

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**MESTRADO EM PSICOLOGIA**

**TEMPO NÃO PULSADO: RITMO E SUBJETIVIDADE**

**SANDRO EDUARDO RODRIGUES**

**Orientador: Prof. Dr.: Eduardo Henrique Passos Pereira**

**NITERÓI-RJ**

**2009**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

R696 Rodrigues, Sandro Eduardo.

Tempo não pulsado: ritmo e subjetividade / Sandro Eduardo Rodrigues. – 2009.

124 f.

Orientador: Eduardo Henrique Passos Pereira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2009.

Bibliografia: f. 121-124.

1. Música. 2. Tempo. 3. Ritmo. 4. Subjetividade. I. Pereira, Eduardo Henrique Passos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 780

**SANDRO EDUARDO RODRIGUES**

**TEMPO NÃO PULSADO: RITMO E SUBJETIVIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr.: Eduardo Henrique Passos Pereira

NITERÓI-RJ

2009

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira (orientador)  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Auterives Maciel Jr.  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Mário Bruno  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Niterói, 20 de agosto de 2009.

Dedico este trabalho a todos que se ocupam  
com a produção de novos estilos de vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, por todo carinho, aos meus pais, à Paulinha, à Samara e à Olguinha. E aos amigos que leram tantos trechos e versões inacabadas do texto, tecendo comentários críticos cuidadosos e afetuosos: Filipe, Pedro, Pablo e Isabela, vocês me ajudaram bastante.

Ao Lôis, ao Augusto e, é claro, a todos os demais companheiros das bandas Filme, Supercordas, Século, *Tonguemische*, Observatório Auditivo e Jesus Coca, por tantas lutas sonoras aí afora. Ao Fernando e à Fátima, do Plano B, pelas oportunidades de participar em alguns de seus inúmeros eventos de música experimental independente, como o *Outro Rio*.

Quanto ao querido filósofo Mário Bruno, foi o primeiro com quem estudei Deleuze, nos seminários da UERJ, em que o exercício coletivo do pensamento me fascinou. Sou muito grato. E com Daniel Kupermann tive acesso ao grupo Limiar (UFF), paraíso da expressão viva do pensamento contemporâneo, onde conheci – além de muitas pessoas maravilhosas cujo nome infelizmente não aparecerá aqui – o brilhante Auterives Maciel, cujas aulas de filosofia, os papos, as indicações bibliográficas e leituras conjuntas, proporcionaram praticamente toda bagagem conceitual que compôs meus projetos de especialização e mestrado. Assim como sua participação na qualificação desta pesquisa, ocasião em que também recebi ótimos comentários e indicações da queridíssima professora Cristina Rauter.

Aos colegas da turma, em especial Alice e Gustavo, que também é parceiro no grupo de orientação coletiva, junto com Letícia, Denise, Joana, Fernanda, Iacã e Cristiane, a quem agradeço pelos encontros, leituras, comentários e afetos. Pudemos trocar bastante ao longo do processo. À Cristiane Knijnik, gostaria de agradecer pela oportunidade de dividirmos o estágio docência, numa aposta prático-teórica bastante ousada. E também à professora Silvia Tedesco, pela acolhida na UFF e orientação durante o primeiro ano da pesquisa; e a quem devo o conceito de estilo, aqui utilizado. A todos os alunos e professores que conheci no mestrado e, em especial, ao meu orientador, guia e ‘guru’, Eduardo Passos. Para tentar lhe retribuir, peço ajuda aqui ao Profeta Gentileza que, de maneira bem sintética, disse mais do que eu conseguiria dizer ao longo de cento e poucas páginas: “muito agradecido”.

E peço desculpas pelos amigos cujos nomes não citei; mas quem esperou encontrar o nome aqui, sem dúvida, tem minha gratidão. No entanto, não posso deixar de agradecer nominalmente à CAPES, que financiou a presente pesquisa, permitindo-me dedicar o tempo suficiente à sua realização.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga o ritmo na linguagem musical e na produção da subjetividade como estilo, distinguindo em ambos uma operatória temporal pulsada de uma não pulsada. Trata-se de uma pesquisa transdisciplinar. Partimos do ritmo musical e, com Deleuze, abordamos a subjetividade em função das sínteses do tempo. Com isso, investigamos o serialismo integral do músico Pierre Boulez, que propôs os conceitos de tempo estriado (pulsado) e liso (não pulsado, amorfo) e, com Deleuze e Guattari, articulamos pulsado e amorfo aos conceitos de Cronos e Aion, temporalidades que correspondem a tendências distintas no pensamento e na linguagem: a primeira ligada às identidades fixas de sujeitos e objetos (a questão do 'ser'); e a outra relacionada aos processos de criação, que afirmam a finitude e abertura para o ilimitado em blocos de devir. Com o conceito de ritornelo, vemos Cronos e Aion como tendências à territorialização e desterritorialização na individuação dos ritmos musicais, o que nos conduz à questão do devir-música, que comparece na subjetividade como produção de estilo, operação que envolve a perda de identidades fixas e a tentativa de conciliar permanência e mutabilidade por uma apropriação singular de fragmentos subjetivos. O objetivo aqui é problematizar uma estética subjacente a processos de produção de subjetividade como estilo, na interface com a música contemporânea.

Palavras-chave: Música; Tempo; Ritmo; Produção de Subjetividade.

## ABSTRACT

This research investigates rhythm in musical language and in production of the subjectivity as style, distinguishing in both a pulsed time operation from a non-pulsed one. It is a transdisciplinary research. We begin at the musical rhythm and, with Deleuze, we approach the subjectivity on the basis of synthesis of time. Therefore, we investigate the integral serialism of the musician Pierre Boulez, who proposed the concepts of stretched (pulsed) and smooth (not pulsed, amorphous) time, and with Deleuze and Guattari, we articulate pulsed and amorphous to the concepts of Cronos and Aion, which temporalities correspond to different tendencies in thought and language: the first related to the fixed identities of subjects and objects (the question of 'be') and the other related to the processes of creation, who states the finite and opening to the unlimited in blocks of becoming. With the concept of ritornello we see Aion and Cronos as tendencies to territorialization and deterritorialization in the individuation of musical rhythms, which leads us to the question of the becoming-music, which takes place in the production of subjectivity as style, operation that involves the loss of fixed identities and the attempt to conciliate permanence and mutability by a singular appropriation of subjective fragments. The goal here is to confront an aesthetic underlying the processes of production of subjectivity as style, on the interface with contemporary music.

Keywords: Music; Time; Rhythm; Production of Subjectivity.

## ÍNDICE DE FIGURAS

| Nº | TÍTULO DA FIGURA                                                                              | PÁG |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1  | Alice, a Lebre de Março, o Caxinguelê e o Chapeleiro Louco                                    | 3   |
| 2  | Ondas de mesma intensidade, mas em distintas velocidades                                      | 7   |
| 3  | <i>Sound Wave</i> (Onda sonora, 2007), de Jean Shin                                           | 9   |
| 4  | Durações (com proporção matemática entre as diversas figuras)                                 | 14  |
| 5  | Alturas diversas, distribuídas verticalmente na partitura                                     | 14  |
| 6  | Notação da seqüência ascendente de alturas com durações de igual medida                       | 15  |
| 7  | O eixo horizontal ordena a proporção entre as durações dos sons ao longo do tempo             | 16  |
| 8  | O eixo vertical ordena a relação entre as diversas alturas no espaço mélico                   | 16  |
| 9  | A melodia desenha movimentos diagonais que não são representados na pauta tradicional         | 16  |
| 10 | Melodia diagonal e acordes verticais                                                          | 17  |
| 11 | Representação das pausas (com proporção matemática entre as diversas figuras)                 | 17  |
| 12 | <i>Saut dans le vide</i> (Salto no vazio, 1960), de Yves Klein                                | 18  |
| 13 | Trecho da partitura de <i>Kontakte</i> , de Stockhausen, para piano, percussão e fita gravada | 19  |
| 14 | O pentagrama, as barras e a fórmula do compasso quaternário                                   | 21  |
| 15 | O compasso binário simples e o compasso ternário simples                                      | 22  |
| 16 | Compasso binário composto e compasso ternário composto                                        | 23  |
| 17 | Contagem e toques no contratempo, com adição dos bumbos e marcações no chimbal                | 40  |
| 18 | Cone invertido                                                                                | 44  |
| 19 | Neumas Aquitanianos                                                                           | 46  |
| 20 | Exemplos de compassos irregulares em 5 (2+3, 3+2)                                             | 53  |
| 21 | Exemplos de compassos irregulares em 7 (3+2+2, 2+3+2, 2+2+3)                                  | 53  |
| 22 | Exemplos de compassos irregulares em 9 (2+2+2+3) e em 11 (3+3+2+3)                            | 53  |
| 23 | Da distribuição em bloco de diversas durações emergem linhas diagonais                        | 61  |
| 24 | Um bloco de som, cheio de silêncio, ou um bloco de som-silêncio                               | 64  |
| 25 | O cone ‘bouleziano’ ou o bloco de duração ‘bergsoniano’                                       | 64  |
| 26 | Partitura de <i>Fontana Mix</i> , de John Cage                                                | 73  |
| 27 | Ritornelo                                                                                     | 76  |
| 28 | Da Capo                                                                                       | 76  |
| 29 | Na partitura, o “S” transversalmente barrado indica ‘repetir a partir do sinal’               | 78  |
| 30 | Seção A :  : Seção B :                                                                        | 81  |
| 31 | <i>Loss</i> (Perda, 1964), de Bridget Riley                                                   | 83  |
| 32 | Relógio                                                                                       | 87  |
| 33 | Imagem utilizada em um anúncio de <i>Tai chi chuan</i>                                        | 94  |
| 34 | Partitura de 4’ 33”, também chamada <i>Tacet</i> , ou <i>Silence</i> (Silêncio), de John Cage | 104 |

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| Alice e perguntas sem resposta ..... | 1 |
|--------------------------------------|---|

### 1. RITMO E SUBJETIVIDADE (p. 6)

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 Sons, ruídos e silêncios: da noção de pulsação à partitura .....          | 6  |
| 1.2 Das distinções na partitura à noção de tempo musical unitário .....       | 13 |
| 1.3 A notação dos compassos e as unidades de tempo binárias e ternárias ..... | 21 |
| 1.4 Tempo e produção de subjetividade .....                                   | 26 |
| 1.4.1 Pulsação/ritmo: metro e fluxos .....                                    | 28 |
| 1.5 Hábito e presente vivo: a primeira síntese do tempo .....                 | 33 |
| 1.6 Memória e passado puro: a segunda síntese do tempo .....                  | 38 |
| 1.6.1 Notação musical e memória .....                                         | 45 |

### 2. TEMPO PULSADO E TEMPO NÃO PULSADO (p. 48)

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| 2.1 Pierre Boulez e a música serial .....                | 50 |
| 2.1.1 Tempo pulsado e tempo não pulsado .....            | 53 |
| 2.2 O liso e o estriado: controle e disciplina .....     | 57 |
| 2.3 Os blocos de duração e a diagonal .....              | 61 |
| 2.4 O eterno retorno e a terceira síntese do tempo ..... | 69 |

### 3. PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE: RITMO E ESTILO (p. 74)

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1 Ritornelo: territórios, formas e sujeitos .....                              | 75  |
| 3.2 Cronos e Aion .....                                                          | 87  |
| 3.2.1 Os incorporais .....                                                       | 92  |
| 3.2.2 O acontecimento puro e a superfície .....                                  | 97  |
| 3.2.3 O anti-ritmo e a cesura: situações-limite e afirmação de paradoxos .       | 100 |
| 3.2.4 Ritornelo: territorialização, desterritorialização e reterritorialização . | 105 |
| 3.3 Ritmo e individuação: devir-música .....                                     | 109 |
| 3.4 Estilo e produção de subjetividade .....                                     | 116 |

|           |     |
|-----------|-----|
| CONCLUSÃO | 119 |
|-----------|-----|

|             |     |
|-------------|-----|
| REFERÊNCIAS | 121 |
|-------------|-----|

*Acho que você poderia aproveitar melhor o seu tempo, em vez de desperdiçá-lo propondo charadas que não têm resposta.*  
*Se você conhecesse o Tempo como eu conheço, disse o Chapeleiro, não falaria em desperdiçá-lo, como se fosse uma coisa. É um senhor.*  
*Não entendo o que você quer dizer, disse Alice.*  
*Claro que não entende!, disse o Chapeleiro, atirando a cabeça desdenhosamente para trás: Acho que você nunca sequer falou com o Tempo!*  
*Talvez não, respondeu Alice, cautelosamente, mas sei que tenho de bater o tempo, quando estudo música.*  
*Ah! Isso explica tudo, ele não suporta ser batido.*  
*Agora, se você mantivesse boas relações com o Tempo, ele faria quase tudo o que você quisesse com o relógio.*  
Lewis Carrol (1832 - 1898)

## INTRODUÇÃO: ALICE E PERGUNTAS SEM RESPOSTA

*O que é o tempo? Se ninguém me perguntar eu sei; se quiser explicar a quem fizer a pergunta já não sei.*  
(Santo Agostinho – As Confissões)

Nossa pesquisa consiste em pensarmos o ritmo na linguagem musical e na produção da subjetividade como estilo, buscando distinguir, em ambos, uma operatória temporal pulsada de uma operatória não pulsada. Mas o que é um tempo não pulsado? Uma primeira resposta para esta pergunta poderia ser outra, do tipo “por que um corvo se parece com uma escrivainha?”. E esta segunda pergunta pode causar certa perturbação, certo estranhamento. E é isso mesmo o que está em questão. Pois tal enigma suscita questões metodológicas de extrema relevância para diversos domínios do pensamento contemporâneo que se encontram às voltas com o tema da criação. Não só a Música e a Psicologia, mas também a Filosofia, como a Literatura etc.<sup>1</sup>

Na cena, a Lebre de Março, o Chapeleiro Louco e, entre eles, o sonolento Caxinguelê, tomam chá em torno de uma mesa, onde chega a jovem à procura de um Coelho Branco, que vira estranhamente olhar assustado para o relógio e lamentar sua angústia em sentir-se atrasado para um compromisso que ela desconhece mas insiste em investigar. Alice intromete-se nesse chá louco, tentando se comunicar, em busca de alguma informação que ilumine sua curiosidade sobre a pressa desesperada do coelho que dizia “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!”.

O Chapeleiro lhe propõe uma adivinhação sobre a semelhança entre um corvo e uma escrivainha. Enquanto Alice diverte-se tentando solucioná-la, ele lhe pergunta o dia do mês e ela responde “quatro”. Ele puxa um relógio e diz (olhando furioso pra Lebre de Março): “Dois dias de atraso!”. Alice acha engraçado que o relógio dele marque o dia do mês, mas não a hora. E ele pergunta se o dela, *por acaso*, marca o ano. *Mas é claro que não!*, pois continua sendo o mesmo ano durante muito tempo... “O que é exatamente o mesmo caso do meu relógio”, diz o Chapeleiro. Como assim?! Mas e o enigma? Já decifrou? Alice desiste de tentar, pede-lhe a solução e ele diz não fazer *a menor idéia*; a Lebre de Março, *nem eu*; e o Caxinguelê, *zzzzzzzz...*

Mas Alice se irrita e diz que eles podiam fazer algo melhor com o tempo do que desperdiçá-lo com adivinhações sem resposta. Só que ela ainda não nota a diferença entre dois tipos de problema. Em um, perguntamos “o que é...?”, e propomos uma questão sobre uma essência, algo imutável no objeto da pergunta, cuja resposta é uma conclusão definitiva, uma verdade eterna. É o tipo de pergunta com resposta: quando o problema é formulado, a solução

---

<sup>1</sup> O enigma sobre o corvo e a escrivainha, tomado de empréstimo da famosa obra literária *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (2002), foi proposto à personagem Alice, no episódio “Um Chá Maluco”. Lewis Carroll é pseudônimo de Charles Dodgson, um reverendo e matemático que amava lógica e escreveu o livro para a jovem menina Alice Lidell, presentando-lhe com uma versão manuscrita quando ela fez sete anos, chamada *Alice's Adventures Underground*. Quando foi publicada, com adição do episódio do chá e das ilustrações de John Tenniel (Alice adorava livros ilustrados!), recebeu o título de *Alice's Adventures in Wonderland*.

já existe e basta deduzi-la logicamente. E é sempre isso e não aquilo: ou Alice é grande ou é pequena (ela não poderia ser grande e pequena?). Mas há também outro tipo de questão, que diz respeito a outro modo de colocar os problemas e é do tipo “como isso acontece?”. É o tipo de pergunta sem resposta a priori, ou ao menos as respostas não se esgotam nos termos da pergunta: Alice maior que antes e menor que depois, mas também menor que antes e maior que depois. Mas como? Tais questões paradoxais só se colocam ao longo do tempo. E não de um tempo que se perde (“acho que vocês poderiam aproveitar melhor o *seu* tempo”). Nenhum tempo aí é perdido, pois não somos donos do tempo. Ao contrário, o que está em questão nesse passatempo é uma tentativa de tornar-nos sensíveis de novas maneiras às passagens do tempo.

Alice não entende ainda as regras do jogo, pois nunca sequer falou com o Tempo. Ao menos, é o que lhe sugere o Chapeleiro Louco. Ela então responde, mais cautelosamente, que isso talvez fosse verdade, mas que sabia que tem que bater o tempo quando estuda música. E a música até tem mesmo um conceito de tempo, como algo que pode ser medido, batido, marcado, ou pulsado metricamente, é verdade. Mas para o Louco, *Ele* não suporta apanhar. Segundo o Chapeleiro, se entrássemos em harmonia com o *Tempo*, *Ele* nos faria quase tudo o que quiséssemos com o relógio. Por exemplo, na hora de ir para a aula, para o trabalho, ou mesmo na hora do chá, bastaria cochichar para o *Tempo* e o relógio nos levaria para a hora do jantar. E se não houvesse apetite poderíamos manter o relógio parado até que a fome chegasse.

E isso pode nos dar uma imagem meio louca do tempo, mas Alice também sabia que eram todos loucos ali, naquelas profundezas; inclusive ela mesma, conforme lhe dissera o gato de Cheshire, personagem com quem conversou no episódio anterior. Mesmo assim, a pequena ajuizada quis enfrentar a loucura em busca de um sentido para a corrida do Coelho Branco, angustiado com o tempo, a hora, o relógio: *Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!*. E o *Tempo* não gosta de apanhar. No entanto, o enigma do Tempo ainda não se resolve aí, pois esse diálogo tranqüilo com *Ele* também escapa ao controle do Chapeleiro...

O Louco relata que, há dois meses, a Rainha de Copas deu um concerto em que ele teve que cantar. Mal acabou a primeira estrofe, a Rainha saltou e berrou: “Ele está matando o tempo! Cortem-lhe a cabeça!!” Desde o ocorrido, o relógio parou (parei contigo!) com o Louco, o Caxinguelê e a Lebre de Março, que daí também enlouqueceu (isso foi em março), e eles ficaram presos no instante de seis horas... No entanto, Alice, que não é boba nem nada, intui que é por isso então que eles não deixam a mesa e ficam mudando de um lugar para o outro, em círculos, sem tempo sequer para lavar as louças. E o Chapeleiro: *Exatamente!* Mas Alice pergunta *o que acontece então quando retornam ao começo?*. A Lebre de Março se intromete e sugere “que tal mudar de assunto?” (CARROLL, 2002).



Figura 1: Alice, a Lebre de Março, o Caxinguelê e o Chapeleiro Louco

Nós, no entanto, insistimos em mantê-lo, pois o problema de uma circularidade do tempo nos diz bastante respeito.<sup>2</sup> E a transdisciplinaridade é o paradigma que aqui adotamos para pensar o ritmo como um princípio de articulação transversal dos blocos finitos de duração, sensíveis enquanto a música e os estudos da subjetividade conversam. Como veremos, o tempo do devir é ilimitado, incorporal, mas esse ilimitado expressa a finitude de cada instante vivido nos corpos. No entanto, nos habituamos a girar em círculos, procurando por leis gerais, verdades eternas, respostas definitivas. Trata-se de uma cronificação do pensamento e do corpo que impede a afirmação da singularidade dos acontecimentos. E é disso que queremos cuidar.

Para tanto, no primeiro capítulo tratamos do ritmo, apostando que cada leitura que se faz do tempo implica uma concepção de subjetividade. Partimos da música, contrastando uma abordagem transcendente, pautada em medidas e valores ideais, com outras imanentes aos sons. A leitura clássica, ao conceber o tempo como representação nos compassos, divide-o em unidades *de* tempo, chamadas de pulsações, identificadas por medidas transcendentais (binárias e ternárias). Mas os sons mesmos são pulsos energéticos, corpos vibráteis, ondas de som-silêncio, e a própria performance musical escapa às medidas; o que anuncia um tempo primeiro, ou unitário, um princípio imanente de criação, autônomo em relação às unidades *de* tempo. Assim, com o auxílio da leitura de Passos e Barros (2002), contrastamos a noção kantiana do tempo, como forma a priori do sujeito; com a humiana, da subjetividade como processo de produção em seu fluir e, com isso, distinguimos na própria noção de ritmo musical um aspecto formal, o metro, de um aspecto de produção de fluxos. Metro e fluxos se confrontam como

<sup>2</sup> O tema do tempo “não pulsado” em *Alice* foi trabalhado pelo professor Dr. Eduardo Passos, na disciplina Subjetividade e Clínica, oferecida por ele e pela professora Dra. Cristina Rauter, ao mestrado em Psicologia da Uff, no segundo semestre de 2007. Devemos muito aqui às suas contribuições.

tendências à imobilização na partitura e à diferenciação na performance, pois embora a repetição não mude nada no objeto que se repete, algo muda no espírito que a contempla. E com Deleuze (2006a), abordamos tal mudança como uma síntese passiva, um hábito (primeira síntese do tempo), fundação de sensações do presente na contração de instantes sucessivos do passado e do futuro. A percepção do presente é vivida sob intervenção da memória (segunda síntese do tempo: fundamento), o que nos coloca diante dos paradoxos do passado puro, que estudamos com Bergson (1999) e Deleuze (2006a). Ao pensarmos a relação da memória com a notação musical, acentuamos o papel paradoxal do esquecimento na música. E isso nos força a pensar numa terceira síntese do tempo; o que faremos a partir do serialismo integral, que vai dar consistência a uma nova linguagem rítmica, anunciando o afundamento de toda uma história de naturalização das pulsações binárias e ternárias.

No segundo capítulo, estudamos esquecimento e controle na música contemporânea, a partir da relação do compositor e regente Pierre Boulez com a história da música. Introduzimos o serialismo vienense (de Schoenberg, Berg e Webern) e o princípio de não-repetição das notas em uma série, para abordarmos em seguida o serialismo integral, de Boulez e Stockhausen, compositores que, sob influência das experiências rítmicas de Messiaen, estendem o princípio serial da não-repetição ao tempo musical. Boulez propôs o conceito de tempo não pulsado em contraste com a leitura tradicional, pautada em pulsações binárias e ternárias. E a distinção entre pulsado e liso diz respeito ao tipo de corte que opera em cada espaço. Pois, embora inseparáveis, em tais espaços-tempos operam modos distintos de ocupação e domínio, o que nos remete a questões de disciplina e controle, que estudamos com Deleuze e Guattari (1997b). No tempo liso, se desenham blocos de duração e linhas diagonais que nos conduzem à terceira síntese do tempo (o sem-fundo), eterno retorno da diferença, que Deleuze utiliza para pensar a dimensão trágica da repetição como afirmação do futuro. Assim, notamos a música como um jogo de criação integral, em que emergem linhas abstratas, cujos movimentos de migração transversal nos forçam a pensar na questão da subjetividade como a da produção de um estilo.

No terceiro capítulo, pensamos as passagens entre tempo pulsado e não pulsado, na música e na produção de subjetividade. Retornamos ao tema da pulsação, que apresentamos então como ritornelo, germe de produção de uma identidade formal e subjetiva: ritornelo é forma, sinal de repetição na partitura; e forma é estrutura. Mas a forma como fazemos algo é também um gesto, como aquele das crianças, de cantarolar, ou mesmo dançar, quando sentem medo (um pequeno ritornelo existencial) em meio aos fantasmas e à desmedida do imaginário. A partitura, a dança e o cantarolar são meios diversos de se tentar construir um sentido para a experiência. Mas experimentar o ritornelo envolve também certo estranhamento, certo

deslocamento em relação aos eixos do pensamento lógico-formal, por conta dos blocos de devir, em que um termo não imita, ou se torna o outro, mas são guiados ora por uma textura polifônica, ora por uma livre improvisação rizomática, produzindo encontros, desencontros e reencontros, movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Pois um mínimo gesto corporal, ao ser repetido, pode saltar sobre si mesmo e deslizar por uma dimensão estética incorpórea, lisa; o que nos leva a questão estóica do tempo como incorporeal.

Assim, aproximamos o tempo pulsado ao Cronos, que Deleuze (2006b) investiga nos estóicos como tempo das medidas profundas, atribuindo identidade aos corpos; enquanto o liso se aproxima do Aion, tempo paradoxal dos acontecimentos incorporais de superfície, que são efeitos que mantêm entre si relações bem distintas daquelas mantidas entre as causas. Para os estóicos os corpos são causas: o mundo é um *continuum* energético de corpos, enquanto os efeitos, incorpóreos, subsistem apenas por meio dos corpos. Os corpos se misturam em blocos de devir, um verdadeiro devir-louco, que Platão via nas profundidades (como um mau Cronos), mas que, com os estóicos muda de natureza, ao atingir a superfície da linguagem, expressando a finitude dos acontecimentos e suas conexões locais sem princípio ordenador transcendente. Assim, a linguagem e os corpos são atingidos por uma cesura, uma fissura, um silêncio, um anti-ritmo, que intervém como operatória estética de perturbação dos sentidos e se atualiza em situações-limite, em que se dissolvem as identidades fixas e os sujeitos não têm como se guiar, pois o tempo fica fora dos eixos, impedindo que o fim rime com o começo, rompendo o bom sentido do tempo (do passado ao futuro) e o senso comum (a identidade do sujeito). O efeito de perda de identidades fixas aí envolvido diz respeito à produção da subjetividade como estilo, criação de si pela apropriação singular de fragmentos subjetivos, operação que envolve um descentramento do si e uma tentativa metaestável de conciliar permanência e mutabilidade, uma vez que o que aí retorna é o modo de diferir (TEDESCO, 2005).

Com isso, pretendemos cumprir o duplo objetivo da presente pesquisa, que consiste em pensarmos como os estudos da subjetividade podem nos ajudar a abordar a criação musical e como a música pode nos ajudar a abordar a produção de subjetividade. E uma vez que levamos em conta a inseparabilidade entre vida e pensamento, consideramos que as articulações em uma pesquisa são sempre singulares e temporárias. Portanto, desde o início, não nos propomos a fechar as questões que a discussão suscita em um sistema totalitário, unificado e generalizável, mas buscamos trabalhar questões que afirmam, elas mesmas, a finitude. Pois consideramos que os saberes são sempre locais e temporários, ligados às práticas que investigamos, mesmo quando o que estamos realizando é uma pesquisa bibliográfica. Afinal, entendemos a leitura, a escrita e o pensamento como práticas de si, produção de subjetividade.

## 1. RITMO E SUBJETIVIDADE

*Passa tempo, tic-tac, tic-tac, passa hora  
Chega logo, tic-tac, tic-tac, vai-te embora  
Passa, tempo, vem depressa, não atrasa, não demora  
Que já estou muito cansado e já perdi toda alegria  
De fazer meu tic-tac dia e noite, noite e dia  
Tic-tac, tic-tac, dia e noite, noite e dia  
(Walter Franco – O relógio)*

A música é uma arte. E se quisermos podemos distingui-la das demais artes, uma vez que cada arte tem seus próprios meios, ou seja, os materiais cuja manipulação criativa tornaria mais sensíveis. Os materiais próprios à música são os sons. Diversos livros didáticos falam da criação musical como o domínio da articulação entre sons e silêncios. Mas a linguagem musical tradicional, na tentativa de excluir de seu discurso os ruídos, trata também som e silêncio como coisas separadas e mutuamente excludentes. No entanto, além de serem relativos os limites entre sons e ruídos, jamais conseguimos ouvir um silêncio absoluto. É impossível experimentarmos com vida um silêncio puro, como ausência absoluta de sons. Mas os sons, ruídos e silêncios coexistem em nossa experiência, embora em graus diversos, níveis diversos. Começamos, portanto, por distingui-los, para em seguida contrastarmos nossa leitura com a leitura clássica que, para nós, é demasiadamente purificadora e reducionista.

### 1.1 Sons, ruídos e silêncios: das pulsações à partitura

Som é vibração ondulatória. Uma onda é um pulso energético imaterial que se propaga através de um meio material (líquido, sólido ou gasoso). Em geral, as ondas existem em um meio cuja deformação é capaz de transferir energia de um lugar para outro, sem que qualquer das partículas do meio seja deslocada; ou seja, sem transporte de matéria. Mas a onda sonora é paradoxalmente material e imaterial. Nada impede que uma onda eletromagnética se propague no vácuo; no entanto, os sons são compostos de ondas, mas são ondas mecânicas, portanto, não podem se propagar no vácuo, somente em meios materiais.

Nesse sentido, é bastante conhecida a experiência do músico John Cage na câmara anecóica (uma sala acusticamente preparada, para que nenhum som se propagasse). Buscando ouvir o silêncio absoluto, ele constatou sua inexistência ao notar ainda um som grave e um agudo: “quando os descrevi para o engenheiro responsável, ele me informou que o agudo era o meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave era meu sangue circulando”. Com isso, ele concluiu: “o silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som” (*apud* SCHAFER, 1991, p. 130). Os sons são ondas: “o movimento (ou *vibração*) proveniente de um corpo vibrátil – por exemplo, uma corda, ou a pele de um tambor – geram

ondas de compressão que viajam (...) até nosso ouvido” (KÁROLYI, 1990, p. 5). E ao representarmos de maneira simplificada uma onda sonora já percebemos o movimento pulsante de oscilação periódica entre um mínimo e um máximo de intensidade (amplitude), embora acima de uma certa velocidade (frequência) não consigamos mais distinguir as oscilações e, com isso, passemos a perceber um som contínuo.

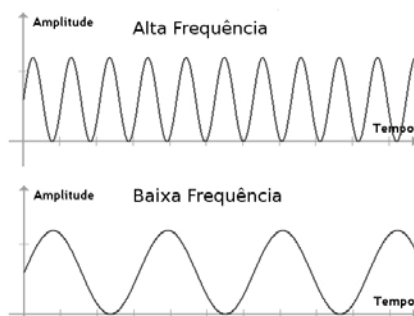


Figura 2: Ondas de mesma intensidade, mas em distintas velocidades

O paradoxal é que sem essa oscilação, essa descontinuidade, não perceberíamos nada, pois “o tímpano auditivo entraria em espasmo” (WISNIK, 1989, p. 18). Por outro lado, se estendemos esta leitura em termos de onda a toda realidade e consideramos todo meio material como atravessado por energias pulsantes, vibratórias, oscilatórias, pensamos então tudo em movimento. E a partir de certa velocidade, as frequências oscilantes podem produzir sons e ruídos em constante alternância com o silêncio subjacente.

Pois o silêncio não pode ser experimentado fisicamente como ausência total de sons, mas é uma condição necessária para a existência dos sons no tempo: “nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não seja grávido de sons” (CAGE, 1985, p. xiv). Um comentário assim parece dar vida aos sons. E numa experiência como a da câmara anecóica, que reduz a difusão sonora ao mínimo e faz com que os sons lançados ao vácuo despenquem ao invés de se propagarem, o ouvido pode se sensibilizar facilmente com os pulsos vitais. Trata-se de um silêncio que dá vida aos sons e ritmos pulsantes do corpo.

O corpo humano está repleto de ritmos. Os batimentos cardíacos, a respiração, os passos, os gestos, são expressões rítmicas dos corpos. Cobrimos os ouvidos com as mãos por instantes e ouvimos facilmente o ritmo de nossa respiração. E mesmo quando não estamos conscientes disso, nosso organismo produz ritmos, articulando simultaneamente ciclos orgânicos e hábitos corporais em distintas velocidades. Mas os hábitos já se dão no ambiente e mesmo o corpo não está separado do meio. Os ritmos biológicos de cada organismo vivo estão sempre em contato com ritmos que estão fora dele, mas que agem nele. Os ritmos musicais que costumamos ouvir podem mexer com nossos corpos, mesmo sem nos darmos conta. As

músicas, falas, sons de vendedores, máquinas, carros, televisores, podem produzir sensações diversas, ora agradáveis, ora insuportáveis, ora ambíguas, da passagem do tempo. Os ritmos de nossos corpos se articulam com ritmos de corpos percebidos como exteriores, embora essa articulação resulte de uma relação agonística (de que falaremos mais adiante) entre forças que operam tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora de nossos organismos, podendo afetar tanto as produções estéticas de si quanto as produções ético-políticas.

A experiência direta que temos do tempo presente é uma experiência paradoxal, pois nela o que permanece é a mudança e o que se repete é a diferença: nossos ritmos corporais podem repetir ritmos sociais, mas estes se modificam pelos nossos, simultaneamente. Pensamos: está tudo em movimento. Nesse sentido, a experiência direta que temos dos ritmos musicais também não carece de qualquer juízo de valor estético de antemão para produzir efeitos subjetivos, embora estejamos sempre implicados em valores que já carregamos conosco, mesmo quando não estamos conscientes disso.

Afinal, não é necessário que tenhamos consciência acerca dos diversos modos como os compositores, produtores e meios de divulgação trabalham a música de perto para experimentarmos a música como manifestação sonora de forças vitais que nos movimentam por temporalidades múltiplas e mesmo mágicas: *Eu tinha a sensação de que o som estava meio que me puxando, me arrastando... É estranho, como se eu estivesse me mexendo parada.*<sup>3</sup> Pois sentimos, nas diversas dobras e superfícies corporais, os efeitos de acontecimentos que são, em si mesmos, incorpóreos. Ou não sentimos.

Suely Rolnik (2004) concebe o corpo como constituído de vibrações (corpo vibrátil) e aponta que esta cinética sensorial está ameaçada no contemporâneo, quando o corpo vibrátil pode entrar em coma, perdendo os ritmos vitais:

É que o ritmo é dado pelo processo de atualização de novos blocos de sensações em novas formas de existência, processo que uma vez realizado é seguido de repouso, ao mesmo tempo em que novos blocos de sensações já estão-se formando, até que uma nova crise se instale e volte a desencadear um processo de atualização, e assim sucessivamente, como as noites sucedem os dias. Com o corpo vibrátil em coma que implica aquela dupla dissociação, as forças passam a funcionar sem ritmo, frenética e ilimitadamente, o que muitas vezes se acelera mais ainda por sua

---

<sup>3</sup>Esta fala veio de uma aluna do curso de graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, após a participação em uma oficina de escuta, que ocorreu na disciplina eletiva Clínica e Cultura II, oferecida no segundo semestre de 2008, por mim, pela Cristiane Knijnik (mestranda da UFF) e pelo professor Dr. Eduardo Passos (orientador e responsável pela disciplina), além da participação de Ruth Torralba, também mestranda. A proposta da disciplina era construir uma discussão coletiva acerca das relações entre oficinas, corpo, ritmo e produção de subjetividade, com base na experimentação prática de oficinas e na leitura de textos. Ao final da disciplina, todos os alunos, que eram co-protagonistas também no processo de avaliação, prepararam e coordenaram oficinas para a própria turma. Além disso, dois trios de alunos montaram e realizaram duas oficinas durante o evento “A vida como obra de arte: práticas e interferências”, que foi organizado pelos alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF. A preparação, o acompanhamento e a avaliação da disciplina fizeram parte da atividade orientada de estágio-docência do mestrado.

turbinagem com aditivos químicos, sejam eles produzidos e comercializados legalmente pela indústria farmacológica ou ilegalmente pelo narcotráfico (p. 237).<sup>4</sup>

Mesmo considerando as ondas sonoras como vibrações ondulatórias, muitas vezes é como se tentássemos nos desligar das relações dos nossos corpos com os incorpóreos (retornaremos ao tema no terceiro capítulo); e aqui, no caso, do ritmo com a produção de subjetividade. No entanto, o mundo está permeado de ondas materiais e imateriais...



Figura 3: *Sound Wave* (Onda sonora, 2007), de Jean Shin

No contemporâneo, com o aumento dos níveis de ruído nos grandes centros urbanos, provocado não apenas pelo acelerado desenvolvimento de indústrias e crescimento do número de veículos em trânsito, mas também pela exploração política e publicitária dos espaços urbanos, com propagandas e anúncios em alto-falantes, soa cada vez mais distante uma experiência de escuta permeada pelo silêncio. Parece haver ruído demais. E, por ruído, estamos nos referindo aqui a qualquer manifestação sonora indesejável (SCHAFER, 1991), embora haja também outras definições para o termo, conforme indicaremos adiante.

---

<sup>4</sup>Nesse sentido, o uso de aditivos químicos diversos também pode ser pensado em termos de articulação rítmica. No texto “duas questões” (s/d), Deleuze aponta que as drogas concernem ao investimento do prazer direto na percepção de velocidades e lentidões distintas das usuais: “por percepção, é preciso entender as percepções internas, não menos que as externas, principalmente as noções de espaço-tempo. As distinções entre espécies de drogas são secundárias, interiores a esse sistema” (p. 64). Além disso, outro tipo de problema se coloca quando pensamos, no uso de aditivos químicos, as relações da percepção com o desejo. Afinal,

que o desejo invista diretamente a percepção é, ainda uma vez, algo muito surpreendente, muito belo, uma espécie de terra ainda desconhecida. Mas as alucinações, as falsas percepções, as baforadas paranóicas, a longa lista das dependências é muito conhecida, ainda que renovada pelos drogados, que se tomam por experimentadores, cavaleiros do mundo moderno ou doadores universais da má consciência. (...) Tenho a impressão de que, atualmente, não se avança e não se faz bom trabalho. (...) Os que conhecem o problema, drogados ou médicos, parecem ter abandonado as pesquisas, por eles mesmos e pelos outros (p. 66).

Mas, para nos protegermos de manifestações indesejáveis – estamos, portanto, falando aqui de desejo –, acabamos por criar uma espécie de muro sonoro, de tela, para evitar sermos invadidos todo o tempo pelos sons caóticos do contemporâneo: “os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 116). Nos habituamos a usar os sons para demarcar nosso território e reclamar quando outros sons estão altos demais.

Em termos da física do som, quando dizemos ‘alto’, como acima, estamos nos referindo ao volume do som, ou seja, ao grau de intensidade de sua amplitude; dizemos que *está alto demais!* para não dizermos que *está amplo demais!* ou *intenso demais!*. Mas, em física, assim como em música, alto e baixo dizem respeito à frequência das ondas sonoras. Quanto mais alta é a frequência, quanto mais pulsações comparecem ao longo de certo intervalo de tempo, mais a onda é considerada aguda. Como diz Wisnik (1989), “a partir de certa altura, os sons agudos vão progressivamente saindo da nossa faixa de percepção: a sua afinação soa distorcida, e eles vão perdendo intensidade até desaparecer para nós, embora sejam escutáveis (por um cão, por exemplo)”: são os chamados ultrassons. Já os sons de frequência baixa são chamados graves: “o som grave (como o próprio nome sugere) tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à ligeireza leve e lépida do agudo” (p. 21).

Nesse sentido, alto e baixo correspondem um pouco a leve e pesado. As frequências graves são mais lentas e pesadas. Se formos diminuindo gradativamente a frequência de uma onda, abaixo de certo limiar deixamos de ouvi-la como som contínuo e passamos a ouvir pulsos destacados. E não se trata de um limite exato, mas de um limiar oscilante, em meio ao qual as frequências graves podem ressoar em nossos corpos sem que consigamos distinguir nem um som contínuo nem um som descontínuo, embora captemos em nossos corpos os efeitos vibratórios de tais infrassons. E, nesse sentido, talvez tudo seja música.

No entanto, quando dizemos ‘alto’ ou ‘baixo’ em relação a um som, muitas vezes nos referimos ao quão desejável ou indesejável ele é para nós. E é nossa tarefa aqui pensarmos como se cruzam forças de natureza distinta, que vão de um grau mais baixo a um grau mais alto (e vice-versa), numa operação única que as mistura de um modo perturbador: *Está muito alto! Abaixa!* Pois assim como uma alta amplitude e uma alta frequência nas ondas sonoras podem ser indesejáveis, desagradáveis, podemos pensar também no atual consumo acelerado de tecnologia de reprodução de áudio, aliado ao alto consumo de mídias sonoras (CDs, DVDs, mp3s, rádio, tv digital) e ao aumento dos níveis de ruído nos espaços urbanos, que tende a se ampliar e se estender pelo máximo de tempo, produzindo uma verdadeira fobia ao silêncio. O

silêncio, nesse sentido, não apenas é impossível como também parece tornar-se mesmo indesejável (*Está muito baixo! Aumenta!*). E muitos de nós arrastam este “horror ao silêncio” para outros territórios e,

mesmo nas ocasiões em que, cansados das atribulações constantes da vida urbana, fogem da cidade em busca de um lazer longe das angústias urbanas e mais próximo à natureza, um lazer capaz de proporcionar-lhes uma certa paz, não deixam de se fazer acompanhar dos aparelhos – como rádios e toca-fitas – que lhes permitem prosseguir, sem perda de tempo, no consumo de exatamente a mesma música que incessantemente os atormenta na cidade. (SCHURMANN, 1990, p. 184)

Além do mais, com esse hábito de isolamento em relação ao ambiente sonoro que nos cerca, mesmo quando não estamos com aparelhos sonoros ligados, acabamos por produzir também uma espécie de filtro perceptivo, tentando nos apartar acusticamente do ambiente sonoro que nos rodeia. Fazemos isso para permitir-nos a produção de um mínimo de concentração e de relaxamento em meio a tanto barulho. Mas, diminuindo nossos limiares de sensibilidade propriamente acústica, tornamo-nos insensíveis às sutilezas dos sons e mesmo surdos a alguns sons menores, que estão sempre produzindo algum ruído, embora não os consigamos ouvir usualmente. Mas como fazemos para escutarmos tais forças sonoras, incapazes de se tornar audíveis por elas mesmas? Mais ainda, como aprendemos a distinguir as sutis diferenças entre essas forças? Trata-se de uma questão de sensibilidade.

No entanto, apesar de tais experiências estéticas nos forcarem a mudar nossa maneira de sentir e pensar, pois “onde o silêncio dos espaços infinitos vem acompanhado da ruidagem absoluta, impõe-se uma espécie de consciência sincrônica, uma escuta capaz de fazer silêncio” (WINSNIK, 1989, p. 117), grande parte do ensino tradicional da música insiste ainda em investir em falsos problemas, como o de considerar o ruído como tendo alguma dívida para com o som, supondo haver menos no ruído que no som. E essa idéia de ruído supõe a idéia que temos de som, acrescida de um ‘sinal de menos’, para resultar logicamente em seu negativo.<sup>5</sup> O ruído seria então tratado como um ‘menos-som’ (e o silêncio então seria um ‘não-som’).

Portanto, há também nessa operação do pensamento musical clássico certa conveniência em silenciar o ruído, reduzindo-o a uma figura do negativo, do não-ser. Pois mesmo que, para nós, se trate de questões bastante atuais, a tradição hegemônica no pensamento musical do

---

<sup>5</sup> Henri Bergson, ao propor a intuição como método filosófico, considera que os falsos problemas são de dois tipos: os problemas inexistentes, “que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o “mais” e o “menos”, entre o “positivo” e o “negativo”; e os chamados problemas mal colocados, “que assim se definem porque seus termos representam mistos mal analisados” (DELEUZE, 1999, p. 10). Os do segundo tipo são aqueles que confundem naturezas distintas como espaço e tempo. Em última instância, o primeiro tipo de falsos problemas repousa sobre o segundo: “toda vez que se pensa em termos de mais ou de menos, já foram negligenciadas diferenças de natureza entre as duas ordens ou entre os seres, entre os existentes” (p. 13). Falaremos mais sobre as diferenças e articulações entre espaço e tempo ao longo do texto.

ocidente não parece preocupada em questionar limiares sensíveis entre sons, ruídos e silêncios nos organismos vivos, nem dar a mínima para a impossibilidade física do silêncio absoluto. Afinal, tentando manter-se à distância dos paradoxos do contemporâneo, negam valor positivo aos ruídos (e ao silêncio), restringindo-se a falar de ‘sons’ e ‘silêncios’ apenas na medida em que são articulados dicotomicamente na composição musical.

