

As condutas políticas dos ritornelos musicais¹

The political conduct of musical ritornelos

RODRIGO CARQUEJA MENEZES

Doutorando na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro, pela Secretaria de Estado do Rio de Janeiro.

rodrigo.menezes@ifrj.edu.br

RESUMO:

O objetivo deste artigo é evidenciar o potencial revolucionário presente na arte musical. Para tal, primeiramente, partimos de três momentos da música ocidental que, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, quando tratados como agenciamentos nos deixam perceber as forças que lhes são correspondentes: forças do caos no classicismo, forças da terra no romantismo e forças cósmicas no modernismo). Depois, em um segundo momento, com o conceito de ritornelo ficará claro como de um pequeno ritornelo territorial (canto folclórico, canção de bebê, valsa de Viena, canção de ninar, sinetas de vaca, barulho de helicóptero, por exemplo) o devir-música produz um grande ritornelo desterritorializado trazendo para a superfície materiais moleculares que nos fazem ouvir forças até então inaudíveis.

Palavras-chave: Devir-Música. Ritornelo. Classicismo. Romantismo. Modernismo.

ABSTRACT:

The aim of this article is to become apparent the revolutionary potential that is present on musical art. First of all, in order to do so, we will take three moments of Western music: Classicism, Romanticism and Modernism. According to both Gilles Deleuze and Félix Guattari, if we deal with these moments as assemblages, then we realize which forces are correspondent to them: forces of chaos in Classicism, forces of earth in Romanticism and forces of the cosmos in Modernism. To do so, we use the concept of ritornelo as a "theme" to show how, from a small territorial ritornelo (folk song, baby song, Vienna waltz, lullaby, cow bells, helicopter noise, for example), the becoming-music produces a great deterritorialized ritornelo and brings molecular materials to the surface, making us listen to so far inaudible forces.

Keywords: Becoming-Music. Ritornello. Classicism. Romanticism. Modernism.

“(…) a música é uma política. A música faz e nos leva a fazer o movimento. Ela garante nossa vizinhança e a multidão de singularidades.”
 Gilles Deleuze. *Péricles e Verdi*.

1. INTRODUÇÃO

Os compostos sonoros que comumente chamamos de músicas guardam uma intrínseca potencialidade revolucionária. Gilles Deleuze e Félix Guattari, não cansaram de apontar para a constatação de que há um devir-revolucionário que atravessa essas sonoridades e que, por não ser da ordem dos significados ou dos significantes, sempre escapou à visão

¹ Artigo submetido para avaliação em 02/11/2019 e aprovado em 10/11/2019.

molar dos especialistas mais conservadores. Contudo, mesmo quando percebido, este devir propriamente musical nunca deixou de ser atacado pelos defensores dos axiomas do capitalismo com sua tendência reacionária a serviço do valor mercantil da arte. Isto porque tal "devir-música" promove a "abertura de uma passagem"² que permite passar fluxos descodificados e desterritorializados que assim escapam a toda axiomática do capital, que é obrigada a complicar-se ou a saturar-se cada vez mais. É neste sentido que Deleuze e Guattari vão afirmar: "o artista e o sábio podem ser determinados a juntarem-se a uma situação objetiva revolucionária."³ O objetivo principal deste artigo será entender, no caso específico da música ocidental, esta objetividade revolucionária atribuída à arte pelos autores. Para tal, vamos lançar mão do conceito de ritornelo tão importante para ambos os autores, que como veremos, possui uma dimensão tanto política quanto estética e por isso mesmo é de extrema relevância para a realização de nosso objetivo.

2. O RITORNELO

Apesar do termo ritornelo nos remeter à técnica musical e, num primeiro momento, sugerir a ideia de uma simples repetição mecânica como a de uma música em *loop*⁴. Ao contrário, na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari o conceito de ritornelo tem um alcance que abarca amplamente a dimensão do vital, da complexidade e da diferenciação que lhe é própria. Passando em revista a obra dos referidos autores, encontramos uma multiplicidade de tipos de ritornelos: ritornelos musicais, ritornelos capitalistas (políticos), ritornelos sonoros, visuais e comportamentais no mundo animal

² Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, S/D, p. 388.

³ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, S/D, p. 398. Gilles Deleuze e Félix Guattari explicam do seguinte modo como esta axiomática age na ciência: "(dá-se uma certa liberdade aos sábios, permite-se-lhes que organizem a sua própria axiomática; mas chega o momento das coisas sérias: a física indeterminista, por exemplo, com seus *fluxos* corpusculares, tem que se reconciliar com o 'determinismo'). A verdadeira axiomática é a da própria máquina social, que substitui as codificações anteriores, e que organiza todos os fluxos descodificados, inclusive os fluxos de código científico e técnico, em proveito do sistema capitalista e ao serviço dos seus fins." Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, S/D, p. 242 e 243. Quanto à arte encontramos o mesmo procedimento: "A axiomática capitalista é tão rica, acrescenta-se sempre um axioma para os livros dum grande escritor cujas características de vocabulário e de estilo se podem sempre estudar com uma máquina eletrônica, ou para o discurso dos loucos que se pode sempre ouvir dentro do quadro de uma axiomática hospitalar, administrativa e psiquiátrica." Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, S/D, p. 257.

