a questão da literalidade. *Educ. Soc.*, Campinas, n. 93, v. 26, p. 1309-1321, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: jan. 2006.