E, para sermos mais precisos, não devemos dizer *na* composição musical, mas em *uma* tradição composicional; aquela que exclui de seu discurso qualquer tipo de ruído e tenta se pautar, sobretudo, na organização de alturas e durações codificadas. Ou seja, a música cujo ensino é pautado no ditado e solfejo das sete notas do chamado sistema diatônico (do, re, mi, fa, sol, la, si), com os respectivos *acidentes* (sustenidos e bemóis), que somados a tais notas, completam um total de doze sons musicais (a escala cromática), codificados como variáveis discretas, separados por contornos, membranas espacialmente definidas, corpos sólidos marcados por seus limites (e não corpos vivos, marcados por seus diversos ritmos, suas diversas durações), com formas e funções claramente definidas. Nesta tradição hegemônica do ensino musical, qualquer ruído é considerado de fato indesejável.<sup>6</sup>

De acordo com Wisnik (1989), “descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (p. 31). Assim, a música seria um crivo no caos, no som desagradável, no ruído atormentador. No entanto, para Mario de Andrade (1976), a música primitiva, por sua “função mágico-social”, não visava qualquer ideal

<sup>6</sup> O físico do século XIX, Hermann von Helmholtz (em SCHAFER, 1991), assim distingue som de ruído:

Os movimentos regulares que produzem os sons musicais foram investigados com exatidão pelos físicos. São oscilações, vibrações ou balanços, isto é, movimentos de corpos sonoros para cima e para baixo ou para frente e para trás, e é necessário que essas oscilações tenham periodicidade regular. (...) A sensação de um som musical se deve ao rápido movimento periódico do corpo sonoro; a sensação de ruído, a movimentos aperiódicos. (pp. 135-136)

No entanto, esta distinção tão clara entre sons periódicos e aperiódicos não nos é de todo satisfatória. Uma vez que fisicamente pensamos os sons como complexos vibratórios, podemos falar apenas em tendências: “complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à estabilidade, porque dotados de uma periodicidade interna, e complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à instabilidade, porque marcados por períodos irregulares, não coincidentes, descontínuos” (WISNIK, 1989, pp. 26-27). Nesse sentido, os instrumentos percussivos, que produzem mais aglomerados de frequências sem altura discernível do que sons afinados, geram ondas sonoras irregulares, mesmo quando percutidos a pulsos regulares. E de acordo com as distintas relações de velocidades e lentidões entre os dois tipos de pulsos aqui sobrepostos, esses limiares entre regularidade e irregularidade podem se confundir:

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas forem tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para outro patamar, o da *altura melódica*. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz), o ritmo “vira” melodia (WISNIK, 1989, pp. 20-21).

Por outro lado, Bergson (1999) nos pergunta se “ali onde o ritmo do movimento é bastante lento para se ajustar aos hábitos de nossa consciência – como acontece para as notas graves da escala musical, por exemplo –, não sentimos a qualidade percebida decompor-se espontaneamente em estímulos repetidos e sucessivos, ligados entre si por uma continuidade interior?” (p. 239). Portanto, consideramos que regularidade e irregularidade, melodia e ritmo, agradável e desagradável, sons e ruídos, não apenas se contrastam, mas também se misturam.

de beleza, mas “a procura do feio, do som assustador, sibilante, estrondante, da procura do mistério desumano e antinatural. (...) Quanto mais horrível o som, mais ele se tornava útil, capaz de afastar ou de abrandar, por identidade, os demônios” (pp. 11-12). Em tais ocasiões, os “ruídos”, na irregularidade que os difere dos “sons”, eram algo realmente desejável. Segundo Wisnik, até que a liturgia da Igreja medieval viesse converter e negar o ruído, “silenciando-o e subordinando-o ao som não percussivo”, este esteve numa relação de “vivaz interferência” nos sons de diversas tradições musicais (1989, p. 224, n. 24).

Mas no discurso musical hegemônico no Ocidente o que está em questão não é uma análise da complexidade do sonoro, das gradativas interpenetrações entre sons, silêncio e ruídos ao longo do tempo; mas apenas um método espacializado de distribuição de figuras musicais, objetos codificados (as notas), entremeados por intervalos (as pausas) durante os quais nenhum som musical é propositalmente emitido. Nessa leitura, de acordo com Schafer, “quando falarmos de silêncio, isso não significará silêncio absoluto ou físico, mas meramente a *ausência de sons musicais tradicionais*” (1991, p.132). E que sons são esses?

## 1.2 Das distinções na partitura à noção de tempo musical unitário

Na notação musical tradicional (também chamada pauta, partitura ou pentagrama), um som é representado por uma figura que indica sua altura (dó, mi, sol, por exemplo) ao longo de um eixo vertical e sua duração (mínima, que dura o dobro da semínima; colcheia, que dura metade da semínima; semicolcheia, que dura metade da colcheia; etc) ao longo de um eixo horizontal, conforme veremos em seguida. Podem aparecer também sinais de intensidade (ou dinâmica), além da indicação do timbre que deve executar cada som. É isso o que a tradição musical hegemônica chama de som, ou seja, uma nota musical, um estímulo sonoro de tal simplicidade que possamos definir sua altura fundamental, sua distribuição entre os pólos grave e agudo do espaço mélico (noção que esclarecemos adiante) segundo valores escalares, coisa que não conseguimos fazer, por exemplo, em relação a um ruído, um amontoado complexo de sons sem uma altura precisamente definida.

A pauta tradicional não anota ruídos, mas distingue usualmente quatro parâmetros nas notas ou sons musicais: a duração, a altura, a intensidade e o timbre. Este último, geralmente vem indicado diretamente na pauta apenas como referência ao instrumento que deve executar aquele som ou sequência de sons, sem qualquer critério próprio de diferenciação escalar (neste caso, o timbre corresponde unicamente à identidade do instrumento que deve executar os sons; p. ex. timbre de flauta, timbre de trompete, timbre de piano). Quanto à intensidade, há valores

escalares para graduar do *pianíssimo* (*pp*) ao *fortíssimo* (*ff*), embora a escala não seja muito precisa quanto à dinâmica exata que deverá ser aplicada ao instrumento na execução da peça, algo que varia muito a cada performance.<sup>7</sup>

Mas timbre e intensidade são em geral menos trabalhados na linguagem musical que predomina em grande parte da música ocidental. A maior parte do ensino da música no Ocidente está baseada no solfejo tradicional, ou seja, no exercício de cantarolar seqüências de sons musicais notados na partitura, tendo em vista, sobretudo, a apuração do sentido de distinção das durações e alturas entre si e de umas em relação às outras. As seqüências de durações são distribuídas ao longo do pentagrama, segundo um eixo horizontal e o que distingue as durações entre si nesse eixo é o maior ou menor espaço cronológico de tempo que cada uma ocupa (a mínima durando metade da semibreve, o dobro da semínima, etc):



Figura 4: Durações (com proporção matemática entre as diversas figuras)

Já as alturas são diferenciadas uma da outra de acordo com um eixo vertical:

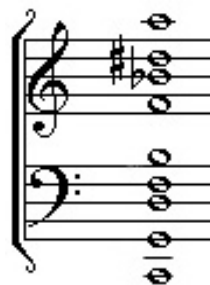


Figura 5: Alturas diversas, distribuídas verticalmente na partitura

<sup>7</sup> Durante a Idade Média, quando a vida girava em torno de Deus, o Cristianismo cresceu bastante e tornou-se a religião oficial em toda Europa Ocidental. A Igreja tornara-se rica e poderosa e as únicas escolas existentes eram nos mosteiros. Os atos litúrgicos eram acompanhados por cânticos diferentes em cada local. Até que Gregório Magno (papa de 590 a 604) compilou e organizou os cânticos dispersos, e fixou com base neles o cântico oficial da Igreja Católica, chamado canto gregoriano (mais tarde também chamado de cantochão). Havia muita música fora da Igreja, mas só a Igreja escrevia sua música, ignorando, ou mesmo silenciando, os sons indesejáveis.

Para anotar essa música foi utilizado o registro neumático. Os neumas implicavam leituras variadas por não indicarem a altura exata dos sons (NEGREIROS, 2000). No século IX surge a pauta, mas com uma única linha horizontal (KÁROLYI, 1990). Mas é apenas no século XI, com o padre italiano Guido d'Arezzo, que a notação adquire mais clareza: "Guido já emprega uma pauta de quatro linhas, desenvolvidas da linha única usada nos manuscritos dos séculos anteriores" (ANDRADE, 1976, p. 43). O pentagrama (a pauta de cinco linhas, usada até hoje) se generalizou somente a partir do século XIV. No entanto, mesmo com a notação exata das alturas, todas as notas tinham a mesma duração:

O ritmo só será notado com clareza no século XV e será preciso aguardar o século XVIII para que a dinâmica e a instrumentação sejam determinadas com exatidão. É à medida que a polifonia se torna mais complexa e refinada que, por necessidade, a música ocidental se dota lentamente de um sistema de notação cada vez mais preciso (CANDÉ, 2001, p. 24).

Por outro lado, se anotássemos na pauta, por exemplo, o acionamento em seqüência, da esquerda para a direita, a intervalos iguais de tempo, das teclas brancas de um piano, seríamos surpreendidos pelo desenho de uma linha diagonal, que emerge do cruzamento entre a vertical e a horizontal, ligando virtualmente a seqüência de notas escritas do piano:

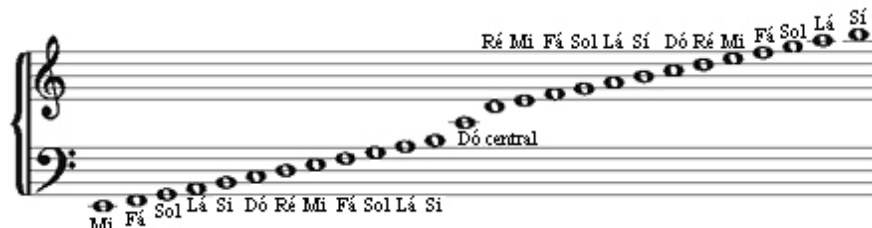


Figura 6: Notação da seqüência ascendente de alturas com durações de igual medida (com os ‘nomes’ das alturas)

No entanto, de acordo com Schurmann (1990), por conta dessa relevância dada às alturas e às durações, “a teoria musical passou a desenvolver-se em dois domínios distintos: um onde se sistematizam as durações sonoras – ou a disposição dos sons no tempo –, e que é chamado *rítmica*, e outro que se ocupa da organização das alturas sonoras, que aqui designamos por *mélica*” (p. 41). Os gregos distinguiam *rythmos* e *melos*. E precisamos ficar atentos a tal diferença, se não quisermos confundir melos e melodia, o que nos comprometeria metodologicamente. Para Schurmann, quando a distinção entre durações e alturas é feita com base na diferença entre ritmo e melodia, mantém-se ainda indistintos o tempo e o espaço. Pois

é no tempo que se localizam as durações sonoras e que se efetuam as associações rítmicas; são as entidades rítmicas que de fato se caracterizam por uma estrutura temporal. O mesmo absolutamente não ocorre nas entidades mélicas, uma vez que as associações entre as alturas sonoras são efetuadas independentemente do tempo (1990, p. 45).

Portanto, se representamos na partitura uma única linha melódica (monofonia), notamos que o ritmo, ou como entenderemos melhor adiante, a métrica musical, segue uma distribuição horizontal, com cada unidade de tempo vindo após a outra e durando mais ou menos tempo que a anterior e a posterior, enquanto a mélica distribui verticalmente as alturas. É chamado espaço mélico a categoria em que se baseia o melo. É claro que diversas linhas melódicas podem ser representadas simultaneamente (polifonia), assim como distintas linhas rítmicas podem se articular (polirritmia). Mas o interessante é que uma única melodia é já uma síntese entre os eixos vertical e horizontal, pois traça linhas diagonais (não representadas na pauta), ligando as figuras que identificam alturas e durações sobre os eixos vertical e horizontal, ao longo dos quais são distribuídos os aspectos mélicos e métricos da melodia. E a melodia é o som em movimento; portanto já articula melo e ritmo. De acordo com Schurmann (1990), “o que se opõe ao ritmo, isto é, ao elemento exclusivamente temporal da música, portanto, não é a melodia, mas o melo, ou seja, o fator que havíamos conceituado como se referindo unicamente

às alturas sonoras” (p. 48). Pois a melodia é já uma síntese espaço-temporal. Veremos adiante como o próprio ritmo é em si mesmo um cristal de espaço-tempo. O ritmo é transversal.



Figura 7: O eixo horizontal ordena a proporção entre as durações dos sons ao longo do tempo



Figura 8: O eixo vertical ordena a relação entre as diversas alturas no espaço mélico

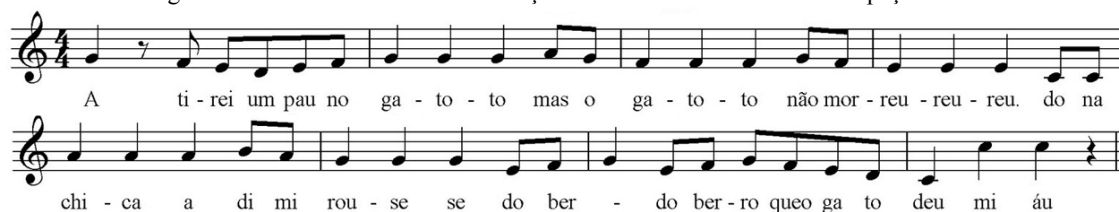


Figura 9: A melodia desenha movimentos diagonais que não são representados na pauta tradicional

No entanto, na imagem acima, inserimos a letra da música no intuito apenas de facilitar a intuição da melodia por quem não está habituado a ler partituras, cientes de que isso já aponta para uma intervenção do reconhecimento, que deixaremos contudo para discutir um pouco mais adiante, quando estivermos abordando, com Deleuze, a segunda síntese do tempo. Mas, no que diz respeito à discussão que vimos mantendo, quanto às diagonais que saltam em diversas texturas musicais, devemos considerar ainda o quão complexas podem ser as sínteses geradas pela homofonia (melodia acompanhada), em que uma diagonal melódica se articula polifonicamente com a distribuição vertical e horizontal dos acordes da harmonia.<sup>8</sup>

Um acorde é formado por um grupo de notas tocadas simultaneamente, com relações mélicas específicas entre elas. E a harmonia não apenas produz acordes, mas os conduz de acordo com uma distribuição ao longo do tempo: na homofonia os acordes são encadeados entre si sobre os eixos vertical e horizontal, mas ligam-se também às melodias diagonais, oferecendo-lhes uma paisagem polifônica em movimento (com várias diagonais virtuais), um

<sup>8</sup> O termo textura se refere ao modo como o compositor tece a matéria musical. A textura nos remete às diversas sensações táteis, fornecidas pelo contato com uma superfície. Por uma analogia com diferentes tecidos produzidos pela humanidade, podemos pensar a textura musical como a diversidade de modos de se tramar, de se articular as linhas melódicas (como os fios de um tecido) numa rede densa, que provoca efeitos sensíveis de superfícies de espaço-tempo bastante singulares. Por exemplo, temos a textura monofônica, presente no canto monódico, onde uma única linha melódica se desenrola; a textura polifônica, quando há diversas melodias ao mesmo tempo; e a textura homofônica (ou melodia acompanhada), quando há uma linha melódica principal em articulação com linhas harmônicas que produzem acordes.

ambiente em meio ao qual elas podem se desenrolar. Os acordes são pólos verticalizados de atração que pontuam e acentuam as frases melódicas em momentos e movimentos diversos.



Figura 10: Melodia diagonal (pentagrama superior) e acordes verticais (pentagrama inferior)

Como veremos mais à frente, o próprio ritmo pode ser compreendido como diagonal. O eixo horizontal nos diz da métrica, mas é ainda insuficiente para compreendermos o ritmo como movimento. E esse movimento pode até transbordar os limites do campo musical, fazendo saltar dessas diagonais rítmicas linhas transversais capazes de atravessar os domínios mais diversos do pensamento contemporâneo. Ou, ao menos, pretendemos que o ritmo possa nos servir adiante como uma espécie de articulador transversal entre a partitura musical e a produção de sentidos do tempo na subjetividade.<sup>9</sup>

Mas e quanto ao silêncio? O que a partitura tradicional nos diz a respeito? Pois bem, na notação tradicional, a figura da pausa corresponde ao chamado “silêncio musical”. A pausa não indica qualquer altura, pois não sugere qualquer emissão de nota ou ruído, mas exatamente o contrário. O que a pausa representa é apenas uma medida de sua duração (pausa de semibreve, de semínima, de fusa, de colcheia, etc):

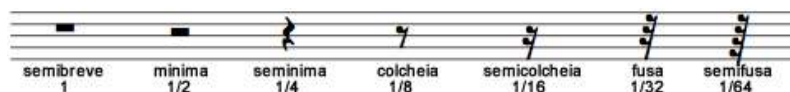


Figura 11: Representação das pausas (com proporção matemática entre as diversas figuras)

Embora a representação das notas musicais indique a altura exata e a das pausas não porte qualquer indicação de altura, ambas representam sua duração, elemento necessário a todo e qualquer fenômeno musical. E ao se dizer isso, afirma-se a música como uma arte temporal. Mas não seriam temporais todas as artes, uma vez que não podemos dizer que algo ocorra fora do tempo? Afinal, não há tempo na pintura, na literatura, no teatro, no cinema? É claro que há. Basta nos colocarmos no lugar de quem produz e/ou aprecia quaisquer dessas artes, para que percebamos que o tempo está presente em toda produção e contemplação artística. Não só na música, mas também na dança, na escultura, na arquitetura, na fotografia, etc. Nenhum processo escapa à ação do tempo.

<sup>9</sup>Félix Guattari (2004) propôs o conceito de transversalidade no contexto da Análise Institucional, para propor um aumento do grau de abertura comunicacional nas instituições, pela superação dos impasses da verticalidade (diferenciação hierárquica) e da horizontalidade (identificação homogeneizante). Mais adiante, veremos o alcance ilimitado dessa operatória transversal, que pode dizer respeito a quaisquer movimentos de instituição de novos sentidos existenciais. Portanto, será um conceito-chave para articularmos a música e a produção de subjetividade.



Figura 12: *Saut dans le vide* (Salto no vazio, 1960), de Yves Klein

Sendo assim, cabe ainda esclarecer de que maneira o tempo se faz presente na música, a ponto de que possamos distinguir aí o seu papel, daquele exercido nas demais formas de manifestação artística. Pois bem, partimos da definição da música como arte: uma arte dos sons e silêncios. Para a abordagem musical tradicional o som é a nota e o silêncio é a pausa. A escrita clássica das notas musicais, assim como das pausas, representa sempre o intervalo de tempo ao longo do qual tais sons e ‘silêncios’ devem ocorrer. Nessa leitura, todo elemento de uma composição musical possuiria uma duração determinada (mesmo com a possibilidade de *fermatas*, que são figuras que indicam que o executante pode interpretar a duração de certa nota ou pausa a seu bel prazer, *ad libitum*), toda matéria musical estaria disposta ao longo de um tempo. Mas podemos dizer que a música é mais que uma arte de sons dispostos ao longo do tempo (pois se só dissermos isso pode parecer que pensamos o tempo como se fosse um espaço homogêneo). Queremos inverter os princípios metodológicos e dizer que a música é uma arte dos tempos que se tornam audíveis por suas conexões com o sonoro.

A música é a arte de tornar audível o tempo. Mas que tempo é esse que ela faz ouvir? E trata-se de um só, ou de vários tempos? Na abordagem clássica da música, o tempo é considerado uma variável que pode ser controlada, manipulada espacialmente. A abordagem clássica da música é correlata de uma certa abordagem clássica do sujeito que a produz e contempla. É o que pretendemos esclarecer adiante, pois nossa proposta é pensarmos um outro modo de colocarmos o problema do tempo na música que, levando em consideração a produção de subjetividade envolvida, não pode mais se basear num ideal clássico do sujeito.

Por isso, não nos interessa estendermos a discussão sobre as distinções que o sistema de notação musical tradicional trabalha, entre altura, timbre, intensidade e duração; mas ao contrário, queremos agora considerar todas essas questões em função do tempo, como efeito complexo de pulsações em frequências distintas. Com isso, seremos levados a pensar a música não apenas como ‘arte do tempo’, expressão ainda vaga, mas como uma linguagem artística que explora e confronta distintas temporalidades, afinal “uma composição musical nada mais é que uma organização temporal de eventos sonoros, assim como cada evento sonoro nessa composição é uma organização temporal de impulsos” (STOCKHAUSEN, 1961, p. 143).

Nesse caso, se partirmos do fato de que “as diferenças da percepção acústica são todas no fundo reconduzíveis a *diferenças nas estruturas temporais das vibrações*” – como fez o músico Karlheinz Stockhausen (1961) –, chegamos a conceber um tempo musical unitário, fazendo com que “as diferentes categorias da percepção, isto é, que dizem respeito à *cor*, à *harmonia* e à *melodia*, à *métrica* e à *rítmica*, à *dinâmica*, à “*forma*”, correspondam a distintos *campos parciais desse tempo unitário*” (p. 144). Tal leitura do som como complexo rítmico de pulsações ondulatórias, e não como nota, não apenas aborda as notas musicais como também faixas de frequência inaudíveis, infrassons e ultrassons (o ‘silêncio’), e, mais ainda, abarca os ruídos, ampliando o limiar de indistinção entre o que pode ou não ser considerado musical.

KONTAKTE Aufführungspartitur Seite 1 / performance score page 1

IA

IB

10.9" 15.7" 22.1" 24.3"

mf 1/2 f ff

On allen Verschiedenes I / II / III / IV

IC

ID

25.5" 27.2" 28.8" 33.6" 35.5" 39.3" 46.4" 47.8" 49.4"

Alternierend I ↔ III

On allen das Gleiche I / II / III / IV

Figura 13: Trecho da partitura de *Kontakte*, de Stockhausen, para piano, percussão e fita gravada

Segundo Wisnik (1989), a música contemporânea “se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não-pulso” (p. 31).<sup>10</sup>

\* \* \*

John Cage, considerado por alguns a figura “mais paradoxal de toda música contemporânea” (ECO, 1968, pp. 211-212), apresentou ao público em 1952, pela primeira vez, com David Tudor ao piano (embora adaptável a outras formações e instrumentos), sua 4’33” (*Silence*). A peça musical não apresentava qualquer som anotado: o intérprete mantinha-se em silêncio, consistindo a música nos sons ambientais e do público (GRIFFITHS, 1998). É interessante notar que Tudor se apresentava com um cronômetro diante de si, abrindo e fechando a tampa do piano, ao fim de cada movimento da peça. São exatamente quatro minutos e trinta e três segundos, sem que Tudor marque o tempo ou emita qualquer nota musical. Ele apenas ocupa o tempo em silêncio. No entanto, o *silêncio* perseguido por Cage nesta composição não é o silêncio absoluto, mas um silêncio ruidoso, que faz emergir comentários do público, ranger de cadeiras, impaciência e indignação da platéia. Um silêncio que nos força a pensar paradoxalmente na impossibilidade do silêncio absoluto, mas também nas zonas de indistinção entre som e ruído, entre público e artista, entre o dentro e o fora da música e das salas de concerto, entre a arte e a vida, em uma abertura para a invenção coletiva que nos remete a práticas rituais anteriores ao próprio desenvolvimento da escrita musical.

---

<sup>10</sup> O tema do ruído retorna com toda força no início do século XX, no texto *A arte dos ruídos: manifesto futurista*, de 1913, em que Luigi Russolo propõe uma estética dos ruídos de máquinas, usualmente indesejáveis em uma época de desenvolvimento acelerado e barulhento de máquinas industriais. Ele considera movimentos na música paralelos ao multiplicar-se das máquinas, e que tomam contribuições de ambos os lados na produção de uma sensibilidade auditiva modulada por forças que afetam a subjetividade de fora para dentro:

O ouvido de um homem do século XVIII não teria podido suportar a intensidade desarmonica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de instrumentistas em relação àquelas de outrora). O nosso ouvido, ao contrário, satisfaz-se, pois que já fora educado pela vida moderna, tão pródiga de ruídos diversificados (p. 52).

Em meio a essa ‘satisfação’ da sensibilidade, certa autonomia ético-política pode se expressar, apontando para uma mudança de sentido, uma operação de dentro para fora, uma maneira diferente de nos voltarmos para o espaço urbano. E Russolo, entusiasta dos ruídos, nos propõe esta mudança de sensibilidade:

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos, e degustaremos então o distinguir dos redemoinhos de água, de ar ou de gás nos tubos metálicos, o murmúrio dos motores que resfolegam e pulsam com uma indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai e vem dos êmbolos, os rangidos das serras mecânicas, o andar dos trens por sobre os trilhos, o estalar dos chicotes, o gorjear das cortinas e bandeiras (p. 53).

Russolo considera que toda manifestação de nossa vida é acompanhada de ruídos, possuindo estes uma variedade ilimitada que ele sugere que, com o multiplicar de novas máquinas, aprendamos a distinguir. Assim, incita os músicos a observarem com atenção todos os ruídos, a fim de que percebam os vários ritmos que os compõem: “é preciso que a sensibilidade do musicista, liberando-se do ritmo fácil e tradicional, encontre nos ruídos o modo de se ampliar e de se renovar, dado que todo ruído propicia a união dos ritmos mais diversos” (p. 54).

No entanto, antes de tocarmos em tais práticas, vamos nos dirigir ainda um pouco mais à notação tradicional e explorar as noções clássicas de compasso, pulsação e ritmo, articuladas à noção de tempo musical, para que possamos notar como ocorre a passagem dessa leitura “especializada” para leituras contemporâneas. Mas, por ora, o que está em pauta é a divisão do tempo musical em compassos na partitura tradicional.<sup>11</sup>

### 1.3 A notação dos compassos e as unidades de tempo binárias e ternárias

A notação clássica de uma composição musical indica sua divisão em compassos separados por barras verticais. No pentagrama há também a fórmula de compasso, representada pelos dois números escritos um sobre o outro no início da pauta:

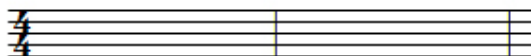


Figura 14: O pentagrama, as barras e a fórmula do compasso quaternário

Assim como numa fração matemática, os números da fórmula de compasso são chamados de numerador e denominador. A partir desta fórmula, que não cabe aqui explicitar o funcionamento em detalhe, podemos concluir quantos ‘tempos’ (ou *tempi*, termo em italiano) há naquele compasso e qual figura representa a *unidade de tempo*. Os chamados *tempos* de um compasso são os intervalos isócronos, no qual o compasso inteiro se divide.

Podemos comparar com nossos relógios, aos quais estamos bastante acostumados. Sabemos que, num relógio, a hora é dividida em 60 intervalos isócronos de um minuto. Isócronos, pois os minutos possuem sempre o mesmo intervalo cronométrico. Ou seja, em uma

<sup>11</sup> Quando distinguimos contemporâneo e clássico (ou tradicional), o que buscamos realçar não é a identidade de cada termo com um período cronológico específico do tempo e sim a potência operatória que eles guardam, que nos auxilia a compreendermos ritmicamente a passagem de um modo de agir e pensar a outro. Portanto, não se trata de traçar aqui uma linha evolutiva da estética musical. Afinal, somos forçados a pensar simultaneamente em diversas linhas que concorrem na produção de subjetividade. Portanto, pensar uma operatória presente em épocas e lugares distintos, evocar linhas de criação já traçadas em um novo contexto onde o devir de tais linhas é virtual, é uma questão metodológica que remete à colocação dos problemas em função do tempo, mas não do tempo medido, e sim do tempo como processo, como passagem.

De acordo com Negreiros (2000), na Idade Média a Igreja dizia que o tempo era imutável, pertencente a Deus e temia que sua medição pelos homens implicasse “a passagem desse atributo divino para o domínio profano e, em consequência, a perda de poderes da Igreja” (p. 26). Mas, por volta do final do século XIII, os primeiros relógios mecânicos já haviam sido inventados e o homem foi se habituando a ouvir a passagem do tempo acompanhada de uma medida espacializada. Para Schafer (1991), “o fato é que todos os meios antigos de medir o tempo (relógios de água, de areia, de sol) eram silenciosos. O relógio mecânico é audível” (p. 88). E isso muda a sensibilidade.

Uma grande inovação na música do período foi a polifonia católica. E, de acordo com Roland de Candé (2001), esta nova polifonia só foi possível com as mudanças nos processos de notação. Nessa época, os músicos, desejando que suas obras durassem para serem executadas por outros, começaram a buscar maior controle sobre o que criavam. Assim, foi publicado o tratado *Ars nova musicae* e, enquanto a polifonia do século XIV foi chamada de *Ars Nova*, a imediatamente anterior passou a ser chamada *Ars Antiqua*. E uma das principais novidades da *Ars Nova* foi o aperfeiçoamento do sistema proporcional de medição das durações, que já se parecia com o nosso. Os ritmos foram sendo cada vez mais precisamente medidos até que, em meados do século XVI, quando se começou a publicar a música em partituras, surgiu enfim a barra de divisão dos compassos (2001, pp. 313-314).

hora, há sessenta ‘tempos’ com um minuto de duração cada e, independente do que fazemos, do modo como preenchemos, como ocupamos esse tempo, o relógio sempre poderá nos indicar uma divisão isócrona dessa hora. O relógio é indiferente às nossas expectativas e angústias; indiferente ao fato de experimentarmos um prazer fugidio que gostaríamos de prolongar ao máximo, ou uma dor que *parece não ter fim...* Em um relógio ‘bem ajustado’, as horas continuam iguais. Assim como os minutos de uma hora para o relógio são os *tempos* de um compasso para a partitura musical: isócronos, iguais a eles mesmos, independente de como são preenchidos, ocupados, vividos. Eis a medida do tempo, que podemos multiplicar e dividir:

Podemos programar nosso relógio para que apite a cada meia hora (unidade de tempo = 30min.) e teremos dois apitos (dois tempos) a cada hora (compasso). Podemos também programar nosso relógio para que apite a intervalos de vinte minutos (unidade de tempo = 20min.) e ouviremos três apitos (três tempos) a cada hora (compasso). Quando um compasso possui dois “tempos”, ele recebe o nome de compasso binário; quando possui três *tempos*, ele é chamado de compasso ternário; quando possui quatro, é quaternário. As outras divisões são consideradas irregulares e voltaremos a elas mais adiante.



O compasso binário simples



O compasso ternário simples

Acontece que, na linguagem musical tradicional um compasso não possui apenas um ‘nome’ (compasso binário, ternário, quaternário), mas tem também um ‘sobrenome’. O ‘nome completo’ do compasso já está todo criptografado em sua fórmula de compasso. Portanto, um compasso não se define apenas pelo número de *tempos* que possui, mas também pelo modo como essas *unidades de tempo* são, elas próprias, divididas.

O relógio, que tomamos em nosso exemplo, não divide as horas apenas em minutos. Ele pode dividir também em segundos. Com isso, podemos chegar a níveis mais profundos de precisão cronométrica e medirmos, por exemplo, o tempo que dura o auge da dor de uma picada de injeção ou do prazer de um orgasmo. E, ainda que possamos fazer tais tempos coincidirem em termos cronométricos, sentimos, em nossos corpos, que tais segundos são preenchidos por sensações bastante diferentes; pois dizem respeito ora ao prazer, que desejamos prolongar, ora ao desprazer, que desejamos extinguir o mais rápido possível, ora a sensações ambíguas, paradoxais, que são prazerosas e desprazerosas ao mesmo tempo. Contudo, tal divisão mais precisa da hora tem sua própria razão de ser. Podemos dizer que quando dividimos uma hora,

não apenas em minutos, mas em segundos, estamos ainda fazendo algo com a cronometria. Estamos mudando o tamanho da unidade com a qual medimos o tempo e, por conseguinte, o nível de precisão cronométrica que adotamos; o que é bastante útil para distinguir intervalos menores de tempo. É isso que a *unidade de tempo* do compasso indica, ou seja, o tamanho da unidade que tomamos como padrão.

Assim, há dois tipos de compassos: os simples e os compostos. Temos o primeiro caso quando a unidade de tempo é representada por uma figura divisível por dois; e o segundo caso quando a unidade de tempo é dividida por três (BENNETT, 1998, p. 13). A *unidade de tempo* é também chamada de *pulsação*, “a menor unidade (mínimo múltiplo comum de todos os valores utilizados), ou um múltiplo simples dessa unidade (duas ou três vezes o seu valor)” (BOULEZ, 1963, pp. 87-88). Portanto, nos compassos simples as *pulsações* são *binárias* enquanto nos compostos são *ternárias*. Um compasso pode, por exemplo, ser binário (possuir duas *unidades de tempo*) e, ao mesmo tempo, ser formado por *unidades de tempo*, *pulsações*, ternárias. E, nesse caso, ele não se chama compasso binário ternário, mas binário composto:



Compasso binário composto



Compasso ternário composto

Mas o que buscamos salientar até aqui é apenas que, assim como o visor de um relógio, o compasso representa uma espacialização, uma divisão regular do tempo musical (mesmo em compassos irregulares, como veremos adiante), na medida em que estabelece um “retorno isócrono de elementos idênticos” (DELEUZE, 2006a, p. 46). Há sempre uma isocronia no compasso, embora não vivamos o tempo como isócrono, mas como múltiplo, diferenciante, atribuindo valores diversos aos ritmos que experimentamos em várias épocas e lugares.

De acordo com o musicólogo Roger Cotte (1997), desde o começo da notação musical dos ritmos considerou-se a existência de dois ritmos fundamentais: o *perfeito* e o *imperfeito*, correspondentes ao *ternário* e ao *binário*. Os músicos medievais outorgavam um valor *masculino* ao ritmo ternário, considerado perfeito por evocar o “mistério da Santíssima Trindade. (...) Em contraposição, o binário tomava o valor *feminino*” (pp. 45-46). Portanto, haveria certa superioridade estética dos ritmos ternários sobre os binários, ligada a uma concepção do masculino como superior ao feminino; assim como a uma aproximação entre o ternário e a Santíssima Trindade, modelo de ‘perfeição’, de eternidade, na leitura medieval. Nesse contexto, ao ritmo ternário, masculino, era atribuído um valor de perfeição e uma forma

circular. Santo Agostinho (*apud* COTTE, 1997) dizia que o *ternário* era o “primeiro número perfeito, que tem começo, meio e fim” (p.46).<sup>12</sup>

Para os músicos clássicos, essa noção de ritmos masculinos e femininos é traduzida por uma referência que não se diz mais a do perfeito e do imperfeito, ou do ternário e do binário, mas se anuncia como medida da ‘força’ da unidade e ‘fraqueza’ da multiplicidade. É o estabelecimento de um metro-padrão que está se efetuando no interior do discurso musical: Vicent D’Indy (*apud* COTTE, 1997) dirá que a abordagem clássica da música chama de *masculino* o ritmo cujo tempo forte contém um único som, e de *feminino* aquele cujo tempo forte é formado de um som principal acentuado, seguido de outros “cuja intensidade diminui, como a de nossas sílabas mudas” (p. 46). Nessa leitura dicotomizante, o tempo musical é masculino quando é dotado de um único som, de uma unidade sem movimento interno de diferenciação, e é feminino quando os sons estão distribuídos em momentos e níveis diversos de intensidade. A notação musical tradicional chama de terminação masculina aquela em que a música, ou o trecho acaba no *tempo forte*; e feminina é aquela que acaba no tempo fraco, ou na parte fraca do tempo. Essa leitura expressa a ‘força’ do padrão masculino na sociedade (em oposição a uma suposta ‘fraqueza’ do feminino), dicotomia refletida na linguagem musical clássica; linguagem que, aliás, também parece confundir os sentidos de ritmo e de compasso.

Mas o compasso é apenas uma representação espacializada, que diz respeito, sobretudo, aos códigos musicais. E nosso interesse não está aqui em discutir tipologia musical, nomes de compassos, pois nenhum compasso porta a diferenciação interna que queremos abordar. Apenas precisamos expor as noções do pensamento musical clássico que se relacionam com o que queremos problematizar. Pois o compasso situa-se no espaço homogêneo de uma folha de papel e, como uma representação espacializada, não porta qualquer heterogeneidade, qualquer processo de diferenciação em relação a si próprio; ou seja, compasso é representação, e como tal está apenas no espaço, e não no tempo: o compasso não sofre a ação do tempo. Mas o que queremos dizer com isso?

---

<sup>12</sup> Segundo Candé (2001), desde que se impôs o primado do ternário, surgiram novas figuras representando durações relativas, proporções constantes. Na notação da *Ars nova* ocorre um restabelecimento do binário e, com isso, emerge um sistema de notação baseado em proporções entre dois e três. A escrita da *Ars nova* funda-se em um princípio unificador chamado *isorritmo*, baseado na repetição isócrona de estruturas rítmicas. (pp. 283-292) É importante não confundirmos a noção clássica de unidade *de* tempo e o princípio unificador do *isorritmo*, com a noção de *tempo musical unitário*, de Stockhausen (*A unidade do tempo musical*, 1961), que abordamos no item anterior. As unidades *de* tempo já são binárias e ternárias e o que resulta da articulação de *pulsões binárias e ternárias* é que passa a ser tomado como unidade no *isorritmo*. Essas partículas não são quebradas, não são analisadas como uma organização temporal de impulsos, como na teoria da unidade *do* tempo musical que, ao pensar a música do ponto de vista da síntese eletrônica de sua onda física, amplia a precisão cronométrica da análise dos micro-movimentos temporais intrínsecos aos sons, a tal ponto, que unifica as diversas características do som musical num fluxo contínuo, que vai se aproximar paradoxalmente da noção de ritmo como tendência avessa a qualquer isocronia, qualquer isometria, conforme trabalharemos mais adiante.

Pois bem, podemos fechar os olhos diante de uma partitura, pelo intervalo de tempo que quisermos. Por exemplo, podemos ficar de olhos fechados durante o intervalo de tempo correspondente à duração da própria música que está representada na partitura. Ao abriremos novamente os olhos, nada terá se alterado na notação do tempo musical: as semínimas, as colcheias e as pausas continuarão em seus lugares, imunes à ação do tempo transcorrido. Podemos dizer que nada muda na partitura, se não aplicamos a ela alguma ação (como, por exemplo, incinerá-la, amassá-la, atirá-la na água, ou mergulhá-la em um balde de tinta). Mesmo assim, isso ainda seria dizer pouco, pois é muito fácil pensar que o metro esteja só na notação e que basta que a abandonemos para que possamos pensar a música como um processo de diferenciação, como um fluxo vital expressivo.

Só que as coisas não se passam neste nível, pois não se trata de abolir a notação. Afinal, o ritmo nos interessa aqui na medida em que nos ocupamos com a produção de subjetividade, o que implica a distinção, assim como a inseparabilidade, entre corpo e espírito de quem toca, ouve e/ou compõe música, como em uma performance musical, onde tocar, ouvir e compor música são ações simultâneas. E não se trata apenas do músico e das notas musicais, mas também da escuta e do sonoro. Portanto, nem se trata aqui somente da música, mas de qualquer experimentação corporal do tempo em que a produção estética de sentido compareça como criação de si, efeito paradoxal que emerge da unidade entre corpo e pensamento no tempo.<sup>13</sup>

Segundo Mário de Andrade (1976), como na Grécia a música não era uma arte isolada, mas “estava sempre unida à poesia e à dança, o compositor grego era ao mesmo tempo cantor, poeta e dançarino. As músicas continham texto e expressão coreográfica. O que unia as três artes era o ritmo” (p.29). Por conta disso, “estabeleceram as três artes uma só quantidade de

---

<sup>13</sup>Pois, quando dizemos aqui *performance*, não nos referimos à representação do significado de uma obra. Pensamos em processos de composição que são sempre coletivos e se dão em tempo real. Por conta disso, a noção de performance, conforme a utilizamos, pode nos remeter ao fora da música: “com *Untitled Event (Evento sem Título)*, Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música” (GLUSBERG, 2007, p. 25). Pois o que esse fora expressa, para nós, é uma certa relação do corpo com o tempo, que pressupõe em toda criação algum tipo de estranhamento, de desnaturalização.

Glusberg (2007) nos conta que, em uma manhã de 1962, “Yves Klein realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no vazio*. Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si”. Glusberg sugere que esta ação teria sido talvez, “a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*” (p. 11). A arte da performance busca questionar o usual, valorizando o instante:

*A performance* é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais – seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc (GLUSBERG, 2007, p. 58).

E essa relação dos movimentos corporais com o tempo, assim como a da música com as outras linguagens, não é privilégio dessas performances que emergiram como gênero artístico específico pelos anos setenta do século XX. Os tempos dos corpos como forças motrizes dos rituais artísticos remontam, por exemplo, aos tempos da tragédia.

tempo, chamada de Tempo-Primeiro por Aristóximo (...). O Tempo-Primeiro correspondia ao som mais curto da música, à sílaba breve da poesia e ao gesto mais rápido da dança” (pp. 29-30). Os *Tempos-Primeiros* não implicam acentuação, “os gregos não empregaram o Tempo Forte” (p. 30). O *Tempo-Primeiro* não é uma unidade *de* tempo, nem um *isorritmo*. Ao contrário, diz respeito à união das artes com o corpo e seus ritmos, assim como destes com os ritmos coletivos: mudança de percepção, mudança de sentido.

Portanto, ‘primeiro’ aqui não se diz no sentido cronológico; ou seja, não se trata de um *tempo forte* (como os que são proporcionalmente marcados no pentagrama), mas remete a uma postura de tomar os tempos dos corpos como primeiro, que questiona nosso modo usual de pensar. E isso resulta de colocarmos o tempo como primeiro, como princípio. Ou, dizendo de outro modo, colocarmos os problemas em função do tempo, considerando a espacialização como uma característica específica de nossa inteligência prática, habituada a pensar apenas no que tem forma delimitada e ocupa lugar visível no espaço, como os relógios e calendários.

#### 1.4 Tempo e produção de subjetividade

Quando, por exemplo, alguém nos pergunta *quanto tempo durou o show?*, podemos olhar para o relógio e responder “quarenta e cinco minutos”, independente do que se passou nesse tempo. No entanto, não podemos nos furtar a experimentarmos quarenta e cinco minutos de música que nos agrada de um modo totalmente diferente do que experimentamos quarenta e cinco minutos de música que nos irrita. Daí, que em geral dizemos, ou subentendemos, que *a performance foi longa*, ou que *foi curta*; mesmo que se trate, em ambos os casos, de um evento que se estendeu ao longo de *quarenta e cinco minutos*.

Pois há sensações que gostaríamos de prolongar e repetir inúmeras vezes e outras que gostaríamos que não se repetissem, e menos ainda que durassem. Em outras palavras, quando tentamos abordar intelectualmente a repetição e a duração no tempo, tendemos a homogeneizá-lo, a espacializá-lo; mas quando tentamos viver a repetição e a duração no espaço, já tendemos a heterogeneizá-lo, temporalizá-lo; afinal, como diz Deleuze (2006a), “a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (p. 111).

Portanto, nosso problema aqui também não é definir o “tempo musical” em si mesmo, mas articular ritmo e produção de subjetividade. Afinal, o fato de ser impossível dar uma definição intelectual precisa do tempo, uma vez que definir implicaria dizer o que uma coisa é, e não deixa de ser ao longo do tempo, isso não significa que o tempo não continue agindo ininterruptamente na formação e deformação de corpos e sentidos. Portanto, queremos pensar

as relações com os tempos e ritmos dos sujeitos que vivenciam as mudanças, no corpo e na mente. Ou seja, o tempo como produção de subjetividade, trilha que aqui seguiremos com o texto *Subjetividade e instituição*, de Regina Benevides de Barros e Eduardo Passos (2002):

Falamos de *subjetividade* e não de *sujeito* e aqui não é uma mera escolha arbitrária de palavras, mas o resultado de uma exigência de cuidado conceitual. Esse conceito para nós tem um sentido que, se procuramos uma forma sintética para ele, poderíamos dizer processo de produção de subjetividade ou processo de subjetivação. Tal definição nos coloca de imediato diante desse aspecto sem o que esse conceito perde sua consistência, a saber sua relação com o tempo (BARROS; PASSOS, 2002).