⁴ Segundo Sílvio Ferras: "É isto o ritornelo, não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retomar este lugar". Sílvio Ferraz. *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, p. 35.

(etológicos) e ritornelos do tempo perdido (literários)⁵. Como podemos notar, este conceito não se encontra restrito a uma única área de estudo, mas vai liberar intercessões⁶ entre as mais diferentes áreas. Essas intercessões podem nos dar a impressão de uma falta de precisão conceitual, mas é justamente o contrário. São estas ressonâncias que atestam não só uma precisão característica, mas também deixam subir à superfície a potência criativa da filosofia, pois permitem ver os problemas a que um conceito filosófico responde, ao mesmo tempo que impede de ser uma abstração vazia resultante de uma mera reflexão sobre um objeto.

O conceito de ritornelo diz respeito ao modo pelo qual um indivíduo, grupo ou sociedade se agencia com uma territorialidade; dito de outro modo, é um recorte territorializante ou reterritorializante, mas também, como ficará claro, um movimento de desterritorialização. Na entrevista intitulada *L'abbecedaire*, Gilles Deleuze, com relação à música, pergunta: “Quando é que cantarolo?” e três dinamismos são apresentados: 1) cantar para procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2) cantar para habitar, arrumar o território, reorientar seus ritmos; 3) cantar para partir, lançar-se para fora do território ou desterritorializar-se rumo ao cosmo que não é mais caos⁷. Deve-se ficar claro, que esses processos dinâmicos são coexistentes, tal numeração é sempre arbitrária, pois não há aqui uma ordem determinada. Em todos esses momentos o que conta é que estamos sempre em relação a um território, mesmo quando o abandonamos. Toda evolução nesse contexto torna-se aparente, pois em essência são três camadas que respondem a diferentemente e específicas problemáticas. Félix Guattari, em seu livro *O Inconsciente Maquínico*, diz que “uma criança que cantarola de noite porque tem medo do escuro procura retomar o controle dos acontecimentos” que tendem a escapar ao seu domínio. Neste processo, ela se equipa⁸ de

⁵ Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari não estudam somente o ritornelo em sua relação com a música, mas também de modo etológico no mundo animal. Já em outras obras, o ritornelo é apresentado a partir de outras relações: Em *O que é filosofia?*, por exemplo, teremos o ritornelo na obra de arte em geral. Podemos citar também *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise* de Félix Guattari, em que nos são apresentados ritornelos capitalistas, além de uma parte inteira dedicada aos ritornelos do tempo perdido de Proust.

⁶ O termo intercessão é utilizado no sentido preciso que lhe é dado por Gilles Deleuze. Cf. Gilles Deleuze. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

⁷ Estes dinamismos também aparecem em *Mil Platôs* no capítulo dedicado ao ritornelo: "I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua pequena canção. (...) II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: é preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. (...) Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar. (...) III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos entrar alguém, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. (...) Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Sobre as linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se colocam a germinar “linhas de errância” (...)."Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 382-383.

⁸ Félix Guattari. *O Inconsciente Maquínico – Ensaio de Esquizo-Análise*. Campinas: Papyrus, 1988, p. 103.

um ritornelo, de um pequeno ritornelo territorial para conjurar forças que escapam ao seu controle. De um modo geral, o ritornelo tem sempre um motivo que pode ser o medo, o amor, a saudade, o trabalho, a solidão; tudo dependerá sempre do tipo de associação que está em questão: conjurar, experimentar, compor. Deste modo, cada indivíduo, grupo ou sociedade equipa-se de ritornelos na tentativa de se associar de algum modo com forças, que por exemplo podem ser as do caos, como em acontecimentos que fogem ao nosso controle. Na Grécia antiga, por exemplo, as profissões e as corporações de um modo geral possuíam um *sinhal* melódico distintivo, uma pequena fórmula sonora, um "nomos"⁹ que não pode ser separado das circunstâncias sociais em que estão inseridos, tanto de um *ethos* quanto de um território. Segundo Deleuze e Guattari: "O *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* é também Morada"¹⁰. Na sociedade grega, essas fórmulas melódicas abrangiam tanto a identidade social quanto permitiam a coesão no canto, na dança, no ritual, no gesto, no artesanato, na produção em geral e no território, instâncias essas inseparáveis uma da outra.

Um outro exemplo muito diferente do caso grego anteriormente citado, e que mais nos interessa aqui, diz respeito às sociedades capitalistas e seu processo de especialização e separação do que até então era coeso nas sociedades antigas. Tal processo tem seu ápice com a noção moderna de "Obra de arte" muito distinta do *nomos* grego. Deste modo, neste contexto surgem todo tipo de especialistas em determinadas artes, ao mesmo tempo em que há uma "autonomização" dos componentes de canto, dança, ritual e produção, o que vai implicar um modo distinto de se associar com os territórios existenciais ou equipar-se de um ritornelo. O importante neste ponto, é que esse traço distintivo entre esses dois exemplos não podem ser comparados de forma simplória de modo a caracterizar uma degeneração, ou, ao contrário, uma evolução das sociedades capitalistas em relação às antigas. Apresentar deste modo o problema só é possível quando não se percebe ou não se quer perceber o movimento próprio deste novo modo de compor os ritornelos.

Cada tipo de agenciamento social apresenta um novo modo de se associar com um ritornelo, cada novo modo de se associar com ele apresenta um movimento singular de resistir e criar, ou, como apresenta Gilles Deleuze e Félix Guattari, novos "límiars de

⁹ Cf. Joseph Samson. *La messe et le motet en Italie*. In: Roland-Manuel (Direção). *Histoire de La musique I. Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Encyclopédie de La Pléiade. France: Éditions Gallimard, 1960, p.1168.

¹⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 384.

percepção”. No caso da música européia, este agenciar-se não pode negligenciar a especificidade dos seus períodos - classicismo, romantismo e modernismo - pois, cada um a seu modo, criam novos modos de perceber e de agenciar-se com o ritornelo. Então, retomando os três dinamismos do ritornelo anteriormente citados e observando esses três períodos da música ocidental, percebe-se que em caso os compostos sonoros tornam perceptíveis¹¹ distintas forças da natureza: “Forças do Caos para o classicismo, Forças da Terra para o romantismo e Forças do Cosmo para o modernismo”. Para nossos autores, foi Paul Klee quem mostrou perfeitamente a presença destas três forças da natureza na arte. Nos apresenta Klee: na arte “somos levados ao caminho cósmico pela aspiração de nos libertarmos das amarras terrenas, indo além de nadar e voar, alcançando o impulso livre, a mobilidade livre”¹².

Fica claro que, se no ritornelo está em jogo o território, quando se trata da música tomada em seu devir, o que mais conta é a criação, pois, como veremos, a arte musical tem por principal função desterritorializar¹³ o ritornelo¹⁴. Segundo Deleuze e Guattari: “os ritornelos (...) da criança parecem territoriais: assim eles não são ‘música’ ”.¹⁵ Eles só serão música quando são apropriados artisticamente em um movimento de desterritorialização. A voz do pequeno ritornelo da criança que cantarola para conjurar o caos, só se torna música quando desterritorializado por um músico em sua composição. Assim, o músico não reproduz os ritornelos infantis, mas sim, a partir de sua desterritorialização, tornará sonoro forças que até então permaneciam inaudíveis. Deve-se prestar bastante atenção na fórmula de Klee: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”¹⁶. E, a partir dela, Deleuze e Guattari,

¹¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 428.

¹² Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 84.

¹³ As linhas ou picos de desterritorialização atuam de várias maneiras em um agenciamento. Os agenciamentos são grandes complexos de linhas, estas, por sua vez, são multiplicidades do tipo rizoma e atuam em um espaço liso. Esta linha não mais contorna as coisas, mas passa entre elas traçando um plano, ganhando sua consistência, sua imanência, sem que precise recorrer a transcendências. Retornaremos a estas questões no decorrer de nosso estudo. Sobre o que é um agenciamento, cf. Gilles Deleuze. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977, capítulo II.

¹⁴ Aqui, não estamos pensando a música em termos de uma História da Música que segue linhas filiativas, indo de um estágio menos desenvolvido a um mais desenvolvido. Falamos em termos de devir-música, pois nos instalamos diretamente na atmosfera musical, apresentando seus diferentes agenciamentos recolhidos na simultaneidade de um plano de imanência. Veremos que no devir-música os agenciamentos (clássico, romântico e moderno) aparecem como distintos e simultâneos, o que não significa fazer como os estudos históricos tradicionais que costumam apresentá-los em um processo evolutivo de desenvolvimentos formais.

¹⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 372.

¹⁶ Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 43.

produzem uma variação: “a música torna sonoro, em vez de reproduzir o sonoro”¹⁷. E complementando: a música “torna audíveis forças que não são audíveis por si mesmas”¹⁸. A partir daqui podemos passar para o estudo do primeiro de nossos agenciamentos, o classicismo, onde, por meio do embate contra a ameaça das forças do caos o músico clássico pode produzir sua música.