Já dissemos que a abordagem tradicional do tempo musical é correlata de uma certa abordagem clássica do sujeito. Pois bem, para Kant o tempo é subjetivo, mas é considerado um sentido interno do sujeito. E esse sujeito é a condição de possibilidade para a experiência. Sob tal perspectiva, o sujeito é dotado de formas a priori e, assim, não experimenta sua própria mudança ao longo do tempo.

Desde Kant, na *Crítica da Razão Pura* (1781/1787), afirma-se essa equivalência entre tempo e experiência subjetiva. Nesta tradição, a experiência do tempo é a experiência de um sujeito, isto é, o continente subjetivo que garante a experiência interna do tempo não está ele mesmo lançado no tempo. O curso do tempo nesse caso não modifica o sujeito que o experimenta. Diferentemente, com a noção de produção de subjetividade, impõe-se uma outra relação com o tempo, onde é no seu processo contínuo, no seu fluir, que a subjetividade se produz. Um tempo que flui tal como um rio cujo curso cria o seu leito (BARROS; PASSOS, 2002).

Ou seja, na leitura de Kant o tempo é tratado como uma forma estática, inalterável. Poderíamos imaginar um músico que possui a fórmula do compasso internalizada, como um sentido que ele torna audível ao executar uma música, mas que não o altera enquanto realiza o ato. Por outro lado, a crítica empirista do filósofo e historiador David Hume (1711-1776) recusa radicalmente o caráter primeiro do sujeito, afirmando o primado da própria experiência do tempo, que não é dada a um sujeito que a ela preexistia. O tempo vem primeiro. É a subjetividade que se constitui como síntese do tempo – do presente, do passado e do futuro –, em função de hábitos, crenças e expectativas (BARROS; PASSOS, 2002).

Com base nisso, podemos pensar que o músico não vivencia o ritmo como a externalização de um sentido interno do tempo, em si inalterável, mas como um processo que ele, ao mesmo tempo em que atualiza, contempla. E, nesta contemplação, o sujeito também se constitui a partir da experiência do tempo. Pelo fato de o tempo não ser apenas um sentido interno e pessoal que o sujeito externaliza, podemos dizer que a experiência rítmica é impessoal. É uma experiência que, embora englobe repetição – pois não concebemos que haja ritmo na inexistência de algo que se repita de algum modo –, causa uma perturbação, um certo estranhamento de si, com o qual o sujeito percebe sua própria produção, sua própria diferenciação ao longo do tempo. E qualquer livro didático tradicional de música acaba (ou

começa) por dizer, de algum modo, que a criação musical consiste em articular repetição e diferença. No entanto, como veremos no terceiro capítulo, a noção de *diferença* com que tais livros trabalham é comumente reduzida aos procedimentos de contraste e variação.

Mas mesmo quando ouvimos o ‘tic-tac’ de um relógio, ou o ‘clique’ de um metrônomo, o que constatamos é que a repetição, embora nada mude na matéria que se repete, muda sempre algo no espírito que a contempla. Os músicos minimalistas, assim como os músicos concretos, parecem ter compreendido isso muito bem. Afinal, as repetições obstinadas do minimalismo, assim como a técnica dos *loops* (repetição de um mesmo trecho gravado) e do *silón fermè* (repetição de um mesmo trecho arranhado, de um disco de vinil), sublinham uma diferença produzida pela repetição, contida na própria relação da matéria que se repete com os hábitos e expectativas dos espíritos que a contemplam. Voltaremos a tais músicas adiante, mas antes insistimos em explorar alguns aspectos corporais (e incorpórais) da pulsação musical.

#### 1.4.1 Pulsação/ritmo: metro e fluxos

Segundo Bennett (1998), quando um músico estuda uma partitura batendo com o pé, estalando os dedos, fazendo qualquer movimento corporal equivalente, ou mesmo “contando de cabeça”, ele está medindo o número de batidas por compasso, ou seja, “marcando o tempo ou a métrica da música” (p. 11). Nesse sentido, consideramos que o mesmo ocorre quando, em um grupo musical, o baterista faz o *count in*; ou seja, bate com uma baqueta na outra, um determinado número de vezes (em geral, o número de *tempos* do primeiro compasso), ao início da execução de uma música, indicando aos demais componentes do grupo o andamento que todos devem seguir para que haja coesão, garantindo assim que todos possam tocar no mesmo *tempo*. O que se produz, em ambos os casos, é “uma batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo” (BENNETT, 1986a, p. 12).

No entanto, a incorporação da contagem ainda não é o ritmo, pois apenas transfere a representação métrica do compasso para a representação espacializada do intelecto. Ou seja, o domínio do movimento permanece obedecendo ao mesmo princípio métrico de ordenação. Só que muita coisa deve acontecer durante um compasso, pois o ritmo não é a medida, o metro, e sim uma experiência de articulação desses pulsos contáveis, com um fluxo incontável de diferenciação, heterogênese, variação, que lhes atravessa. No entanto, a história da música erudita ensinada até hoje na maioria dos conservatórios do ocidente, chamada de ‘A Música’ – e esse é um primeiro problema para o qual queremos chamar a atenção –, aponta para uma supervalorização da métrica, sobretudo as unidades binárias e ternárias, em relação aos fluxos.

Podemos perceber, desde o início da notação musical, uma tendência à padronização dicotomizante, à binarização e ternarização das *pulsões*, das unidades métricas básicas do tempo musical. Porém, como vimos, esse processo não é de maneira alguma exclusivamente métrico, mas está ligado à atribuição de valores, ao estabelecimento de poderes hierárquicos no discurso musical, que reproduzem outros modelos hierárquicos presentes na sociedade. O ritmo não se reduz às combinações métricas presentes nos compassos, mas há todo um simbolismo, que liga os elementos formais e estruturais do ritmo a sentidos e valores místicos, artísticos e sociais, vigentes em determinada época ou lugar. Félix Guattari nos ajuda a pensar de que maneira o padrão de leitura dos ritmos, estabelecido pelos teóricos da música clássica europeia, reduz por demais a compreensão diferenciante dos acontecimentos rítmicos:

Quando os musicólogos transcrevem hoje em notações ocidentais as músicas ditas “primitivas”, eles medem mal o número de traços de singularidade que não podem recolher; em particular, os que concernem às relações secretas que os ligam aos enunciados mágicos ou aos rituais religiosos. Um especialista que estabelecerá, por exemplo, o restabelecimento dos ritmos complexos caracterizando algumas dessas músicas traduzirá uma ruptura do ritmo em termos de síncope ou contratempo (GUATTARI, 1988, p. 108).<sup>14</sup>

Mário de Andrade (1976), por exemplo, caracteriza a música primitiva pela “repetição, em uníssono geralmente coral, de motivos rítmico-melódicos. No geral motivos bem curtos, ou se repetindo sempre, ou voltando periodicamente, facilitando a memorização e convencendo pela repetição” (p. 21). É uma música “predominantemente rítmica”, “socialística”, que busca “favorecer, pela própria monotonia depauperando a consciência, os efeitos mágicos da encantação” (p. 19).<sup>15</sup> Tais questões não se reduzem à articulação de *síncope* e *contratempo*.

---

<sup>14</sup> A ‘síncope’ (do grego *sygkópé*, ‘ação de cortar’), na definição musical clássica, é a produção de um som sobre um tempo fraco, ou parte fraca do tempo, que se prolonga sobre o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. Já o ‘contratempo’ (do italiano *contratempo*) é quando um som é produzido sobre um tempo fraco, ou parte fraca do tempo, mas não se prolonga sobre o tempo ou parte forte do tempo seguinte, que é substituído por uma pausa.

<sup>15</sup> Segundo Mário de Andrade (1976), nos povos primitivos, a “inteligência lógica (que é apenas uma das partes, a parte consciente de nosso psiquismo) tem menor importância que a geral manifestação psico-fisiológica, e por esta se deixa levar”. Seu exercício constante, bem como a luta pela vida, os leva ao desenvolvimento extraordinário de uma sensibilidade ao corpo e à natureza. O corpo opera como uma “primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade”, o que explica o treino freqüente da sensibilidade corporal (pp. 16-17). Mas, aos poucos, vai ocorrendo a passagem desta relação direta com a natureza para uma tentativa de domínio mediado sobre ela. De acordo com Schurmann (1990), enquanto no *paleolítico* o homem atuava “por meios mágicos diretamente sobre a natureza”, no *neolítico*, ele passou a dirigir sua atenção aos espíritos que a governavam, através de rituais em que se atribuía grande poder às práticas musicais, “relevantes sobretudo em se tratando tanto de convocar os espíritos, como de assegurar as condições necessárias para a preservação das estruturas sociais”. Como remanescentes de tais manifestações, Schurmann aponta para “as religiões afro-brasileiras, onde o som de batucadas e cantorias contribui com a dança para a invocação dos orixás” (pp. 25-27). E embora nessas práticas não encontremos uma manifestação que possamos compreender a partir da linguagem musical clássica, segundo Schurmann, não devemos aceitar certas concepções segundo as quais essa seria uma concepção “incipiente” de música, marcada por uma “espontaneidade ingênua”. Ao contrário, as “pesquisas etnomusicológicas mais aprofundadas”, mostram que as práticas musicais na cultura indígena brasileira “obedecem a uma organização surpreendentemente complexa, baseada em tradições seculares, dando a entender que absolutamente não seria possível explicá-las no âmbito teórico de uma suposta ‘imaturidade cultural’” (p. 29). Além disso, “nas sociedades

O *jazz*, por exemplo, derivado do estilo *ragtime* (de *ragged time*, um tempo esfarrapado, maltrapilho) – que possuía as mesmas características formais da música européia para piano do século XIX, mas atravessadas pela força rítmica dos negros –, nos mostra bem o quanto a noção de síncope é simplista e redutora no que diz respeito a uma boa compreensão do sentido do ritmo. Por um lado, seria um engano acreditar que o ritmo do *jazz* seja pensado apenas como uma sequência de síncopes ou contratempos no interior de um compasso. Mas, por outro lado, seria também um engano acreditar que o “balanço” do *jazz*, ou mesmo do *ragtime*, já estivesse todo presente nos ritmos africanos. Afinal, é do cruzamento da métrica européia com os ritmos não-europeus, que emergem o *beat* e o “swingue”<sup>16</sup> do *jazz*, que ocorre por uma superposição de diversas faixas rítmicas, com durações heterócronas e acentuações em momentos diversos: “um desses tipos de acentuação deslocada é aquele que na música tradicional se chama de síncope” (BERENDT, 1987, p. 146). Contudo, a expressão síncope não é usada no *jazz*, onde os ritmos (do ponto de vista da métrica) já são, neles mesmos, ‘sincopados’, onde o tempo (o metro) já é, ele mesmo, ‘farroupilho’ (*ragged time*). Pois o balanço do *jazz* se baseia na criação de conflitos rítmicos. Para Berendt (1987),

muita coisa foi escrita a respeito do swingue; nenhuma teoria, porém, conseguiu defini-lo claramente. De qualquer maneira, algo parece claro: essa capacidade de iludir o sentido de tempo do ouvinte que o swingue tem é algo que não se conhece na música européia. Ele só existe nos países onde se deu o cruzamento da tradição musical européia com a africana: nos Estados Unidos, em Cuba e no Brasil. (p. 147)

E é a pianista brasileira Estela Caldi quem aponta que algumas confusões em relação ao ritmo ainda precisam ser desfeitas. Pois é bem comum se falar de ritmo em vez de compasso, de ritmo em lugar de tempo, de ritmo em vez de andamento e de ritmo em lugar de metro. Às vezes a própria palavra *tempo* aparece na partitura para indicar de fato o *andamento* da música (*allegro*, *adágio*, etc.), aumentando a confusão terminológica. É dito também, comumente, ‘toque em tempo de valsa’, ou ‘em tempo de bolero’, ‘toque em ritmo de quatro por quatro’.

---

primitivas, a música é um ato comunitário. Não há público, não há autor, não há obra; quase todos os ouvintes são participantes” (CANDE, 2001, p. 27). E isso é o que também ocorre, por exemplo, nas manifestações recentes do coletivo artístico *Fluxus*, que incorporam “a nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro etc” (GLUSBERG, 2007, p. 134).

<sup>16</sup>A palavra *beat* significa batida, tempo forte. No início do *jazz*, o *beat* era apenas o elemento coordenador do discurso musical e o baterista devia somente executar suas fortes batidas no tempo. Mas, lembramos aqui que não se trata para nós da afirmação de um Tempo-Forte, mas da consideração de um Tempo-Primeiro, da colocação dos problemas em função do tempo, tendo mais em vista realçar os aspectos de criação, invenção, que estabelecer um sistema de organização que permita uma reprodução idêntica do mesmo. O *Two Beat Jazz*, por exemplo, compõe-se de duas batidas fortes, enquanto o estilo *Swing*, o chamado *Four Beat Jazz*, acentua os quatro tempos do compasso de *jazz*. Inclusive, *swing* tornou-se uma palavra-chave para o *jazz*, pois além de se referir ao estilo de *jazz* dos anos 30, quer dizer também “balanço”, “bossa”. Com esse sentido, é também usada pelos músicos brasileiros, em sua forma portuguesa: *swingue* (BERENDT, 1987, pp. 28, 142).

No entanto, o importante aqui é distinguirmos o ponto de vista métrico, espacial, do ponto de vista do fluxo temporal, pois como afirma Caldi (1987), “o ritmo não é a manutenção metricamente exata do tempo e, sim, a expressão vital do tempo onde o mecânico e o humano harmonizar-se-iam para dar lugar à manifestação do caráter da idéia musical” (p. 3). Portanto, trata-se da tentativa de instauração de uma articulação vital harmoniosa entre tendências opostas: a tendência métrica à espacialização, ao estático, e a tendência à diferenciação, ao tempo considerado em sua dimensão de fluxo, de fluido.

A palavra ritmo deriva do grego *rythmos*, que significa fluidez, como a da água de um rio (GORDON, 2000). A concepção do tempo como um rio, proposta no século VI a.C., pelo efesiano Heráclito, nos permite compreender a natureza como fluxo universal e o caráter mutável da realidade. Diz ele que nunca mergulhamos duas vezes num mesmo rio, pois o rio não permanece o mesmo, e nem nós permanecemos os mesmos: *panta rei*, tudo flui (OS PRÉ-SOCRÁTICOS, 2000). O tempo põe tudo em movimento.

Mas nós não pensamos o tempo totalmente dissociado de alguma espacialização, pois o intelecto nos força a utilizarmos imagens espaciais quando buscamos representar o tempo em nossas mentes. Enquanto Heráclito de Éfeso afirmava a multiplicidade e a mudança; na escola de Eléia, Parmênides afirmava a identidade do ser como eterno, imóvel, imutável, homogêneo e indivisível, e seu discípulo Zenão, através de diversas aporias (caminhos sem saída), procurava mostrar as contradições implícitas na multiplicidade e no movimento. A partir dessas contradições lógico-formais, o conhecimento sensível foi contestado e, assim, o espaço e o tempo passaram a ser considerados como meras ilusões dos sentidos (PESSANHA, 2000). Embora atirassem pedras em Zenão, quando dizia que o movimento era uma ilusão, e embora tais pedras o atingissem, de todo modo o tempo não é representável intelectualmente do modo como o vivemos: eis um paradoxo.<sup>17</sup>

Quando saímos da representação gráfica para a representação intelectual, a única diferença que se coloca é a do meio no qual a contagem é feita, que deixa de ser o papel para ser o intelecto do músico, embora essa passagem de um meio a outro não produza necessariamente nenhum abalo no modelo da representação, que pode se reproduzir funcionalmente igual, em ambos os meios. De tal maneira, quando se considera que o papel de

---

<sup>17</sup>Segundo Bergson (1999), Zenão de Eléia era conduzido às aporias pelo senso comum, uma vez que este “transporta geralmente ao movimento as propriedades de sua trajetória, e também pela linguagem, que traduz sempre em espaço o movimento e a duração” (p. 223). Mas isso não é uma crítica ao senso comum. Afinal, para Bergson, o movimento imediatamente percebido é um fato bem claro, “as dificuldades ou contradições assinaladas pela escola de Eléia concernem muito menos ao movimento propriamente do que a uma reorganização artificial, e não viável, do movimento pelo espírito” (p. 226). Pois se ninguém nos perguntar, supomos saber perfeitamente de que se trata quando dizemos tempo. Só se tivermos que defini-lo intelectualmente é que nos embarçamos.

um baterista, por exemplo, é apenas o de ‘bater os compassos’ no tempo, de manter o *beat*, o que está se fazendo é reduzir a rítmica à sua dimensão espacial, a uma espécie de repetição isócrona, métrica, incapaz de produzir em si qualquer diferença.<sup>18</sup>

Preferimos pensar com Deleuze que “a retomada de pontos de desigualdade, de pontos de flexão, de acontecimentos rítmicos, é mais profunda que a reprodução de elementos ordinários homogêneos, de tal modo que devemos sempre distinguir a repetição-compasso e a repetição-ritmo” (DELEUZE, 2006a, p. 46). Pode até ocorrer uma correlação métrica bastante simples entre o compasso e o ritmo quando, por exemplo, as acentuações gerais e pontos de apoio coincidem. E embora, em certo nível, isso possa fazer com que sejam confundidos, não nos permite igualá-los. Pois enquanto a métrica comparece como força de retenção, indicando sua tendência à espacialização, à imobilização, o fluxo rítmico se apresenta como tendência à temporalização, força de dispersão, tendência a fugir da medida, a se diferenciar de si mesmo.

Por isso, para o músico Raaben (2003), a contagem e as marcações podem ser aplicadas no início da prática musical, assim que se toma contato com uma música. Pois “um verdadeiro trabalho sobre ritmo representa uma análise profunda do seu significado artístico-expressivo na obra” (2003, p. 85). No entanto, embora Caldi e Raaben nos ajudem a distinguir metro e fluxos, não pensamos aqui em qualquer *idéia musical* ou *significado*, a serem alcançados numa interpretação, como uma espécie de sentido a priori para os fluxos de criação. Ao contrário, queremos pensar agora a emergência da expressão rítmica na própria experiência corporal, sem necessidade de se medir por qualquer *idéia* transcendente. Para isso, estudamos a fundação da subjetividade no tempo em Hume, com ajuda de Deleuze, Regina Benevides e Eduardo Passos.

---

<sup>18</sup> De acordo com Bergson (2005), “nossa inteligência, no sentido estrito da palavra, está destinada a assegurar a inserção perfeita de nosso corpo em seu meio, a representar-se as relações entre as coisas existentes, enfim, pensar a matéria” (p. IX). Nesse sentido, estamos mais habituados a pensar o *espaço* que o *tempo*, a matéria que o espírito: “é esse poder que afirmamos quando dizemos que há um *espaço*, isto é, um meio homogêneo e vazio, infinito e infinitamente divisível, que se presta indiferentemente a todo e qualquer modo de decomposição. Um meio desse tipo não é nunca percebido; é apenas concebido” (p. 170). No entanto, a *inteligência*, mesmo com sua tendência a fabricar uma representação homogênea do espaço, não se conforma em pensar apenas a matéria, mas volta-se sobre si mesma:

A partir do dia em que a inteligência, refletindo sobre suas manobras, percebe-se a si mesma como criadora de idéias, como faculdade de representação em geral, não há objeto do qual não queira ter a idéia, mesmo que este não tenha relação direta com a ação prática. (...) Apenas ela, com efeito, preocupa-se com teoria. E sua teoria gostaria de abarcar tudo, não apenas a matéria bruta, sobre a qual tem naturalmente domínio, mas ainda a vida e o pensamento. Com que meios, que instrumentos, que método, por fim, irá abordar esses problemas, pode-se adivinhá-lo. Originariamente, está adaptada à forma da matéria bruta. (...) Assim, a inteligência, mesmo quando já não opera sobre a matéria bruta, segue os hábitos que contraiu nessa operação: aplica formas que são justamente as da matéria inorganizada (pp. 173-174).

Mas se é assim, como a inteligência, com seu caráter estritamente espacial, poderia abarcar a vida? Neste ponto, Bergson convoca a *intuição* como meio de ultrapassar a inteligência: “intuição e inteligência representam duas direções opostas do trabalho consciente: a intuição caminha no próprio sentido da vida, a inteligência vai em sentido inverso, e se encontra assim muito naturalmente regrada pelo movimento da matéria”. Para Bergson, “uma humanidade completa e perfeita seria aquela na qual essas duas formas da atividade consciente atingissem seu pleno desenvolvimento” (p. 289). Mas seria possível atingirmos esse tipo pleno de desenvolvimento? Como?

## 1.5 Hábito e presente vivo: a primeira síntese do tempo

David Hume é conhecido sobretudo por sua crítica à concepção racionalista do sujeito e seu questionamento da noção metafísica de causalidade. O que acontece é que, para Hume, o sujeito não está dado desde sempre, mas se constitui a partir do dado, da natureza. De acordo com Regina Benevides de Barros e Eduardo Passos (2002), “uma tese humiana que ganhará destaque na leitura que Deleuze faz dela é a de que a subjetividade não é um dado, não é uma natureza, mas uma invenção ou uma síntese que coube ao filósofo explicar”. Quando algo se dá, há apenas um espírito (*mind*) que contempla. Daquilo que está dado, o espírito infere a existência de outra coisa que não está dada, ou seja, crê. Hume (*apud* DELEUZE, 2001) diz:

Se considerarmos o espírito humano, veremos que ele não tem, a respeito das paixões, a natureza de um instrumento de sopro que, passando por todas as notas, perde imediatamente o som assim que cessa o sopro; ele se assemelha mais a um instrumento de percussão, no qual, após cada batida, as vibrações ainda conservam o som, que morre gradual e insensivelmente (p. 127).

Quando assistimos a um show de rock, ao testemunharmos o baterista golpear uma baqueta contra a outra enquanto grita “um, dois, três, quatro!”, cremos que vá começar uma música naquele momento e seguindo o mesmo andamento. Com a nossa expectativa julgamos e nos colocamos como sujeitos numa mesma operação, ultrapassando o que nos foi dado, pois nada nos garante que a música vá de fato começar ou seguir o andamento dos gritos e baquetadas. Apenas esperamos que isso ocorra. E cremos por conta de experiências repetidas. Mas no momento em que cremos, já ultrapassamos com nossas expectativas o que nos é dado pelas experiências, atualizando um modo singular de vivenciarmos subjetivamente o tempo. Assim, nos constituímos como sujeitos com o que lançamos ao dado. Segundo Barros e Passos,

o sujeito é aquilo que ultrapassa o dado na medida em que crê e que inventa, fazendo das crenças e invenções sínteses e sistemas. A partir do dado, o sujeito infere a existência de uma outra coisa que não é dada, ou seja, ele crê. Creio que o dia nascerá amanhã e só posso fazê-lo porque afirmo mais do que sei. Afirmo mais do que sei porque ultrapasso a experiência desse dia que agora nasce. Mas, também valendo-se do dado, o sujeito extrai daquilo que experimenta um poder que é independente da experiência atual, uma “função pura” que ultrapassa a parcialidade e o dado. Ao distinguir do dado totalidades que não são dadas na natureza, o sujeito inventa (2002).

E a questão é que não havia antes um ‘nada’ e que depois se transformou magicamente em um sujeito. A invenção do sujeito não é uma criação *ex-nihilo*. Paradoxalmente, a experiência direta que temos do tempo é uma experiência de mudança, mas também de permanência. Para que se possa dizer que algo muda é necessário também que algo permaneça. Portanto, é necessário que algo dure, se repita de algum modo, para que o tempo seja vivido como mudança. Mas enquanto a duração implica certa continuidade, a repetição diz respeito ao descontínuo. Assim, a repetição não existe em si mesma, pois quando ouvimos, por exemplo,

quatro cliques seguidos de um metrônomo, é necessário que o *primeiro* clique desapareça, antes que o *segundo* clique apareça, e assim por diante. Mas se cada clique precisa se desfazer, para que o próximo se faça, a repetição se desfaz à medida que se faz. Daí dizermos que a repetição não existe “em si mesma”. No entanto, para nós, que contemplamos o fazer-se e desfazer-se dos cliques, há sim uma repetição. Mas somente para nós, onde um sentido interior de duração se constrói intuitivamente, pois nem ao menos é necessário que um clique, em si mesmo, seja diferente do outro, para que possamos dizer, ou mesmo pensar, que *é o primeiro clique, é o segundo, está repetindo*.

Desse modo, a repetição – mas talvez nem possamos ainda chamar isso de repetição – nada muda no objeto que se repete. No entanto, uma mudança, uma diferença, algo de novo, já se produz no espírito que a contempla. E o paradoxo da repetição não estaria, então, no fato de que só poderíamos falar em repetição exatamente por conta da diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? E essa mudança é uma contração, uma síntese. Uma mera sucessão de instantes não seria suficiente, em si mesma, para constituir o tempo, mas o tempo, conforme o vivemos, só se constitui numa espécie de síntese originária que incide sobre essa sucessão de instantes, produzindo certa imagem do tempo, embora tal síntese não seja um juízo sintético a priori, uma forma que possuímos a priori, como um sentido interno imutável:

Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes (DELEUZE, 2006a, p. 112).

Esta síntese do tempo não é uma síntese ativa, pois não é realizada ativamente por um sujeito que a preexista. É uma síntese constituinte, mas nem por isso ela é ativa, pois precede todo ato de rememoração e toda reflexão. É uma síntese do tempo, que é subjetivo, mas não é um sentido interno de um sujeito já constituído, ativo. Ao contrário, o tempo é a subjetividade de um sujeito passivo. Uma síntese passiva, uma contração, constitui de uma só vez um sujeito e a sua imagem do tempo presente, suas diversas sensações de presença. A repetição é, portanto, tecida no próprio tempo, entre a matéria que se repete e a mudança que se opera no espírito que contempla. A produção de subjetividade é um processo de criação de si e do mundo. Nesse processo, Deleuze mostra como as sínteses passivas da imaginação vão se ligar às sínteses ativas da memória e do entendimento. Segundo Deleuze (2006a),

É este movimento que Hume analisa profundamente, quando mostra que os casos contraídos ou fundidos na imaginação nem por isso deixam de permanecer distintos na memória ou no entendimento. Não que se retorne ao estado da matéria, que não produz um caso sem que o outro tenha desaparecido. Mas, a partir da impressão qualitativa da imaginação, a memória reconstitui

os casos particulares como distintos, conservando-os no “espaço de tempo” que lhe é próprio. O passado, então, não é mais o passado imediato da retenção, mas o passado reflexivo da representação, a particularidade refletida e reproduzida. Correlativamente, o futuro deixa também de ser o futuro imediato da antecipação para tornar-se o futuro reflexivo da previsão, a generalidade refletida do entendimento (o entendimento proporciona a expectativa da imaginação em relação ao número de casos semelhantes distintos observados e lembrados) (p. 113).

A memória e o entendimento representam, como distintos, os casos particulares de repetição que, na imaginação, constituem um presente vivido. Da articulação das impressões qualitativas da imaginação, com a memória e o entendimento, emerge um passado da reflexão e um futuro da previsão. Mas, ao nível das sínteses sensíveis e perceptivas, somos remetidos a sínteses orgânicas: “todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. Ao nível dessa sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro” (DELEUZE, 2006a, p. 115). É o problema da contração de hábitos em geral, que não concerne apenas “aos hábitos sensório-motores que temos (psicologicamente), mas, em primeiro lugar, aos hábitos primários que somos, às milhares de sínteses passivas que nos compõem organicamente. É contraindo que somos hábitos, mas é pela contemplação que contraímos” (p. 116).

Segundo Deleuze (2006a), o organismo “dispõe de uma duração de presente, de diversas durações de presente, segundo o alcance natural de contração de suas almas contemplativas”. E esse alcance natural se estende até o ponto de fadiga, a fadiga “pertence realmente à contemplação”, pois “marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla, em que contemplação e contração se desfazem. Somos compostos de fadigas tanto quanto de contemplações” (p. 120). É nesse sentido que, “a partir de nossas contemplações, definem-se todos os nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, os presentes e as fadigas que nos compõem” (p. 121). O “domínio de base das sínteses passivas” é formado por estes milhares de hábitos que nos compõem, “estas contrações, estas contemplações (...), estas fadigas, estes presentes variáveis” (p. 122).

Nossa relação com o sonoro passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, que fazem com que algumas de nossas sensações de duração possam nos fornecer uma unidade prática para a música. Nesse sentido, “o complexo corpo-mente é um medidor frequencial de frequências” (WISNIK, 1989, p. 19). Não é difícil visualizarmos relações entre movimentos corporais e ritmos musicais: batemos palmas quando cantamos juntos, fazemos de nossa caminhada uma espécie de proto-dança quando nos pomos a cantarolar, assim como podemos notar em músicos que movem repetidamente seus corpos ou partes deles enquanto tocam uma música swingada. Nesses casos, como em outros, a música parece saltar dos movimentos

corporais. Mas, de acordo com Wisnik, podemos visualizar também a emergência de um tempo mais abstrato, embora não cronométrico, no limiar entre corpo e mente:

Os indianos usam o batimento do coração ou o piscar do olho como referência, esse último já próximo de uma medida mais abstrata, como aquela que certos teóricos chamam “duração de presença” (a maior unidade de tempo que conseguimos contar mentalmente sem subdividi-la). Essa seria uma unidade mental, relativamente variável de pessoa para pessoa e que, como lembram bem os defensores da música *in natura*, é mais importante do que o tempo mecanizado do metrônomo ou a cronometria do *segundo*. O fundamento dessa unidade de presença estaria possivelmente em certas frequências cerebrais, especialmente no *ritmo alfa* (1989, pp. 19-20).

No item 1.1, quando abordamos com Wisnik a “tradutibilidade subjacente entre alturas e durações”, apontávamos já para esse *ritmo alfa* como que situado em um ponto de inflexão, no limiar oscilante entre dez e quinze vibrações por segundo, em que o parâmetro da escuta muda: “o ritmo alfa, pulsação situada no coração da música (como linha divisória e ponto de referência implícito entre a ordem das durações e das alturas), seria o nosso *diapasão temporal*, o ponto de afinação do ritmo humano frente a todas as escalas rítmicas do universo, e que determinaria em parte o alcance do que nos é perceptível e imperceptível” (p. 23).

Jacques Brillouin (*apud* WISNIK, 1989) diz que nossa sensação do tempo é constituída por *durações de presença*. Em cada um de nós, “ela é consideravelmente “estável” (com o que se pode dizer que ela corresponde a uma espécie de “pulso” mental implícito)”. Além disso, “se ouvimos uma série de batidas iguais entre si, temos uma tendência natural a reuni-las em grupos cuja duração seja próxima de uma duração de presença; cada grupo forma assim um conjunto que se apresenta como um todo” (p. 221, n. 3). Trata-se aqui, para nós, em todos os sentidos, de uma contração passiva que ocorre na contemplação. Ou seja, uma síntese passiva do tempo, do hábito e do presente vivo, entre corpo e mente, entre diversos sentidos.

Candé (2001) nos mostra uma síntese entre corpo e espírito que se apresenta na música indiana, uma vez que esta afirma princípios estéticos e éticos que seriam condição para uma “execução expressiva”, tanto quanto a habilidade técnica. Esse conhecimento seria “o sinal de uma harmonia entre a alma e o corpo” (p. 140). A música indiana está baseada na improvisação sobre os *rãga* (melos) e *tãla* (ritmos), que são rigorosamente respeitados ao longo do improviso, pois foram ambos escolhidos “em função de um caráter expressivo particular, correspondente à estação, ao momento do dia, às circunstâncias, aos sentimentos ligados ao etos do modo”. Nesse sentido, “cumpre imaginar o *tãla* como um modo rítmico (com uma maneira de servir-se dele ou servir a ele), infinitamente mais rico do que os ritmos ocidentais. Fator de unidade, sua fixidez não gera nenhuma monotonia” (p. 135).

De acordo com Alberto Marsicano (2006), na música clássica da Índia, “o tempo é concebido como um vasto e eterno oceano, onde, num piscar de olhos, dissolve-se o hoje” (p.

60). Há também aí *unidades de tempo*, denominadas *matras*. Mas estas unidades não são regidas pelo metro e sim “sucedem-se como células vivas de um organismo” (*matra*, no sânscrito, significa célula). O tempo aí “não pulsa de forma regular como o metrônomo”, pois não é pensado como linear, mas como orgânico.

Para Marsicano, “a magia da percussão indiana reside no fato de que suas unidades de tempo não são regulares como o *tic-tac* mecânico do relógio” (p. 60). Além disso, ele nos chama a atenção também para o fato de que nunca existiu na Índia uma noção do tempo de duração total de uma música: “totalmente improvisada, o intérprete a certo momento sente que é chegado o fim da apresentação”, pois os Ragas não têm início, meio ou fim. O músico “sintoniza o Raga como uma ‘rádio’ que emite sua vibração continuamente. Tocar um Raga é como subir num veículo andando e descer enquanto ele segue caminho” (2006, pp. 64-65).

E assim vivenciamos o tempo. Pois o que chamamos de nosso presente equivale à consciência que temos das sensações que nosso corpo experimenta e dos movimentos que executa no espaço. E é por conta disso que Bergson (1999) aponta para o corpo, para o sensório-motor, quando se questiona acerca do tempo presente:

O que é, para mim, o momento presente? É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois “o momento em que falo já está distante de mim”; sobre meu futuro a seguir, pois é sobre o futuro que esse momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor (pp. 161-162).

Somos compostos de hábitos, durações, contrações, contemplações que operam como sínteses passivas. O presente, conforme o vivemos, como um conjunto de sensações e movimentos corporais, é a própria fundação do tempo na subjetividade. Henri Bergson (1999) diz assim: “meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo” (p. 162). No entanto, “o que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente” (p. 164). Pois, na primeira síntese do tempo, o presente (que sempre engloba um

passado e um futuro) não pára de se mover, de passar. Eis o “paradoxo do presente: constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído” (DELEUZE, 2006a, p. 123).

Mas se o presente passa, o que faz com que ele passe? É preciso um outro tempo em que essa primeira síntese se opere e que fundamente a síntese. Para Bergson, nossa percepção atual faz parte de uma experiência mais vasta que, “ausente de nossa consciência visto que ultrapassa o horizonte percebido, mesmo assim parece atualmente dada” (1999, p. 169). E, para Deleuze (2006a), enquanto a primeira síntese, do hábito, é a própria fundação de uma sensação do tempo presente (durações de presença), o que faz com que o presente passe funciona como fundamento do tempo. Qual seria então o fundamento do tempo? Deleuze não titubeia: “o fundamento do tempo é a Memória” (p. 124).<sup>19</sup> Vejamos agora o liame entre hábito e memória.

### 1.6 Memória e passado puro: a segunda síntese do tempo

A memória, como síntese ativa, repousa na síntese passiva do hábito. E quanto a essa síntese ativa da memória, esse processo de recordação do passado na memória como um presente antigo, Deleuze (2006a) nos diz que o atual presente comporta uma dimensão a mais pela qual ele representa o presente antigo e a si próprio. “Pode-se chamar de síntese ativa da memória o princípio da representação sob este duplo aspecto: reprodução do antigo presente e reflexão do atual”. Mas não é como ativa que a memória se constitui, pois “a síntese ativa da memória funda-se na síntese passiva do hábito, pois esta constitui todo presente possível em geral” (p. 125). E a síntese passiva do hábito remete a uma síntese passiva mais profunda da memória: “*Habitus e Mnemósina*, ou a aliança do céu e da terra. O Hábito é a síntese originária do tempo que constitui a vida do presente que passa; a Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (o que faz passar o presente)” (p. 124). E é pelo passado puro que o presente atual se reflete e o presente antigo se reproduz:

É neste sentido que a síntese ativa da memória pode fundar-se na síntese passiva (empírica) do hábito, mas, em compensação, ela só pode ser fundada por uma outra síntese passiva (transcendental) própria à memória. Enquanto a síntese passiva do hábito constitui o presente vivo no tempo e faz do passado e do futuro os elementos assimétricos deste presente, a síntese passiva da memória constitui o passado puro no tempo e faz do antigo presente e do atual (logo, do presente, na reprodução, e do futuro, na reflexão) os dois elementos assimétricos deste passado como tal. Mas que significa passado puro, a priori, em geral ou como tal?” (p. 126).

De acordo com Bergson (1999), o passado pode sobreviver em mecanismos motores ou em lembranças independentes. Sendo assim, o reconhecimento, que é para Bergson a operação

<sup>19</sup> Em *Matéria e Memória* (1999), Bergson sublinha que a percepção concreta tem lugar no instantâneo, embora já seja vivida sob intervenção da memória: “a subjetividade das qualidades sensíveis deve-se justamente ao fato de nossa consciência, que desde o início não é senão memória, prolongar uns nos outros, para condensá-los numa intuição única, uma pluralidade de momentos” (p. 257).

prática da memória, pode realizar-se de dois modos distintos: ora na própria ação presente, por movimentos automáticos apropriados à circunstância; ora através de um “trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual” (p. 84). Mas como isso opera?

Como exemplo, podemos situar um estudante de bateria, diante de uma partitura, aprendendo um ritmo com o qual ainda não esteja habituado, como uma bossa-nova. Ele poderia começar, por exemplo, lendo primeiramente o que deve ser executado por cada um de seus membros e repetindo cada um desses movimentos, para tentar coordená-los (polirritmia) em seguida. A contagem dos pulsos pode lhe ajudar na operação de coordenação, de articulação dessas diversas durações. E, na contagem, a fórmula de compasso lhe auxilia (por exemplo, 4/4: as quatro semínimas por compasso da bossa-nova).

Ele conta *um, dois, três, quatro* inúmeras vezes, enquanto repete os movimentos correspondentes a cada membro (pode contar mentalmente ou com o auxílio de um metrônomo): a repetição do esforço, segundo Bergson (1999), “tem por verdadeiro efeito *decompor* em primeiro lugar, *recompor* em seguida, e deste modo falar à inteligência do corpo” (p. 127). Esta consciência corporal não admite os subtendidos: “uma análise *completa* torna-se aqui necessária, sem negligenciar nenhum detalhe, acompanhada de uma síntese *atual* em que não se abrevia nada” (p. 128). Portanto, pode ser útil ao estudante contar também as partes de cada ‘tempo’ (não necessariamente em números, mas em onomatopéias, como *um, i, e, a, dois, i, e, a, três, i, e, a, quatro, i, e, a...*), para contrair com mais precisão as diversas repetições presentes. Gordon (2000) propõe ao estudante de música que distinga e pratique o que ele chama de microtempos e macrotempos, para que em seguida busque executá-los simultaneamente (polirritmia), produzindo assim uma intuição mais precisa do ritmo que resulta da articulação em bloco dessas repetições em distintas velocidades.

Se o estudante for destro, pode sentar-se no banco da bateria e começar pisando com o pé esquerdo no pedal que abre e fecha o chimbal (também chamado de contratempo), para mantê-lo fechado; em seguida (a), fazer com que a ponta da baqueta em sua mão direita toque no chimbal a cada parte do tempo; tentar então (b), com o pé direito, acionar o pedal do bumbo no primeiro e no último ‘quarto’ (semicolcheia) de cada tempo. Em algum momento (c), o pé esquerdo não se contenta mais em ficar parado e começa a provocar acentuações nos toques do chimbal (por exemplo, no terceiro ‘microtempo de cada tempo’, ou ‘semicolcheia de cada semínima’), através da abertura e fechamento da máquina de contratempo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Um kit de bateria acústica, considerado ainda bastante comum hoje em dia (as coisas estão mudando, como sempre), é composto de máquina e pratos de contratempo, (também chamado chimbal ou hi-hat); caixa (tarol),



(a) contagem e toques no contratempo... (b) ...com adição dos bumbos... (c) ...e marcações com o pé no chimbal

É claro que uma coisa seja compreender um movimento difícil, enquanto outra é poder executá-lo: “para compreendê-lo, basta perceber o essencial, o suficiente para distingui-lo dos outros movimentos possíveis. Mas para saber executá-lo é preciso também que o corpo tenha compreendido” (BERGSON, 1999, p. 128). Cada movimento só será aprendido quando o corpo o compreender, mas a cada repetição um progresso já se faz e os membros coordenam-se cada vez melhor, multiplicando o controle corporal das durações. Assim, a articulação rítmica básica da bossa-nova, antes misteriosa, imprime-se na memória do corpo.<sup>21</sup> Para Bergson (1999), a memorização é adquirida pela repetição de um mesmo esforço. Pois, o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, depois a recomposição da ação total e armazenou-se, enfim, “num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (p. 86).

Por outro lado, se pedimos ao estudante acima que nos narre os distintos momentos pelos quais passou desde que acordou até começar a pegar o balanço da bossa, notaremos que a lembrança de cada momento particular deste processo não tem nenhuma das características de um hábito: sua imagem imprime-se necessariamente de imediato na memória, já que cada fase constitui, por definição, uma lembrança diferente. Trata-se de uma representação e não mais do que isso; enquanto, por outro lado, a lembrança do próprio ritmo aprendido, mesmo quando repetido apenas mentalmente, “exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos” (p. 87). E neste caso não se trata mais de uma representação, mas de uma ação.

Para Bergson, caso levássemos essa distinção adiante “poderíamos representar-nos duas memórias teoricamente independentes”. Uma registraria em imagens-lembranças “todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam”, sem negligenciar qualquer detalhe, e “atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data”, armazenando

---

apoiada em estante; bumbo, no chão; tons, apoiados no bumbo ou em estantes independentes; um surdo, apoiado em pés de metal; uma estante com prato de condução (ride); e uma estante com prato de ataque (crash). As dimensões das peças variam e diversas composições de timbres a afinações podem ser experimentadas, com adição, por exemplo, de pratos de efeito (splash, china etc) ou mesmo com a substituição de peças e adição de outras, recompondo o instrumento pelo atravessamento com outros dispositivos musicais, como a percussão (percutoria), as baterias eletrônicas, pedais de efeito etc.

<sup>21</sup> Dissemos articulação básica pois, por exemplo, com o domínio desses movimentos, o estudante pode começar a buscar a produção de um ‘molho’, um ‘swingue’, uma ‘bossa’, arriscando-se, por exemplo, a *jogar no aro da caixa* de vez em quando, num tempo menos marcado que as demais peças, com pequenas variações de dinâmica e até mesmo de distribuição dos toques pelas peças da bateria. As possibilidades são intermináveis, pois cada toque de cada tipo em cada parte de cada peça dará, em cada contexto, um efeito diferente: tudo em movimento.

naturalmente o passado sem se dirigir pela utilidade, pela intenção de aplicação prática. Mas “toda percepção prolonga-se em ação nascente” e uma vez que as imagens percebidas vão se fixando e se alinhando na memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criando no corpo “disposições novas para agir” (p. 88). E tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo; “e essa consciência de todo um passado de esforços armazenado no presente é ainda uma memória” mas, profundamente diferente da primeira, está “sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro”. Essa memória, que “só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado”, não reencontra este esforço em imagens-lembranças, “mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam”. A bem da verdade, “ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela ainda merece o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o presente” (p. 89).

Portanto, há um reconhecimento que se realiza sobretudo por movimentos, um reconhecimento automático, por distração; e um outro, chamado reconhecimento atento, que exige a intervenção regular das lembranças-imagens, que adquirem então papel preponderante:

se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. (...) toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança (pp. 114-115).