3. PRIMEIRO AGENCIAMENTO: O classicismo

No classicismo (século XVIII), o músico luta contra as forças do caos, que o ameaçam a todo momento. O artista clássico é um criador de meios que permitem seu revide contra o caos, contra as forças de uma matéria caótica e indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias. Revide este que se concretiza em um processo formalização de toda matéria musical, tanto da voz como dos instrumentos. A criação musical vai proceder, então, por “Um-dois” e teremos todos os tipos de divisões, o que Gilles Deleuze e Félix Guattari vão chamar de “binariedades” bem determinadas. Essas binariedades vão proliferar por toda parte no classicismo: masculino/feminino, relaxamento/tensão, consonância/dissonância, maior/menor, etc. Neste sentido, o ritornelo clássico é produzido como a unidade binária da criação, unidade diferenciante de um começo puro. O artista será aquele que confronta as forças do caos com formas (códigos) que se impõem sobre as matérias ainda em estado bruto, para daí fazer com elas meios estratificados. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “a estratificação é como a criação do mundo a partir do caos, uma criação continuada, renovada. (...) os estratos constituem o Juízo de Deus. O artista clássico é como Deus, ele faz o mundo ao organizar as formas e as substâncias, os códigos e os meios, e os ritmos”¹⁹. Uma vez que tomamos o período clássico como um determinado limiar, verificamos que ele vai possuir suas próprias relações maquínicas, pois, para Deleuze e Guattari, “uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações”²⁰. Neste sentido, no classicismo, contra as forças do caos, o artista clássico estabelece seu discurso dentro dos

¹⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 428.

¹⁸ Gilles Deleuze. *Pourquoi nous, non musiciens*. On line: disponível na Internet via www.webdeleuze.com . 24/05/2000.

¹⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 627.

²⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 411.

moldes da tonalidade, e o faz somente para que a partir dele possa criar um tipo muito especial de descentramento.

Esse confronto das forças do caos sobre as formas se torna audível na maneira como o classicismo vai trabalhar, por exemplo, o modo menor e o cromatismo. O modo menor com relação ao discurso tonal apresenta um caráter fugidio. Tristeza e melancolia são sentimentos freqüentemente atribuídos ao modo menor, como se ainda conservasse um resquício ético oriental, um *ethos* do oriente. Segundo Wisnik: “o modo menor introduz uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação do *ethos*) a conotações tristes e sombrias”²¹. Este modo apresenta um descentramento no interior do centro tonal, como se ele mostrasse “uma certa potência modal irreduzível à tonalidade, como se a música viajasse, e reunisse todas as ressurgências, fantasmas do Oriente, recantos imaginários, tradições de todos os lugares”²². Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, é isso que explica a ambiguidade de ser submetido a operações que o alinham pelo modelo padrão maior²³. Mas esse descentramento do sistema tonal aumenta quando falamos em cromatismo²⁴, não um cromatismo generalizado, mas ainda um cromatismo temperado. Este propicia modulações e transposições do centro tonal. Essas modulações fazem com que a tonalidade se mova para além do sistema tonal, desenvolvendo o que muitos vão chamar de campo cromático.

O campo cromático inerente ao sistema tonal foi tratado sistematicamente por Bach no *Cravo bem temperado*, onde cada um dos dois volumes contém 24 prelúdios e fugas, nos doze tons possíveis, em versão maior e menor. Trata-se de uma verdadeira ocupação do espaço tonal da tonalidade, e uma primeira admissão desta como sendo um sistema que tem por base não somente a escala diatônica, com suas sete notas, mas a escala cromática, com a qual a primeira se articula através das modulações e transposições. O duplo encaixe entre essas duas escalas se constitui no verdadeiro campo de atuação do tonalismo. Isso define bem a tensão interna ao sistema, pois, enquanto cada tom teria na sua escala diatônica um centro de

²¹ José Miguel Wisnik. *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 140.

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 120.

²³ *Ibidem*, p. 120.

²⁴ Dirá Pierre Boulez: “Esta palavra é derivada do grego *chromos*, cor; ela se aplicava a uma das três classificações das escalas gregas (enarmônico, diatônico e cromático). Para os gregos, as modificações cromáticas eram consideradas como efeitos puramente expressivos que alteravam a coloração do modo. Hoje em dia o cromatismo é o emprego dos semitons no interior das notas de uma escala diatônica. Podem-se distinguir notas de passagem cromáticas que não modificam a tonalidade principal, e notas cromáticas modulantes que servem para se efetuarem modulações para outros tons além do tom principal, desde os tons vizinhos até os mais afastados. Se todos os sons intermediários cromáticos são introduzidos numa escala diatônica, obtém-se a chamada escala cromática, fora de qualquer tonalidade (ela compreende os doze semitons do interior da oitava)”. Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995, p. 257.

equilíbrio e repouso, dado pela tônica, o fundo cromatizante sobre o qual ele se move, o dos doze semitons iguais, é descentrado e labiríntico, aberto à permanente instabilidade. O sistema tonal, desse modo, codifica de(s)codificando, e territorializa desterritorializando.²⁵

É o que nos apresenta G. Deleuze e F. Guattari: estender “a ação do centro aos tons mais longínquos, mas igualmente preparar a desagregação do princípio central, substituir as formas centrais pelo desenvolvimento contínuo de uma forma que não pára de se dissolver ou de se transformar”²⁶. Não só a fuga apresenta essas modulações²⁷. Na forma clássica da sonata também encontramos esses processos modulatórios – “a sonata pode ser entendida como um verdadeiro drama modulatório”. Wisnik apresenta um exemplo de Mozart: “Em Mozart, por exemplo, numa peça como a *Fantasia* K. 475, em dó menor, o deslizamento modulatório torna difícil a própria definição tonal, dificuldade que só se tornará reconhecidamente comum muito tempo depois em Wagner, no fim do século XIX”²⁸. Dadas essas características sumárias do classicismo, podemos passar para o próximo agenciamento: o romântico.

4. SEGUNDO AGENCIAMENTO: O Romantismo

No romantismo, século XIX, o artista abandona as pretensões universais e formais para entrar em relação direta com a “demarcação” de um território. Os ritornelos românticos não buscam mais o começo imaculado do mundo, como pretendiam os artistas clássicos, mas a demarcação de um território. Deste modo, o que constitui o ritornelo romântico é a canção territorial: “O ritornelo é constituído indissolúvelmente pela canção

²⁵ Miguel Wisnik. *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 141.

²⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 120.

²⁷ A modulação do classicismo em geral consistia em “levar o ouvinte para passear em um ponto em que ele não se reconhecesse mais e cujo ponto de chegada ele desconhecesse, ou ainda, se o conhecesse, seria apenas de leve. O efeito surpresa! Mas que surpresa é esta? Só há surpresa se houver preparação de um lugar cômodo a ser abalado. Para que alguém se surpreenda é necessário que este alguém fique tranqüilo acreditando que tudo já está estabelecido. E para fazer este lugar, o recurso talvez seja este de reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantilena, um ritornelo, uma ladainha, um caleidoscópio, uma caixinha de música. E a surpresa é justamente aquele momento em que alguma coisa foge da ladainha, alguma coisa que está dentro da ladainha, algo que até poderia ser previsível, mas que não era. De repente uma nota trai a harmonia, desfaz o perfil principal da frase musical, uma sonoridade leva para um outro espaço de ressonâncias”. Silvio Ferraz. *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, p. 37.

²⁸ José Miguel Wisnik. *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 142.

territorial e pelo canto da terra que se eleva para cobri-lo”²⁹. Podemos resumir o programa romântico a partir da fórmula citada por Constantin Brailoui em seu artigo *Les Écoles Nationales*: “É tendo por base as canções populares nacionais que cada povo deve construir seu sistema musical”³⁰. Trata-se agora de fundar: a busca do fundamento substitui o ato de criação. O território não se reduz a uma substância funcional composta por uma forma e uma matéria, pois ele é totalmente indissociável da expressão e da variação. O território é totalmente expressivo e terá por efeito causar no artista um esforço de fundação sobre uma terra em variação contínua.

A própria forma tornava-se uma grande forma em desenvolvimento contínuo, reunião das forças da terra que enfeixa todas as partes. A própria matéria não era mais um caos a ser submetido e organizado, mas a matéria em movimento de uma variação contínua. O universal havia se tornado relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma. Através dos agenciamentos, matéria e forma entravam assim numa nova relação: a matéria deixava de ser conteúdo para tornar-se matéria de expressão, a forma deixava de ser um código domando as forças do caos para tornar-se ela própria força, conjunto de forças da terra.³¹

A luta que o artista romântico trava não é mais com as forças do caos, mas antes com o inferno, com o sem-fundo; o artista já não é mais Deus. Segundo Deleuze e Guattari, o herói romântico desafia Deus: “Ele não é mais Deus, mas Herói que lança a Deus seu desafio: Fundemos, fundemos, e não mais criemos”³². O romantismo substitui o dogmatismo pelo criticismo, o catolicismo dos meios (códigos) pelo protestantismo da terra. Neste sentido, no romantismo, em função das forças da terra, tudo vai entrar em variação contínua, tanto as formas quanto a matéria sonora. O próprio discurso tonal vai entrar em variação, isto é, vai ganhar toda uma maquinação e descentramento próprios do romantismo.

A variação contínua fica clara no cromatismo do período romântico que amplia a ambiguidade de todo o sistema. Notadamente em Beethoven: “As relações cromáticas, cada vez mais tensas, começarão a ser encontradas na chamada terceira maneira de Beethoven; basta citar a Grande Fuga para Quarteto de Cordas (...)”³³. E encontramos, também, em *Tristão e Isolda* de Wagner a utilização abundante do cromatismo temperado; “seu conceito

²⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 418.