Nesse sentido, o passado não pode se constituir somente após ter sido presente (passado como antigo presente, que foi), dando lugar a um novo presente (atual, presente que é). Afinal, de acordo com Bergson (1999), se fosse assim, essa redução da própria imagem-lembrança

ao estado de lembrança pura, permaneceria ineficaz. Virtual, essa lembrança só pode tornar-se atual através da percepção que a atrai. Impotente, ela retira sua vida e sua força da sensação presente na qual se materializa. Não equivale isso a dizer que a percepção distinta é provocada por duas correntes de sentidos contrários, uma delas, centrípeta, vindo do objeto exterior, e a outra, centrífuga, tendo por ponto de partida o que chamamos de “lembrança-pura”? (p. 148).

No reconhecimento atento, estamos ainda no domínio das sínteses ativas da memória. No entanto, esta é fundada, segundo Deleuze, por uma síntese passiva transcendental da memória, que está aquém e além das sínteses ativas. Assim, o passado apresenta uma série de paradoxos. Para Deleuze (2006a), “se o passado esperasse um novo presente para constituir-se como passado, jamais o antigo presente passaria nem o novo chegaria. Aí está o primeiro paradoxo: o da **contemporaneidade** do passado com o presente que ele *foi*” (p. 126). O passado já é passado mesmo quando ainda presente. Bergson (1999) diz que “jamais

atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente” (p. 158). Por outro lado, “nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou” (p. 175). Para Deleuze (2006a), é porque o passado é contemporâneo de si como presente que todo presente passa em proveito de um novo presente. De onde deriva um segundo paradoxo, o da **coexistência**, “pois se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, *todo* o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado” (p. 126).

Segundo Bergson (1999), toda nossa vida psicológica condiciona nosso presente, “sem determiná-lo de uma maneira necessária”, o que assegura “a cada um dos estados psicológicos passados uma existência real, ainda que inconsciente” (p. 173). Deleuze (2006a) aponta que o passado não é uma dimensão do tempo, mas sim a síntese do tempo inteiro, em relação ao qual presente e futuro seriam apenas dimensões. Ele é o fundamento último da passagem do tempo:

É neste sentido que ele forma um elemento puro, geral, *a priori*, de todo tempo. Com efeito, quando dizemos que ele é contemporâneo do presente que ele *foi*, falamos necessariamente de um passado que nunca *foi* presente, pois ele não se forma “após”. Sua maneira de ser contemporâneo de si como presente é colocar-se já-aí, pressuposto pelo presente que passa e fazendo-o passar. Sua maneira de coexistir com o novo presente é colocar-se em si, conservando-se em si, pressuposto pelo novo presente que só advém contraindo-o. O paradoxo da **preexistência**, terceiro portanto, completa os dois outros: cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, todo o passado coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado, mas o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa (p. 127).

Há algo no passado que jamais foi presente e que desempenha o papel de fundamento. Algo que não é representado (só o presente é representado, como antigo ou atual). No entanto, “é pelo passado puro que o tempo se desdobra assim na representação” (p. 127). Este passado puro, que Bergson (1999) chama de lembrança pura, “é uma manifestação espiritual” (p. 281) que, com os paradoxos da contemporaneidade, da coexistência e da preexistência, diz respeito, para Deleuze (2006a), a uma síntese passiva transcendental, enquanto a síntese ativa, fundada pela passiva, é “a representação do presente sob o duplo aspecto da reprodução do antigo e da reflexão do novo” (p. 126). Deleuze mostra como mudam as relações entre repetição e contração, quando comparamos a síntese passiva do hábito com a síntese passiva da memória.

O presente sempre aparece como fruto da contração, no entanto, “num caso, o presente é o estado mais contraído de instantes ou de elementos sucessivos, independentes uns dos outros em si. No outro caso, o presente designa o grau mais contraído de um passado inteiro, que é em si como uma totalidade coexistente” (2006a, p. 128). Essa lembrança pura, esse passado puro,

espiritual, consiste em um estado virtual. Para Bergson (1999), a memória não regride do presente ao passado, mas já nos coloca de saída no passado: partimos de um “estado virtual” que pouco a pouco conduzimos, por uma série de *planos de consciência* diferentes, até o ponto em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, “em que ele se torna um estado presente e atuante”, até esse “plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo” (p. 280). E a lembrança não é, como alguns acreditam, uma percepção enfraquecida, o que implicaria inversamente em ser a percepção uma memória intensificada. Entre a lembrança pura e a percepção pura o que há não é uma simples diferença de grau, mas uma diferença de natureza. Caso contrário, poderia acontecer, por exemplo, de “tomarmos a percepção de um som leve como a lembrança de um ruído intenso” (p. 279). Mas não é isso o que ocorre de fato.

Como diz Bergson (1999), “minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não diz respeito a nenhuma parte de meu corpo”. Quando ela se materializa engendra sensações, mas deixa de ser algo do passado puro para se tornar algo do presente vivo; “e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos” (p. 163). Assim, “a sensação é, por essência, extensiva e localizada; é uma fonte de movimento; – a lembrança pura, sendo inextensiva e impotente, não participa da sensação de maneira alguma” (p. 164). É claro que à medida que o passado puro se atualiza em lembrança, tende a provocar no corpo sensações ligadas a ele. No entanto, “essas sensações na verdade virtuais, para se tornarem reais, devem tender a fazer com que o corpo aja, com que nele se imprimam os movimentos e atitudes dos quais elas são o antecedente habitual” (p. 152).

Para Bergson (1999), o processo de realização de uma imagem virtual consiste na série de etapas pelas quais ela vem a obter procedimentos úteis do corpo. E a última dessas etapas é a excitação dos centros sensoriais, “prelúdio de uma reação motora”. Ocorre então que “a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real”. E esse movimento, ao se realizar, “realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação” (p. 153).

Segundo Deleuze (2006a), se supusermos que esse passado virtual se conserva em si e não no presente em relação ao qual ele é passado, é necessário, em primeiro lugar, que este passado coexista inteiro consigo mesmo, em graus diversos de descontração e contração. Pois

o presente só é o grau mais contraído do passado que com ele coexiste se o passado coexistir primeiramente consigo mesmo numa infinidade de graus diversos de descontração... e de contração, numa infinidade de níveis (é este o sentido da célebre metáfora bergsoniana do **cone**, ou quarto paradoxo do passado) (2006a, p. 128).

Bergson (1999) utiliza a imagem de um cone invertido para pensar as passagens entre o grau mais descontraído do passado puro (virtual) e o grau mais contraído do presente (atual). Mas entre a ponta contraída do presente (S) e a base descontraída do passado (AB), será possível seccionar o cone em diversas alturas (A'B', A''B'') que dirão respeito à “milhares e milhares de repetições de nossa vida psicológica” (p. 190). É como se nossas lembranças

fossem repetidas um número indefinido de vezes nesses milhares e milhares de reduções possíveis de nossa vida passada. Elas adquirem uma forma mais banal quando a memória se contrai, mais pessoal quando se dilata, e deste modo participam de uma quantidade ilimitada de “sistematizações” diferentes. (...) A memória, portanto, tem seus graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, difíceis de definir, certamente, mas que o pintor da alma não pode misturar entre si impunemente (pp. 198-199).

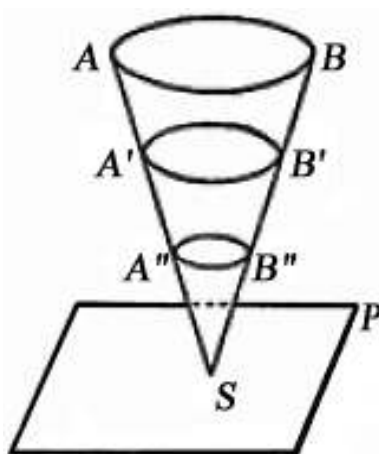


Figura 18: Cone invertido

Esses milhares de planos de consciência diferentes, “milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida”, são perceptíveis entre o plano da ação, “em que nosso corpo contraiu seu passado em hábitos motores – e o plano da memória pura, em que nosso espírito conserva em todos os seus detalhes o quadro de nossa vida transcorrida” (BERGSON, 1999, p. 282). Com isso, Deleuze sugere que pensemos a respeito daquilo que ele chama de repetição “numa vida espiritual”. Pois, segundo ele, a sucessão dos atuais presentes é apenas uma manifestação de algo mais profundo:

a maneira pela qual cada um retoma toda a vida, mas a um nível ou grau diferente do precedente, todos os níveis ou graus coexistindo e se oferecendo à nossa escolha, do fundo de um passado que jamais foi presente. (...) Em suma, o que vivemos empiricamente como uma sucessão de presentes diferentes, do ponto de vista da síntese ativa, é também a coexistência sempre crescente dos níveis do passado na síntese passiva (2006a, p. 129).

O que está em questão aqui para Deleuze é a diferença entre a repetição na matéria e no espírito. Enquanto uma é a *repetição material* de elementos ou instantes descontínuos e independentes, a outra é a *repetição espiritual*, do Todo, em níveis diversos coexistentes. Enquanto a primeira “se desfaz à medida que se faz e só é representada pela síntese ativa que

projeta seus elementos num espaço de cálculo e de conservação”; a segunda “se elabora no ser em si do passado”. Enquanto “a representação só concerne aos presentes na síntese ativa” (p. 130), as sínteses passivas são sub-representativas, se dão no espírito. Para Bergson (1999),

se a lembrança pura é já o espírito, e se a percepção pura seria ainda algo da matéria, precisávamos, colocando-nos no ponto de junção entre a percepção pura e a lembrança pura, jogar alguma luz sobre a ação recíproca do espírito e da matéria. Na verdade, a percepção “pura”, ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória. Ao tomarmos então a percepção em sua forma concreta, como uma síntese da lembrança pura e da percepção pura, isto é, do espírito e da matéria, encerrávamos em seus limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo (1999, p. 285).

Mas será que, de algum modo, conseguimos viver a síntese passiva da memória, assim como vivemos a síntese passiva do hábito? É possível viver o em si do passado sem reduzi-lo a um presente antigo ou atual? De acordo com Deleuze (2006a), é neste ponto que Proust faz Bergson avançar. Ou seja, com a reminiscência, que diz respeito a uma memória involuntária, uma síntese passiva que difere por natureza das sínteses ativas da memória voluntária. Pois se é na medida que o esquecimento é empiricamente vencido que os antigos presentes se deixam representar na síntese ativa, por outro lado, “é *no* Esquecimento, e como imemorial, que Combray surge sob a forma de um passado que nunca esteve presente: o em-si de Combray”:

A reminiscência não nos remete simplesmente de um presente atual a antigos presentes, de nossos amores recentes a amores infantis, de nossas amantes a nossas mães. Neste caso ainda, a relação dos presentes que passam não dá conta do passado puro que se aproveita deles para, a seu próprio favor, surgir sob a representação: a Virgem, aquela que nunca foi vivida, para além da amante e da mãe, coexistindo com uma e sendo contemporânea da outra. O presente existe, mas só o passado insiste e fornece o elemento em que o presente passa e em que os presentes se interpenetram. O eco dos dois presentes forma apenas uma questão persistente, questão que se desenvolve na representação como um campo de problema, com o imperativo rigoroso de procurar, de responder, de resolver. Mas a resposta vem sempre de outra parte: toda reminiscência é erótica, quer se trate de uma cidade ou de uma mulher. É sempre *Eros* (...), quem faz penetrar neste passado puro em si, nesta repetição virginal, *Mnemósina*. Ele é o companheiro, o noivo de *Mnemósina* (p. 131).

### 1.6.1 Notação musical e memória

No entanto, parece que em uma parte bastante considerável da teoria e mesmo da prática musical ocidental, toda relação com o desejo foi abandonada e a noção de ritmo foi codificada de uma tal maneira que perdeu muito de sua força erótica, em prol de uma leitura comprometida com a reprodução de comportamentos codificados. Segundo Murray Schafer (1991), nós ocidentais não possuímos muita polirritmia, por conta de nosso fascínio pelo tique-taque dos relógios mecânicos: “é possível que as sociedades que manifestam maior aptidão rítmica (africanos, árabes, asiáticos) sejam precisamente aquelas que se mantêm fora do toque do relógio mecânico” (p. 87). A medida afasta o tempo musical de sua relação com o prazer.

Para Schafer (1991), a concepção de ritmo ligada a nosso método tradicional de notação quantitativa baseado em unidades de tempo, que começou a existir no século XIV com os compositores da *Ars Nova* logo depois da invenção do relógio, é algo totalmente distinto do que ocorre com os ritmos que precederam o relógio mecânico e as “espécies qualitativas de notação rítmica, que começam a ser usadas na música contemporânea, agora que os relógios sobreviveram à sua utilidade” (p. 88). A notação rítmica proporcional, enquanto representação, metro, medida, possui uma relação direta com as sínteses ativas da memória voluntária.

Mas, como vimos, não é como ativa que a memória se constitui. Como nos conta Candé (2001), é provável que a memória, no tempo do papa Gregório, “não tendo sido atrofiada como a nossa pelo constante recurso à escrita”, fosse “vasta e fiel, facilitando o desenvolvimento de uma tradição oral”. Com isso, as melodias novas logo eram aprendidas. No entanto, “no momento em que Carlos Magno fazia da unidade do culto uma preocupação particularmente imperiosa, resolveu-se ajudar a memória dos cantores, colocando acima das sílabas do texto figuras, que apenas sugeriam o movimento da melodia. Serão chamados *neumas*”. O sistema neumático, a princípio, “não é mais que um lembrete, que supõe o conhecimento prévio da melodia sugerida” (p. 205). Porém, no início do século X,

em razão de um curioso sentimento de analogia entre sensações visuais e auditivas, imagina-se colocar os signos em alturas diferentes, conforme correspondam a sons mais ou menos agudos. Obtêm-se, assim, uma guirlanda de neumas, cujo movimento geral pode evocar a “curva” da linha melódica (2001, pp. 206).

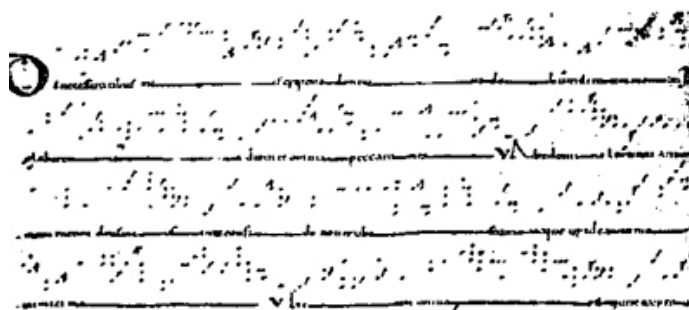


Figura 19: Neumas Aquitanianos

Segundo Candé, a notação musical baseada em neumas era uma espécie de *memento*. Sem definir a altura exata, desenhava a melodia como um fluxo, para auxiliar a memória do cantor quando precisasse. E mesmo quando se passou a adotar uma pauta de quatro linhas, que permitiu a notação mais precisa dos intervalos mélicos (as alturas), a métrica não era determinada pela notação, mas obedecia à prosódia habitual da fala. Entretanto, “as regras da prosódia e a força do hábito não teriam bastado para garantir a concordância das vozes numa polifonia cada vez mais complexa. Era preciso determinar rigorosamente os valores rítmicos, tornar a música medida a partir de então” (2001, p. 283).

De acordo com Wisnik (1989), com o acirramento da trama polifônica, no período da *Ars nova*, o ritmo passa a se organizar em isorritmias, “fórmulas rítmicas que não apelam mais para uma memória somática e entoativa, baseada no pulso dançante ou no arco frásico, mas para uma ‘memória’ da escrita” (pp. 122-124). Deixando de ser o pulso corporal a referência de base, a *Ars Nova* propunha uma “estrutura rítmica de caráter diretamente escritural” (p. 124), buscando controlar, com a notação medida, o fluxo simultâneo de repetições em distintas velocidades (polirritmia), subjacente à textura polifônica emergente.

Candé (2001) sublinha a mudança no pensamento musical que implica a adoção do princípio da notação proporcional, na *Ars Nova*, estimulado pela “necessidade de conservar a música, de fazê-la surgir imutada quando se desejar” (p. 287). Mas este ideal de conservação, de imutabilidade, vai se deparar com uma situação paradoxal, pois, conforme aponta Wisnik (1989), à medida que se desenvolve essa tentativa de controle absoluto, por uma espécie de “memória total”, a música “atinge um ponto de fissão e ruptura em que se confundem a diferenciação máxima e a indiferenciação, a memória e o esquecimento, a não-repetição e a repetição, a historicidade consciente e a não-historicidade do esquecimento dado pela repetição hipnótica” (p. 225, n. 38). Quanto mais a linguagem musical tenta medir, bater o tempo, mais ele revida, expressando assim uma relação agonística entre performance e representação, entre memória involuntária e voluntária, entre as sínteses passivas da memória (passado puro) e as sínteses ativas da representação (passado da reflexão).

Na música contemporânea, esse revida, essa ruptura, coloca uma questão em relação à subjetividade que, para nós, está ligada à relação entre *Eros* e *Mnemósine*, evocada por Deleuze (2006a), a respeito do papel paradoxal do esquecimento na reminiscência. Afinal, “por que é erótica a exploração do passado puro? Por que tem *Eros*, ao mesmo tempo, o segredo das questões e de suas respostas e o de uma insistência em toda nossa existência? A menos que não tenhamos ainda a última palavra e que haja uma terceira síntese do tempo...” (p. 131).

E, para pensarmos uma terceira síntese do tempo, introduziremos no texto o serialismo integral de Pierre Boulez, com seus conceitos de tempo pulsado e não pulsado, que se articulam também ao de espaço estriado e liso. Este espaço-tempo liso, ao dar relevo a uma tentativa de controle que escapa a qualquer isorritmia, ou mesmo a qualquer unidade *de* tempo pré-existente, rompe com as coordenadas verticais e horizontais da linguagem musical predominante no Ocidente até então, fazendo saltar linhas transversais que estabelecem entre si relações de natureza distinta daquelas estabelecidas pelas linhas que orientam os eixos vertical e horizontal da notação. Assim, veremos tais relações produzirem verdadeiros blocos de devir, cujo sentido foge às interpretações clássicas, pois escapam a qualquer domínio disciplinar.

## 2 – TEMPO PULSADO E TEMPO NÃO PULSADO

*O verdadeiro tempo liso é aquele cujo controle escapará ao intérprete.*  
(Pierre Boulez – A música hoje)

Em 1970, Georges Pompidou, presidente da França e amante das artes, idealizou um Centro de Arte e Cultura e, associado a este, um Instituto de Pesquisa em Música. Seu interesse principal estava em articular a tradição cultural com a arte contemporânea. Mas sua morte prematura (foi presidente entre 1969 e 1974, falecendo em exercício) não lhe permitiu testemunhar a inauguração, em 1977, do Centro que viria a levar seu nome (*Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*) e que é hoje considerado, tanto por sua arquitetura quanto por suas propostas, “um dos marcos do início da pós-modernidade nas artes” (<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro\\_Georges\\_Pompidou](http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Georges_Pompidou)>). No mesmo ano, e ligado ao Centro Pompidou, foi criado o IRCAM (*Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), com o objetivo de estabelecer uma nova linguagem musical ligada às últimas conquistas na tecnologia eletrônica e computacional para composição e fabricação de instrumentos (NASCIMENTO, 2005). O IRCAM foi inaugurado sob a direção do compositor e regente Pierre Boulez (1925 - ), indicado para a função desde 1970 por Georges Pompidou.

Boulez está entre os compositores do século XX que mais estudos publicaram. De acordo com o musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2005), os textos de Boulez, “redigidos por um artista que já ocupa uma posição preponderante na história da música de nosso século, a um só tempo compositor, regente de orquestra e personagem institucional, revelam-no como pedagogo, pensador e escritor, e são, ao mesmo tempo, polêmicos, teóricos e poéticos” (p. 85). E o próprio Boulez sugere a distinção entre dois tipos de estudos: os produzidos em períodos de estabelecimento de uma linguagem e os que se dão nos chamados “períodos de destruição, de descobertas, com tudo o que isso comporta de riscos face às novas e insólitas exigências”. Nattiez situa nesse segundo tipo as pesquisas de Boulez, ao considerar que o músico elabora uma crítica de momentos-chave da estética musical do século XX, em busca de uma unidade de estilo e notação radicalmente liberada do passado, a fim de definir uma linguagem pura e unificada; enfim, uma nova síntese.

Mas isso não significa que ele se interesse apenas pelos compositores do presente, pois Boulez também se debruça sobre músicas menos recentes. Mas “quando recua no tempo, é para descobrir a si mesmo através de um outro” (NATTIEZ, p. 86): música e produção de subjetividade. Seu interesse pela música do passado baseia-se no tipo de questão colocado por diversos domínios do pensamento contemporâneo que se debruçam sobre processos de criação. “Será que essas obras-primas ainda despertariam nosso interesse se acaso não pudessem

expressar nossa subjetividade?” (BOULEZ, 1985 *apud* NATTIEZ, p. 85). Quando se volta ao passado, não o faz em busca de uma origem causal para as aquisições do presente mas, por uma outra aposta metodológica, são os “métodos de investigação e a pesquisa de um sistema coerente” que Boulez considera indispensáveis a toda criação (BOULEZ, 2002, p. 143).

Longe de ver no método tão somente um dessecamento das faculdades (através, por exemplo, de uma mera distinção entre os papéis da imaginação, da memória, da percepção e do intelecto na apreciação e criação musicais, priorizando sua separação e não suas articulações), Boulez considera a busca de um método como “a forma mais poderosa da invenção”, que implica pensar nas relações entre tais faculdades: “que nossa imaginação aguça nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação” (p. 143).

De acordo com Boulez (1992), a percepção de uma forma musical, na abordagem clássica da música ocidental, baseava-se sobretudo na memória, onde a repetição e os pontos de referência eram de fundamental importância:

Até aqui, a música ocidental, com sua forte hierarquia preestabelecida para cada obra existente, se empenhara em estabelecer pontos de apoio numa forma dada no início. (...) O papel da repetição, evidentemente, era confirmar de modo tranquilizador a percepção através da memória. (...) Em compensação, o que vemos à medida que nos aproximamos do presente? No desejo, entre outras coisas, de manter alerta a sensibilidade, os sinais foram colocados de modo cada vez mais assimétrico, cada vez mais... imperceptível. Pode-se concluir daí que a evolução formal, contrária às referências, deve conduzir a um tempo irreversível, no qual os critérios de forma se estabelecem a partir de redes de possibilidades diferenciadas (pp. 100-101).

Tais redes são, portanto, tecidas em uma estrutura móvel (atravessada por esse tempo irreversível), que só ouvimos ao longo de seu desenrolar. Pois, como nos diz Boulez (1995), há aí uma evolução temática constante, que “afasta qualquer simetria na arquitetura (em música, a memória dos pontos de referência auditivos determinantes representa um papel mais ou menos semelhante ao do campo de visão na apreciação perspectiva)” (p. 307). Como veremos, com o advento do atonalismo dodecafônico (utilização ‘anárquica’ dos doze sons da escala cromática; em oposição à hierarquização dos sons a partir de funções tonais) e do serialismo (o regime ‘democrático’ dos sons), no início do século XX, em resposta à música tonal, veio à baila uma música que, como aponta Wisnik (1989), buscava diversificar suas repetições “de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição”. Em uma composição serial, “a memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu” (p. 174). Os temas estão em constante mudança.

E foi por uma radicalização dessa proposta de ruptura com a linguagem tonal e seus procedimentos baseados no reconhecimento que Boulez buscou produzir uma nova síntese, o serialismo integral, que visava retardar ao máximo o retorno, não apenas de qualquer som, mas de qualquer aspecto de um som já escutado. É claro que outros músicos e movimentos também

buscaram romper com o passado e a memória. E é essa ruptura com o aspecto representativo da memória e com o funcionamento sensório-motor habitual que nos força a pensar aqui numa terceira síntese do tempo, um tempo paradoxal, não pulsado, em que emergem imagens de um passado virtual. Esta emergência, para Bergson (1999), é uma manifestação da memória pura que, embora usualmente se encontre inibida pelo sensório-motor (voltado para o útil), aguarda apenas “que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens” (p. 107). E como tais imagens vão se articular? É o que buscamos traçar de agora em diante: a relação de Boulez com o passado e o futuro da linguagem musical.

## 2.1 Pierre Boulez e a música serial

De acordo com Guilherme Nascimento (2005), a partir dos anos de 1950, os músicos Pierre Boulez (na França), Karlheinz Stockhausen (na Alemanha) e Milton Babbitt (nos Estados Unidos) lideraram toda uma nova geração de compositores, em torno do que viria a ser chamado de serialismo integral, e que se tornou na época “o principal método e teoria de composição” musical (p. 31). O serialismo desenvolveu-se a partir dos trabalhos dos dodecafonistas vienenses Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), que buscaram romper com toda a hierarquia pré-estabelecida entre os sons, subjacente ao sistema que organiza a linguagem da harmonia tonal.

Tal atitude resultou, a princípio, em uma fase de composições atonais (sem qualquer respeito pelas funções tonais hierarquizadas), mas que não conseguiriam se sustentar como um estilo por muito tempo, pois logo necessitariam de uma outra linguagem, outro sistema, que permitisse a atribuição de algum tipo de coerência estrutural às obras. Não foram muitas as composições atonais da época, se comparadas com a quantidade de composições tonais durante o mesmo período, pois o atonalismo era apenas uma atitude anárquica: necessária em certo momento, mas insuficiente para garantir a consistência de uma nova linguagem musical. Foi preciso aguardar a série para que a tonalidade pudesse ser abandonada sem o risco de se cair em ‘qualquer nota’<sup>22</sup>. Produzir unidades coerentes estava entre as maiores preocupações dos serialistas vienenses. E o que produz essa unidade, segundo Griffiths (1998), é que as doze

---

<sup>22</sup> Um modo simplificado de compreendermos a série é pensarmos em uma seqüência de notas distintas, por exemplo, do – sol bemol – mi bemol – si – fa – mi. O princípio de não-repetição subjacente ao serialismo sugere ao compositor que cada nota só poderá ser tocada novamente após todas as outras terem sido tocadas. Ou seja, para que nenhuma nota prevaleça sobre as demais, evita-se que a mesma seja repetida, antes que todas as demais sejam tocadas. Assim, em nosso exemplo, a nota ‘do’ somente poderia ser tocada novamente após passarmos pelas outras cinco notas da série escolhida (eis uma ‘democracia’). O sistema serial apresenta outras sutilezas; mas consideramos uma compreensão básica do princípio da não-repetição suficiente para o que nos propomos a pensar na presente pesquisa, que é uma dimensão rítmica subjacente à produção da subjetividade como estilo.

notas da escala cromática são “dispostas em uma ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda obra”. A série é, assim,

uma espécie de tema oculto: não precisa ser apresentada como tema (embora, naturalmente, seja possível fazê-lo), mas é um reservatório de idéias e uma referência básica (...). As possibilidades são enormes, mas o princípio serial funciona como garantia de que a composição terá um certo grau de coerência harmônica, já que o padrão intervalar básico não varia (p. 81).

Portanto, a série pode ser tratada como um material temático, e de fato foi assim concebida por Schoenberg e utilizada por Berg. No início do século XX, houve um interesse inicial pela música serial, mas que decaiu rapidamente por conta da expansão dos nazistas, que a consideravam uma arte “degenerada”. E embora isso tenha, por exemplo, eclipsado a obra de Berg por uma década, “por volta de 1945 ela ressurgiu do silêncio em que estava mergulhada e adquiriu rapidamente uma notoriedade universal” (BOULEZ, 1995, p. 282). Pois com o fim da Segunda Guerra e a Europa arrasada, novas preocupações com o controle e a organização vieram à tona. E isso tirou também da sombra o nome de Anton Webern, sublinhando a relevância de seus procedimentos de criação para o pensamento contemporâneo. E, afinal, é com Webern que a série alcança o estatuto de função estruturante, princípio autônomo de ordenação do discurso musical. Foi em suas obras tardias que Boulez encontrou um precedente para o serialismo integral. Embora Webern jamais tenha aplicado o serialismo a outros elementos que não a altura, certa autonomia entre aspectos diversos do som emergia em suas obras, por conta da organização meticulosa dos parâmetros musicais. Segundo Griffiths (1998),

Webern encarava a série como uma “lei”: comentando em uma carta seu processo criativo, ele observa que a palavra grega *nomos* significa ao mesmo tempo “lei” e “melodia”. Enquanto lei, organização ideal do universo cromático dos sons, a série podia dar origem a uma profusão de formas coerentemente relacionadas, assim como as leis estruturais do gelo engendram uma infinita variedade de cristais de neve similares mas diferentes (p. 90).

Assim, o que vai caracterizar o serialismo de Boulez como integral é a aplicação do princípio de não-repetição do serialismo (que, nos vienenses, restringia-se às notas musicais) aos demais parâmetros do som, como duração, timbre e intensidade. Embora as séries façam parte, para Boulez (2002), “de uma rede privilegiada, que possui em comum um certo número de figuras iguais” (p. 76), cada série possui autonomia (*auto* = próprio e *nomos* = lei) dentro do sistema, podendo produzir sua própria organização interna.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>Boulez, assim como Stockhausen, foi aluno de Olivier Messiaen (1908-1992), que teria sido o primeiro compositor ocidental a estabelecer uma escala para durações e intensidades musicais, embora sem qualquer filiação ao serialismo, a que tinha pouco acesso. A partir dos anos de 1950, compositores e estudantes se reuniam em Darmstadt, na Alemanha, para debater a música de seu tempo. Foi lá que Stockhausen ouviu a gravação de uma peça para piano de Messiaen, *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949), que seguia ‘escalas’ não só de altura, mas de duração, intensidade e ataque. Messiaen teria estudado a possibilidade de uma organização serial desses outros elementos musicais, mas “não chegou a pôr a idéia em prática em *Mode de Valeurs* (que é modal, e não serial)”, embora a obra tenha aberto o caminho para o serialismo integral. De acordo com Griffiths (1998),

Boulez (2002) define a série como “o germe de uma hierarquização” (p. 34). Para que esse processo de diferenciação interna possa se instaurar, basta uma “condição necessária e suficiente que assegure coesão do todo e relação entre suas partes consecutivas”. Se esta condição determina o processo, os outros aspectos podem aí se integrar, o que Boulez chama de princípio de interação ou interdependência dos diversos componentes do som. Um som é uma soma de frequências; sendo a própria frequência uma função do tempo e a soma das frequências submete-se globalmente a um invólucro dinâmico-temporal; vê-se, de início, como “vibração, tempo, amplitude agem entre si para chegar ao fato sonoro total” (p. 34).

Esta interdependência ou interação não funciona, segundo Boulez (2002), “por adição aritmética, mas por composição vetorial, tendo cada vetor – em nome da natureza do seu material – suas próprias estruturações” (pp. 34-35). Em outras palavras, o serialismo integral funciona como um princípio heterogenético, produtor e regulador de variação musical. Não propõe qualquer hierarquia a priori entre os sons de uma composição (a série não é como uma escala tonal, cujos graus possuem funções pré-determinadas, como tônica, dominante, sensível etc), mas opera como um princípio de diferenciação máxima: o serialismo integral é um procedimento de unificação de séries distintas (lembramos aqui da unidade *do* tempo musical, proposta por Stockhausen), que compõe com as diferenças entre tais séries. E cada série é já como um cristal de gelo, contendo em germe as próprias leis de sua produção.

E aqui queremos chamar atenção para o fato de toda criação musical consistir, de algum modo, em produzir diferença, afinal não falamos propriamente em criação se nenhuma novidade, nada de diferente, for produzido. E, como diz Boulez (2002), nenhum sistema concebe o tempo musical unicamente como padrão fixo, mas sempre “suscetível de variabilidade, precisamente determinada ou não” (p. 51). No entanto, não cessam de variar as concepções de diferença subjacentes às distintas abordagens da música, e que implicam em procedimentos composicionais diversos. Assim, a grande novidade do serialismo integral não reside, para nós, em possibilidades de fazer variar o tempo musical determinadas a priori pelo sistema, mas sim numa indeterminação inerente ao próprio sistema, e que dá ao tempo musical certa autonomia para produzir e regular suas próprias variações, em articulação com as demais variações na composição, pondo em jogo toda uma nova leitura da criação musical.

---

Boulez começou a investigar as possibilidades de um serialismo rítmico e dinâmico na Segunda Sonata para Piano (1948) e no *Livre pour Quatuor* (1949), e em 1951 chegou finalmente ao serialismo integral na primeira parte de suas *Structures* para dois pianos. Boulez partiu de escalas dodecafônicas não só de altura, mas de duração, dinâmica e ataque: cada fator é rigorosamente controlado segundo princípios seriais, resultando uma contínua mudança em todos os níveis. Também em 1951 Stockhausen compôs sua primeira obra de plena maturidade, *Kreuzspiel* (Jogos cruzados) para oboé, clarineta, baixo, piano e percussão, na qual o serialismo é novamente aplicado ao ritmo e à dinâmica (GRIFFITHS, 1998, pp. 132-134).

### 2.1.1 Tempo pulsado e tempo não pulsado

Mesmo na abordagem tradicional do ritmo, este não é concebido como a repetição de um clique constante; pelo contrário, o tempo musical não apenas pode como ‘tem que’ variar, para evitar a monotonia. Mas como ele varia? Boulez (2002) mostra que, na leitura clássica, o tempo musical pode apresentar uma métrica (repetição-compasso) regular ou irregular, assim como seu andamento (índice de sua velocidade) pode ser modificado pela aceleração ou desaceleração. Enquanto nos compassos regulares as pulsações são sempre iguais (compasso binário ou ternário), os compassos irregulares combinam unidades *de* tempo binárias com ternárias. No entanto, tanto nos compassos regulares quanto nos irregulares as pulsações binárias e ternárias são determinantes, atuando como pontos de referência para facilitar o reconhecimento. Assim, somando pulsações binárias e ternárias, podemos construir um compasso irregular. E ele então será divisível, por exemplo, em cinco unidades (2+3, 3+2), em sete (3+2+2, 2+3+2, 2+2+3), ou mesmo em combinações mais longas (desde que resultem da soma entre unidades binárias e ternárias), como podemos ver abaixo:



Figura 20: Exemplos de compassos irregulares em 5 (2+3, 3+2)

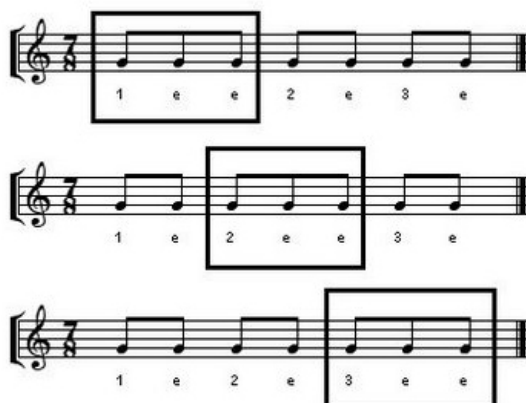


Figura 21: Exemplos de compassos irregulares em 7 (3+2+2, 2+3+2, 2+2+3)

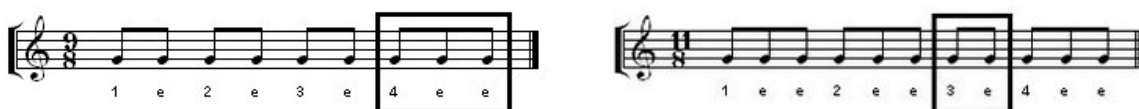


Figura 22: Exemplos de compassos irregulares em 9 (2+2+2+3) e em 11 (3+3+2+3)

E, no que diz respeito ao andamento, a variação pode ocorrer no caso de um *accelerando* ou *ritardando*, quando o tempo musical passa de uma velocidade fixa para outra. Pode-se indicar, por exemplo, a passagem de um *lento* para um *andante*, ou mesmo de 60 bpm (*beats per minute*) para 90 bpm (e um *beat* é uma batida, uma pulsação, ou mesmo um clique de metrônomo). A métrica e o andamento são, assim, os parâmetros básicos que a tradição musical utiliza para introduzir variação no tempo.

Mas tais possibilidades de alteração seguem ainda os princípios transcendentais do pensamento clássico centrado no sujeito. Como diz Boulez (2002), trata-se ainda de um tempo pulsado, referido ao tempo cronométrico, em função de uma balizagem, “regular ou irregular, mas sistemática”. Nessa leitura, “todos os valores podem praticamente se reduzir seja a uma pulsação única e regular, seja a duas pulsações desiguais que observem a proporção de dois para três” (p. 87). Mas concordamos com Deleuze e Guattari (1997a), quando dizem que o ritmo “não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado que uma marcha militar” (p.119). O ritmo é uma articulação de fluxos, sem medida superior que a ordene a priori. Como vimos, quando contrastamos sujeito e produção de subjetividade, o ritmo não deve nada às medidas fixas. Portanto, ele também não deve nada à ideia clássica de variação fixa do andamento, pois suas velocidades variam em si mesmas escapando às referências da métrica. Nem deve à ideia de unidade *de* tempo, pois sua unidade reside no processo intrínseco de diferenciação ao longo do tempo, que foge às formas binárias e ternárias do tempo pulsado.

Pois, de acordo com Boulez (2002), quando escapamos à referência, à determinação e à fixidez da métrica clássica estamos lidando com um tempo amorfo, não pulsado, que “não se refere ao tempo cronométrico senão de uma maneira global; as durações, com proporções (não valores) determinadas ou sem nenhuma indicação de proporção, se manifestam em um campo de tempo” (pp. 87-88). Boulez tenta ilustrar a distinção entre as duas temporalidades, comparando visualmente o tempo pulsado ao deslocamento de uma superfície estriada, onde o movimento poderia ser medido tanto em sua velocidade quanto em seu sentido. E o tempo amorfo se assemelharia ao deslocamento de uma superfície idealmente lisa, quando já não nos daríamos conta nem da velocidade nem do sentido de seu movimento, pois o olho não encontraria nenhum ponto de referência ao qual se prender. E a principal diferença está no tipo de corte que vai operar em cada um, questão que diz respeito ao temperamento (padrão).

Para Boulez (2002), o temperamento ajuda a calcular os intervalos, pois estria o espaço sonoro e, mesmo abaixo da consciência, dá à percepção meios para se orientar utilmente. Mas quando o corte pode se efetuar em qualquer lugar o ouvido perde toda referência intervalar, como um “olho que deve estimar distâncias sobre uma superfície idealmente lisa” (p. 84).

O temperamento igual é um sistema de afinação estabelecido por Rameau e bastante explorado por J. S. Bach em 1722 (na obra musical *O Cravo Bem Temperado*), e que divide um intervalo de oitava (de uma tônica à tônica seguinte; por exemplo, de uma nota *do* até a nota *do* seguinte) em doze intervalos com a mesma medida, o que permitiu o desenvolvimento da música orquestral, uma vez que antes da utilização desse sistema cada instrumento produzia intervalos distintos no interior da oitava, por conta de suas características acústicas naturais. Com essa pequena distorção dos intervalos naturais, tornou-se possível ‘ajustar’ todos os instrumentos de uma típica orquestra ocidental pelas mesmas medidas. Tal sistema de afinação temperada possibilitou o crescimento do número de instrumentos a serem tocados juntos numa peça musical. Pois o temperamento estria o espaço sonoro segundo um princípio de unificação matemático que, apesar de partir de princípios acústicos naturais, não se furta a provocar aí distorções em nome do estabelecimento de uma unidade isomorfa (o intervalo de semitom).

O temperamento é, portanto, um artifício que foi naturalizado, moldando parâmetros para nossa escuta. Segundo Wisnik (1989), o sistema de afinação “natural”, que respeita ao máximo a distribuição precisa dos intervalos, só é compatível com o sistema de modos, em que as notas da escala se reportam sempre a uma tônica fixa. Já a música tonal (a música clássica do Ocidente), buscando integrar o conjunto de todos os intervalos utilizados “a um princípio de ordem, em que a tônica transita, por modulações, através do campo das alturas, acabou por homogeneizar e eliminar aquelas nuances microtonais que caracterizavam a afinação modal”. Essas “diferenças mínimas, mas de grande potência expressiva, desapareceram na chamada afinação “temperada”, em que o espaço de uma oitava passa a ser dividido em doze semitons rigorosamente iguais” (pp. 92-93). Em suma, o temperamento estriou e homogeneizou os intervalos para submetê-los a relações numéricas. Assim, mesmo com o dodecafonismo vienense, ainda não são os doze intervalos homogêneos da escala cromática que vão, por eles mesmos, escapar às divisões clássicas do espaço, mas o uso que deles passará a ser feito.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>O homogêneo não deve ser confundido com o espaço liso, que é composto de uma multiplicidade, mas que, contudo, não é numérica, como a do temperamento. Segundo Pelbart (2004), Deleuze insiste “na importância de não se confundir a multiplicidade numérica, descontínua e atual (de exterioridade, simultaneidade, de justaposição, de ordem de diferenciação quantitativa, *diferença de grau*) e a multiplicidade virtual e contínua (irredutível ao número, interna, de sucessão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de *diferença de natureza*), correspondente à duração” (p. 88). A duração, dizem Deleuze e Guattari (1997), “não é absolutamente o indivisível, mas o que não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (p. 191).

Há diversos modos de se estriar o *continuum* da oitava, distintos da divisão em doze semitons da escala cromática, mesmo quando estes ainda podem ser utilizados como referência. Como exemplos, podemos citar tanto as chamadas composições microtonais, que utilizam por referência intervalos menores que o do semitom (como podemos ouvir em Alois Haba, na música indiana e muitas outras), quanto à escala de tons inteiros, utilizada por Charles Ives, Claude Debussy e outros: “uma escala hexacordal, que divide a *oitava* em seis tons iguais (dó – ré – mi – fá sustentido – sol sustentido – lá sustentido, ou então fá – lá – si – dó sustentido – ré sustentido)” e, ao contrário da escala diatônica, não comporta qualquer distinção hierárquica a priori entre as notas (WISNIK, p. 87).

Quando Boulez fala em termos de temperamento, ele está tratando especificamente a respeito do eixo vertical das alturas. Mas podemos estender tal raciocínio também ao eixo horizontal, das durações. O espaço-tempo estriado, segundo Deleuze e Guattari (1997b),

ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e da horizontal (p. 184).

Como vimos antes, podemos considerar a diagonal como efeito melódico, em relação ao metro (horizontal) e ao melos (vertical); a diagonal também pode emergir como efeito da fusão da melodia (compreendida em seu sentido horizontal) com a harmonia (tomada no aspecto vertical) na textura homofônica, ou mesmo da fusão das melodias em texturas polifônicas. Mas, para nós, o ritmo é a própria diagonal que emerge na condução dos movimentos que passam por quaisquer pontos de referência que possamos tentar assinalar em uma partitura tradicional, com seu sistema clássico de notação proporcional.<sup>25</sup>

Boulez (2002) indica que a interação ou interdependência entre alturas e durações age por “composição vetorial” (p. 99). O problema do tempo musical trata-se de uma articulação de tendências. O tempo pulsado e o não pulsado, conforme aqui os trabalhamos, não dizem respeito a coisas separadas, a etapas, fases ou períodos cronologicamente distintos do tempo, como passado, presente e futuro. Não há uma coisa que seja o espaço-tempo liso e uma outra coisa que seja o estriado, pois não são separados, mas coexistem como tendências em conflito.