³⁰ Constantin Brailoui. *Les Écoles Nationales*. In: *Histoire de la musique II*. Encyclopédie de la Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1963, p. 667.

³¹ *Ibidem*, p.419.

³² *Ibidem*, p. 418.

³³ Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995, p. 258.

de melodia infinita é baseado essencialmente em relações cromáticas nas quais a tonalidade se dissolve cada vez mais, isto para ficarmos só no campo da harmonia (...)”³⁴. O que está em jogo é a variação do sistema tonal, pois o cromatismo se utiliza dos “tons mais longínquos” para substituir as formas centrais, dando desenvolvimento contínuo às formas que não param mais de se dissolver ou de se transformar. “Quando o desenvolvimento subordina a forma e se estende ao conjunto, como em Beethoven, a variação começa a se liberar (...)”³⁵. Desse modo, a universalidade clássica se torna relação no romantismo, variação contínua.

Mas não devemos deixar de ressaltar toda uma problemática que envolve o tipo de forças envolvidas. Por exemplo, não podemos estabelecer a existência de um único modo englobando genericamente todos os casos de romantismos. Para tornar mais claro nosso estudo, podemos ressaltar as diferenças entre as forças postas em jogo no caso dos diferentes romantismos. Para Deleuze e Guattari: “A orquestração-instrumentação reúne ou separa, junta ou dispersa forças sonoras; mas ela muda e o papel da voz também muda, dependendo de essas forças serem as da Terra ou as do Povo, do Um-Todo ou do Um-Multidão”³⁶. O romantismo se diz de vários modos, por isso Gilles Deleuze e Félix Guattari assinalam as diferenças entre o caso alemão e o dos países latinos e eslavos. Com o romantismo alemão o problema do povo adquire um novo sentido, como mostram Deleuze e Guattari: “o que mais falta ao romantismo é o povo. (...) o herói é um herói da terra, mítico, e não do povo, histórico”³⁷. No caso alemão, o povo é mediatizado pela terra, o herói romântico é solitário, pois não é o herói do povo, da multidão. Já no romantismo dos países latinos e eslavos, temos forças do povo. É o que se verifica na oposição Wagner-Verdi: enquanto Wagner promove forças da terra, Verdi evoca forças do povo.

5. TERCEIRO AGENCIAMENTO: O modernismo

Contudo, o território constitui também uma ponte, um momento de passagem. Pois, para Deleuze e Guattari, “o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensível seu efeito sobre o

³⁴ *Ibidem*, p. 258.

³⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 120.

³⁶ *Ibidem*, p. 420.

³⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 419.

habitante”³⁸. No modernismo do século XX abandonamos os ritornelos territoriais românticos para nos lançarmos em direção às aberturas cósmicas. Este agenciamento não sofre a ameaça das forças do caos e não se aprofunda nas forças da terra, mas abre-se para as forças de um cosmo desterritorializado. O cosmo, para Deleuze e Guattari, é o ritornelo desterritorializado. O modernismo é cósmico por excelência, um cosmo panteísta molecular, onde as coisas terrenas não interessam mais. Para a música é preciso que um grande ritornelo, sobre um vasto plano de composição, opere o que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de *desenquadramento* segundo linhas de fuga, que passa pelo território para abri-lo sobre um cosmo. A questão, aqui, não consiste em levantar bandeiras contra o tonalismo ou romper radicalmente com este sistema, mas sim colocá-lo em fuga – ao invés de travarmos uma guerra contra ele passaremos *através de suas malhas*. A idade agora não é mais dos cantos, mas sim das máquinas. Máquina de consistência muito sóbria, que não devemos confundir com qualquer infantilismo ou devaneio. A sobriedade é garantia da consistência da máquina. Deleuze e Guattari concebem três características desse material: “uma matéria molecularizada; está em relação com forças a serem captadas; define-se pelas operações de consistência que incidem sobre ele”³⁹. O essencial é “um conjunto vago”, em que “uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)”⁴⁰. Para Deleuze e Guattari, o artista moderno é um “artesão cósmico”, e esta é a única condição para se sair dos meios e da terra. Este artesão renuncia às figuras românticas, pois renuncia às forças da terra (promovendo sua desterritorialização) tanto quanto às forças do povo (promovendo uma despovoação do povo). O músico, “é aquele que solta as populações moleculares na esperança de que elas semeiem ou mesmo engendrem um povo por vir (...)”⁴¹. A terra se encontra desterritorializada e o povo molecularizado. O povo é um povo por vir, não está constituído, é justamente o que falta. A despovoação do povo se remete a uma terra *aberta*, uma terra cósmica desterritorializada.