Portanto, nossa pesquisa não trata de uma discussão restrita à estética composicional do chamado serialismo integral, do qual Boulez tornou-se grande expoente, nem tampouco de um tipo de análise, onde identificaríamos dicotomicamente trechos de tempo pulsado e não pulsado em uma ou várias composições musicais. Assim como a tendência à espacialização presente na métrica e a tendência à temporalização presente no ritmo, tais tempos – estriado e liso – não apresentam limites precisos, mas expressam uma relação de constante conflito. Um pressupõe o outro. Não se trata, portanto, de identificar, em um dado trecho musical: *isso é tempo pulsado*,

---

<sup>25</sup>Boulez (1992) considera um avanço a passagem da chamada notação neumática para a notação proporcional, pelo aumento de precisão na medida do tempo musical. Com isso, faz uma crítica de algumas transcrições recentes, exclusivamente gráficas, embora indique que esse tipo de notação, que “favorece a noção de tempo amorfo em detrimento total do tempo pulsante (ou estriado)” (p. 111), tem por isso mesmo seu lugar, “quando se sabe exatamente de que ela é capaz” (p. 112). Boulez propõe que se desenvolva um sistema de notação mais geral, que englobe os anteriores, com base em conceitos mais extensos e abstratos. Mas, enquanto não há tal sistema, “usamos os outros dois segundo as propriedades específicas”. Boulez diz que “o sistema neumático dá contas melhor do tempo *amorfo* ou *liso*, enquanto o sistema proporcional é apropriado ao tempo *pulsante* ou *estriado*. As categorias tempo *liso* e tempo *estriado* são “inteiramente suscetíveis de interação recíproca”. Para Boulez (1992),

o tempo não pode ser *somente* liso ou *somente* estriado, mas a partir destas duas categorias e *somente a partir dessas duas* posso desenvolver todo o meu sistema racional de tempo. Sua atuação recíproca se compara a uma osmose, ou seja, a um processo biológico. O traçado deste processo biológico – comparável a um mapa geográfico – deve ser adequado a este processo para poder refleti-lo exatamente (p. 112).

ou isso é *tempo não pulsado*, pois assim estaríamos ainda totalmente numa leitura ‘estriada’ do tempo. Mas, então, como distinguimos aqui o liso do estriado?

## 2.2 O liso e o estriado: controle e disciplina

Pois bem, o espaço-tempo estriado é o que contamos para ocupá-lo, enquanto o liso é o que ocupamos sem contar. De acordo com Boulez (2002), “o tempo liso é muito mais sutilmente organizado que por uma simples cronometria expressa em segundos, limitando-se, esta última, em definitivo, a um tempo estriado elementar, salvo num caso preciso: quando se tem diante de si o instrumento de medida, isto é, o cronômetro” (p. 94). Mas como isso é possível? Não é dos instrumentos de medida do tempo que temos sido escravos há tanto tempo?! Aqui é de suma importância que sejamos bem claros: *não*. Relógios de pulso não são o nosso problema, mas subjetividades que pulsam como relógios. E é claro que não é pela imitação dos pulsos do metrônomo que um músico vai produzir, diante dele, um tempo liso.

Mas o paradoxal é que, segundo Boulez, é apenas diante de uma medida externa que o músico pode ser completamente independente, pois não tem mais que “contar o tempo e ocupá-lo” (p. 94). Portanto trata-se de uma relação direta com a subjetividade, pois enquanto “no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo”, no liso, “ocupa-se o tempo sem contá-lo” (p. 94). Assim, Boulez chega a afirmar que “o verdadeiro tempo liso é aquele cujo controle escapará ao intérprete” (p. 93). E, para nós, quando o controle do tempo escapa ao intérprete ele também escapa ao sentido clássico de interpretação, pois são abalados os parâmetros lógicos circulares que nos permitiriam atribuir uma causalidade linear a partir de uma origem para os acontecimentos e, com isso, a interpretação se converte numa tarefa infinita.

Foucault (1975) sublinhou o quanto a interpretação, elevada ao infinito no século XIX, por Freud, Nietzsche e Marx, acabou por promover justamente uma ruptura radical com o tipo de pensamento que tomava a interpretação como decifração da origem: “não há nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é interpretação” (p. 14). Foucault destacou em tais autores a “negação do começo” e o aspecto criativo da interpretação que, nesse sentido, não se distingue da noção de performance, que nega o *tempo forte* e afirma um *tempo primeiro*. E o que ocorre com o músico quando o controle do *Tempo* lhe escapa?

Ao Chapeleiro Louco, grita a Rainha Vermelha “Cortem-lhe a cabeça!” (CARROLL, p. 71). E “cabeça” é também o nome dado ao chamado *tempo forte* de um compasso, que funciona como uma espécie de eixo, de apoio para o músico impulsionar cada movimento rítmico. Quando um músico se apóia em uma imagem circular do tempo, tal como nos desenha um compasso, se ele perde a cabeça (do tempo) pode ocorrer de não saber para onde retornar,

perdendo assim também o norte, a direção, tal qual o “príncipe do Norte”, que diz “Nosso tempo está desnorteado” (SHAKESPEARE, 2007, p. 41). E outra forma deste enunciado hamletiano aparece em Deleuze, para dar conta justamente do que o filósofo chama de forma vazia do tempo ou terceira síntese: “O tempo está fora dos eixos” (2006a, p. 136).

Os eixos são apoios que asseguram a subordinação do tempo aos pontos por onde passam os impulsos que são por eles medidos. Sem o apoio das pulsações o músico perde as referências métricas, as balizas que o permitem (assim como o obrigam a) controlar o fluxo de seus impulsos. Segundo Deleuze, o tempo fora dos eixos significa “o tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular demasiado simples, libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo, subvertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura” (p. 136).

E aqui, mais uma vez, devemos estar atentos para não tomarmos essas noções de “vazio” e “puro” como algo homogêneo: “o espaço homogêneo não é em absoluto um espaço liso, ao contrário, é a forma do espaço estriado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 37). Como dissemos, buscamos sempre privilegiar nas noções utilizadas a heterogeneidade, colocando o fluir do tempo como primeiro, como princípio, o que nos compromete a mostrarmos ao longo do trabalho a relevância das noções paradoxais de que nos valem para pensarmos o tempo como criação. Segundo Pelbart (2004), é possível “que o “puro”, “vazio”, “formal”, “ordinal”, alguns dos tantos qualificativos desse tempo cuja emergência Deleuze detecta em Kant, Hölderlin, nos estóicos e outros, possua um avesso que remete, afinal, a um certo tipo de multiplicidade” (p. 88). E, como já vimos, trata-se de uma multiplicidade virtual, em que o tempo, indisciplinado, escapa à nossa contagem, às nossas marcações, nossas pancadas.

De todo modo, não deveríamos jamais nos esquecer que não somos donos do tempo, não temos todo esse poder. É certo que há muito tentamos discipliná-lo, estriá-lo, subordinando-o às nossas medidas. No entanto, desde a Segunda Guerra, com a falência das instituições disciplinares, a questão tanto do poder que tentamos exercer sobre o espaço-tempo quanto do que ele exerce sobre nós mudou da lógica disciplinar dos espaços fechados para o controle a céu aberto dos espaços lisos, como sugere Deleuze (1992a), com base nas análises de Foucault, sobre o projeto ideal dos meios de confinamento, visível sobretudo nas fábricas: “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares”. E, para Deleuze, o que Foucault também sabia era da brevidade deste modelo, que sucedia às *sociedades de soberania* cujo objetivo e funções eram “açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida”. Mas as disciplinas também entrariam em crise, “em favor de novas

forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra mundial: sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (...) São as *sociedades de controle* que estão substituindo as sociedades disciplinares” (pp. 219-220).

Assim, com a Europa arrasada pela Segunda Guerra, as preocupações estéticas dos compositores vienenses com controle, unidade e coerência atingiram outro estatuto. Segundo Boulez (1995), “tendo o regime nazista sustado praticamente qualquer vida cultural na Áustria”, a existência de Webern havia se tornado difícil. Afinal, “as humilhações impostas a todos os propagadores da música “decadente”, quase o impedem de exercer qualquer atividade profissional” (p. 333). Foi somente depois da guerra que a obra de Webern passou a ser vista como “portadora, para os jovens músicos, precisamente daquilo que lhes faltava na música da geração que os precedeu”. E Boulez não se refere somente às qualidades musicais ali presentes, “mas também às qualidades intelectuais e morais” (p. 334). Trataremos especificamente da estética musical weberniana adiante, mas uma vez que para nós a estética nunca se separa totalmente da política, apontamos já aqui, com Deleuze (1992b), para a força que envolve todo processo de criação, ao “suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (p. 218).

E é nesse sentido que compreendemos Deleuze e Guattari (1997b), quando dizem que “o liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos*, a oitava, por exemplo” (p. 184). Afinal, o espaço-tempo estriado é aquele que apresenta uma distribuição lógica baseada em cortes ordenados a partir de princípios numéricos (*Um, dois, três, quatro!*). A unidade de medida opera aí como uma espécie de Lei, com a função de organizar a multiplicidade a partir de um princípio métrico a priori, que independe da natureza singular daquilo que mede. A forma clássica do logos é circular, de maneira a permitir, por exemplo, que as tensões geradas ao longo de uma frase musical clássica possam se resolver, no interior do espaço temperado da oitava (um espaço circular e estriado), por um retorno à tônica ao fim da frase. É, de tal modo, uma organização disciplinar, pois baseada em espaços estanques, sedentários.

Por outro lado, em um espaço-tempo liso segue-se uma distribuição nômade. Vimos que *nomos* também significa lei, mas em um sentido bastante diverso da concepção jurídica que usualmente fazemos da lei. É uma lei costumeira, temporária, de ocupação, distribuição autônoma pelos espaços. É claro que essa autonomia não pode ser pensada sem uma responsabilidade política, uma implicação no coletivo. E, assim como Tykanori (KINOSHITA, 2001), entendemos aqui que “somos mais autônomos quanto mais dependentes de tantas mais coisas pudermos ser, pois isto amplia as nossas possibilidades de estabelecer novas normas, novos ordenamentos para a vida” (p. 57).

Portanto, pensamos os *nomoi* não apenas em sua articulação com a noção de lei, mas também com a de território, pois se trata de ocupar sem contar, o que nos coloca diante de um índice de ocupação e não mais apenas de um índice de velocidade (como quando tocamos obedecendo aos princípios métricos de preenchimento dos espaços, estriados pelas pulsações, com seus convencionais *accelerandi* e *ritardandi*). E o nomadismo, para nós, diz respeito à ocupação de um espaço-tempo liso assim como à tentativa de intuir simultaneamente um pensamento complexo, pois transversal e em bloco, e que transborda os limites da lógica, pois pressupõe uma leitura que ultrapassa os eixos vertical e horizontal, assim como a forma circular do discurso. De acordo com Pelbart, Deleuze segue Boulez bem de perto quando mostra que os blocos de duração percorrem um espaço estriado e, “segundo a velocidade de suas pulsações e a variação de suas medidas, traça diagonais”.

Mas eis que do estriado se destaca um espaço-tempo liso ou não-pulsado, que já não se refere à cronometria senão de uma maneira global: cortes indeterminados, de tipo irracional, medidas substituídas por distâncias, vizinhanças indecomponíveis exprimindo densidade ou raridade, de modo que um *índice de ocupação* substitui um *índice de velocidade* (PELBART, 2004, p. 90).

E a ocupação não nos diz apenas do espaço ocupado, mas também da ética, dos hábitos que compomos com os territórios em que habitamos, dos modos como habitamos os territórios, assim como de nossos movimentos de migração: territorialização, desterritorialização e reterritorialização (noções que pretendemos investigar melhor mais adiante, com o conceito de ritornelo). E assim também se ordenam os acontecimentos musicais em um tempo liso; ou seja, segundo princípios nômades, ou modais, de ocupação dos espaços.

O *nomos* é uma lei costumeira de distribuição no espaço territorial, que diz respeito a uma ética. Para Deleuze e Guattari (1997a), “o *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*” (p. 118). É curioso notar que “os gregos chamavam de *ethos* o caráter de cada modo, vendo nele uma qualidade mimética e uma potencialidade ética: a capacidade de infundir ânimo e potencializar virtudes do corpo e do espírito” (WISNIK, p. 86). A música grega era baseada em escalas modais, e não tonais como a maior parte da música ocidental dos últimos séculos. E entre os gregos antigos, “cada modo, evidenciando o seu caráter de verdadeiro território sonoro, era associado, pela sua denominação, a uma região ou povo” (p. 85).

Embora as noções de modo e *nomos* se aproximem, por conta do caráter ético-territorial expresso em ambas, distinguimos os modos como escalas (séries de notas a serem utilizadas em uma composição); dos *nomoi* como temas, melodias (seqüências de notas já articuladas). Segundo Mário de Andrade (1976), nos rituais religiosos gregos fixavam-se melodias-tipo inalteráveis, às quais se atribuía influência mágica, moral ou simplesmente eficiência ritual.

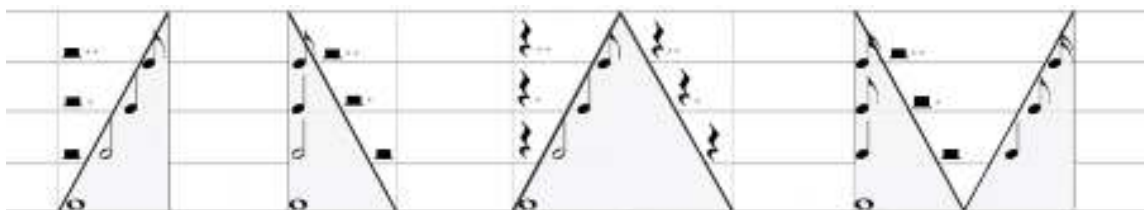
“Eram os *Nomoi* (singular: *Nomos*). O *Nomos* provinha de comunicação divina e só mesmo artista grande é que o podia... receber. Os *Nomoi* eram designados pelo deus que louvavam (*Nomos Pítico*, dedicado a Apolo; *Ditirambo*, dedicado a Dionísio)” (p. 30).

O *Ditirambo*, que representava inicialmente passagens da vida de Dionísio, foi o *Nomos* mais fecundo: “de primeiro apenas um cortejo, foi se desenvolvendo de progresso em progresso até dar na *Tragédia*” (p. 31). Nietzsche distinguiu, em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, de 1872, entre dois princípios: o apolíneo e o dionisíaco, que embora não sejam trabalhados aqui, fazem bastante ressonância com as relações que buscamos pensar entre metro e fluxos na composição dos ritmos. Mas voltemos a tratar do serialismo integral.

### 2.3 Os blocos de duração e a diagonal

Quando a música serial produz um tempo não pulsado, atualiza-se aí um processo de variação constante das estruturas de duração musical. Segundo Deleuze, “um tempo não pulsado nos coloca, inicialmente e antes de tudo, em presença de uma multiplicidade de durações heterócronas, qualitativas, não coincidentes, não comunicativas” (DELEUZE, 1978). Mas, se é assim... se não há qualquer apoio em uma medida unificante, como é que essas durações vão poder se articular? Se não há mais a hierarquia a priori do sistema tonal, com seu forte estriamento dos espaços mélico (vertical) e métrico (horizontal), como serão decididas as articulações do material? Poderá algum sentido transversal emergir daí? Como?

Boulez (2002) diz que atualmente “o controle dos encontros não observa as mesmas relações, a responsabilidade de um som em relação a outro se estabelece segundo convenções de distribuição, de repartição” (p. 25). Sendo assim, para colocar um valor em relação ao outro, Boulez propõe que se escreva “uma distribuição no interior do campo de duração definido pelo valor mais longo”; pois, com isso, se terá constituído “um *bloco* de duração, e introduzido uma dimensão diagonal” (p. 54), tal como buscamos simplificar nas imagens a seguir:



Da distribuição em bloco de diversas durações, tendo como base o valor mais longo, emergem linhas diagonais

Preocupado em estabelecer as bases para uma composição serial integral, ou seja, um jogo de criação integral em que as regras também variam a cada jogada, conforme veremos adiante, Boulez (2002) chega à organização sintática da linguagem, a partir de texturas simples

(monodia, homofonia, heterofonia, polifonia), mas que podem dobrar-se umas sobre as outras produzindo noções complexas, como “polifonia de polifonias, heterofonia de heterofonias, heterofonia de polifonias, etc”, graças às quais se combinam as texturas simples (p. 115).

Como optamos há muito por privilegiar o ritmo musical, vemos já justificada nossa gratidão aqui a Boulez (2002), quando diz que “paralelamente aos termos que empregamos, podemos acrescentar a monorritmia, a heterorritmia e a polirritmia, que serão a expressão, em termos de duração, das funções implicadas por seus correspondentes” (p. 120). E a noção que vai emergir para dar sentido a essas combinações texturais complexas é a de diagonal. Para Boulez, “o tempo possui, como as alturas, estas três dimensões: horizontal, vertical, diagonal; (...) ele serve, enfim, de liame entre as diferentes dimensões relativas às próprias alturas pois o vertical é tão-somente o tempo zero do horizontal” (p. 26).

Segundo Boulez (2002), a diagonal opera passagens entre níveis individuais e coletivos diversos: “sintaticamente, a distribuição diagonal age individual ou coletivamente sobre figuras individuais e conjuntos coletivos de estruturas” (p. 119). E uma vez que a noção de estrutura nos remete usualmente a algo atemporal, é necessário pensarmos como, nessas passagens entre níveis diversos, as estruturas se produzem e vão se modificando, pois aqui nos importa o engendramento da subjetividade nos processos de produção de sentido ao longo do tempo. Assim, a variabilidade do tempo numa estrutura merece grande cuidado, pois produz mudanças de sentido por vezes consideráveis.

De acordo com Boulez (2002), “no que diz respeito ao tempo, as estruturas estão à prova, um pouco como maquetes que se colocam sob túnel aerodinâmico, dentro de correntes de ar de grande velocidade...” As estruturas “se deformam, sofrem torções de toda espécie, resistem... ou não resistem!” (p.141). Para além de certos limites, as relações internas das estruturas se acham radicalmente abaladas: “a velocidade impede toda articulação detalhada e colmata a estrutura, comprimindo-a (supondo que ela seja ainda executável); a lentidão causa o enfraquecimento das articulações, ela distende, desloca a estrutura” (p. 142).

Pensar essas estruturas em função do tempo pressupõe a ultrapassagem de toda uma visão que pretenda extrair estruturas eternas do fluxo dos acontecimentos. Para Nattiez (2005), o estruturalismo de Lévi-Strauss visa “extrair a permanência de uma estrutura acrônica e universal do curso inexorável do Tempo” (p.71). Para Lévi-Strauss (*apud* NATTIEZ, 2005), a música, assim como a mitologia seriam “máquinas de suprimir o tempo” (p. 71). Assim, “através da experiência estética ou analítica do mito e da música, o ser humano torna-se, então, capaz de subtrair-se ao Tempo” (p. 72). Nattiez constrói, então, com o recurso à mitologia, uma relação agonística entre tempo e música, expressa através de um combate entre Cronos e Orfeu.

Nattiez parte do conhecido mito de Orfeu, cujo canto enfeitiçou animais ferozes, assim como convenceu os senhores do mundo subterrâneo a devolver à vida Eurídice, sua amada, que morreu envenenada pela mordida por uma serpente. Mas havia uma condição: que Orfeu não se voltasse para trás para vê-la enquanto o casal não subisse à superfície. No entanto, Orfeu acaba por perder Eurídice de uma vez por todas por não ter cumprido a promessa. Diversos desenlaces para este mito foram propostos ao longo da história, mas no desfecho que Nattiez imagina, Orfeu, após perder Eurídice, bebe um líquido que o faz esquecer de vez “aquela que o inspirara para se consagrar, unicamente, à sua arte” (p. 9). Música e esquecimento.

Quando Boulez, rompendo com os procedimentos memoriais da linguagem musical tradicional, constrói a imagem de um bloco de duração, onde os valores são colocados uns em relação aos outros, os princípios de ordenação e articulação binários e ternários já não possuem aí qualquer valor transcendente sobre os diversos cortes rítmicos em durações distintas, que são contudo efetuados simultaneamente e, portanto, só podem ser pensados em bloco.

Para Boulez (1995), foi Webern quem criou uma nova dimensão no pensamento musical, “que poderíamos chamar de dimensão diagonal, espécie de repartição dos pontos, dos blocos ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro” (p. 328). Mas sua maior inovação reside na consideração da autonomia e interdependência funcional dos diversos aspectos do som. Boulez destaca a novidade específica do procedimento weberniano, dentro da Escola de Viena, onde a série ainda se mantinha ligada às formas clássicas do contraponto.

Teremos a série original, sua inversão, seu retrógrado e o retrógrado de sua inversão, ou seja, quatro maneiras de se gerar uma série; além disto, esses quatro tipos vão se aplicar aos doze semitons, do que resulta, ao todo, 48 formas de base. Pelo simples fato de que a transposição se efetua sobre intervalos cromáticos, vemos que para os vienenses a série era conceitualmente um fenômeno horizontal suscetível de translação sobre todos os graus de uma escala, a escala cromática nesse caso. As obras de Webern provaram que era melhor encarar a série como uma função hierárquica geradora de permutações, que se manifesta por uma repartição de intervalos, independente de toda função horizontal ou vertical (pp. 270-271).

Webern, morto em 1945, viveu “no limiar da música nova” (p. 334). Afinal, como ressalta Augusto de Campos (1998), ele não pôde contemplar o “extraordinário surto de renovação musical que eclodiu nos anos 50 – a era de Boulez, Stockhausen, de Cage e da música concreta e eletrônica” (p. 105). Mas, de todo modo, queremos afirmar aqui que Webern, nesse sentido, abriu caminho para a chamada *Música Nova*, cuja maior ‘novidade’ está justamente na inversão das bases metodológicas da criação musical, uma vez que diversos parâmetros, antes hierarquizados a priori segundo um padrão comum de medida, adquiriam enfim autonomia para estabelecer as próprias leis de ocupação de um espaço sonoro liso. Mas como Webern trabalhava a autonomia funcional entre os múltiplos aspectos do sonoro?

De acordo com Boulez (1995), para destacar essa característica, Webern dá grande importância, não só ao registro em que um som se encontra, “mas também ao lugar temporal que lhe cabe no desenrolar da obra, um som cercado de silêncio e que adquire, por seu isolamento, uma significação muito mais forte do que um som mergulhado num contexto imediato” (p. 330). É nesse mesmo sentido que Augusto de Campos (1998) aponta para a importância do pensamento weberniano, na perspectiva da música da segunda metade do século XX, uma vez que o vienense não tem uma leitura dicotômica sobre o som e o silêncio. E isso dá um valor de positividade ao próprio silêncio: “empregado não como pausa, mas como elemento estrutural, em pé de igualdade com outros sons”, o silêncio foi tornado então audível com Webern, mudando assim todo nosso universo auditivo (pp. 96-98).

Talvez pudéssemos visualizar melhor como o silêncio pode compor no interior de um bloco de duração, voltando nossa atenção novamente à imagem anterior, de uma composição em bloco em que “a pausa não envolve, não precede ou não segue mais a duração, mas se introduz em seu interior, modificando seu caráter” (BOULEZ, 2002, p. 54).

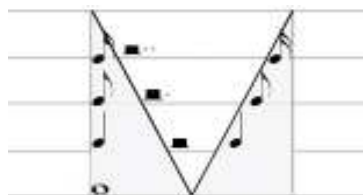


Figura 24: Um bloco de som, cheio de silêncio, ou um bloco de som-silêncio

Se observarmos com atenção o modo como o silêncio é introduzido neste bloco de duração, recordando-nos dos efeitos subjetivos do silêncio musical no exemplo da composição 4'33", de John Cage, acabamos por notar a possibilidade de inserirmos nesta representação estritamente musical de um bloco de duração uma imagem que diz respeito à memória: a imagem do cone bergsoniano, com a qual concluímos nosso primeiro capítulo.

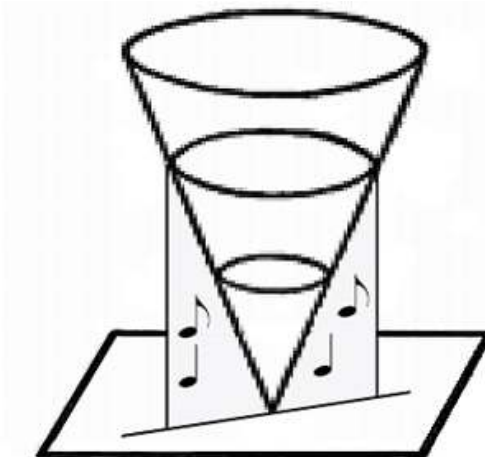


Figura 25: O cone 'bouleziano' ou o bloco de duração 'bergsoniano'

Talvez isso nos ajude a visualizar certa positividade do silêncio interior à música, pois o silêncio deixa de ser mera ausência de sons para se tornar presença de memória. No entanto, não devemos nos esquecer que a memória não emerge apenas no silêncio e, por isso, tal figura, que é ainda uma representação espacializada, não deixa de ser insuficiente para pensarmos as relações entre música e subjetividade. Será necessário talvez esperarmos pelo desenvolvimento da noção de superfície, tal como pretendemos fazer quando tivermos introduzido os estóicos no texto, uma vez que já está em questão aqui toda uma relação entre som e memória que, ao se deparar com o esquecimento, vai dar consistência às linhas bifurcantes de sentido que daí emergem e que, por não se fixarem em formas ou estruturas espaciais, não são localizáveis em espaço algum, mas expressam o tempo no tempo.

Pois quando abordamos a subjetividade em função de seus processos de produção ao longo do tempo já estamos pensando em termos de devir e atravessando fronteiras entre domínios diversos do pensamento, tirando as coisas de seus lugares-comuns. E os devires, como relações de tempo (velocidades e lentidões), só podem ser pensados em bloco. No entanto, na abordagem filosófica em que aqui nos apoiamos tais blocos já não apresentam quaisquer formas a priori ou quaisquer fronteiras, pois não são produtos, mas apenas processos. Segundo Auterives Maciel Junior (2003), Heráclito de Êfeso, procurou explicitar a lógica deste todo processual, igualando o devir à totalidade. E,

aprofundando os combates e as oposições, chegou à intuição fundamental do devir: o instante que passa *é e não é* ao mesmo tempo, ou seja, deixa de ser para ser um outro instante. Levando tal reflexão às últimas consequências, pôde intuir que o instante presente que passa já é passado e futuro ao mesmo tempo, pois, ao passar, deixa de ser, para se tornar, conjugando o que foi e o que será na passagem, e tornando constantes a mudança e a mobilidade. Para Heráclito, a eternidade é o próprio devir, isto é, a mudança contínua e incessante de tudo. Conseqüentemente, a permanência e a eternidade em repouso não passam de ilusões (pp. 59-60).

Esta concepção do cosmo é bastante próxima à visão que nos oferecem os orientais, que concebem a Natureza toda em movimento, conforme a uma espécie de dança de Shiva. E ao tomarmos como princípio que tudo está em movimento, estamos concebendo um *logos* bem distinto da razão clássica, um *logos* que buscamos coincidir com a própria *physis*, um pensamento da própria imanência: “Heráclito pensou a *physis* como o jogo de uma unidade primordial consigo mesma, sendo essa unidade a força criadora da diversidade do mundo” (MACIEL JR., p. 62). Não se trata mais aqui da forma circular do discurso lógico, mas de um logos amorfo e potente como um fogo, um impulso com a propulsão de criar, destruir e recriar, incessantemente, todas as coisas. Ao tentarmos pensar em como todas essas mudanças podem atingir alguma unidade, notamos que “no acender e no apagar de cada medida tudo muda” e, com tudo em movimento, “o tempo é criança brincando, jogando; de criança o reinado” (p. 58).

Afinal, o tempo é como um jogo cujas regras podem mudar a cada instante; como as regras dos jogos que as crianças adoram inventar e reinventar; como as regras do jogo de croqué da Rainha Vermelha, em que todas as peças estão vivas e jogam com Alice; ou mesmo como a “corrida em comitê”, de que Alice participou alguns capítulos antes, para secar-se do rio de lágrimas em que estivera mergulhada com um curioso grupo de criaturas:

“O que é uma corrida em comitê?” perguntou Alice; não que quisesse muito saber, mas o Dodô tinha feito uma pausa como se achasse que *alguém* devia falar, e mais ninguém parecia inclinado a dizer coisa alguma.

“Ora”, disse o Dodô, “a melhor maneira de explicar é fazer.” (E, como você pode querer experimentar a coisa por conta própria, num dia de inverno, vou lhe contar como o Dodô a organizou.)

Primeiro traçou uma pista de corrida, uma espécie de círculo (“a forma exata não tem importância”, ele disse) e depois todo o grupo foi espalhado pela pista, aqui e ali. Não houve “Um, dois, três e já”: começaram a correr quando bem entenderam e pararam também quando bem entenderam, de modo que não foi fácil saber quando a corrida havia terminado. Contudo, quando estavam correndo já havia uma meia hora (...), o Dodô de repente anunciou: “A corrida terminou!” e todos se juntaram em torno dele, perguntando esbaforidos: “Mas quem ganhou?”

O Dodô não pôde responder a essa pergunta sem antes pensar muito, e ficou sentado um longo tempo com um dedo espetado na testa (a posição em que você geralmente vê Shakespeare, nas imagens dele), enquanto o resto esperava em silêncio. Finalmente o Dodô declarou: “*Todo mundo* ganhou e todos devem ganhar prêmios.”

“Mas quem vai dar os prêmios?” um verdadeiro coro de vozes perguntou.

“Ora, *ela*, é claro”, disse o Dodô, apontando o dedo para Alice; e o grupo todo se amontoou em torno dela, numa gritaria confusa: Prêmios! Prêmios!”

Alice não tinha a menor idéia do que fazer e, no seu desespero, enfiou a mão no bolso, tirou uma caixinha de doces (felizmente não entrara água salgada nela) e distribuiu-os como prêmios. Havia exatamente um para cada um.

“Mas ela também deve ganhar um prêmio!” exclamou o Camundongo.

“Claro”, respondeu o Dodô, muito gravemente. “Que mais você tem no bolso?” continuou, voltando-se para Alice.

“Só um dedal”, disse Alice, tristonha.

“Pois dê cá esse dedal”, disse o Dodô.

Em seguida todos se juntaram em torno dela de novo, enquanto o Dodô a presenteava solenemente com o dedal, dizendo: “Humildemente lhe pedimos que aceite este elegante dedal”; e, quando encerrou esse breve discurso, todos aplaudiram (CARROLL, pp. 28-30).

A radicalização deste jogo inventivo mutante (Alice achou isso tudo *muito* absurdo...) nos leva a pensar como a noção de bloco de devir estende ao infinito o alcance da noção de bloco de duração, conforme trabalhada por Boulez em um sentido estritamente musical. Como sublinha Maciel Jr (2003), na concepção heraclítica, se tudo muda, a mudança está em tudo. E cada coisa, por incluir em si o seu contrário, é já multiplicidade e mudança: “o um é múltiplo, o Universo é múltiplo, o todo é múltiplo” (p. 62). Heráclito concebe o princípio de unidade do tempo como um fogo primordial, de onde vieram todas as coisas e para onde devem regressar. Com isso, apresenta-se em seu pensamento “a idéia de um eterno retorno do que nasce e do que desaparece”. Para Heráclito, “o mundo em mudança seria julgado e apoderado pelo fogo em um imenso incêndio cósmico”. Mas, após esse incêndio, um novo período se iniciaria e, com ele, “o

mundo em mudança retornaria, de tal maneira que o fim coincidiria com o início”. Assim, o “abrasamento cósmico” seria um purificador e restaurador, uma vez que nessa leitura “a conflagração universal não se trata de uma catástrofe, mas de uma apoteose, a partir da qual surge um novo mundo. (...) E assim o eterno retorno confere à *physis* uma eternidade” (p. 64).

No entanto, não devemos esquecer que não somos os donos do tempo ou da eternidade, pois se há tempo na música, esta também não se subtrai aos tempos que estão fora dela. O Orfeu, de Nattiez (2005), por exemplo, confiou demais nos poderes encantatórios de sua música, a ponto de desafiar o próprio Cronos, “improvisando uma longa balada variada”:

“Em meu canto”, ele lhe diz, “a melodia se repete, mas nunca é a mesma”. Cronos compreende de imediato o perigo: através da música, Orfeu tenta arrancar todos aqueles que o ouvem do curso inexorável do Tempo. Cronos deixa o aedo crer por um momento em sua vitória, mas, depois de fingir ceder à sedução de sua voz, provoca sua morte. Definitivamente? (p. 9).

Para Nattiez, não podemos nos debruçar sobre a música sem nos encontrarmos com o *Tempo*. Assim, em suas pesquisas, tenta englobar algumas aquisições do Estruturalismo em uma perspectiva temporal: “a partir do momento em que se abandonam a visão estruturalista e sua perspectiva acrônica, enquanto se conservam suas aquisições essenciais”, e esta é a aposta de Nattiez, “não se pode deixar de reencontrar o Tempo em seu caminho” (p. 11). Pois o que está em questão para Nattiez, neste combate entre Cronos e Orfeu, é a relação agonística entre duas temporalidades: o tempo histórico e o tempo da obra. Como vimos, a visão que Boulez tem da história, ou mais precisamente, da linguagem musical, “separa aquilo que, em determinada obra ou estilo coexiste com as malfadadas lembranças do passado, a fim de definir uma linguagem pura e unificada, uma nova síntese” (NATTIEZ, 2005, p. 86).

As obras do passado somente interessam a Boulez “pelas conseqüências que delas se pode extrair para a música contemporânea” (p. 87). E isso é importantíssimo, pois como diz Nattiez (2005), “quando se lê o passado em função de si próprio, é grande a tentação de suprimi-lo. Para Boulez, o compositor moderno assemelha-se a Orfeu: caso olhe para trás, estará arriscado a se transformar em uma estátua de sal” (p. 88). Assim, Boulez procura mostrar o potencial de novidade, mesmo nas mais familiares obras do passado: “é inútil tentar reconstituir o labirinto particular do compositor (...). O essencial é compreender a dialética própria da obra e, sobretudo, saber extrair dela as conclusões para o futuro” (p. 89). No entanto, ao interpretar uma evolução histórica em relação a si mesmo, acaba por construir um enredo próprio e permanente da história da música, sem jamais modificá-lo. Com isso, Boulez “instaura a verdade em que acredita” (p. 90). É claro que às vezes Boulez muda de opinião,

mas sempre a fim de restabelecer os princípios fundamentais que transcendem as contingências empíricas. (...) É nessa trajetória intelectual e artística de Boulez que o círculo se fecha. Esta noção de história, a construção de sua evolução e desenvolvimento a partir de uma pequena

quantidade de princípios, reencontramos o mesmo *movimento* na esfera das composições, pois o tempo musical não é somente da história, é também dos processos de criação e de elaboração das obras (NATTIEZ, 2005, p. 90).

Nas palavras de Boulez (*apud* NATTIEZ), “todas as obras que escrevo nada mais são, no fundo, do que as diferentes facetas de uma só obra central, de um conceito central” (p. 91). O liso e o estriado são dois pólos de um *continuum*, o tempo musical. Mas este é também o tempo “da *obra que escoa*, da obra que se desenvolve e prolifera a partir de um núcleo central e inicial a partir de princípios seriais unificados”. Trata-se de um modo de pensar a música que não se restringe ao serialismo integral; pois opera, quer se trate “dos *leitmotive* de *O anel dos Nibelungos* de Wagner (...) ou da organização da obra em todos os seus níveis, morfológicos e retóricos”. E o alcance é ainda mais amplo. Para Nattiez, “é também esse tipo de expansão impressionante que podemos encontrar tanto na obra quanto na vida de Boulez” (p. 91).

Assim, Nattiez introduz “o outro tema fundamental do pensamento de Boulez, paralelo à sua preocupação com o tempo: a impossibilidade de separar o *material* da *invenção*” (2005, p. 92). Tanto que Boulez teorizava um espaço-tempo liso envolvido com questões ligadas a suas possibilidades de realização, em questão naquele momento. E, para tanto, segundo Boulez (2002), bastaria construir instrumentos em que se pudesse variar livremente as escalas de maneira precisa e “segundo combinações preparadas e ordenadas”. Estes instrumentos, de modo algum irrealizáveis, “deveriam se conceber a partir de materiais pouco suscetíveis de serem modificados pelas variações atmosféricas quanto à umidade, calor, etc” (p. 88).

Boulez propunha, portanto, o uso de instrumentos eletrônicos, como meio privilegiado de tornar audível um tempo não pulsado. Afinal, com os instrumentos “naturais”, tais espaços lisos poderiam ser produzidos, mas “não seriam controlados” (2002, p. 89). O desejo de obter o controle sobre todas as dimensões dos eventos musicais só poderia se realizar com a utilização de meios eletrônicos de produção sintética e sequenciamento de sons. É por isso que, segundo Nattiez (2005), a partir de certo momento, Boulez sente a urgência de uma instituição e se dedica ao IRCAM, onde produz a obra *Répons*, que “encarna e reúne todos os ‘temas’ enumerados ao longo de seus textos” (p. 92) e que, a partir de um material básico, se organiza em todos os níveis de sua estrutura. E isso foi possível com a criação de uma máquina, o 4X,

que é capaz não só de gerar em tempo real a proliferação do material inicial (de modo que o compositor opere suas escolhas *in loco*), mas que pode ser também diretamente utilizada na performance da obra, o que resulta em um *diálogo* entre os instrumentos tradicionais e os meios eletrônicos e faz com que se suprima a dependência dos intérpretes em relação às fitas magnéticas. Invenção, portanto, de um *instrumento* novo, capaz de fornecer o *material* musical adaptável às exigências de um *pensamento*, graças à existência de uma *instituição* que permite conceber e utilizar a máquina e produzir os dispendiosos concertos que demonstram sua eficácia. Deve-se considerar o IRCAM, o 4X e *Répons* como os produtos diretos da exigência inicial de Boulez: a aliança do material com a invenção (NATTIEZ, 2005, p. 92).

Assim, a preocupação de Boulez com os procedimentos artificiais de criação musical não implica o abandono da subjetividade em prol de uma objetividade pura, pois como aponta Nattiez, há sinais de um “crescente interesse de Boulez pelos problemas da percepção e, particularmente, pela idéia de que uma nova obra, por sua linguagem e forma, cria suas condições específicas de escuta” (p. 89). E isso nos remete novamente a Heráclito que,

fiel ao *lógos*, que ele escutava e traduzia, disse: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (...). Ainda de acordo com o *lógos*, Heráclito chegou à conclusão de que a multiplicidade das coisas existentes era expressão de uma unidade. Disse ele: “Não de mim, mas do *lógos* tendo ouvido, é sábio homologar: tudo é um” (...). Assim, quando afirma que tudo é um, a unidade em questão que se diz do múltiplo, que confere ao múltiplo uma unidade, que permite ao filósofo dizer que o um é o múltiplo, pode ser entendida como uma unidade em movimento, sendo a mudança a expressão dessa unidade para todas as coisas, uma vez que todas as coisas mudam. A mudança é o universal que rege o cosmo (MACIEL, pp. 60-62).

## 2.4 O eterno retorno e a terceira síntese do tempo

O eterno retorno, ao menos na concepção deleuziana, é uma repetição do futuro, que só afeta o novo. Alberto Gualandi (2003) diz que “*eterno retorno* é o nome da *terceira síntese do tempo*, síntese que liberta o presente de sua submissão ao antigo e que faz do presente e do passado os instrumentos da afirmação do futuro, o prelúdio para a produção de novas diferenças” (p. 78). Para Deleuze (2006a), trata-se de um “jogo divino, porque a regra não preexiste, porque o jogo já incide sobre suas próprias regras, porque a criança jogadora só pode ganhar – sendo todo o acaso afirmado cada vez e para todas as vezes” (p. 170).

Segundo Gualandi, enquanto por um lado costumamos pensar o tempo a partir de duas figuras “que se excluem reciprocamente, a *linha* e o *círculo*, a doutrina do tempo de Deleuze tenta produzir uma terceira figura que sintetiza e ultrapassa as duas primeiras: a *espiral*” (p. 71). Mas ao utilizarmos a imagem do tempo como espiral, não devemos nos descuidar do princípio metodológico de pensarmos os problemas mais em função do tempo do que do espaço. Não podemos aceitar esta imagem sem problematizá-la. Não é uma imagem tão inerte quanto a de uma mola de caderno. Tentemos, portanto, pensar aqui com uma imagem acústica.

Com esse procedimento, ao contemplarmos um movimento em linha reta combinar-se com um movimento cíclico, pode ser que surja a imagem de uma linha desenhando uma onda sonora que percorra a superfície de um cone bergsoniano que, sob o efeito dessa linha, ondula também sobre si mesmo, como uma simples concha produzindo os sons das ondas. A imagem dessa espiral pode se parecer mais até com um turbilhão do tempo, mas trata-se sobretudo de uma espiral sem identidade, amorfa, uma pura função diferenciante. E é exatamente isso o que Gualandi (2003) parece dizer, quando afirma que, “para Deleuze, a *função cosmológica* do

eterno retorno é expulsar da espiral do tempo toda identidade e só fazer voltar eternamente aquilo que vai até o fim de sua potência, de sua diferença” (p. 80).

E ao elevarmos a potência de uma imagem espacializada até a sua saturação, podemos produzir infinitas outras imagens, bem mais perturbadoras, pois sem quaisquer possibilidades de redesenho a partir de coordenadas pré-estabelecidas. E isso pode chegar a um tal nível de vertigem que até os blocos triangulares de duração – com toda ‘perfeição’ que o número três possa representar para qualquer tipo de música – se combinem entre si, de mil maneiras, e as linhas diagonais ganhem autonomia; e estas, tomando vida própria, deslizem em trajetórias psicodélicas que escapam à linearidade que caracteriza a representação espacial usual e a circularidade subjacente a todo procedimento memorial, traçando, com isso, movimentos nômades em um espaço liso, em uma constante migração transversal de um território a outro. Pois, para Deleuze e Guattari (1997a), Boulez se faz historiador da música para mostra como,

cada vez de maneira bem diferente, um grande músico inventa e faz passar uma espécie de diagonal entre a vertical harmônica e o horizonte melódico. E cada vez é uma outra diagonal, uma outra técnica e uma criação. Então, nessa linha transversal que é realmente de desterritorialização, move-se um *bloco sonoro*, que não tem mais ponto de origem, pois ele está sempre, e já, no meio da linha; que não tem mais coordenadas horizontais e verticais, pois ele cria suas próprias coordenadas; que não forma mais ligações localizáveis de um ponto a outro, porque ele está num “tempo não pulsado”: um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida, como um barco bêbado que se confunde, ele próprio, com a linha (p. 96).

E o importante, para Deleuze e Guattari, é que todo músico sempre procedeu assim: “traçar sua diagonal, mesmo que frágil, fora dos pontos, fora das coordenadas e das ligações localizáveis, para fazer flutuar um bloco sonoro numa linha liberada, criada, e soltar no espaço esse bloco móvel e mutante” (p. 96). E o próprio Boulez (2005), armando suas movimentações nesse jogo de invenção integral, de criação dos próprios métodos de invenção (as regras não preexistem e o jogo incide sobre suas próprias regras: brincar de inventar as regras da própria brincadeira que se brinca), aponta que a série, além de seu uso musical, tornou-se, enfim, um modo de pensar polivalente e não apenas mais uma técnica de vocabulário. Boulez faz questão de sublinhar que a série deve “não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra; é portanto uma reação total contra o pensamento clássico cuja intenção é que a forma seja, praticamente, algo de preexistente” (p. 271). Mas no serialismo integral não existem escalas preconcebidas, estruturas gerais, onde um pensamento particular deve se inserir. Para Boulez, “todas as vezes que o pensamento precisa se expressar, ele utiliza uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma indispensável para organizá-los” (p. 271). Enquanto o pensamento tonal fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração, o serial se baseia em um universo em perpétua expansão.

No entanto, de acordo com Deleuze (2006a), só produzimos algo de novo na condição de “repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno” (p. 138). Como aponta Mário Bruno (2004), o eterno retorno, para Nietzsche e Deleuze, não pressupõe “a identidade em geral daquilo cujo retorno se supõe que ele deva estabelecer”. O eterno retorno de Nietzsche é puramente intensivo, “são as intensidades que retornam” (p. 184). Nessa leitura, a identidade, que compõe o mundo da representação, é efeito de uma diferença primeira que oculta a si própria. E uma questão primordial diria respeito às condições em que essa diferença oculta reapareceria em si.

Como aponta Mário Bruno (2004), o caminho que Deleuze toma para pensar tais condições é o das três sínteses do tempo, complementado pela sua “teoria das séries”; pois, para Deleuze, é preciso que um sistema se organize em duas ou mais séries, “definidas pelas diferenças entre os termos que a compõem”. E quando essas séries heterogêneas entram em comunicação, constitui-se um sistema de diferenças, pois algo passa entre os bordos: “acontecimentos, fenômenos singulares. O sistema é preenchido por dinamismos espaço-temporais que exprimem a ressonância das séries e a amplitude dos movimentos” (pp. 186-187). Deleuze, em *Diferença e Repetição*, exemplifica esse sistema de “acoplamento entre séries das quais derivam ressonâncias internas e o movimento forçado” (p. 186), por meio das três sínteses do tempo em Freud.

Embora refazer esse caminho fuja ao escopo do presente trabalho, não podemos deixar de assinalar aqui que, assim como Jacques Lacan, Deleuze fez seu próprio “retorno a Freud”, mas de um modo distinto de Lacan, pois “não privilegiou as tópicas (em direção a uma topologia ou à problematização do espaço), e sim uma compreensão do inconsciente a partir das forças que o compõem”. E, com essa ênfase no chamado aspecto econômico da metapsicologia freudiana, Deleuze vai pensar um “além do princípio do prazer” por meio da repetição nas três sínteses do tempo (p. 137). É importante assinalarmos que, por ‘princípio’, entendemos tudo aquilo que rege um domínio, como quando Nattiez (2005) diz que “o elo que Boulez mantém com o passado é bem específico: jamais se dirige a ele para tomar de empréstimo elementos estilísticos empíricos e, sim, para tirar lições quanto a seus *princípios*” (p. 87). É também assim que Deleuze aponta dois sentidos para o princípio do prazer. O primeiro é o que rege o domínio da vida psíquica. Mas resta saber o que é que submete o domínio ao princípio. Trata-se, como indica Mário Bruno (2004), de um princípio de segundo grau, “que submete à vida psíquica à dominação empírica do princípio do prazer” (p. 137).

A questão até aqui era a *fundação* do princípio do prazer, a síntese de ligação. Mas é preciso ainda um *fundamento*, algo que faça do prazer não apenas uma experiência isolada, mas que organize o prazer em torno de um princípio. Assim, “é a ligação que fundamenta o princípio de prazer. Trata-se da descoberta de Eros como princípio do prazer” (2004, p. 137). No entanto, para além de Eros, o fundamento, encontramos o sem-fundo, que é Thánatos. Enquanto Eros possibilita a “instauração do princípio empírico do prazer”, sendo, portanto, seu fundamento, “somos precipitados para algo mais além, o poder terrível da repetição: o *sem-fundo*”. E este sem-fundo, remetido ao “trágico da repetição no eterno retorno” (p. 141), poderia fazer o eterno retorno ressoar como uma espécie de pesadelo em ruínas circulares,

porque se repetiu o acontecido faz muitos séculos. As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou em refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando (BORGES, 1972, p. 66).

Mas os devires não são sonhos, ideais ou fantasmas: são perfeitamente reais: o bloco de devir é real, e não os “termos supostamente fixos” pelos quais passam as relações cinéticas (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 18). O trágico não é o pesadelo, mas consiste na apreensão sensível da finitude. Enquanto Eros “faz-se ouvir e atua na superfície”, Thánatos é o “sem fundo, transportado por Eros, sendo instinto de morte silencioso” (2004, p. 140). E não se trata aqui de uma pulsão de morte destruidora, que seria já “um representante indireto de Thánatos” (p. 140). Nem se trata de um silêncio como morte do som. Mas trata-se da afirmação da finitude sensível na superfície, uma espécie de *empirismo transcendental*.

Deleuze, ao pensar nas sínteses temporais passivas de Freud, propõe uma estética transcendental que dá outra dimensão às sínteses temporais ativas propostas por Kant, para quem a sensibilidade, passiva, seria incapaz de fazer qualquer síntese, pois suas formas (tempo e espaço) seriam dadas a priori. Assim, Deleuze enaltece Kant pela descoberta do domínio do transcendental, mas critica o encolhimento que a crítica kantiana produziu no próprio alcance do conceito. Como aponta Mário Bruno, o conceito de transcendental, para Deleuze, embora faça uma retomada da estética transcendental kantiana, tal retomada é uma releitura, “que não pára de apontar os limites dessa estética”, fazendo-a remeter a um plano de imanência, entendido à luz de um empirismo radical. “O empirismo torna-se transcendental, quando apreendemos no sensível o que só pode ser sentido, o ser do sensível” (2004, p. 141).

E não estamos falando aqui de seres individuados, destacados uns dos outros, com suas identidades fixas e bem delimitadas, mas de relações de velocidades e lentidões que atravessam

corpo e pensamento, pois o que nos interessa são “as passagens e combinações, nas operações de estriagem, de alisamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 214). E apostamos aqui que é pelo traçado de linhas transversais entre uma realidade concreta e uma realidade abstrata, mas sem separação entre elas, que poderemos pensar as passagens entre liso e estriado. Pois há tanto linhas representativas, de contorno formal; quanto linhas amorfas, em fuga.

Seja um sistema onde as transversais estão subordinadas a diagonais, as diagonais a horizontais e verticais, as horizontais e verticais a pontos, mesmo que virtuais: um tal sistema retilíneo e unilinear (seja qual for o número de linhas) exprime as condições formais sob as quais um espaço é estriado, e a linha constitui um contorno. Uma tal linha é representativa em si, formalmente, mesmo se ela nada representa. Ao contrário, *uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum*, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não pára de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata e descreve um espaço liso (1997b, p. 210).

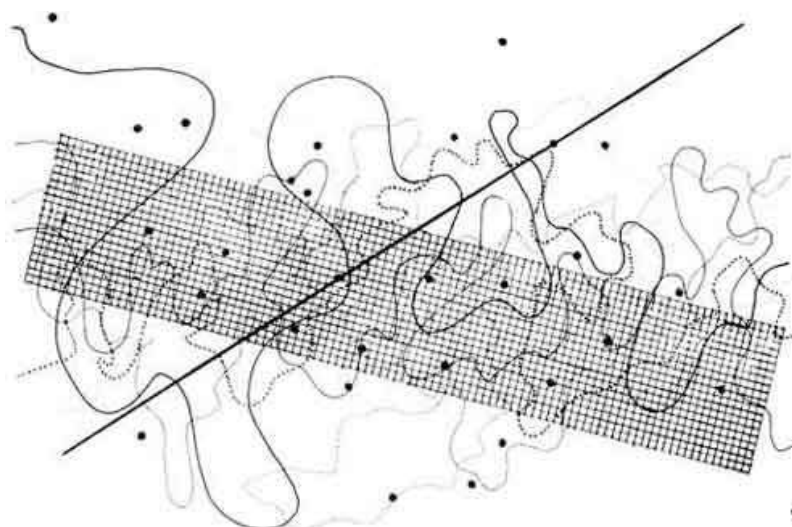


Figura 26: Partitura de *Fontana Mix*, de John Cage

Liso é abstração, mas não se trata de uma abstração homogênea (por exemplo, a noção abstrata de “ser” eterno e limitado), e sim da afirmação de um processo de heterogênesse sem fundamento natural, base concreta. Como a própria tendência da arte à abstração, que chega a inverter a relação entre a criação e os fundamentos, ao produzir as próprias regras de criação e não apenas criar segundo condições de possibilidade já dadas. E o problema não é representar a natureza, mas recriar os princípios criadores: um artificialismo integral. O artifício se distingue mas não se separa da natureza pois, por um lado, modelando nossa subjetividade, como vimos no caso do temperamento igual, pode também se naturalizar, tornar-se um hábito; por outro, a subjetividade também é produção, criação, artificialização de si. Portanto, cabe agora pensarmos em como essa tendência incorporal ao abstrato vai se relacionar com os corpos, como expressão dos acontecimentos de superfície na produção de um estilo.

### 3 – PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE: RITMO E ESTILO

*One pill makes you larger and one pill makes you small  
And the ones that mother gives you don't do anything at all  
Go ask Alice, when she's ten feet tall  
And if you go chasing rabbits and you know you're going to fall  
tell 'em a hookah smoking caterpillar has given you the call  
Call Alice, when she was just small  
When the men on the chessboard get up and tell you where to go  
and you've just had some kind of mushroom and your mind is moving low  
Go ask Alice, I think she'll know  
When logic and proportion have fallen sloppy dead  
and the White Knight is talking backwards and the Red Queen's "off with her head!",  
remember what the dormouse said: "Feed your head"<sup>26</sup>  
(Grace Slick - White Rabbit)*

No primeiro capítulo, apresentamos distintas concepções da pulsação: como unidade de tempo na partitura, como contagem dos pulsos pelo músico, mas também como vibração ondulatória, oscilação subjacente aos fenômenos sonoros, apontando para o ritmo como uma espécie de tendência à libertação do metro, ou mesmo como articulação entre duas tendências (o metro e o fluxo). No entanto, tais definições parecem insuficientes, pois ainda se encontram muito ligadas à questão da cronometria. Afinal, há uma cronologia no intelecto, que opera independente do apoio em algum instrumento externo de medida. E quando Boulez diz que o tempo estriado é o que contamos para ocupá-lo e que o liso é o que ocupamos sem contar, de modo que seu controle nos escape, ele não está falando em cronometria, mas em cronologia. Tanto que o principal exemplo que utiliza para falar dessa ocupação sem contagem é o de um músico, com um metrônomo diante de si, pois assim não precisa medir o tempo para ocupá-lo.

Portanto, para compreendermos como os ritmos pulsados e não pulsados se relacionam com a produção de subjetividade, partiremos aqui de uma articulação entre a noção de pulsação e o conceito de ritornelo, conforme proposto por Deleuze e Guattari (1997a), que nos força a repensar o papel da repetição na subjetividade. E, ao abordarmos essa repetição como ritmo, somos convocados a problematizar também como as noções musicais de tempo pulsado e tempo não pulsado se expressam na produção de subjetividade. Para tanto, recorreremos às temporalidades cronológica e aiônica, trabalhadas por Deleuze (2006b), e Deleuze e Guattari (1997a). Com isso, apontamos para a questão da subjetividade como a da produção de um estilo (TEDESCO, 2005), noção que nos ajuda a cumprir o duplo objetivo da presente pesquisa, que

<sup>26</sup> Uma pílula te deixa maior, uma te deixa menor e as que sua mãe lhe dá não fazem efeito algum. Pergunte à Alice, quando ela estiver bem alta. E se você for caçar coelhos e souber que irá cair, conte-lhes que foi uma lagarta fumando narguilê que te ligou. Chame Alice, quando ela estiver bem pequena. Quando os homens no tabuleiro de xadrez se levantarem e lhe disserem aonde ir, assim que você tiver ingerido um tipo de cogumelo e sua mente estiver se movendo lentamente, pergunte à Alice, eu acho que ela saberá. Quando lógica e proporção tiverem caído por terra, o Cavaleiro Branco estiver falando ao contrário e a Rainha Vermelha gritar "cortem-lhe a cabeça!", lembre-se do que disse o caxinguelê: "alimente sua cabeça" (*tradução nossa*).

reside em pensarmos como, no contemporâneo, os estudos sobre o ritmo musical nos ajudam a abordar o tema da produção de subjetividade e os estudos da subjetividade nos ajudam a abordar o tema da produção dos ritmos musicais.

Como dissemos acima, consideramos a cronologia como uma questão que não se resume à cronometria. Pois a cronologia não está exatamente no uso do metrônomo ou do cronômetro, mas em outro nível, numa tentativa de domínio intelectual do tempo e do espaço por quem produz e/ou contempla música. Nesse sentido, a questão do tempo pulsado e do tempo não pulsado também não se reduz à divisão métrica dos pulsos musicais, mas nos força a pensar nas relações que a pulsação, a repetição musical, mantém com a produção de subjetividade. Assim, seguimos Deleuze (2005), quando nos propõe que temos um tempo pulsado, uma pulsação de tempo, sempre que nos encontramos diante de pelo menos uma dentre as três coordenadas seguintes: a) um território; b) uma forma; e c) um sujeito. Há tempo pulsado quando se marca um território, se mede o estado do desenvolvimento de uma forma e/ou se identifica um sujeito:

A primeira característica é que um tempo pulsado é sempre um tempo territorializado. Regular ou não, é o número do movimento do passo que marca um território. Eu posso percorrer meu território de mil maneiras, não necessariamente em um ritmo regular. Mas, cada vez que eu percorro ou ando por um território, cada vez que eu designo um território como meu, eu me aproprio de um tempo pulsado, ou eu pulso um tempo.

Eu diria que a forma mais simples de tempo pulsado não é o metrônomo, nem tampouco qualquer cronometria, mas é o ritornelo, a saber, essa coisa que ainda não chega a ser musical. O pequeno ritornelo da criança pode até ter um ritmo relativamente complexo, pode ter uma metronomia, uma metrologia irregular. Trata-se ainda de um tempo pulsado, pois é fundamentalmente o modo pelo qual uma forma sonora, o simples que seja, marca um território. Cada vez que há a marcação de uma territorialidade, há uma pulsação de tempo. (p. 351)

Mas o que seria isso que Deleuze chama de “pequeno ritornelo da criança”? Ou, antes, o que seria um ritornelo musical? Esclarecer essa noção é de suma importância para pensarmos as relações do tempo pulsado e do tempo não pulsado com a medição de uma forma, a marcação de um território e a identidade de um sujeito (assim como de um tema, pois a palavra francesa *sujet* comporta os dois sentidos). Retornamos, portanto, ao tema da repetição, na música e na produção de subjetividade.

### 3.1 Ritornelo: territórios, formas e sujeitos

Voltando-nos novamente para a superfície homogênea e estriada da partitura tradicional, podemos dizer que o sinal de ritornelo, formado por dois pontos ao lado de uma barra dupla, “:||”, indica que determinado trecho deve ser repetido. Quando o executante encontra na partitura um sinal de ritornelo, ele deve procurar o outro sinal que lhe corresponde, “||:”,

marcando o ponto a partir do qual ele irá repetir. Caso não haja o sinal anterior, ou esteja indicado D.C. (abreviação de *Da Capo*), a música é repetida desde o princípio:



Figura 27: Ritornelo



Figura 28: Da Capo

O ritornelo é, nesse sentido, um sinal de repetição musical. Mas, como vimos tentando sublinhar, não deve ser entendido como algo que diz respeito apenas à linguagem musical, como se esta fosse completamente separável da dimensão pragmática, dos acontecimentos que a preenchem. O ritornelo não existe apenas como representação, portanto não se refere apenas à dimensão-compasso da repetição, dimensão espacializada, mas também à dimensão-ritmo, temporalizada. Aspectos de que já falamos anteriormente, mas que trataremos daqui por diante como aspecto corporal e incorporal do tempo musical, embora não seja ainda o momento de esclarecermos o sentido em que aqui utilizamos as noções de corpo e de incorpóreo.

Mas trata-se, para nós, de produzir, em meio às noções que nos são dadas pela linguagem musical tradicional e hegemônica, uma articulação com seu sentido processual, onde o processo de diferenciação, de heterogênese, emerge como o mais essencial (tanto para a arte quanto para a produção de subjetividade). É o que queremos chamar aqui de dimensão trágica dos acontecimentos: a desterritorialização das formas subjetivas como condição para a criação de si, enquanto processo de individuação, de produção de subjetividade, mas também de problematização, de tematização, que implica em (e pressupõe) perda de identidades pessoais para que novos sentidos possam ser produzidos.

Assim, é importante citarmos aqui o *Ritornello* surgido nos concertos barrocos, como forma dos movimentos musicais, nos quais um tema tocado pela orquestra revezava com partes de solo, e que atingiu alta complexidade na música clássica, combinado com elementos da forma sonata (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994). Afinal, a noção de forma musical, conforme o ensino clássico, diz respeito à descrição da maneira pela qual um compositor atinge certa unidade de sentido, certo equilíbrio no tempo para sua obra, tal como aquele que um arquiteto busca atingir no espaço. A forma é, nessa leitura, a estrutura musical. E dentre as diversas formas já codificadas pela linguagem musical clássica, as mais simples são as formas chamadas binária e ternária (BENNETT, 1986b, p. 15). Há também diversas outras formas codificadas, como a sonata, o minuetto, o rondó, a variação e o ritornelo, por exemplo.

Mas saber a estrutura, as resoluções formais de algo, pouco nos ajuda a compreender “porque o som sofre esta transformação – que está fora dele – de tornar-se música” (FERRAZ, 2005, p. 33). E o que nos interessa aqui, sobretudo, são os processos estéticos de produção de sentido. Portanto, ao falarmos de forma em música, do ponto de vista da produção de subjetividade, não nos restringimos a abordá-la somente a partir de um processo de codificação que a unifique e fundamente, mas também – e principalmente – como um processo que é ao mesmo tempo de formação e deformação de/para um espírito que a contemple e produza, que contemple ao produzir e se produza ao contemplar: tudo em movimento.

Portanto, não é de nosso interesse procedermos a uma tipologia das formas musicais (apresentando as definições que nos permitiriam identificar “isto é um minueto”, “aquilo é um rondó”, “isso é o ritornelo”), mas de considerarmos que as formas musicais mais simples são aquelas emitidas em função de outras coisas que não a própria música como linguagem artística (assim como pensarmos os devires destas formas mais simples com algumas complexas construções estéticas, éticas e políticas da arte e da filosofia). E a “simplicidade”, de que falamos, não diz respeito à métrica, mas a um gesto. Um pequeno gesto, bem simples (ou mesmo um fragmento, como no Tempo Primeiro dos gregos), embora possa se manifestar em uma cantiga estruturalmente complexa; em outras palavras, a forma (ou o modo) como se busca organizar um mínimo espaço existencial seguro, uma pele, um mínimo de território protegido. Pois um gesto, a maneira como se faz algo, também é uma forma, apenas que não necessariamente espacializada (do tipo *tenho que encontrar algo com a forma de um cone*), mas temporalizada (*tenho que inventar uma outra forma para lidar com todo este barulho caótico que perturba minha cabeça...*).

Algumas crianças, com medo, cantarolam na escuridão noturna, numa tentativa de “retomar o controle dos acontecimentos que se desterritorializam depressa demais para seu gosto e que proliferam em direção do cosmos e do imaginário” (GUATTARI, 1988, p. 103). Cantarolam para tentar sustentar, no fio da canção, algum ponto de apoio, para estabilizar seu medo do imaginário ilimitado (e a imaginação não apenas fabrica imagens visuais, como também, por exemplo, imagens acústicas, assim como as imagens que nós fazemos de nós mesmos). Como dizem Deleuze e Guattari (1997a), há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne e no canto de Orfeu. Pois entendemos aqui que o cantarolar, como uma tentativa de se produzir um centro estabilizador e calmante, pode funcionar como o fio que, na Mitologia Grega, Ariadne entregou a seu amado Teseu, para guiá-lo através do caótico Labirinto de Knossos, no castelo do Rei Minos. Pode funcionar também como o canto do músico e poeta Orfeu, cuja beleza irresistível lhe ajudou a afastar riscos e ameaças, inclusive e principalmente

em sua descida ao Reino dos Mortos (KERÉNYI, 1998). Em certo nível, o cantarolar funciona como a fixação de um ponto de base na realidade, em meio aos fantasmas e à desmedida do imaginário. Segue-se, nesse nível mítico do imaginário, a máxima de cantar para os males espantar, pois o medo do caos exige uma tomada urgente de medida. E é da medida territorial do tempo que trata o sinal de ritornelo, quando voltamos os olhos novamente à partitura.



Figura 29: Na partitura, o “S” transversalmente barrado significa ‘repetir a partir do sinal’ (*Dal segno*)

Podemos dizer também que, na partitura, o sinal de ritornelo territorializa a região que será repetida, sinaliza o espaço que será reiterado, percorrido novamente. Todo ritornelo pode comportar alguma complexidade métrica, caso queiramos assim analisá-lo; mas tal não é nosso caso, pois a noção de território, com a qual articulamos a de ritornelo, não tem nada a ver com a de complexidade métrica, mas com fluxos migratórios polirrítmicos. Tanto faz o número de passos que utilizamos para marcar um território, ou da unidade de tempo que tomamos por base. A noção de território é importante para pensarmos de que maneira já habitamos um espaço temporalizado e também como se estabelecem as polirritmias deste habitar.

O *Ritornello* Barroco e o pequeno cantarolar da criança, que podem até apresentar alguma complexidade métrica, se territorializam em sentidos bem diferentes. Podemos, por exemplo, dizer que o primeiro se territorializa em “uma seção a ser dançada após uma canção” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA), mas tal relação com a dança nos permite ligar essa noção de repetição à de um corpo que dança (ou que vibra, que pulsa) e que, embora repita os passos, sempre se diferencia de si mesmo ao dançar. E dançar – sobretudo quando passamos ao largo da estética proposta pelo balé clássico (que tenta reproduzir um ideal transcendente de beleza) – tem uma forte relação com o solo, o que no cantarolar da criança pode também dizer respeito ao estabelecimento de uma terra firme, de um solo, um atrator gravitacional. E pode até ser que a criança dance ao cantarolar, mas também a criança pode não dançar, pois o próprio cantarolar já comporta, em estado germinal, a produção de um tipo de identidade corporal e subjetiva, embora também não se resuma a isso, ao solo monódico.

O espaço de uma partitura, o trecho da dança barroca e o gesto de cantarolar são meios diversos de se tentar construir uma organização corporal, uma pele, algo que dê um sentido vital à experiência. No entanto, a experimentação do ritornelo envolve também certo estranhamento, certo deslocamento em relação aos eixos do pensamento lógico-formal, o que

nos obriga a pensar em um tempo que flui como um rio, ou mesmo que queima como o fogo de Heráclito. E há para nós aí uma importante indicação metodológica.

Afinal, podemos considerar, por exemplo, dois modos distintos pelos quais os músicos se apoderam de uma pequena forma musical, como um grito de vendedor, som de grilo noturno ou canto de passarinho. Eles podem reproduzir o canto como um modo de garantir sua identificação, seu reconhecimento, buscando representar algo que não pode ainda ser chamado, propriamente, de música. Tal é o caso, por exemplo, de muitos jingles publicitários e vinhetas. Por outro lado, os músicos podem fazer com que a pequena frase, som ou melodia entre em uma relação de devir com a música, criando assim uma dimensão transversal, que conquista autonomia estética e produz sentido singularmente, atravessando as marcas identitárias e arrastando-as em blocos de devir. Como nos diz Deleuze (2005), “resulta que ao mesmo tempo que a música devém pássaro, o pássaro devém outra coisa que pássaro. Há aí um bloco de devires, de devires dissimétricos: o pássaro devém outra coisa na música ao mesmo tempo em que a música devém pássaro” (pp. 351-352). Afinal de contas, devir não é imitação, pois “quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos. (...) Não se imita; constitui-se um bloco de devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 107).

Em um bloco de devir, um termo não se torna o outro, não se transforma no outro, mas ambos entram numa relação cinética, de influência mútua. Um termo jamais se torna o outro, pois os movimentos de ambos influenciam na relação. É como podemos ouvir na ação combinada dos sons dos ventos e das ondas, que nos projeta uma espécie de conversa entre o vento e o mar, tal como aquela, proposta por Claude Debussy no *Dialogue du vent et de la mer* (1903-05), onde o músico torna audível “uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade” (DELEUZE, 1978).

E a música nos dá muitos exemplos de acoplamentos entre diversas linhas de devir, de como os devires só se dão em bloco. Por exemplo, em relação à textura musical, quando duas vozes (em música, os instrumentos são chamados “vozes”, independente de se tratar do canto, propriamente dito), duas linhas melódicas, produzem um trecho de melodia em uníssono, gerando a chamada textura monofônica. Mas podem se manifestar também (e aí talvez a dessimetria subjacente à relação de devir ganhe ainda mais relevo) na chamada textura polifônica, como, por exemplo, no diálogo em contraponto dos músicos de *free-jazz*.

Quando todos improvisam ao mesmo tempo, é necessário que se produza uma linha transversal, para dar sentido à improvisação. Uma ou várias linhas, o que importa é que haja

articulação entre essas linhas. Tais articulações não são necessariamente aquelas unificadas pelo metro, ou pela tonalidade, embora isso também ocorra em certos casos (há muitos tipos de improvisação, das mais “estruturadas” às mais “livres”); mas o que importa é que as articulações possam ganhar vida, como transversais de sentido, destacando do tempo cronológico vetores de heterogênesse que produzam individuações singulares para a improvisação musical (o conceito de individuação ainda será trabalhado mais adiante).

Embora os músicos praticantes do chamado Improviso Livre – que emerge, sobretudo, do cruzamento de linhas de devir entre o *free-jazz* e a Música Eletrônica Viva – possam dispensar o uso de partituras e, segundo Rogério Costa (2007), partir do pressuposto de que “tudo é impermanente e que as formas são aspectos provisórios de agenciamentos viabilizados por conexões imprevistas e rizomáticas”<sup>27</sup> (p. 143), há sempre pulsações subjetivas, subjacentes aos improvisadores. Afinal, as identidades biográficas de cada músico, suas memórias, são inevitáveis (assim como um músico de jazz improvisa ‘jazzisticamente’ e um repentista ‘de repente’). No entanto, isso não deve impedir-nos de afirmar que, do ponto de vista da produção de subjetividade, a questão principal de toda criação musical (e não apenas do serialismo, do *free-jazz* ou da chamada livre improvisação), ou mesmo de toda criação, é a da produção de blocos de devir (o saxofone de Lester Young soando como a voz de Billie Holiday que, por sua vez, soa como um saxofone). E, como diz o músico Silvio Ferraz (2005),

fazer devir aqui, ao menos como se pode ver, ao pensar a música e talvez as outras artes, é acoplar-se a forças não humanas que nos dragam para fora de nossa humanidade. É aqui que opera o compositor quando torna sonoras certas forças que não nos são sensíveis, não são sonoras – nem presente, nem passado (p. 36).

Assim, os devires, como forças do futuro, agem sobretudo na operação que Silvia Tedesco (2005) chamará de “desterritorialização das formas subjetivas” (p. 142), o que não afirmaremos ainda aqui sem antes prestarmos maiores esclarecimentos acerca das noções de território, forma e sujeito. Pois quando nos debruçamos sobre a questão da produção de subjetividade, notamos que a noção de território diz respeito à identificação de um lugar espaço-temporal, um lugar mínimo, que possibilite a proliferação de vetores existenciais de marcação territorial, e também daquele mínimo de identidade de que tanto necessitamos para viver. Já a noção de forma aparece na abordagem clássica da música como algo estático (tal como a forma de um círculo, ou de um quadrado). Por exemplo, na representação tradicional de uma forma musical binária (uma música com duas ‘partes’), temos:

<sup>27</sup> O pensamento rizomático conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços, diferentemente do modelo de pensamento arborescente, não remete necessariamente a linhas de mesma natureza. A respeito dos modelos arborescente e rizomático do pensamento, confira a “Introdução: rizoma”, dos Mil Platôs, de Deleuze e Guattari (1995).

## Seção A :||: Seção B :||

Tal representação pode nos levar a pensar que passamos de uma Seção A, idêntica a si própria, para uma Seção B, também idêntica a si, e que a questão da diferença esteja calcada no contraste entre a primeira e a segunda seção. No entanto, insistimos em dizer que não pensamos o tempo apenas em sua dimensão espacializada, de estados distintos e destacados uns dos outros, mas também, e sobretudo, em sua dimensão propriamente temporalizada, diferenciante, em que nos importa avaliar cada etapa do processo de produção de subjetividade envolvido, em suas mais sutis variações de velocidades e lentidões.

Pois quando se repete a seção A, após ter sido tocada a seção B, ela já não soará como antes. Como diz Deleuze (2006a), “a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (p. 111). O A soa diferente após o B. Mas também não pensamos somente a diferença “entre dois elementos determinados e reunidos por uma relação de oposição” (p. 114), como no caso da repetição AB. Pensamos também na repetição do próprio elemento A, que soa diferente a cada repetição, como veremos logo adiante com a proposta musical do minimalismo. Mas, antes, cabe-nos perguntarmos ainda: o que resta ao músico, quando confunde a diferença com a oposição entre formas espacializadas, senão medi-las, marcá-las, identificá-las, para compará-las entre si?

Segundo Deleuze (2005), quando se mede (ou identifica) o estado de desenvolvimento de uma forma, o que está se fazendo é apenas marcar um tempo pulsado, uma pulsação de tempo. Como, por exemplo, na instrução de que, ao final da segunda execução da Seção A de uma determinada composição, se vá para a Sessão B em uma tonalidade distinta da tônica (a tônica é a tonalidade principal, em que as músicas tonais, em geral, começam e encerram). Essa operação marca a identidade de um território (da seção A, por exemplo), seu estado, sua organização interna; e não o processo de diferenciação – a um só tempo interno e externo (pois só há devir nas relações) –, que produz modos singulares de passagem de uma territorialidade a outra, processos de desestruturação e reestruturação muitas vezes simultânea que submetem as estruturas ao tempo. E o tempo, para nós, deve vir em primeiro lugar, no sentido metodológico de um primado da imanência sobre a transcendência.

A terceira característica de um tempo pulsado manifesta-se quando o tempo é usado para marcar, medir ou escandir a formação de um sujeito. E é nesse sentido que a educação disciplinar, com todo seu princípio de ordenação, seria um modo de medir a formação de um sujeito: o ensino fundamental, o ensino médio, o ensino superior, tudo muito bem dividido, escandido, ordenado. Mas temos que pensar ainda em outro aspecto, mais pessoal, mais íntimo,

pois é em um tempo pulsado que um sujeito se reconhece e se identifica como proprietário de uma série de memórias, que lhe fazem sujeito de suas histórias de orgulho e miséria, de seus dramas e ladainhas (a noção de série não é aqui utilizada no sentido diferenciante, do serialismo integral, mas no sentido ordinário, do senso comum, como quando dizemos quinta série, nono período, pós-doutorado, jardim III etc).

Mas devemos sempre nos lembrar que a relação entre tempo pulsado e tempo não pulsado é de implicação mútua, pois um não existe sem o outro. Propomos, portanto, pensar os processos de criação pela articulação transversal das linhas de natureza distinta em que tais temporalidades, que são inseparáveis, se ordenam. E, para isso, talvez os músicos minimalistas possam nos ajudar ainda mais que os serialistas, pois como aponta Silvio Ferraz (1998), o minimalismo nos propõe, de saída, algo ainda mais sutil e paradoxal (cada músico a seu modo, como também ocorre no serialismo ou em qualquer tipo de música), pois não há aí um princípio tão evidente como o da não-repetição serialista (em que A só pode retornar depois de B, C, D etc; enfim, após serem tocados todos os elementos da série).

No minimalismo a diferenciação é trabalhada como algo que advém da própria repetição de elementos mínimos (AA...). A questão está numa espécie de salto qualitativo que se dá por uma saturação que pode produzir certo estado de transe hipnótico, provocado pela fadiga a que a percepção é conduzida, quando já não consegue mais contrair os sons que contempla. É como tentarmos dizer, rápida e repetidamente, ‘jaca, jaca, jaca, jaca...’ e começarmos a ouvir ‘cajá, cajá, cajá, cajá...’, e vice-versa; ou mesmo dizermos ‘pa, pa, pa, pa, pa, pa...’ e ouvirmos ora ‘papa, papa, papa...’, ora ‘papapa, papapa...’.<sup>28</sup>

Afinal de contas, é da repetição obstinada de fragmentos mínimos (embora possam conter níveis diversos de estruturação interna, além de todas as sutis variações que podem ou não serem inseridas propositalmente a cada repetição) que Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e La Monte Young, por exemplo, extraem toda uma sutileza de ressonâncias, deslocamentos de acento, linhas de devir e de diferenciação por saturação. E o que está em questão aqui não é a identidade estrutural ou a medida deste mínimo que é repetido (pode ser AA, AB, ABA, DACBA'DEBCF, tanto faz). A questão do mínimo não nos remete à simplicidade dos elementos e casos que se repetem, mas ao simples gesto de fazer repetir, “o mínimo de repetição necessária à aparição da diferença” (TEDESCO, 2005).

---

<sup>28</sup> Segundo Deleuze (2006), “as duas formas de repetição remetem sempre uma a outra na síntese passiva”. A repetição de AB supõe a de A e a de B, mas a própria repetição de A se ultrapassa necessariamente, de onde a tendência em sentir um “tic-tic como um tic-tac” (p. 114), ou mesmo um ‘papapapa’ ora como ‘pápa, pápa’, ora como ‘pá, papapa’, etc.

György Ligeti (1923-2006), por exemplo, que não se considerava um minimalista ou serialista, compunha às vezes texturas tão complexas que a própria saturação produzida pela sobreposição de inúmeras melodias impedia que estas fossem percebidas em conjunto, gerando a percepção de falsos movimentos transversais independentes. Na música de Ligeti,

o ouvido seleciona, efetua suas próprias combinações e até registra sons que não foram emitidos. Esta possibilidade foi levada mais longe ainda na música de Reich, cujos contornos extremamente aprimorados estimulam percepções “falsas” comparáveis às propiciadas pelos quadros de Bridget Riley. A mente é hipnotizada pela repetição, caindo em um estado no qual pequenos motivos podem destacar-se da música com uma nitidez sem qualquer relação com sua real importância acústica. (GRIFFITHS, 1998, p. 166)

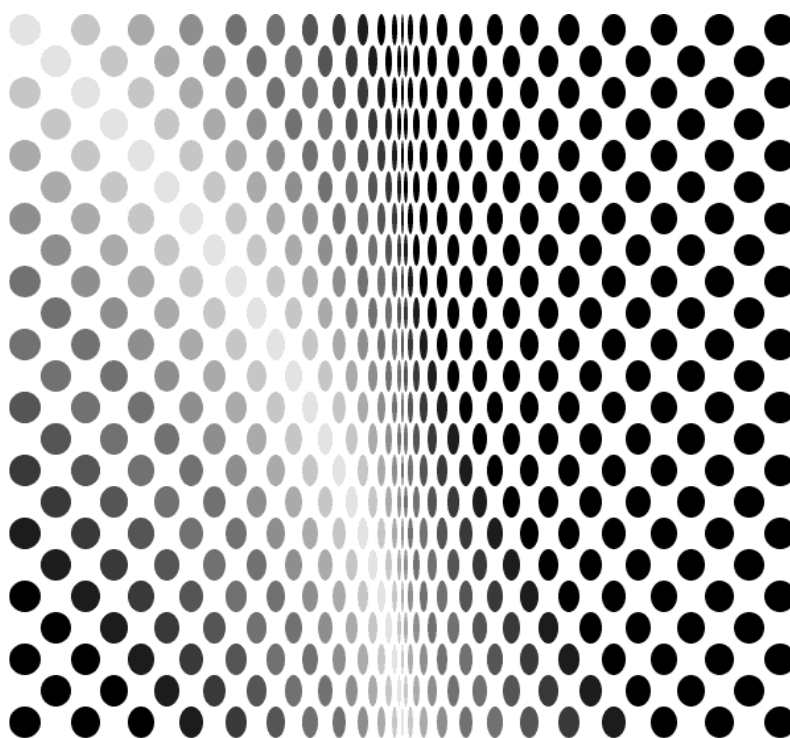


Figura 31: *Loss* (Perda, 1964), de Bridget Riley

Um paradoxo que queremos ressaltar é que uma forma, um território e um sujeito, ao considerarmos as linhas de devir de que cada um deles é dotado, já portam, neles mesmos, todo um potencial de deformação, de desterritorialização e de dessubjetivação que nos cabe detectar em suas margens, em sua relação com aquilo que lhes faz borda, que lhes faz fronteira, o limiar que aponta para fora da identidade de um território, um sujeito, uma forma. E não há cantos de pássaros apenas para a marcação de território, como também para os movimentos de migração e acasalamento; e tais cantos podem portar fragmentos em comum. Nós mesmos não cantarolamos apenas quando estamos com medo, mas também quando estamos felizes, ao sairmos de casa; e a melodia pode até ser a mesma, embora, num caso e no outro, expressem coisas totalmente distintas, pois ao mudarmos de temperamento muda o ‘tom’ de nossa voz.

E assim como os músicos minimalistas produzem transversais por microdefasagens e por saturação, extraindo a criação dos próprios efeitos da repetição, o serialismo também acaba por provocar a emergência de linhas transversais, que fogem às séries pré-determinadas, fazendo emergir outras dimensões, como vimos no capítulo anterior. Afinal, é sempre isso o que ocorre na criação, na expressão artística: a produção de motivos transversais.

Richard Wagner (1813-1883), por exemplo, é usualmente considerado um músico revolucionário, por conta de *Tristão e Isolda*, ópera que colocava em questão o sistema tonal – que imperava na música de sua época –, apresentando uma melodia que, ao invés de percorrer a cadência de uma tonalidade qualquer, trilhava-se sobre um intervalo trítono, conhecido então como *diabolous em musica*, por comportar a mais alta dissonância.<sup>29</sup> Mas Wagner é também conhecido por seu processo composicional, baseado no *leitmotiv*, que costumamos traduzir como motivo condutor (e queremos pensar aqui como um fio condutor, uma guia).

Por um lado, um *leitmotiv* pode ter todas as características de um tempo pulsado. Em primeiro lugar, ele assinala o ponto de origem de uma forma sonora, com fortes propriedades intrínsecas. É aquela pequena frase, ou tema, que se repete muitas vezes (como um refrão), ao longo das óperas wagnerianas. Em segundo lugar, indica a formação de um personagem, a frase que nos recorda o drama pelo qual identificamos cada personagem da ópera (por exemplo, o

---

<sup>29</sup> Para entendermos o que a dissonância significa musicalmente, podemos recorrer àquela que, segundo Auterives Maciel Jr. (2003), tenha sido talvez “a primeira lei descoberta empiricamente”, a experiência de Pitágoras com o monocórdio, que estabelecia relações entre a Matemática e a Música. O monocórdio foi um instrumento inventado por Pitágoras, composto por uma única corda, que se estendia entre dois cavaletes fixados em uma prancha, além de um cavalete móvel, que era colocado sob a corda, e em contato com ela, dividindo-a em duas seções. A primeira constatação de Pitágoras foi a da existência de uma relação proporcional entre o comprimento da corda e a altura do som que ela emitia, quando tangida. Mais adiante, ele observou que “pressionando a corda na metade do seu comprimento, obtinha um tom uma oitava mais alto do que o tom da corda soando livremente; em seguida descobriu que, apertando a corda dois terços de seu comprimento, o tom obtido era uma quinta mais alto; a três quartos, uma quarta mais alto” (2003, p. 75).

O que ele descobriu com isso foi a existência dos intervalos consonantes, ou seja, “intervalos que soam juntos em concordância”, mostrando-se agradáveis, confortáveis aos ouvidos humanos. Pela primeira vez, evidenciou-se uma possibilidade do uso da Matemática para a descrição de uma experiência sensorial: “em função do prazer ligado a esses intervalos consonantes, Pitágoras associou a harmonia à beleza, apreciando o fenômeno em termos artísticos”. Assim, os chamados pitagóricos conceberam a Natureza como um imenso concerto, acreditando que “as dissonâncias locais entre coisas iriam se resolver em consonâncias universais” (2003, p. 77). Poderíamos dizer que aí reside, de algum modo, todo ‘fundamento natural’ subjacente à harmonia diatônica da música tonal, embora já tenhamos visto, no primeiro capítulo, de que maneira esta natureza teve que sofrer pequenas (porém graves) distorções, com o chamado temperamento igual, para que a música européia tenha se desenvolvido em todo seu esplendor orquestral.

Porém, de acordo com Wisnik (1989), uma coisa curiosa ocorria quando o intervalo de oitava (a divisão da corda ao meio) era dividido também ao meio, pois isso produzia um intervalo de três tons, o chamado trítono.

Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação 1/2, sendo igual à sua própria inversão (pois do/do é igual a do/do), o trítono[ que] divide a oitava ao meio, é também igual à sua própria inversão (fã/si é um intervalo do mesmo tamanho que si/fa) e instável, baseado na relação 32/45 (pulsos melódicos em relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos). (...) O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a “falha” do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico: o *diabolous in musica* intervém na criação divina (...), devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais (p. 82).

tema de *Siegfried*, herói de algumas óperas wagnerianas). Em terceiro lugar, ele aparece na música, cumprindo burocraticamente o seu papel de vai e volta, de localização em meio à estrutura da composição, como um sinal de ritornelo. E assim pode ser compreendido um *leitmotiv*; mas, dizemos, muito mal compreendido. Afinal, não é isso o que, de acordo com Deleuze (2005), Pierre Boulez faz ao conduzir Wagner, pois ele apresenta uma avaliação do *leitmotiv* completamente diferente dessa leitura reducionista. Em linhas gerais, Boulez não considera o *leitmotiv* a origem de uma forma, o marcador de um território nem o indicador de um personagem. Segundo Deleuze, o que Boulez diz do *leitmotiv* é que ele é

um verdadeiro tema flutuante, que chega a aderir aqui ou ali, em lugares muito diferentes. Há então um tema flutuante que pode flutuar tanto sobre as montanhas como sobre as águas, sobre tal personagem ou sobre tal outro, e cujas variações vêm a ser, não variações formais, mas variações perpétuas de velocidades, de acelerações e de diminuições de velocidade. (p. 355)

Trata-se, portanto, de duas concepções bastante distintas do *leitmotiv*, que causam toda a influência na performance musical. Mas embora possa parecer que a concepção de Boulez estaria, no caso, toda do lado de um tempo não pulsado, não cansamos de repetir que os dois aspectos são inseparáveis. Portanto, o objetivo de nossa pesquisa não é responder à pergunta sobre como obter um tempo não pulsado, ou como se chegar a um tempo musical em estado puro, como se tratasse da verdade do tempo, ou do verdadeiro tempo.

Por definição, só podemos extrair um tempo não pulsado de um tempo pulsado, pois se tentarmos suprimir toda pulsação de tempo, não haverá nem tempo pulsado nem tempo não pulsado, não haverá de fato mais nada. Uma tentativa assim seria puro niilismo. Porém, de acordo com Deleuze (2005), um tempo pulsado é o que nos é dado e é daí que devemos tentar arrancar um tempo amorfo (pp. 355-356). Em outras palavras, os corpos estão sempre dados; trata-se de extrair, de sua ida ao limite, os incorporais, as linhas de sentido que os atravessam. E talvez já estejamos no momento oportuno de esclarecermos as relações que vimos propondo entre o tempo pulsado como “corpo” e o tempo não pulsado como “incorpóreo”.

Mas a tarefa, embora esclarecedora, não é tão simples quanto gostaríamos, pois exigirá, para uma compreensão mais clara de tais relações, a introdução de dois novos “personagens conceituais” que, embora venham lutando um com o outro durante grande parte de nossa pesquisa, ainda não haviam se apresentado na narrativa. Pois Deleuze (2005) aponta a distinção que Boulez faz entre estriado e liso como ligada a dois modos de temporalidade distintos, embora se apresentem sempre misturados. Não são dimensões sucessivas do tempo, como passado, presente e futuro, mas duas leituras simultâneas: Deleuze aproxima o pulsado a Cronos e o não pulsado ao Aion. Enquanto um é o cronológico, que mede os movimentos, o outro é bem mais difícil de se compreender intelectualmente, embora não o seja intuitivamente.

E, assim como o musicólogo Nattiez (2005), recorrendo à mitologia, abordou a relação agonística entre tempo e música, por um combate entre Cronos e Orfeu (conforme apareceu em nosso capítulo anterior), nós também pensamos tempo e música pela expressão de uma agonística. No entanto, em nossa leitura, a relação agonística não se dá entre Cronos e Orfeu, ou entre tempo e música; mas entre Cronos e Aion, leituras distintas, porém simultâneas, do tempo. E essa agonística, que aqui abordamos, se expressa tanto na música quanto na produção de subjetividade, uma vez que privilegiamos, em ambas, o aspecto temporal.<sup>30</sup>

### <sup>30</sup> NOTA SOBRE MITOLOGIA E TEMPO

Na teogonia do poeta grego Hesíodo (2007), Crono, também grafado Cronos (Κρονός, em grego, e Saturno em latim), é filho de Urano (Céu) e Geia (Terra). Urano mantinha relações amorosas com Geia todas as noites, mas detestava os filhos dessa união. Tão logo nasciam, os ocultava nas cavidades profundas da terra, impedindo-os de ver a luz. Angustiada, Geia pediu a seus filhos que a ajudassem a combater Urano. Mas somente Crono (o mais moço dos filhos) topou ser o antagonista de seu pai. Assim, o plano que Geia tinha em mente pôde ser colocado em ação. À noite, quando Urano deitou-se sobre Geia, o titã Crono castrou seu pai, separando o Céu e a Terra. E após expulsar Urano, casou-se com uma de suas irmãs, Réia, e iniciou seu reinado (BRANDÃO, 1987, p. 199).