Para a música é preciso que um grande ritornelo, sobre um vasto plano de composição, opere o que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de *desenquadramento* segundo linhas de fuga, que passa pelo território para abri-lo sobre um cosmo. O ritornelo

³⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 240.

³⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 426.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 424.

⁴¹ *Ibidem*, p. 427.

permite até o reencontro com os modos para torná-los comunicantes, desfazendo o temperamento e a pulsação que se constituíram no classicismo, fundindo os modos maior e menor do tonalismo. A questão, aqui, não consiste em levantar bandeiras contra o tonalismo ou romper radicalmente com este sistema, mas sim colocá-lo em fuga – ao invés de travarmos uma guerra contra ele passaremos *através de suas malhas*. Tanto que muitos músicos que recebem o título de atonalistas recusam o termo atonal porque não se trata de abandonar o sistema tonal, mas de colocá-lo em fuga. É no modernismo que encontramos o *cromatismo generalizado* invadindo a música, como nos aponta Pierre Boulez. Em *Mode de Valeurs et d'Intensités* de Oliver Messiaen, o cromatismo é ampliado para além de qualquer redução à noção de altura. O cromatismo generalizado destitui o temperamento assim como o par matéria-forma, liberando o acoplamento material-força. Deleuze, comentando Pierre Boulez (*Eclat*), dirá: “O material sonoro muito complexo é encarregado de tornar apreciáveis e perceptíveis as forças de uma outra natureza, duração, tempo, intensidade, silêncio, que não são sonoros por si mesmos”⁴². Segundo Boulez, a partir da música eletroacústica nos encontramos diante de um contínuo em que “(...) a escala descontínua, tende a desaparecer em favor de um contínuo total, que vale para os quatro componentes sonoros: a altura (é óbvio), a duração, a intensidade e o timbre”⁴³. Chegamos à era dos *sintetizadores*, e a música, agora, fica “a serviço de um continuum cósmico virtual”⁴⁴. Para Deleuze e Guattari: “O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria, do *Grund* e do território”⁴⁵. E também: “É o mundo sintético da modulação infinita: o sintetizador *a priori* de formas novas e de novas matérias faz constituir e pôe a afirmação superior das variações numéricas e as modulações analógicas. A mutação atual será sem dúvida a revolução do universo virtual dos processos maquínicos unidos à produção sonora”⁴⁶. Assim, Gilles Deleuze e Félix Guattari apontam o sintetizador como referência dessa máquina sonora, “acomodando os microintervalos”, tornando o processo sonoro audível.

⁴² Gilles Deleuze. *Pourquoi nous, non musiciens*. On line: disponível na Internet pelo www.webdeleuze.com 24/05/2000.

⁴³ Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995, p. 259.

⁴⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 121.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 424.

⁴⁶ Richard Pinhas. *Les Larmes de Nietzsche – Deleuze et la musique*. Paris: Flammarion, 2001, p. 112.

A idade agora não é mais dos cantos, mas sim das máquinas. Máquina de consistência muito sóbria, que não devemos confundir com qualquer infantilismo ou devaneio. A sobriedade é garantia da consistência da máquina. Deleuze e Guattari concebem três características desse material: “uma matéria molecularizada; está em relação com forças a serem captadas; define-se pelas operações de consistência que incidem sobre ele”⁴⁷. O essencial é “um conjunto vago”, em que “uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)”⁴⁸. Neste sentido, tal desterritorialização pode ser absoluta:

Um movimento é absoluto quando, sejam quais forem sua quantidade e velocidade, relaciona “um” corpo considerado como múltiplo a um espaço liso que ele ocupa de maneira turbilhonar. (...) A desterritorialização é absoluta, (...) cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência.⁴⁹

Para Deleuze e Guattari, o artista moderno é um “artesão cósmico”, e esta é a única condição para se sair dos meios e da terra. Este artesão renuncia às figuras românticas, pois renuncia às forças da terra (promovendo sua desterritorialização) tanto quanto às forças do povo (promovendo uma despovoação do povo). O músico, “é aquele que solta as populações moleculares na esperança de que elas semeiem ou mesmo engendrem um povo por vir (...)”⁵⁰. A terra se encontra desterritorializada e o povo molecularizado. O povo é um povo por vir, não está constituído, é justamente o que falta. A despovoação do povo nos remete a uma terra *aberta*, uma terra cósmica desterritorializada. De modo algum, esse movimento de desterritorialização implica uma despolitização, pois diz respeito a uma política da imanência. E esta política se evidencia quando cada vez mais fica claro que a música é precisamente a aventura de um devir, uma linha de fuga desterritorializada, a um só tempo impessoal e coletiva, capaz de fazer um povo fabular “novos possíveis”.