No entanto, como aponta Jaa Torrano (2007), Crono sabia que “lhe era destino por um filho ser submetido / apesar de poderoso, por desígnios do grande Zeus” (p. 127, vv. 464-465). Por isso, ele engolia os filhos de Reia que, muito aflita, armou com os pais, o Céu e a Terra, um modo de esconder o filho mais novo, Zeus (Júpiter), futuro pai dos deuses e dos homens. Zeus, quando cresceu, decidido a romper com este mau hábito de Crono, esta cronificação, tomou-lhe a foice da mão e, com a mesma lâmina utilizada para mutilar o Céu, castrou Crono, a quem, ainda sob a dor da grave mutilação, foi oferecida uma bebida de ervas (preparada pela deusa Métis, também conhecida como Prudência), que Crono bebeu sem suspeita, fazendo-o regurgitar todos os filhos devorados. Seguiu-se uma guerra, chamada Titanomaquia, de Crono e seus irmãos (Titãs) contra Zeus, que, com a ajuda dos Deuses do Olimpo, encerrou o reinado de Crono (o que, entretanto, não conclui ou encerra a questão da cronificação, como veremos adiante).

Pois bem, para Hesíodo, Zeus é pai dos deuses ao mesmo tempo em que é filho de Crono. E foi “por desígnios do grande Zeus” que Crono soube que seu reinado estava ameaçado. Mas ameaçado por quem? *Por Zeus!*, pelo último filho que ainda viria a ter (não tinha nem o primeiro quando soube). Ou seja, o próprio Zeus. Mas como poderia o filho ser pai do próprio pai? “Cada vez mais estranhíssimo...”, diria talvez Alice (CARROLL, p.19). Há uma perturbação aí das relações lineares de causa e efeito, anterioridade e posterioridade. Mas talvez a própria mitologia de Hesíodo possa nos ajudar a avançar nessa questão.

Acontece que, na Teogonia, encontramos uma temporalidade que não é cronológica. E essa temporalidade não aparece como uma entidade corporificada, mas faz-se presente na própria individuação da narrativa. Afinal, para Hesíodo o filho pode muito bem gerar o pai; pois Zeus, por exemplo, não nasce de fato antes ou depois de Crono, nem simultaneamente com Crono. Segundo Jaa Torrano (2007), o tempo em que Zeus nasce, vive e reina não pode preexistir nem ultra-existir ao nascimento-natureza de Zeus. O mundo é, para Hesíodo,

um conjunto não-enumerável de teofanias, séries sucessivas e simultâneas de presenças divinas. Cada presença é um pólo de forças e de atributos, que instaura e determina a área temporal-espacial de sua manifestação. Esta presença, que instaura a si mesma ao instaurar-se, inaugura de um modo absoluto o tempo e o espaço definidos de sua manifestação como o lugar decorrente e originado de sua presença. Trata-se em cada caso da presença de um Deus, somente com a qual passam a existir o tempo e o espaço em que esse Deus existe; - e desde que esse Deus passa a existir ele já está inteiramente presente em todos os tempos e lugares em que ele se manifesta e historicamente se dá sua vida. Não há um tempo e espaço que existissem antes de esse Deus existir e que ele viesse ocupar: a presença do Deus é a força suprema e original, originadora de si mesma e de tudo o que a ele concerne (p. 49).

Portanto, não conseguimos pensar a Teogonia segundo a representação de uma temporalidade sucessiva, organizada pelas relações de anterioridade e posterioridade, pois cada divindade instaura sua própria ordem temporal: “Não há um antes e um depois que inter-relacione as Divindades e as hierarquize segundo uma ordenação temporal, porque não há um tempo único que as transcenda e possa assim reuni-las” (TORRANO, 2007, p. 85). A própria teogonia de Hesíodo expressa um tempo não cronológico, marcado pela diferença nos acontecimentos que o preenchem. E, enquanto por um lado Hesíodo narra-nos o encerramento do reinado de Crono na Mitologia, por outro, afirmamos que isso não conclui ou encerra a questão da cronificação.

Cronos foi chamado de Saturno pelos romanos, e o planeta que atualmente é conhecido com este nome foi outrora chamado “Khronos” pelos astrônomos gregos. Era a divindade celeste mais distante que se via a olho nu. E uma

### 3.2 Cronos e Aion

Cronos é a dimensão espacializada do tempo. Quando visualizamos o calendário, a partitura, ou o mostrador do relógio, costumamos identificar o tempo à medida, à contagem, à marcação, à pulsação e, assim, operamos intelectualmente com ele da mesma maneira que operamos com o espaço, tentando discipliná-lo, obter dele um domínio completo, totalizante. Assim, tratamos o tempo pela medida do movimento dos corpos.

Por exemplo, alguém diz “daqui até aí leva uma hora”. Ou seja, enquanto o corpo dessa pessoa realiza movimentos com velocidade variada (caminhadas, corrida para pegar um ônibus, táxi, trem, metrô), relacionados a outros movimentos e velocidades (do próprio veículo, de uma fila de metrô), um outro corpo – o do ponteiro analógico de um relógio – perfaz um giro espacial de 360°, de acordo com um movimento uniforme em torno do eixo central de seu mostrador, desenhando um círculo, assim como faz um compasso, quando o pomos a girar.

Pois tanto faz que o relógio marque os segundos ou mesmo o dia do mês (como o do Chapeleiro Louco), o que importa é que os ponteiros retornam sempre ao mesmo lugar, ao fim de cada volta, pois estão presos por um eixo central, tal como o eixo em que fincamos a ponta seca do compasso e o fazemos girar. Podemos girá-lo infinitamente que retornaremos sempre ao mesmo ponto, como em um ponteiro de relógio, pois se trata aqui de uma repetição-compasso, limitada ao movimento circular, redundante, dos corpos. O relógio é um corpo. Mas o tempo representado em seu mostrador continua impassível a nossos ritmos corporais (e indiferente ao fato de que às vezes é imediata a distinção entre, por exemplo, a fome e o sono).



vez que não havia conhecimento de nenhum outro objeto com maior período de translação (sua translação se repete a cada 30 anos, aproximadamente), os astrônomos gregos e romanos chamaram-no "Pai do Tempo". Sua translação desenhava o maior dos círculos perceptíveis, que continha todos os corpos que se supunha existirem no espaço. O movimento de Saturno perfazia a maior imagem circular do tempo concebível na época.

Aí reside um dos pontos confusos entre o Crono e o Chronos (que procedem de radicais diferentes) que, de acordo com a teogonia órfica, personificava o próprio tempo. Chronos era, na mitologia órfica, um ser incorpóreo, que teria sido formado por si mesmo e permanecido como um deus sem corpo, que rodeava o Universo, conduzindo a rotação dos céus e o caminhar eterno do tempo. Chronos, como personificação do tempo, era também chamado Eón, ou Aion (<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos>>).

A teogonia órfica vem do poeta Orfeu, que teria recebido a revelação de certos mistérios e os teria confiado a iniciados, sob a forma de poemas musicais (PESSANHA, 2000, p. 17). Mas não nos cabe aqui opor a mitologia grega à mitologia órfica (como conclui Nattiez, ao final de seu estudo, “não há fim no combate entre Cronos e Orfeu”). Apelamos para a mitologia apenas como uma espécie de introdução à relação agonística que pretendemos sublinhar entre Cronos e Aion, protagonistas da próxima peça de nosso quebra cabeças, nosso jogo de palavras.

De acordo com Frédérique Ildefonse (2007), o mundo é, para o pensamento estóico, um organismo vivo, um *continuum* energético de corpos suscetíveis de agir ou sofrer ação. Fisicamente, os estóicos concebem o mundo como uno e limitado, possuindo uma forma esférica, “a mais apropriada ao movimento” (p. 33). Os estóicos pensam um mundo de corpos, regido pelo *logos*, com sua causalidade integral. Mas de que causalidade se trata aqui?<sup>31</sup>

Trata-se dos corpos como causas. Pois para os estóicos o mundo é composto de corpos, “incluindo a alma, assim como o pensamento, as qualidades, as virtudes, o próprio *lógos* filosófico. Os estóicos falam dos entes em termos de corpos, e o ser não é para eles o princípio final da divisão das realidades” (2007, p. 35). Mas, para os estóicos, os corpos são criadores.

<sup>31</sup>Na nota anterior, apresentamos o mito do Crono devorador na teogonia do poeta Hesíodo e dissemos que essa aventura não encerra a questão da cronificação. Fuganti (2008), apontando a inseparabilidade entre saúde, desejo e pensamento, estudou o movimento de cronificação que acompanhou a formação do pensamento ocidental do ser, como eterno, infinito, mostrando como as noções de verdade absoluta e ser eterno foram naturalizadas a ponto de criarem um tipo ideal de pensamento que cronifica os corpos e o desejo. Por conta disso, estuda a formação desse pensamento fundado na representação, “para poder desconstruí-lo ao mesmo tempo em nós e fora de nós” (p. 16). Uma questão que gostaríamos de colocar aqui é como a passagem do mito à razão, com os pré-socráticos, opera uma mudança de foco, dos deuses mitológicos para os princípios da natureza, o que move os corpos materiais. Segundo Maciel Jr. (2003), a razão pré-socrática guardava ainda uma semelhança com o mito, pois se apresentava como uma revelação, um desvelamento da verdade, que era atribuído somente a pessoas excepcionais (chamados de Mestres da Verdade), “por meio de uma dádiva divina” (p. 28). O poeta, inspirado pela deusa Mnemósyne (a Memória), desvelava em suas narrativas míticas verdades dos acontecimentos passados. E para o pensamento pré-socrático nascente a verdade também era revelada por um deus. Mas enquanto os poetas eram funcionários dos soberanos, reis com poderes divinos, cujas narrativas são criadas para celebrar as façanhas desse rei (p. 33), os pré-socráticos, como pensadores na cidade, “professando as suas idéias na praça pública”, tinham que se submeter ao debate. Assim, “com os pré-socráticos a razão foi impondo-se e aos poucos se diferenciando do mito” (p. 29). E uma mudança que gostaríamos de apontar, do pensamento mítico grego à invenção da razão, é que, diferentemente dos mitos, que se apresentavam como verdades inquestionáveis, reveladas por deuses e fora do alcance dos humanos, com os pré-socráticos, os princípios que governam a natureza passaram a estar submetidos ao debate público, onde se buscava uma lógica para pensar os próprios princípios que governam o pensamento. Como diz Maciel Jr. (2003), o mito é, na tradição grega, “uma narrativa fabulosa que conta a origem de uma determinada ordem pela intervenção de certos deuses” (pp. 30-31). No entanto, o debate público exigia explicações racionais para a solução de problemas, sobretudo os de origem:

Enquanto o mito se definia como uma narrativa que contava as séries de ações ordenadoras do rei ou do deus, a explicação racional passou a se apresentar como a solução de um problema. Segundo o *lógos*, a explicação da origem dos fenômenos naturais responde às indagações postas pelo próprio pensamento. Uma nova atitude mental então se afirmou: nela, toda a explicação acerca da ordem do Universo resulta de perguntas que são formuladas pelo pensamento à Natureza.

No mito, a presença do sobrenatural validava a idéia de que o mundo foi construído por um deus que se achava além do plano dos homens e da Natureza. Na narrativa mítica estava presente um pensamento transcendente – elevado, sobrenatural, acima do plano terrestre, ligado à idéia de um mundo superior. Já no pensamento racional, a explicação da origem do mundo deve ser buscada no seio da própria Natureza. Buscar as razões da Natureza dentro da própria Natureza, encontrar o princípio gerador de todas as coisas na imanência do próprio mundo físico, passou a ser o desafio do pensamento que então surgia (pp.36-37).

Distinto do pensamento mítico, o pré-socrático colocava uma tripla exigência para a compreensão racional da natureza: que ela contivesse a substância que é fonte de tudo o que existe, o princípio que explique sua origem e a “razão da separação, da geração, da transformação e da corrupção das coisas. Além disso, a ambigüidade e a contradição existentes nos personagens e na própria narrativa mítica cedem lugar a um pensamento coerente consigo mesmo, descritivo e movido pela exigência de explicar a profundidade do real” (pp. 37-38). O *lógos* nascente seria um princípio unificador que buscava explicar a causa, para os fenômenos percebidos pelos sentidos, nas profundidades da matéria e, embora ainda se apresentasse como revelação, não se contentava com o fundamento transcendente dos mitos na autoridade divina. O pensamento racional exigia a exploração da profundidade dos corpos, da matéria.

Os estóicos pensam os corpos como causas, e os definem como tudo aquilo “que pode agir ou sofrer ação” (p. 38); enquanto os incorpóreos seriam imunes a qualquer ação. E, uma vez que concebem o mundo como um *continuum* de corpos, “admitem uma multiplicidade de causas” (p. 43). Mas causas de quê? Segundo os estóicos, “toda causa é corpo e é causa para um corpo de um [efeito] incorpóreo” (SEXTO EMPÍRICO, *apud* ILDEFONSE, 2007, p. 46). Este efeito incorpóreo diz respeito ao sentido (como o sentido de uma frase).

Só que, para os estóicos, não há um sentido transcendente a priori a que os corpos devessem tentar obedecer ou imitar: “o incorpóreo não é o grau superior da realidade e o princípio que produz efeitos, mas a realidade é corpórea, e não uma degradação do incorpóreo, quaisquer que sejam as modalidades” (ILDEFONSE, 2007, p. 49). O sentido incorpóreo emerge nos encontros entre os corpos. O mundo é um corpo unificado pela natureza, e esta “é uma força se movendo por si própria, produzindo e mantendo em coesão, conforme as razões seminais, os seres que vêm dela em momentos determinados” (p. 34). A natureza, cosmos, é a força interna que dá unidade aos corpos, impedindo a matéria de se dissipar.

Embora não haja um princípio transcendente como modelo para os seres vivos, tudo o que ocorre é, para os estóicos, segundo a *Natureza*, o que unifica o *lógos*, a *physis* e também o *ethos* estóico (a moral estóica proclama “viver em conformidade com a natureza”). Pois bem, o *lógos* estóico é bem próximo ao *lógos* heraclítico, princípio que pensa os processos de mudança; diferente da lógica inaugurada por Parmênides e seu discípulo Zenão, que buscava apontar as contradições entre a noção de ser e a de movimento.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>Passando em sobrevôo o pensamento pré-socrático, apontamos que Tales de Mileto, ao afirmar que tudo era água, estava afirmando um *lógos*, um princípio unificador, inseparável da *physis*. A razão se afirmava como co-extensiva à natureza. No entanto, para seu discípulo Anaximandro, a *physis* não se identificava com nenhum elemento natural. O que governava o cosmos era o *apeiron* (ilimitado). Ele operou um salto para o pensamento ao propor a existência de uma *physis* que só pode ser pensada. De acordo com Maciel (2003), “com Anaximandro o pensamento se pôs em movimento, emancipando-se do vínculo com as coisas percebidas e procurando, no terreno da pura especulação, a imortalidade e a eternidade do princípio gerador das coisas que povoam o mundo” (p. 49) O mundo surge desse ilimitado, “por um movimento circular primordial, um turbilhão cósmico que separa os opostos. (...) O *devir*, isto é, o *vir a ser*, que significa mudança, processo, transformação – configurando assim a ordem do tempo – surgiu como efeito dessa luta, sendo um movimento ininterrupto entre os contrários, que só acaba quando todos forem absorvidos pelo *apeiron*” (pp. 49-50). Mas essa separação, para Anaximandro, foi causada por uma injustiça que só o perecimento poderia expiar: “injustiça e expiação de injustiça, eis a existência na ordem do tempo” (p. 50). Culpa, falta e expiação, como uma espécie de dívida infinita com o ilimitado. Isso instaura uma divergência filosófica entre Anaximandro e Heráclito, para quem a mudança e o conflito expressam uma justiça interna à *Natureza*. Mas entre eles há também Anaxímenes, que inseriu o ar (*pneuma ápeiron*) nessa natureza ilimitada, proposta por Anaximandro. Em lugar do indeterminado de Anaximandro, o ilimitado de Anaxímenes pertencia ao mundo sensível: “julgou o ar o elemento mais adequado por considerá-lo como o elemento desprovido de forma” (p. 52). O ar é amorfo. Com Heráclito, vimos o *lógos* se transformar num fogo e, com Pitágoras, em número, com a matemática servindo inclusive para dar a razão da beleza de fenômenos acústicos. E então chegamos a Parmênides e à questão inaugurada por seu pensamento: o problema do ser. Parmênides (2002) conta como uma deusa benévola lhe apontou a existência de dois caminhos para o pensamento: o da verdade e o da opinião. O caminho da verdade é o caminho do que é, enquanto o caminho da opinião é a via das ilusões. Um pensamento verdadeiro se identifica com o ser, “pois o mesmo é pensar e ser” (p. 15). Ele

Contudo, os estóicos invertem esse modo de pensar, para propor uma espécie de racionalismo integral, de causalidade integral, mas cuja razão se encontra nos movimentos e na multiplicidade dos corpos, e não em princípios transcendentais a priori, formas eternas (o ser). O abandono desses princípios transcendentais vai dar ao racionalismo integral dos estóicos o mesmo tom de criacionismo que observamos no serialismo integral, como em *Alice*, Heráclito, Nietzsche etc. Embora o estoicismo pareça mais próximo de um naturalismo (viver em conformidade com a natureza) que de um artificialismo, a desnaturalização de um modo de pensar paralisante, hegemônico e homogeneizante, é comum a ambos. Ao pensar um mundo de corpos em movimento, os estóicos colocam em questão o sentido do tempo.

Como vimos no primeiro capítulo, com relação à primeira síntese do tempo, o presente é o tempo dos corpos. E Deleuze, em *Lógica do Sentido* (2006b), anuncia Cronos como o tempo do presente, pulsado, limitado pelas medidas dos corpos. E como o mundo dos estóicos é um mundo de corpos (incluindo a alma e o *lógos*), o maior presente cuja duração cronológica ainda possamos definir (o presente como hoje, o ano presente, a década, o século, a era...) não é ilimitado, desmedido, mas pertence a ele “delimitar, ser o limite ou a medida da ação dos corpos, ainda que fosse o maior dos corpos ou a unidade de todas as causas (Cosmos)” (DELEUZE, 2006b, p. 168). E mesmo as sínteses passivas do presente, vividas sob a intervenção da memória, já unificam os instantes, permitindo-nos identificarmos ativamente o

---

considera que pensar e dizer a verdade coincide com o ser, enquanto o não ser não é; portanto, não pode ser pensado. Com isso ele afirma a eternidade, a infinitude, do pensar e do ser; ou seja, do que é eterno: “o ser é um eterno presente, uno, homogêneo e contínuo. Sem admitir outro além dele, e, em seu seio, pregas, ou partes” (SANTOS, 2002, p. 84). Parmênides (2002) afirma que o ser é eterno, infinito, indestrutível, “pois é compacto, inabalável e sem fim; não foi nem será, pois é agora um todo homogêneo, uno, contínuo”. Mas infinito não quer dizer ilimitado. O ser, para Parmênides, “visto que tem um limite extremo, é completo por todos os lados, semelhante à massa de uma esfera bem rotunda, em equilíbrio do centro a toda a parte” (p. 17). Mas diferente do corpo esférico dos estóicos, apropriado para o movimento, a esfera do ser, com seu equilíbrio central, quer afirmar a imobilidade e permanência do ser no mesmo estado: “sem princípio nem fim, pois gênese e destruição foram afastadas para longe (...). O mesmo em si mesmo permanece e por si mesmo repousa, e assim firme em si fica” (p. 17). Parmênides, com a afirmação da imobilidade, do limite e da infinitude do ser, nos legou os princípios lógicos clássicos de identidade e não-contradição.

Como aponta Maciel (2003), “segundo o princípio de identidade, aquilo que é, uma vez que pode ser pensado e dito, deve ser idêntico a si mesmo, sendo impossível que o seu contrário, o nada ou o não-ser, possa ser pensado e dito”. Mas se a afirmação do ser exige a negação do não-ser, “afirmar simultaneamente que o ser é e o seu contrário também, implicaria, aos olhos do filósofo, cair em contradição e, segundo o princípio da não-contradição, se o ser é, o seu contrário, o não-ser, não é” (p. 89). Com isso, Parmênides afirma a impossibilidade do movimento. E seu discípulo, Zenão de Eléia, vai desenvolver esta lógica através de um método dialético, uma arte da argumentação, levando-a para o plano do pensamento. Com as aporias, a que já fizemos menção no primeiro capítulo, Zenão quis provar que Parmênides tinha razão. Mas Zenão não negava que nossos sentidos percebam o movimento, a multiplicidade, a variação (pois sabia que as pedras que lhe fossem arremessadas lhe atingiriam). O que ele quis, ao dizer que o movimento e o múltiplo são impensáveis, “foi subordinar os dados dos sentidos às exigências lógicas do pensamento, para mostrar que a experiência do movimento e da multiplicidade são irracionais. A razão, segundo ele, sempre chega à contradição quando quer pensar o movimento segundo as suas leis lógicas e matemáticas” (pp. 101-102). Tal pensamento, ao elevar a identidade do ser ao infinito, limita-se à sua representação (ou, como dissemos antes, aquilo que em música diz respeito à repetição-compasso presente na partitura), deixando de lado o fluxo sensível da experiência vivida nos corpos.

que chamamos de “meu presente”, minha tentativa de delimitação corporal do presente. E, como diz Deleuze, limitado não significa necessariamente finito: o maior presente “pode ser infinito sem ser ilimitado: circular no sentido de que engloba todo o presente, ele recomeça e mede um novo período cósmico após o precedente, idêntico ao precedente” (DELEUZE, 2006b, p. 168). Se girarmos um compasso infinitamente, fazendo-o sempre passar pelos mesmos pontos, podemos pensar na função da ponta seca como um centro de atração, um eixo central, que imobiliza o círculo desenhado, pois a cada giro reforçamos os limites e reafirmamos a permanência estável dessa figura, assim representada. E se nos imaginarmos como o centro de um círculo, podemos sentir o quanto qualquer movimento centrípeto só nos faz retornarmos para o mesmo ponto.

Mas há forças centrífugas que nos atiram para fora de nossos círculos de redundância. E tais forças só existem no encontro com outras forças (pois força é relação; sempre que se fala em forças, devemos pensar em relação de forças, em blocos de devir), que estão fora do círculo, ou mesmo fora do centro (pois nosso corpo não opera de acordo com um centro único, mas, como dissemos no primeiro capítulo, de acordo com a composição rítmica de diversas durações concomitantes). Assim, embora qualquer formalização espacial do tempo pareça manter-nos imóveis, cronificados, impossibilitados de mudança, não podemos nos esquecer que a repetição muda sempre algo no espírito que a contempla. Ela sempre produz um ritmo (mesmo que ainda em estado germinal) entre os corpos, na situação de seu encontro.

Nesse sentido, os corpos são causas para outros corpos de efeitos. Mas os efeitos são, eles mesmos, incorpóreos, estão fora dos corpos, embora sua existência só se dê por intermédios deles. De acordo com Ildefonse (2007), embora o mundo estóico seja um corpo, fora do mundo se espalha o vazio incorpóreo, pois tanto era preciso “que houvesse um lugar para o mundo, porque o mundo é um corpo e todo corpo encontra-se num lugar”, quanto era preciso “que esse lugar fosse vazio, para que o mundo fosse total, quer dizer, que nada do mundo fosse suprimido” (p. 34). E esse vazio não tem limites, pois o lugar “é ilimitado antes que o corpo nele se inscreva, dando-lhe um limite, figura, uma circunscrição” (p. 53). Os estóicos pensam o corpóreo como limitado e o incorpóreo como ilimitado. No entanto, o incorpóreo “só existe localmente, quando ocorre tal situação, que é uma situação dos corpos, em contato com um determinado corpo: os corpos têm então lugar e momento na sua periferia, os predicados incorpóreos desfrutam uma existência local” (p. 54). Só tocamos os sentidos incorpóreos na finitude dos instantes de encontro entre os corpos em que tais emergem. Pois, se dizemos que um lugar é ocupado por um corpo, estamos anunciando algo incorporal que, no entanto, só existe por intermédio do corpo que o preenche. Caso contrário, estaria vazio.

### 3.2.1 Os incorpóreos

Os estóicos distinguem quatro incorpóreos: o vazio, o lugar, o tempo e o *lekton*. Dentre os quais, o tempo é o que mais nos interessa abordar, embora se articule necessariamente com os demais. E enquanto já dissemos que o vazio é o “lugar” do mundo, é importante afirmarmos agora que o *lekton* diz respeito ao sentido. Não apenas às palavras, mas ao sentido. Porque as palavras, nelas mesmas, são também corpos. Quando não se compreende isso, o discurso lógico fica com seus movimentos limitados pela identidade (não pode haver algo entre o que é Musicologia e o que é Psicologia) e pela não-contradição: ou Alice é grande ou é pequena (ela não pode ser grande e pequena?). Se grande é diferente de pequeno, Alice não pode ser diferente de si. No entanto, segundo Ildefonse (2007), a distinção entre corpos e incorpóreos, feita pelos estóicos, intervém nessa lógica, pois se o *lógos* é, para os estóicos, um corpo, os *lekta* são, por sua vez, incorpóreos: “o *lógos*, ainda que seja um enunciado, é um corpo, da mesma maneira que a alma, ainda que seja uma alma. O *lekton*, por sua vez, é um incorpóreo: ele existe com um *lógos* determinado, como o limite do sentido, distinto desse *lógos*, que entretanto não existe sem ele” (pp. 104-105).

Os corpos e os incorpóreos, tal frase e seu *lekton* (que emerge como sentido no momento da enunciação), são igualmente indissociáveis, ainda que decididamente distintos. Com os incorpóreos e essa nova teoria da causalidade, os estóicos realizam uma verdadeira ruptura na relação causal. De acordo com Deleuze (2006b), no pensamento estóico, “as causas são remetidas em profundidade a uma unidade que lhes é própria e os efeitos mantêm na superfície relações específicas de um outro tipo” (p. 175). Mas, por enquanto, o que mais queremos destacar é a temporalidade paradoxal dessa produção de sentido: o tempo Aion.

Pois bem, Deleuze (2006b) afirma que, de acordo com Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Não se trata de um presente limitado, não falamos mais aqui de um tempo espacializado ou incorporado (naturalizado por hábitos corporais). Aion é o tempo imensurável dos acontecimentos incorpóreos, onde o que importa não é a extensão, mas o instante, que divide o presente simultaneamente em passado e futuro. Não encontramos aí uma medida do presente que absorva o passado e o futuro, mas em seu lugar o que temos é um “instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado” (p. 169). O futuro e o passado dividem a cada instante o presente, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Para Deleuze, enquanto Cronos *era* inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matérias, Aion *é* povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo.

Enquanto Cronos era limitado e infinito, Aion é ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante. Enquanto Cronos era inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, Aion se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos (2006b, p. 170).

Aion é o instante que se estende ilimitadamente numa linha reta que, no entanto, é tão finita quanto um ponto (de fato, é bem menor que isso e, ao mesmo tempo, bem maior; pois não se trata de um ponto ideal, mas de uma espécie de cristal de espaço-tempo). Esse instante paradoxal extrai do presente os elementos constituintes dos acontecimentos que, para os estóicos, não são corpos, e sim incorpóreos (ILDEFONSE, 2007, p. 45). Poderíamos, com isso, pensar que Aion não tem em absoluto presente, pois o instante não cessa nele de se dividir em futuro e passado: *Alice cresce; Alice diminui*. Mas o que ali se constata é que ela não se torna maior do que era sem tornar-se menor do que será (aliás, tornar-se é o que, nesse caso, ela não pode, pois se trata aqui do devir, que põe em xeque toda identidade fixa). No entanto, isso não deixa de ser um presente (e como este devir não têm termo inicial ou final, a rigor, não deveríamos falar no que Alice era ou será, mas apenas como ela está deixando de ser e ainda vindo a ser neste momento). Mas este presente, no entanto, representa um instante sem qualquer espessura, como “o presente do ator, do dançarino ou do mímico” (DELEUZE, 2006b, pp. 172-173); e mesmo (porque não?) do músico, como por exemplo nos momentos em que nos inebriamos com a chamada presença de palco que contemplamos.

O presente, em Aion, exprime o paradoxo da extensão, ao máximo, da duração deste instante fugidio e sem qualquer espessura, que não cessa de se extinguir enquanto dura. Finito como o instante e ilimitado como o vazio estóico, Aion insiste em meio ao presente de Cronos, perturbando seus limites corporais e sua infinitude, sua permanência, sua cronificação. Trata-se aqui de uma relação que não é dicotômica, antagônica, mas agonística: um combate entre forças que, no entanto, só existem em combate, vetores tendenciais em constante conflito. É como nas ondas sonoras, em que sons e silêncios não podem aniquilar-se, caso contrário nada mais seria ouvido (e a questão atual da escuta não é a do Absoluto, mas a do Impossível).<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Chama-se ouvido absoluto a habilidade de reconhecimento da altura fundamental de um som qualquer por um músico. Por exemplo, toca-se uma buzina e o músico diz “está em si bemol”. No entanto, cremos que ele jamais diria isso caso seu ouvido não houvesse sido disciplinado pelo sistema de temperamento que impera no ocidente, que abordamos no início do capítulo anterior. A rigor, o que pode ser dito, neste caso, é apenas que a altura fundamental do som ouvido equivale ao que, em nosso sistema de codificação tonal, convencionou chamar-se “si bemol”. E isso, para nós, encerra a discussão sobre uma falsa polêmica a respeito de ser o chamado ouvido absoluto um “dom natural” (como uma dádiva divina) ou um fruto da aprendizagem. E a questão não se resolve em termos de absoluto, mas se prolonga virtualmente rumo ao impossível. Pois, como afirma Boulez, no contemporâneo, estamos todos diante de questões semelhantes de abordagem e de método. Em filosofia, por exemplo, a cada vez se elabora um pensamento mais complexo para tentar pensar o impossível, forças que não são pensáveis por si mesmas. E em música, ninguém se ocupa mais do ouvido absoluto, mas o problema atual é produzir um ouvido impossível – tornar audíveis forças que não são audíveis por si mesmas (DELEUZE, 1978).



Figura 33: Imagem utilizada em um anúncio de *Tai chi chuan*

Os incorpóreos, assim como o silêncio, de fato não existem, no sentido de possuírem um “ser”, mas subsistem por intermédio dos corpos, emergindo e afundando com eles, mas sempre pela superfície, acompanhando suas ondulações, vibrações e, sobretudo, seus encontros, os acontecimentos que lhes ocorrem. E a cronificação não vem somente do alto, mas pode também vir de baixo, dependendo de como corpo e pensamento articulem os acontecimentos. Pois Cronos, enquanto medida (como também juízo, avaliação) dos movimentos dos corpos, das extensões, pode também fundar o tempo no sentido internalizado pelo sujeito (“meu” presente), nas “profundezas” obscuras incorporadas (minha perversão polimorfa), como se tratasse de propriedades enterradas na profundidade da matéria (sou mestiço), ou mesmo na identidade secreta do sujeito (mas... e no caso daquele que passou anos para descobrir que era o mesmo que já sabia ser antes, mas que também nunca foi, pois sempre estive se tornando outro que ele não sabe ainda quem seja pois talvez também não seja, mas esteja apenas se tornando?). Há um Cronos devorador enterrado em cavernas imaginárias...

Pois se Aion é justamente o tempo dos acontecimentos incorporais de superfície expressando a temporalidade do devir, e os devires esquivam o presente puxando-o ao mesmo tempo em direção ao passado e ao futuro, uma das coisas para a qual Deleuze (2006b) nos alerta é que nem toda concepção do devir é da mesma natureza daquela que o Aion vai trazer à tona. Platão, por exemplo, não negava a realidade dos corpos sensíveis, da matéria, dos devires. Mas, assim como Urano, os colocava em um nível inferior, um *underground*, submundo, ou caverna subterrânea vista como degradação do verdadeiro mundo divino, supra-celeste, céu das idéias eternas (*Topos Uranos*). Platão apontava para um devir-louco – que, para Deleuze, estaria todo do lado de Cronos, um mau Cronos (uma espécie de anti-Cronos, pervertendo a eternidade) –, que habita as profundidades dos corpos, ameaçando a perfeição do Bem (bom

Cronos) que, assim como os mitos, habita as alturas inatingíveis das idéias eternas (inatingíveis em parte, pois o filósofo virtuoso acreditava poder alcançá-las pelo amor à verdade eterna).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Platão dividiu o mundo em dois, separando o ser e o devir. Como aponta Luiz Fuganti (2008), Platão concebe, de um lado, “um *plano divino* constituído por Idéias, *mundo supra-celeste* das essências ou puras formas inteligíveis, lugar dos modelos superiores que implicam uma realidade verdadeira que existe em si e permanece imutável, eternamente idêntica a si mesma, apreendida apenas pelo pensamento”. De outro lado,

concebe um *plano dos corpos* sensíveis, *mundo terreno das aparências*, da matéria (...), lugar dos fluxos, das mudanças e devires que se tornam sempre diferentes do que são, região inferior apreendida pela experiência sensível e que, no melhor dos casos, conquista uma realidade segunda, isto é, torna-se cópia, caso deixe-se ordenar e medir à semelhança do mundo modelar das alturas (pp. 25-26).

Deleuze (2006b) sublinha, nessa divisão, que Platão colocava de um lado uma dimensão de coisas limitadas, medidas, de qualidades fixas, mesmo quando não se trata de realidades eternas, mas temporárias, desde que se pudesse abordá-las “freadas assim como repousos, estabelecimentos de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento”. Trata-se de uma identificação por medidas superiores, transcendentais, uma espécie de pulsação do tempo. Mas Platão via, de outro lado, “um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil” (pp. 1-2). Mas que devir-louco é esse? A dualidade platônica implicava a separação radical entre o ser e o devir, pois a sensibilidade sempre teria o poder de nos iludir. Platão, no diálogo “Parmênides” (2002), aborda o tempo, ao comparar a relação entre uma pessoa mais jovem e uma mais velha:

O que veio a ser depois e é mais jovem está-se tornando mais velho em relação ao que veio a ser antes e é mais velho, mas jamais é mais velho, mas sim está-se tornando continuamente mais velho que aquele. Pois um está progredindo em direção a ser mais jovem e o outro, em direção a ser mais velho. Por sua vez, da mesma maneira, o mais velho está-se tornando mais jovem que o mais jovem. Pois, indo cada um dos dois em direção ao seu contrário, estão-se tornando o contrário um do outro: o mais jovem, mais velho que o mais velho, e o mais velho, mais jovem que o mais jovem. Terem-se tornado, entretanto, não poderiam.

Pois se se tivessem tornado, não mais se estariam tornando, mas seriam (p. 99).

Segundo Deleuze (2006b), este puro devir de Platão expressa uma dualidade oculta na profundidade dos próprios corpos sensíveis, na matéria. Não se trata da distinção entre a Idéia eterna como modelo, e a cópia como representação da Idéia, com maior ou menor semelhança com Ela (como ao julgar uma performance pela semelhança com a notação). Essa dualidade não está no mundo das Idéias, mas aqui, no dos corpos. Trata-se da distinção entre cópias e simulacros. O puro devir, “é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia” (p. 2).

E Fuganti (2008) mostra como Platão propunha um caminho para transpor o abismo entre o ser e o devir, pela relação entre pensamento e desejo. Mas o desejo e o pensamento, para Platão, tinham como objeto em comum a verdade: “é a relação com a verdade que estrutura a erótica platônica” (p. 26). E na Grécia arcaica, antes do nascimento da razão ocidental, a produção da verdade estava ligada a três tipos de delírios: o do poeta, o do profeta (ou adivinho) e o do vidente. Diz Maciel (2003): “o poeta, inspirado pela deusa Mnemósyne (memória), o profeta, pelo deus Apolo, e o vidente por Dioniso, proferiam, respectivamente, verdades de acontecimentos passados, futuros e presentes. O desvelamento dessas verdades se fazia na forma de narrativas míticas” (p. 28). Fuganti (2008) chama a atenção para o fato de que a verdade era produzida justamente pela loucura: “um homem louco era aquele possuído por um deus” (p. 27). E Platão instaura um novo personagem da verdade: “é o delírio erótico ou verdadeiro delírio, que inspira agora o filósofo autêntico ou o verdadeiro amante. O filósofo pode falar a verdade porque está possuído por Eros (que é definido no *Banquete* como um semideus, isto é, um comunicador intermediário entre os deuses e os homens)” (p. 28).

O discurso erótico, para Platão, pretende ser a ponte entre os homens e os deuses. O amor se erige como verdade, portanto algo idealizado: “um desejo que tem por objeto outros corpos é propriedade dos corpos ou da parte corruptível da alma”. Há aí um corte entre desejo e pensamento: “para Platão, se os corpos e o desejo dos corpos pertencem ao mundo efêmero do devir, o pensamento, ao contrário, é propriedade da parte racional e permanente de nossa alma, com origem divina e portanto imortal” (FUGANTI, 2008, p. 30). O verdadeiro amor, para Platão, é “um grande desejo de imortalidade, desejo de eternidade” (p. 33). O filósofo apaixonado é o homem virtuoso que conduz pensamento e desejo em direção ao objeto desencarnado, ideal, purificando sua alma das misturas corpóreas. Na condição de inspirado pelos deuses, de especialmente dotado, se coloca na posição de julgar, pelo mundo das idéias, a pureza do amor, para fugir dos fluxos de desejo vividos como caos desordenado. De acordo com Fuganti (2008), o que Platão teme é esse devir que traz consigo a possibilidade do caos, depondo “todas as permanências, rompe todas as medidas, ultrapassa todos os limites, esfacela toda fixidez, destrói todas as verdades absolutas ou diques que pretendem paralisar o tempo e o movimento. (...) ele busca obsessivamente os meios para conter a derivação caótica do tempo desde que Cronos abandonou o governo do mundo” (p. 35).

E a diferença entre esse devir-louco de Cronos e os devires do Aion reside justamente no pensamento das superfícies; pois o que Deleuze aponta é que se a matéria escapa às medidas divinas, se a profundidade esquiva o presente, o pensamento platônico tenta opor este “presente tresloucado ao sábio presente da medida” (p. 170). O ser é a medida ideal superior e o devir seria uma degradação desta mesma medida, ficando em falta com ela, devendo-lhe sempre algo impagável, por conta de sua existência corporal no mundo inferior. Mas, com os estóicos, é abolida essa separação e hierarquização vertical entre pensamento e corpo em que, pelo ser, se julga o devir como uma espécie de dever, de dívida (FUGANTI, 2008), ou pelo metro se avalia o fluxo como degradação (como, por exemplo, quando uma professorinha de música, senhora dona da verdade, diz que *se ele fizesse o dever de casa direito, não teria errado a leitura. Esse menino não tem disciplina!*).

Com os estóicos, o pensamento instala-se na superfície dos acontecimentos e, segundo seu desenrolar, perfaz trajetórias transversais (como podemos ouvir em relação às melodias) que traçam a diferenciação dos corpos no tempo (como as diagonais virtuais que vimos saltar do espaço da partitura, quando em bloco de devir com o leitor que a contempla). Mas não como uma linha de progresso evolutivo (o bom sentido, o sentido único do tempo, do passado para o futuro), que busca a explicação das origens nas “profundezas” da alma, ou mesmo em pulsões internas. O tempo aiônico não é um tempo pulsado. Ele se esquiva do presente próprio (“meu” presente) e desliza em uma superfície lisa, como uma espécie de espaço vazio, não dividido, de outra natureza.

E, como diz Deleuze (2006b), “se a superfície esquiva o presente, é com toda a potência de um “instante”, que distingue seu momento de todo presente assinalável sobre o qual recai a divisão. Nada sobe à superfície sem mudar de natureza” (p. 170). Enquanto os pré-socráticos procuravam uma espécie de essência inteligível na matéria, na profundidade dos corpos, Platão fundamentava seu pensamento nas alturas da Idéia, do Modelo. Contra essa verticalidade, os estóicos propõem a superfície: “a autonomia da superfície, independentemente da altura e da profundidade, contra a altura e a profundidade; a descoberta dos acontecimentos incorporais, sentidos ou efeitos, que são irreduzíveis aos corpos profundos assim como às Idéias altas” (p. 136). O pensamento estóico racha o grande círculo do eterno presente das alturas, do céu das idéias platônicas, que serviam de medida, parâmetros para julgar, a partir de cima, os corpos em devir. Com os estóicos, é o devir-louco dos corpos profundos que traça instantaneamente uma linha, ao alcançar a superfície.

O fundamento do tempo no sujeito (com todos os círculos paranóicos que isso pode encerrar: “Quem roubou minhas fatias de torta?”, grita a Rainha) cai num sem-fundo e, no seio

do tempo circular de Cronos (o tempo, *para mim*, o *meu* tempo), localizável pelo enrolamento sucessivo de seus presentes, Aion irrompe como a linha flutuante do acontecimento puro e os incorpóreos saltam dos corpos para habitar uma região de autonomia estética, numa produção ilimitada de sentidos, que são, contudo, locais e temporários (os incorpóreos só existem por meio dos corpos, no momento mesmo de sua expressão). Com os estóicos,<sup>35</sup> as superfícies ganham autonomia na expressão dos acontecimentos incorporais. Mas como é que funciona isso que estamos chamando aqui de “superfície” e “acontecimento”?

### 3.2.2 O acontecimento puro e a superfície

De acordo com Deleuze (2006b), as aventuras de Alice tratam dos acontecimentos puros, inversões de sentido (do crescer e do diminuir, do antes e do depois, das causas e dos efeitos...), que têm como consequência “a contestação da identidade pessoal de Alice, a perda do nome próprio” (p. 3). O que *Alice* põe em relevo é toda uma relação com as mudanças de sentido. Daí a relevância atribuída ao pensamento estóico, que articula a distinção entre causas e efeitos à distinção entre corpos e incorpóreos. Na leitura de Fuganti (2008), o incorporal tem duas faces: “uma que se atribui ao corpo como acontecimento e outra que se expressa na linguagem como sentido” (p. 77).

<sup>35</sup> E uma vez que nomeamos aqui diversos pensadores, sem nos limitarmos a nos referir a eles somente em grupo, como “pré-socráticos” ou “pensadores da diferença” (Deleuze, Nietzsche, Foucault etc), cabe explicarmos o motivo pelo qual os estóicos são aqui tratados sempre assim, em conjunto. O estoicismo que chegou até nossa cultura de maneira mais intacta foi o chamado estoicismo imperial, cujos maiores representantes foram Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, todos moradores de Roma. Antes deles houve Panécio, e também Posidônio, principais representantes do estoicismo mediano. Mas o estoicismo começou mesmo no século IV a.C., com Zenão de Cício, que foi aluno do cínico Crates. Zenão (não confundir com o discípulo eleata de Parmênides) teve por alunos, dentre outros, o pugilista Cleantes de Axos e o maratonista Crisipo de Soli. Os três foram os principais representantes do chamado estoicismo antigo. Além do fato de o estoicismo, como um todo, ter passado por muitas mudanças ao longo das três fases, inclusive entre os pensadores de cada fase, pouco restou do que foi escrito pelos antigos estoicistas (embora digam que Crisipo tenha escrito mais de 700 livros), que por dirigirem a *Stoa pokilé* (Pórtico das Pinturas), foram chamados estóicos (ILDEFONSE, 2007). Assim nos referimos a eles.