6. CONCLUSÃO

Passamos pelos três *agenciamentos* da música ocidental (clássico, romântico e moderno), mas sem distribuí-los em uma sucessão evolutiva, pois cada agenciamento possui

⁴⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 426.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 424.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 635 e 636.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 427.

uma respectiva máquina e forças específicas. Como ficou claro, problema da música sempre foi o das forças: forças do caos no classicismo, forças da terra no romantismo e forças do cosmo no modernismo. A diferença do modernismo, com relação ao classicismo e ao romantismo, é que as forças sonoras se encontram na superfície, não no fundo. A questão cerne da música é tornar sonoras forças não sonoras, nunca reproduzir o audível. Os devires já estavam presentes no agenciamento clássico. Desse modo Gilles Deleuze e Félix Guattari concebem uma história da percepção e o que produz esta história é antes o devir.

O que estava composto num agenciamento, o que era ainda apenas composto, torna-se componente de um novo agenciamento. Nesse sentido, não há quase história senão da percepção, enquanto que aquilo do que se faz a história é antes a matéria de um devir, não de uma história. O devir seria como a máquina, diferentemente presente em cada agenciamento, mas passando de um para outro, abrindo um para o outro, independentemente de uma ordem fixa ou de uma sucessão determinada.⁵¹

Deleuze e Guattari estabelecem uma classificação dos ritornelos é para que fique evidenciado novos limiares de percepção, novos agenciamentos. Neste ponto, fica evidenciado toda dimensão política envolvida na dinâmica dos ritornelos onde se observa que a expressão de um acontecimento artístico é ao mesmo tempo político. São esses limiares perceptivos que tornam evidente uma zona de indiscernibilidade entre a arte e a política. No cruzamento dos ritornelos que um problema que encontramos um problema chave: o estatuto dos compostos sonoros e sua relação com os processos de subjetivação. De um modo mais preciso, pode-se colocar a questão do mesmo modo que Pascale Criton em seu *Bords à bords: vers une pensée-musique*:

"Em que estas ferramentas polívocas, 'trans-categoriais', nos interessam hoje? Em que o cruzamento 'trans-categorial' de um pensamento-música se relacionam com os campos imbricados na política, na percepção, e nos agenciamentos de vida? Em que o *Ritornelo* e seus devires concerne ao campos do socius, a paisagem viva dos afectos, as formas do tempo e da vida em meio a qual nos movemos?"⁵²

Colocada a questão deste modo, podemos arriscar um esboço de resposta. Pois, tanto no devir-musical quanto no devir-revolucionário assistimos a abertura de um "novo campo de possíveis", a criação de novas possibilidades de vida ou novos limiares de percepção que no limite afetam a dominação intrínseca ao capitalismo e a axiomática que lhe

⁵¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 165.

⁵² Pascale Criton, *Bords à bords : vers une pensée-musique. Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le : 26/06/2012, URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=415>.

é própria. Ambos, o músico e o político, são videntes ou visionários, não porque antevêm o futuro, mas porque apreendem o intolerável em uma determinada situação ao colocar em xeque as condições usuais da percepção a partir de uma total mutação criativa. É o que podemos notar nessas palavras de Gilles Deleuze sobre maio de 68 que faz eco e ressoa em todo pensamento musical:

Maio de 68 é, antes, da ordem de um acontecimento puro, livre de toda causalidade normal ou normativa... O que importa é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que continha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo sob a forma: "o possível, se não o sufoco..."⁵³

Neste sentido, o visionário, tanto em sua face política quanto em sua face artística, é aquele que é capaz de apreender em uma situação dada o que ultrapassa a atualidade, ou seja, o que ela possui de inatural ou virtual. Virtualidade onde diferentes e renovadas forças ganham uma existência sonora concreta, que em certa medida, é já ela mesma uma política. Cabe, então, ao músico, ao político, ao criador de um modo geral inventar a composição ou o agenciamento material, tornar perceptível novas possibilidades de vida que não eram dadas previamente, ao invés de deixá-las sufocar em um agenciamento antigo já axiomatizado pelo capitalismo.

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Éric (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad: Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRAÏLOUI, Constantin. *Les Écoles Nationales*. In: *Histoire de la musique II*. Encyclopédie de la Pléiade. Paris: Editions Gallimard, 1963.

CRITON, Pascale. *Bords à bords : vers une pensée-musique, Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le : 26/06/2012, URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=415>.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O que é Filosofia?* Trad: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munõs. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, S/D.

⁵³ Éric Alliez (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 340.

_____. *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.

_____. *Conversações*. Trad: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Pourquoi nous, non musiciens*. On line: disponível na Internet via www.webdeleuze.com . 24/05/2000.

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.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Trad: Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1988.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

PINHAS, Richard. *Les Larmes de Nietzsche – Deleuze et le musique*. Paris: Flammarion, 2001.

ROLAND-MANUEL(Direção). *Histoire de La musique I. Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Encyclopédie de La Pléiade. France: Éditions Gallimard, 1960.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.