De acordo com Emile Bréhier (s/d), para os estóicos, “todo corpo, animado ou inanimado, é concebido à maneira de um ser vivo. Há nele um sopro (pneuma) cuja tensão sustenta as partes”. O universo todo é também um ser vivo e a maior inovação estaria no lugar que os estóicos dão a Deus. Segundo Bréhier, o deus dos estóicos vive em sociedade com os homens “e dispõe todas as coisas do universo em favor deles. Sua potência penetra todas as coisas e nenhum detalhe, por ínfimo que seja, escapa a sua providência”. Daí, para Bréhier, a inseparabilidade entre lógica, física e ética, uma vez que “a mesma razão que, na dialética, encadeia as proposições consequentes nas antecedentes; na natureza, une todas as causas; e na conduta estabelece entre os atos acordo perfeito (...). Esta espécie de filosofia-bloco (...) é uma das coisas mais novas que se apresentavam na Grécia e que lembram as crenças maciças das regiões orientais”. E nos lembram também os blocos de duração, o silêncio e a quietude Zen. O conhecimento parte de uma “imagem (*phantasia*) que é a impressão que um objeto real faz na alma, impressão análoga, para Zenão, à de um selo sobre a cera ou, para Crisipo, à alteração que produz no ar uma cor ou um som”. E os estóicos dão também grande importância à teoria do destino, que expressa seu “racionalismo integral”, em que tudo está de acordo com a razão universal e a virtude valorizada é a prudência (*phrónesis*), um viver “de acordo com si”. Assim, o que o estoicismo nascente traz à tona é uma relação ao mesmo tempo racional e divina com os acontecimentos da natureza (e sua natureza também não se opõe à cultura ou ao artifício).

Deleuze (2006b) mostra como os estóicos, ao distinguir os estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, dos “acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas”, operam uma cisão totalmente nova da relação causal. Para os estóicos, as quantidades e qualidades (estados de coisas) “não são menos seres (ou corpos) que a substância; eles fazem parte da substância; e, sob este título, se opõem a um *extra-ser* que constitui o incorporal como entidade não existente”. Esta nova distinção, entre corpos ou estados de coisas e efeitos ou acontecimentos incorporais, conduz a uma subversão da filosofia.

Para Deleuze, os estóicos procedem à primeira reviravolta radical do platonismo, pois se os corpos, com suas qualidades e quantidades, assumem os aspectos da substância e da causa (do “ser”), a Idéia, o incorporal, não passa de um “efeito”, expressão do devir. A importância disso é enorme, pois, para Platão, o debate se dava na profundidade das coisas (entre suas qualidades supostamente fixas, limitadas e medidas, e um puro devir-louco e desmedido, que atravessa as coisas e suas qualidades como fluxo caótico do empírico); porém, nos estóicos, o ilimitado sobe à superfície. Para eles, “o devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas (...). Os Estóicos descobriram os efeitos de superfície” (p. 8). Para os estóicos, o presente é o único tempo dos corpos, e entre os corpos não há causas e efeitos: “todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros” (p. 5). Mas de efeitos de uma natureza totalmente distinta das causas, pois não são corpos, mas “incorporais”. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos; e “não são presentes vivos, mas infinitivos” (p. 6). De tal maneira, Deleuze (2006b) nos propõe que apreendamos o tempo de duas maneiras complementares e simultâneas:

inteiro como presente vivo nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro, nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo (p. 6).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Em Mil Platôs (1997a), Deleuze e Guattari apontam para a distinção entre o modo infinitivo (crescer, diminuir, compreendermos etc) e os outros modos e tempos verbais, como ligada à questão do tempo pulsado e do tempo não pulsado. Segundo eles, “o verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo”, mas

exprime o tempo não pulsado flutuante próprio ao Aion, isto é, o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos. Assim, estamos no direito de opor o infinitivo como modo e tempo do devir ao conjunto dos outros modos e tempos que remetem a Cronos, formando as pulsações ou os valores do ser (p. 51).

Haveria dois ‘pólos’ para onde seriam puxados os modos, os tempos verbais: um deles, remetendo à distinção entre fases, épocas, períodos do tempo e que corresponderiam ao presente-ser, às pulsações de Cronos (um tempo “exterior”, envolvendo, delimitando as ações no espaço); e o outro pólo, ‘interior’ aos próprios processos, e que corresponderiam ao infinitivo-devir, tempo não pulsado do Aion. Assim, “cada verbo inclina-se mais ou menos para um pólo ou para o outro, não só de acordo com sua natureza, mas de acordo com as nuances de seus modos e tempos. Com exceção de ‘devir’ e ‘ser’, que correspondem a cada um dos dois pólos” (p. 51). Ser e devir são pólos em conflito nos tempos verbais.

Os estóicos invertem a relação com a linguagem, pois embora a linguagem fixe limites, ela também os ultrapassa, “e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (p. 2). Para os estóicos, “o devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento”. O acontecimento é “coextensivo ao devir e o devir, por sua vez, é coextensivo à linguagem”: a superfície imediata está na linguagem, expressando o tempo. É nesse sentido que “o paradoxo aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite” (p. 9). E por isso Deleuze pode dizer que, enquanto há ainda, na primeira metade de “Alice”, uma procura pelo segredo “dos acontecimentos e do devir ilimitado que eles implicam, na profundidade”; conforme o texto avança, “os movimentos de mergulho e de soterramento dão lugar a movimentos laterais de deslizamento”, “os animais das profundezas tornam-se secundários” e o foco se dirige às “*cartas de baralho*, sem espessura”.

Deleuze afirma que não há aventuras de Alice, mas uma única aventura: “sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira” (p. 10). Carroll não teria renunciado à toa ao primeiro título que havia previsto, *Alice’s Adventures Underground* (“As aventuras subterrâneas de Alice”). Para Deleuze, “esta descoberta da superfície, esta crítica da profundidade formam uma constante da literatura moderna” (p.12). Talvez possamos até afirmar aqui que produzir acontecimentos-efeitos de superfície seja uma questão relevante para toda arte contemporânea.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup>Portanto, não se trata aqui apenas da questão ‘filosófica’ da causalidade. Deleuze mesmo afirma tratar-se aí de uma questão que diz respeito também aos efeitos “sonoros, ópticos ou de linguagem – e menos ainda, ou muito mais, uma vez que eles não têm mais nada de corporal e são agora toda a idéia...” (2006b, p. 8). É nesse sentido que queremos dizer que os *happenings* (cuja tradução para o português não seria outra que “acontecimentos”), as *performances* – enfim, toda uma série de estratégias colocadas em ação pela arte contemporânea – expressam de uma maneira bem curiosa um movimento de mistura de linguagens que, além de abordar o corpo como discurso, dá relevo a uma concepção do tempo como devir (a arte focada nos processos). E a novidade da *body-art*, por exemplo, reside em “incorporar o que se supõe natural a uma mídia que o desnaturaliza e, ao mesmo tempo, posicionar isto no exato espaço cultural que ele deve ocupar” (GLUSBERG, 2007, p. 58).

Mas há aí duas questões importantes. Se, por um lado, o tema do corpo na arte teria um sentido ético-político “desalienante”, ao unir a produção a seu produto (pois aí se considera o corpo como “uma matéria moldada pelo mundo externo, pelos padrões sociais e culturais, e não a fonte, a origem de seus comportamentos”, 2007, p. 58), o que coloca em evidência uma concepção do tempo distinta daquela predominante na cultura ocidental (de um tempo cronológico incorporado, internalizado); por outro, esta proposta não é, por si só, suficiente para garantir a emergência dos efeitos perseguidos pelos artistas. Afinal, a arte está imersa em todo um conjunto de formações culturais: a estética se distingue, mas não se separa da ética e da política.

Os eventos de música experimental, por exemplo, são muito pouco visitados por pessoas não iniciadas; embora, nos meios intelectuais, ninguém se canse de proferir o quanto admira a arte contemporânea (todos querem parecer modernos e ‘meio extravagantes’, como personagens de filmes de Godard ou Truffaut, cuja imagem, não negamos, é de fato fascinante). Mas estes péssimos hábitos são também o reflexo de uma grande parte da mídia, que não se interessa em dar valor, ou mesmo em divulgar tais eventos, que acabam restritos a um seleto grupo de iniciados. Como alguns artistas costumam dizer, o povo falta. E mesmo quando um, digamos assim, não-iniciado comparece a algum destes eventos que muitos artistas, músicos ou não, batalham por promover (e que – ao contrário do que a grande maioria das pessoas está habituada a acreditar, são, em geral, gratuitos, ou muitíssimo baratos), pode ocorrer de ele não conseguir se afetar de fato pela experiência. E aí, como diz Glusberg (2007),

ocorre então um paradoxo: uma manifestação artística que pretende pôr em crise a audiência, confrontando-a com os mecanismos de sua própria atividade corporal, se aliena dessa possibilidade. O fenômeno não é

O acontecimento é paradoxal e, portanto, menor e maior que qualquer tempo cronológico concebível, que qualquer ritmo pulsado. Não ocorre num tempo demarcado, estriado, mas trata-se de um tempo liso, amorfo. Mas ao pensarmos em ritmo, pensamos em repetição e em descontinuidade, onde “um não aparece sem que o outro tenha desaparecido” (DELEUZE, 2006a, p. 111). No entanto, apresentamos Aion como um tempo liso, sem estrias. Mas se é amorfo, como pode ser ou tornar-se descontínuo?

Já dissemos antes que afirmar um tempo liso, amorfo, ou não pulsado, não significa afirmar um tempo homogêneo; ao contrário, o tempo torna-se homogêneo quando é espacializado. E mesmo que essa espacialização tente subdividi-lo, por exemplo, em compassos ou meses, com distintas partes, a partitura e o calendário – como representações espacializadas – continuarão homogêneos em relação a eles mesmos. E uma vez que o tempo liso não é homogêneo, mas comporta virtualmente toda uma heterogênesse, todo um processo de diferenciação, cabe-nos perguntar então como os ritmos podem ganhar sentido nesse tempo não pulsado. Em outras palavras, de que maneira um tempo amorfo, aiônico, produz suas diferenciações, permitindo assim a emergência de ritmos liberados de uma medida unificante?

### 3.2.3 O anti-ritmo e a cesura: situações-limite e afirmação de paradoxos

Para que possa haver ritmo, é preciso que haja cortes no tempo, aberturas para a bifurcação. Acontece que Aion emerge em cortes desmedidos, que vão reverberar em efeitos perturbadores (mesmo quando se trata de microdefasagens, microfissuras, modulações sutis), mas que, por outro lado, são necessários para que se possa vir a estabelecer uma consistência rítmica, um sentido para a criação. Mas esses cortes, essas rupturas, são, em si mesmos, anti-rítmicos, como assim os chama o poeta Friedrich Hölderlin. E é uma operação paradoxal, essa de produzir o ritmo pelo anti-ritmo. Mas o paradoxo reside na afirmação concomitante de sentidos divergentes, o que dissolve o princípio de identidade, segundo o qual uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo (Alice só pode ser grande ou pequena, mas não as duas coisas ao mesmo tempo. Mas, se Alice come o cogumelo, ela cresce ou diminui? Aliás, qual

---

atribuível aos artistas, e sim ao conjunto dos aparatos institucionais nos quais a *performance* está inserida, aos mecanismos da publicidade e da divulgação da arte em todas suas expressões novas. A ruptura causada pela arte da *performance* poderá desaguar em desconcerto ou indiferença – e até em temor ou repulsa – isso acontecendo somente se não houver uma infra-estrutura de um sistema de comunicação que suporte as novas propostas artísticas (p. 61).

Trata-se de um alto risco que os artistas assumem. E embora a perpetuação do desinteresse por suas propostas possa muitas vezes desanimá-los, dando-lhes um aspecto de amargurados ou arrogantes, insistem em afirmar esse caminho (mesmo que, por vezes, tenham que capitalizá-lo, paradoxalmente, por meio das atividades mais ‘alienantes’), devido a um compromisso ético, estético e político, do qual não querem (ou mesmo não podem, eis a necessidade vital da arte) se furtar.

lado do cogumelo? O direito?! O esquerdo?! Como saber, senão assumindo o acaso e o risco da experimentação, sem a garantia de um sentido determinado a priori?).<sup>38</sup>

O paradoxo divide o pensamento do sujeito, que não consegue se guiar pelo bom senso (o bom sentido do tempo, do passado para o futuro), mediante uma relação de causalidade *unívoca* calcada, toda ela, em um universo lógico de possibilidades mutuamente excludentes (Alice não pode ser grande *e* pequena, mas apenas grande *ou* pequena). O paradoxo contesta os valores absolutos, as verdades eternas, abrindo uma espécie de fenda nas representações (que operam muito bem apenas na dimensão espacial dos corpos cronificados), pela afirmação concomitante de sentidos divergentes. De acordo com Deleuze (2006a), o acontecimento é paradoxal (é rítmico e anti-rítmico), operando uma quebra no funcionamento linear do aparelho sensorio-motor (e do discurso). Um sujeito não encontra aí pontos de referência, pulsações para se guiar, mas a subjetividade é atingida por uma cesura que a atravessa por inteiro e passa a ordenar o passado e o futuro de uma maneira desigual.

A cesura, coextensiva ao acontecimento, provoca uma espécie de fissura, de rachadura, na linguagem. A cesura quebra, ela é uma espécie de *break* (que, na bateria do *jazz*, trata-se de uma “mudança de batida que preenche um espaço de tempo vazio”; BERENDT, 1987, p. 244), que opera a dissolução das identidades territoriais, formais e subjetivas, em que estamos habituados a pensar. O poeta Friedrich Hölderlin define a cesura como um corte, dividindo as tragédias de Sófocles em partes desiguais, com uma irreversível diferença de ritmo, onde começo e fim deixam de rimar, o círculo deixa de se encaixar e o Tempo não se reconcilia com quem o perde (e a Rainha de Copas, ao perder suas fatias de torta, perde a cabeça, enlouquece, e ordena que *cortem a cabeça!* do Louco): o tempo não-reconciliado é um enlouquecimento do próprio tempo, distinto da loucura pessoal (como se a Rainha de Copas, se achasse, de fato, senhora-dona do Tempo; mas o que Alice percebe, em sua ascensão à superfície da linguagem, é que nenhum pescoço é, de fato, cortado nessa aventura).

---

<sup>38</sup> JOHN CAGE: COGUMELOS E MÚSICA

Na capa do livro “A Year from Monday” (“De segunda a um ano”), de John Cage (1985), o rosto do músico aparece apenas como um fundo (em baixo contraste), sobre o qual temos, em primeiro plano, uma página de dicionário enciclopédico, onde o verbete “MUSHROOMS, COOKERY OF” (COGUMELOS, PREPARO DE) é seguido do verbete “MUSIC” (MÚSICA). Tal uso, para nós, implica uma experimentação de relações entre cogumelo e música, que se dá por sentidos expressos na superfície da linguagem, pelos incorpóreos. Como aponta Augusto de Campos (1998), os livros de Cage, assim como sua música, são imprevisíveis, inovadores, com sua “mistura aparentemente disparatada de eventos. Cage fala não apenas de música, mas de ecologia, política, zen-budismo, cogumelos, economia e acontecimentos triviais, extraíndo poesia de tudo e de nada” (p. 128).

Esse procedimento estético não vem separado de uma ética e de uma política. Pois, como nos diz Campos (1985), no prefácio à edição brasileira do livro de Cage, o músico ganhou, na tv italiana, um concurso de perguntas e respostas, “respondendo sobre cogumelos (e improvisando concertos com panelas de pressão)” (p. xvii). E talvez possamos pensar nisso como uma estratégia ético-política, em busca da produção de condições mais favoráveis à recepção (estética) de experiências de gestão bem menos usual que a dos cogumelos utilizados na culinária.

A leitura que Hölderlin faz da tragédia de Sófocles, “Édipo Rei”, apontou a necessidade de se apreender na tragédia o cálculo de suas leis, mais que as impressões que ela poderia provocar (culpa pelo drama familiar do incesto ou do parricídio). E, para Hölderlin (1994), a fala de Tirésias, o adivinho-cego, constitui a cesura: “no curso do destino, ele entra em cena como guardião da força da natureza que, tragicamente, arranca o homem de sua esfera vital, do ponto central de sua vida interior, conduzindo-o para um outro mundo, para a esfera excêntrica da morte” (p. 95). A essência de Édipo, para Hölderlin, não está na identificação com o drama dos personagens nem em qualquer catarse. Mas, para o poeta, o sentido das tragédias se faz apreender no paradoxo (p. 63). O trágico de Édipo não está no drama familiar do herói, mas numa união desmedida com o deus e no concomitante recuo ou distanciamento do divino. Não há um limite divino que foi transgredido pelo herói trágico e que se restabelece quando este último assume sua culpa. Não há uma ordem divina a ser restabelecida, um tempo a ser reconciliado. O que há é uma situação-limite, de abolição desse próprio limite, por conta do abandono divino, que produz um violento corte no curso da tragédia. Deus dá as costas para o homem, produzindo uma ruptura no tempo, que faz com que começo e fim deixem de rimar (PELBART, 2004, p. 75). O círculo da identidade infinita se desenrola e, lançado para fora de seus limites, o sujeito não mais se equipara ao começo, dissolvendo sua identidade pessoal.

A própria idéia de situação-limite expressa esse paradoxo da finitude ilimitada do Aion: enquanto situação, é finita; mas é ilimitada porque desestabilizadora da identidade de si, tal como se experimenta quando habitamos um limiar (nele estamos dentro ou fora?). E o limiar sempre diz respeito às intensidades. Alice diz: “quando você corta o dedo  *muito* fundo com uma faca, geralmente sai sangue” (CARROLL, 2002, p. 16). Mas onde situar o “muito”? A linguagem fixa os limites, mas também os ultrapassa. Não há uma região de estabilidade. Estamos falando de situações críticas (pois provocam perturbação e forçam a pensar), situações-limite, em que o aparelho sensório-motor se abala, as expectativas se quebram e os próprios limites identitários são rompidos. Como diz Hölderlin (1994), “nesses limites, o homem esquece de si porque está inteiramente lançado ao momento e a deus. Porque deus nada mais é do que tempo. O tempo é infiel a ambos porque, em tais momentos, ele se torna categórico e nele, infelizmente, começo e fim não conseguem rimar” (p. 100).

Para Deleuze, a cesura provoca uma fissura irremediável na identidade do sujeito: o eu é rachado pela forma vazia do tempo, que sai dos eixos circulares, da curvatura divina. Em “Diferença e Repetição”, Deleuze (2006a) aborda a cesura e esse tempo enlouquecido, “saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular demasiado simples (...).

Hölderlin dizia que ele pára de “rimar”, porque se distribui desigualmente de uma parte e de outra de uma ‘cesura’ segundo a qual início e fim já não coincidem” (p. 136).<sup>39</sup>

A cesura ocorre como uma fissura silenciosa, mas que se dá por um acontecimento único e ruidoso que rompe os círculos de pulsações e só pode ser concebido por um pensamento paradoxal, bifurcante. E este pensamento contesta, de uma só vez, o bom senso (o bom sentido do tempo, do passado ao futuro) e o senso comum (a identidade do sujeito), incidindo sobre os princípios estruturais unificantes, totalizantes, do pensamento clássico (Sujeito, Deus, Édipo, A Música...), para romper com esses valores e essa imagem ortodoxa.<sup>40</sup>

Como vimos dizendo desde o início, a concepção clássica da música é correlata de uma concepção clássica do sujeito que a produz e contempla. É nesse sentido que sublinhamos a operação de cesura trazida à superfície pelos efeitos paradoxais de reverberação dos ruídos que emergiram dos quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio de John Cage.

<sup>39</sup> Scott Fitzgerald (1936) afirma o paradoxo de situações-limite no texto “The Crack Up” (também traduzido por “A derrocada”, “A fissura” e, em Portugal, pelo sugestivo “A fenda aberta”), em que a narrativa de um afundamento terrífico traça uma transversal entre acontecimentos pessoais e impessoais:

Claro, a vida é toda ela um processo de derrocada, mas os golpes que, somados, formam o lado dramático dessa obra de decomposição – os grandes e súbitos golpes que vêm, ou parecem vir, de fora – aqueles de que nos recordamos e pelos quais nos lançamos a culpa às coisas, aqueles que, em momentos de fraqueza, confiamos aos nossos amigos, não revelam seus efeitos no mesmo instante em que nos atingem. Há uma outra espécie de golpes, que vem de dentro – que só sentimos quando já é muito tarde para fazer alguma coisa, quando acabamos por perceber que nunca mais seremos aquilo que fomos. A primeira espécie de derrocada parece ocorrer depressa; a segunda acontece quase sem nos darmos conta, mas é percebida subitamente (pp. 37-38).

<sup>40</sup> Sobre o senso comum e o bom senso, Fuganti (2008) mostra como Aristóteles preservou o corte platônico entre desejo e pensamento, fundando a razão numa moral transcendente, um Bem supremo. Mesmo admitindo que a linguagem possa produzir diversos sentidos, para Aristóteles seria impossível se atingir a razão universal sem uma boa intenção, um bom sentido:

Aristóteles sabe que a linguagem é equívoca, isto é, as palavras comportam múltiplos sentidos. Mas se a linguagem é o instrumento que expressa ou significa a razão (pois sem ela a razão seria muda e perderia a eficácia de comando), tal linguagem deve ser purificada, selecionada e codificada, eliminando sua equívocidade para operar somente com termos de significados unívocos. O sentido unívoco é o bom sentido, o bom senso que só pode ser pensado pelo homem de boa intenção. É por boa intenção (intenção de fazer o Bem) que o homem se dedica pelo bom sentido, único e universal (pp. 48-49).

E esse caráter polimorfo da linguagem é o mesmo criticado por Platão, no texto *Sofista*, em que, por um incrível procedimento de divisão (o Estrangeiro tenta, com Teeteto, definir o que vem a ser um sofista, principalmente pelo que o difere de um verdadeiro filósofo), um método de seleção dos pretendentes e rivais (Sócrates se nega a dialogar com sofistas, produtores de simulacros), pretende menos avaliar os justos pretendentes (não somente os rivais na dialética, mas também os pretendentes amorosos) do que “encurrular o falso pretendente como tal, para definir o ser (ou antes o não-ser) do simulacro. O próprio sofista é o ser do simulacro” (DELEUZE, 2006b, p. 261). E o simulacro, como uma cópia sem semelhança com o modelo (pois Teeteto e o estrangeiro se convencem de que o sofista não imita as idéias perfeitas, pois nem ao menos as contempla), é como uma espécie de falso pretendente, construído “a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais”. A motivação platônica de “assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície” (p. 262), de acordo com Deleuze, está ligada ao fato de que, para Platão “há no simulacro um devir-louco, um devir-ilimitado (...), um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual” (p. 264). O modelo Platônico é o Mesmo, a cópia é o Semelhante, enquanto o simulacro “encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”. Por isso, Deleuze diz que “reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros” (p. 267).

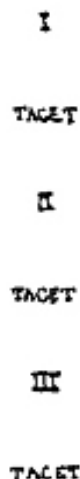


Figura 34: Partitura de 4' 33'', também chamada *Tacet*, ou *Silence* (Silêncio), de John Cage

No entanto, esperamos que já esteja bem claro que aquilo que o tempo não pulsado coloca em questão não é algo de modo algum restrito à chamada música contemporânea, ou música experimental. Dizemos mais, há muita música que se chama de contemporânea, mas que só repete fórmulas incorporadas e “batidas”, desgastadas. Assim como há muitos músicos que rotulam a si próprios ‘nós, os experimentais’, como se fossem os ‘supremos cavaleiros da vanguarda’, portadores de alguma carteirinha de identificação que os permitisse frequentar círculos mais restritos. Foge ao interesse de nossa pesquisa o aprofundamento deste tipo de polêmica, embora tais questões não percam seu aspecto paradoxal, pois assim como podemos dizer que haja todo um *underground*, que guarda um sentido subversivo, interventivo, de abertura criativa (distinto das identidades profundas, apontadas por Deleuze); há também, todo um outro tipo de superficialidade, onde não podemos dizer, a rigor, que algum acontecimento se produza, mas apenas que os clichês se repetem: não se pensa, nem se age, pois as aparências aí são como cópias de modelos ideais (o ‘sarado’, a ‘gostosa’, o ‘chique’, os ‘intelectuais’, os ‘modernos’ etc), ignorando as crises, conflitos e paradoxos inerentes à produção coletiva da subjetividade. Trata-se, para nós, de algo semelhante ao que Deleuze diz acerca de uma mundanidade vazia de sentido que, “julgada do ponto de vista das ações é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida” (1987, p. 6).

E para enfrentarmos os paradoxos do contemporâneo, apostamos aqui, em primeiro lugar, em um questionamento estético que – nunca é demais lembrar – jamais se separa totalmente da ética e da política. E, uma vez que insistimos em dizer que a discussão que propomos sobre ritmo (e, conseqüentemente, sobre tempo pulsado e tempo não pulsado), vai muito além de qualquer espécie de apologia ao estilo musical chamado serialismo integral e mesmo além do que estamos habituados a chamar de Música (Cage diz “tudo o que fazemos é

música”), queremos colocar a questão que mais vai nos interessar deste momento em diante, em que nos aproximamos da parte final do trabalho. Trata-se dos processos de individuação na música e na produção de subjetividade, o que nos leva a flutuarmos novamente pelo tema do ritornelo. Afinal, até aqui apresentamos a noção de ritornelo apenas em seus aspectos territorializantes. Mas Deleuze e Guattari, no texto “Acerca do Ritornelo” (1997a), apontam para outros dois movimentos do ritornelo: desterritorialização e reterritorialização.

### 3.2.4 Ritornelo: territorialização, desterritorialização e reterritorialização

À pergunta pela produção de um Cosmos, de um sentido, de uma ordem, o pensamento da identidade (Parmênides, Platão etc) responde com um transcendental a priori; mas há um movimento de produção de ordem e sentido que acompanha também o pensamento da diferença (Heráclito, os estoicos, Bergson, Nietzsche etc). Ou melhor, a produção de sentido é, para o pensamento da diferença, uma questão de relevância extrema. No entanto, não se insere aí qualquer medida unificante, limitadora, cronificante, um tempo pulsado, espacializado, como fundamento transcendente a priori. Deleuze e Guattari (1997a) propõem uma caosmose rítmica, um princípio para pensar os movimentos rítmicos que envolvem processos imanentes de constituição e dissolução de territórios, formas e sujeitos, sem medida superior: “do caos nascem os *Meios* e os *Ritmos*”. Mas o que se passa entre o caos, os meios e os ritmos?

Para Deleuze e Guattari (1997a), o caos é composto de componentes direcionais em uma velocidade de produção incomensurável que ameaça os meios de esgotamento, assim como pode produzir outros meios. Os meios são abertos no caos. E “cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica”. Em meio ao movimento caótico, cada meio se produz operando vibrações, pulsações, ondulações: “cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente”. Mas esses blocos imersos no caos do devir são blocos finitos, em que os códigos estão em “um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução” (p. 118).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Transcodificação é a transposição de um sistema de códigos a outro (por exemplo, entre os sistemas de imagens Pal-M e NTSC), enquanto transdução é a transformação de uma energia em outra. Obici (2008) ilustra o processo de transdução pela gravação digital de um som emitido diante de um microfone. Sugere ele que “pensemos o som codificado na forma de sinal elétrico a partir de um microfone. Ao se tornar sinal, o som ocupa outro *meio*: o da eletricidade. A transdução permite com que ele se desloque entre os *meios* elétrico e acústico. Mais de um *meio* onde o mesmo *código-som* coabita, o acústico que flui no elétrico, que irá depois ao digital”. A repetição aqui torna o código durável. E “o que permanece, marca e delimita um espaço” (p. 67). Quanto à transcodificação, Deleuze e Guattari (1997a) apontam um caso importante, “quando um código não se contenta em tomar ou receber componentes codificados diferentemente, mas toma ou recebe fragmentos de um outro código enquanto tal” (p. 120). Essa transcodificação não se resume a uma simples soma de códigos, mas produz um aumento do grau de comunicação entre os meios, que tem por efeito a “constituição de um novo plano”, uma transversal que atravessa os códigos e meios, produzindo ritmos, como blocos de duração finita.

Enquanto o caos ameaça os meios de intrusão ou de esgotamento, “o revide dos meios ao caos é o ritmo” (p. 119). E o ritmo tem em comum com o caos “o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo (...) Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos” (pp. 118-119). Pois mesmo que um meio exista pela repetição periódica de códigos, o efeito desta repetição é o de produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. O ritmo é essa diferença, “é a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz” (p. 120). E essa repetição produtiva não tem nada a ver com a medida reprodutora.

Já vimos, na música, que o ritmo é o fluxo de diferenciação que atravessa os limites espaciais colocados pelas barras de compassos, as pulsações binárias e ternárias e os sinais de ritornelo, representações na partitura (meio), por um sistema de codificação (a linguagem das semínimas, colcheias etc) que pretende espacializar o tempo. Mas o ritmo é passagem entre meios: “é que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (p. 119). E a própria notação musical está em constante transcodificação, como vimos em relação aos neumas, à notação medida e aos diversos sistemas contemporâneos de notação (que demandariam outra pesquisa que, no entanto, escapa a nosso cronograma).

E embora o ritmo seja passagem entre meios e os próprios meios passem uns pelos outros, esta passagem ainda não configura, para Deleuze e Guattari (1997a), um território, que é “o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos”, ao mesmo tempo que “um ato que afeta os meios e os ritmos” (p. 120).<sup>42</sup> Essa emergência paradoxal do território (ao mesmo tempo um ato e o produto deste ato) ocorre “a partir do momento em que há expressividade do ritmo”. Há território quando os “componentes de meios param de ser funcionais para se tornarem expressivos”. Embora essa reorganização da função implique, antes, “que o componente considerado tenha se tornado expressivo, e que seu sentido, desse ponto de vista, seja marcar um território”, essa marcação “é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo”. Assim, “o território seria o efeito da arte” (1997a, pp. 121-123). E arte aqui não se resume ao que se identifica como um ramo específico da criação humana, como uma disciplina separada

---

<sup>42</sup> Assim como os sons, corpos vibráteis, podem passar de um meio a outro (por exemplo, do aparelho fonador para o mp3, passando pelo ar, pela membrana, cápsula e fios do microfone, até o computador, onde podem ser gravados em arquivos no formato wav que, por transcodificação, são convertidos em arquivos mp3, etc), o próprio vivo também passa constantemente de um meio a outro, além de ser composto, ele mesmo, por diversos meios. De acordo com Deleuze e Guattari (1997a), “o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações” (p. 118). Como toda composição (até mesmo, e sobretudo, 4’33”), a vida tem ritmo.

de outros aspectos da vida. Mas também é pensada como artifício, técnica, ou seja, algo imanente à vida, à produção estética da existência.<sup>43</sup> Para Obici (2008),

A noção de *território*, na obra de Deleuze e Guattari, possui um valor existencial e expressivo, delimita o espaço de dentro e o de fora, marca as distâncias entre Eu e o Outro, estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como subjetividades. Um território não existe de antemão, ele se faz, se constrói; suas marcas se dão por atos que se fazem expressivos, componentes do meio tornados qualitativos (p. 73).

Territorializar seria “delimitar um lugar seguro, como a casa que nos protege do caos”, enquanto desterritorializar seria “sair de um espaço delimitado, romper as barreiras da identidade, do domínio e da casa” (2008, p. 73). E tais movimentos podem coexistir como aspectos de uma mesma coisa: o ritornelo. Afinal, de acordo com Deleuze e Guattari (1997a),

o território não pára de ser percorrido por movimentos de desterritorialização relativa, inclusive no mesmo lugar (...) um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização (algo que “vale” pelo em casa)... (p. 137).

E é esse movimento do ritornelo que, na música, permite a produção de um estilo, não como um sistema composicional codificado (uma música puramente serialista, minimalista, etc), mas como expressão de uma autonomia estética, pois “produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema” (p. 170). Muito embora a música não abandone o ritornelo territorial, pois um músico precisa desse ritornelo “para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo do *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons” (p. 168). E enquanto a territorialização é uma marcação, uma pulsação de tempo, a desterritorialização é a operação própria de um tempo não pulsado.

Assim, podemos dizer que um tempo não pulsado ocorre nos movimentos de desterritorialização do ritornelo, onde “o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade”, mas a potência de fazer e escutar música (FERRAZ, 2005, p. 39). Outra coisa importante é que se fabrica um tempo não pulsado quando, ao longo do desenvolvimento de uma forma qualquer, “se arrancam partículas que se definem somente por suas relações de velocidades e lentidões, de movimento e repouso” (DELEUZE, 2005, p. 357). E, ao pensarmos o processo de extração de um tempo não pulsado de um sujeito (ou tema musical), o que

---

<sup>43</sup> Nesse sentido, talvez pudéssemos dizer que o estudante de bateria, diante da partitura, se territorializa na música a partir do momento em que, da repetição dos compassos, o ritmo emerge como expressão autônoma, como que por uma espécie de salto qualitativo: “há um automovimento das qualidades expressivas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 124). Daí a sensação do músico, de estar mais ou menos “em casa”, conforme se encontre mais ou menos familiarizado com certo ritmo. Mas é sempre uma questão de intensidade variável (mesmo a marcação territorial do ritmo não é a medida), sem que possamos delimitar, a priori, o ponto espaço-temporal em que se dará um salto qualitativo. Trata-se de um limiar, um bloco espaço-temporal finito e não localizável no espaço, pois diz respeito a uma transformação incorporal de sentido, embora vivida por meio dos corpos.

colocamos em relevo é um tipo paradoxal de individuação, a individuação por hecceidades, que se dá pelo acoplamento de partículas de natureza diversa (eletroacústica, acusmática, tropicalismo, *manguebeat*, sínteses de heterogêneos), que não têm mais que relações cinéticas entre si, embora lembremos que Cronos e Aion, corpos e incorpóreos, tempo pulsado e tempo não pulsado, não se separam. E é nos corpos, nos territórios, nas formas e nos sujeitos que intervimos; embora visando, é claro, a produção de acontecimentos, efeitos incorpóreos (mas que se dão por intermédio dos corpos, e neles também interferem).

No que diz respeito à música (embora talvez tudo seja música), o tempo pulsado é aquele que opera no plano de organização, na planificação, espacialização, metrificação (“binarização” e “ternarização”) do tempo musical, assim como no planejamento consciente do músico que a produz. Já o tempo não pulsado é o que opera no plano de consistência, no plano de imanência da composição e apreciação musicais, que flui como um *continuum* de intensidades, operando conjugações de fluxos e emitindo partículas com relações cinéticas entre si, e produzindo assim individuações por hecceidades, como no deixar-se fascinar por paisagens, cores, climas... (DELEUZE; GUATTARI, 1997a).<sup>44</sup>

### 3.3 Ritmo e individuação: devir-música

Deleuze (1978) nos diz que um tempo não pulsado é uma duração, uma multiplicidade virtual, um tempo liberado de qualquer medida unificante, seja regular ou irregular, simples ou

<sup>44</sup> É esse aspecto paradoxal do ritornelo, devido à coexistência – e mesmo à ação simultânea – de movimentos territorializantes, desterritorializantes e reterritorializantes, que o minimalismo destaca, ao prescindir de partes contrastantes para expressar a diferença na repetição. E esse mínimo de que falamos aqui é o ritornelo, cristal de espaço-tempo que “age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 167). Pois basta um fragmento, o simples que seja, desde que submetido a um processo de repetição, como nos *loops* e no *sillon fermé* da música concreta.

De acordo com Caesar (s/d), o mergulho na matéria sonora possibilitado pelo ‘*sillon fermé*’ concentrou uma diversidade de experiências e “manifestou mais do que um interesse por desvendar o conhecimento do som, um desejo por seu ritmo, pelo embalo, por uma trilha em territórios espaciais e temporais desconhecidos”. Mas o que vem a ser o *sillon fermé* e de que modo se distingue dos *loops*? Pois bem, o que os distingue é o material utilizado: enquanto os *loops* eram realizados na música concreta pela emenda da fita magnética, de forma a produzir a repetição contínua de um trecho gravado, o *sillon fermé* (sulco fechado) era produzido pelo fechamento circular de um sulco em um disco de vinil, durante seu processo de gravação (lembramos que os discos de vinil possuem, de cada lado, um sulco em espiral, cujo movimento circular sobre a bandeja do toca-discos provoca minúsculos atritos na agulha transdutora, que converte os sinais mecânicos em pulsos elétricos que, nos alto-falantes, são reconduzidos em ondas eletromecânicas que navegam pelo ar até nossos corpos: passagem entre meios). Em outras palavras, trata-se de um disco propositalmente arranhado, riscado.

Descrevendo essa operação de fechamento do sulco pelo técnico operador da agulha gravadora, Pierre Schaeffer (*apud* CAESAR), criador da música concreta, aponta que “tão logo o *sillon* ‘morder-se’ o rabo ele terá isolado um “fragmento sonoro” que não tem mais começo nem fim, um fulgor de som isolado de todo e qualquer contexto temporal, um cristal de tempo de arestas vivas, de um tempo que não pertence mais a nenhum tempo”.

O efeito desterritorializante de uma tal escuta sugere uma inversão metodológica na maneira de se abordar os acontecimentos sonoros. Como aponta Schaeffer (*apud* CAESAR), “antes de se tornar um método, [o *sillon fermé*] surgiu como um truque, um efeito sonoro. Entretanto, no que diz respeito ao efeito, ele pode se tornar causa e meio da descoberta”. Segundo Caesar, “a escuta dos materiais circulados no *sillon fermé* aponta antes de tudo para uma escuta orientada para o prazer da escuta”.

complexa. De tal maneira, um tempo não pulsado nos coloca diante de uma multiplicidade de durações qualitativas e não comunicativas. Mas como essa multiplicidade de tempos, de durações, vai se articular, se um tempo não pulsado não apresenta qualquer unidade de medida transcendente? Aqui, a noção de individuação por hecceidades (que apenas mencionamos no tópico anterior) vem em nosso auxílio. As individuações por hecceidades são individuações sem base em uma causalidade linear, um princípio transcendente a priori. Trata-se da individuação pensada de um modo paradoxal, que não a reporta a um sujeito, indivíduo, ou substância constituídos, nem mesmo à combinação de uma forma ordenadora e de uma matéria caótica. Mas é um processo de individuação pensado a partir de blocos de devir e das defasagens entre as diversas velocidades e lentidões de que são compostos. Pois não se trata aqui apenas da composição musical, mas também do processo de composição da subjetividade como estilo, que é paradoxal, pois envolve dessubjetivação, deformação, desterritorialização.

O filósofo Gilbert Simondon critica as duas vias segundo as quais a realidade do ser como indivíduo costuma ser abordada: uma monista, a que ele se refere como substancialismo atomista; e outra dualista, chamada de hilemorfismo, que é o pensamento forma-matéria. Enquanto a primeira atribui privilégio ao estudo do indivíduo já constituído, a segunda considera apenas a matéria e a forma de que o indivíduo constituído necessita para poder existir. Nos dizeres de Simondon (1993), “a pesquisa do princípio de individuação realiza-se antes ou depois da individuação, conforme o modelo seja tecnológico e vital (para o esquema hilemórfico) ou físico (para o atomismo substancialista)” (p. 98). De todo modo, em ambos os casos, o indivíduo é tomado como produto, e não a individuação como processo.

Ou seja, tanto no chamado hilemorfismo quanto no chamado substancialismo, uma *zona obscura* recobre a própria operação de individuação, que é o “terceiro” desta relação e que, para Simondon, tem que ser incluído na análise do processo complexo de ontogênese da individuação, que segue, portanto, uma metodologia paradoxal. Simondon (1993) propõe então que pensemos, a partir do que ele chama de pré-individual, a individuação como processo ontogenético, correspondente à saturação do ser e seu desdobramento em fases, à defasagem do ser em relação a si próprio:

Para pensar a individuação é necessário considerar o ser, não como substância, matéria ou forma, mas como sistema tenso, supersaturado, acima do nível da unidade; não consistindo unicamente em si mesmo e não podendo ser pensado, adequadamente, mediante o princípio do terceiro excluído; o ser concreto ou ser completo, isto é, o ser pré-individual, é um ser que é mais que uma unidade. A unidade, característica do ser individuado, e a identidade, que autoriza o uso do princípio do terceiro excluído, não se aplicam ao ser pré-individual (...); a unidade e a identidade só se aplicam a uma das fases do ser, posterior à operação de individuação; elas não se aplicam à ontogênese, entendida no sentido pleno do termo, isto é, ao devir do ser enquanto ser que se desdobra e se defasa individuando-se (p. 102).

Talvez possamos investigar agora como esse processo ontogenético de individuação (que Simondon aponta nos cristais, nas células, nos organismos vivos, nos coletivos) pode nos ajudar a compreender algumas conexões moleculares, relações de velocidades e lentidões, envolvidas na produção de um tempo não pulsado, na música como na subjetividade. E o termo coletivo deve ser entendido aqui no sentido de multiplicidade, tanto aquém do indivíduo (do lado das intensidades pré-individuais), quanto além (do lado do *socius*). Em ambos os casos, os afetos impessoais ganham relevo sobre os limites individuais circunscritos, o que, bem entendido, não implica qualquer apologia aos atos insensatos, às ações desmedidas (ao ‘vale-tudo’), que não impediriam, por exemplo, o desenvolvimento e aplicação de técnicas de destruição em massa. Muito pelo contrário, há ‘limites’; eles apenas não são dados a priori, ou determinados por leis gerais, mas são experimentados na imanência das ações, como limiares de intensidade, que os organismos podem ou não suportar e que, portanto, exigem muita prudência (pois sabemos, como Alice, que “um atizador em brasa acaba queimando sua mão se você insistir em segurá-lo por muito tempo; quando você corta o dedo *muito* fundo com uma faca, geralmente sai sangue”; e nunca devemos nos esquecer que “se você bebe muito de uma garrafa em que está escrito “veneno”, é quase certo que vai se sentir mal, mais cedo ou mais tarde”; CARROLL, 2002, p. 16). E a experimentação de tais limiares estéticos nos coloca questões éticas e políticas, diante das quais o que ‘não cabe’ é nos furtarmos.

É nesse sentido, de limiar de intensidade, que Liliana da Escóssia (1993) diz que “a co-evolução da humanidade e da técnica é o limite do pensamento ontogenético, que se caracteriza por pensar a gênese dos sujeitos e dos objetos inserida num mesmo processo de evolução: o processo de individuação do ser” (p. 178). Trata-se de um modo de pensar que ultrapassa tanto uma consideração da técnica como mero conjunto de meios (neutros) a serviço do homem, quanto como algo que se caracteriza por seu impacto negativo sobre uma suposta “natureza humana”, pois ambas as concepções são insuficientes para abordar o caráter complexo das técnicas, sobretudo no contemporâneo. É preciso “pensar a técnica como uma dinâmica que retroage sobre os homens, sobre a inteligência, os sentimentos e sobre valores culturais, dinâmica esta em que todos os homens são convocados a participar de forma criativa e conseqüente” (p. 178). A relação do homem com a técnica é um dos aspectos da relação do homem com o mundo, em que ambos formam um único sistema, sem que uma instância domine, ou determine, a outra de modo unívoco (e por “técnica” entendemos aqui também “modo de fazer”, “artifício”, “arte”, etc). É o que Guattari parece propor, quando sugere que pensemos a subjetividade a partir seus processos de produção éticos, estéticos e políticos. Segundo ele, “os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da

subjetividade não mantém relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente”; afinal, “a subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*” (1992, p. 11). Nesse sentido, conjugam-se paradoxalmente o naturalismo estóico e o artificialismo serial.

Em nosso primeiro capítulo, vimos como o desenvolvimento da notação musical fez-se acompanhar do desenvolvimento da polifonia. E é mesmo pelo fato de considerarmos que a estética não se separa da ética ou da política, que acompanhamos Guattari, quando diz que “a polifonia dos modos de subjetivação corresponde, de fato, a uma multiplicidade de maneiras de “marcar o tempo”.” (1992, p. 27). No texto *Linguagem, consciência e sociedade*, ele aponta que, enquanto o tempo tem sido considerado, há muito, como uma categoria universal e unívoca, “na realidade, não se deve nunca falar senão de apreensões particulares e multívocas. O tempo universal é apenas uma projeção hipotética dos modos de temporalização que ressaltam módulos de intensidade – os ritornelos – que operam simultaneamente em registros biológicos, sócio-culturais, maquínicos, cósmicos, etc.” (GUATTARI, s/d). Esses ritornelos existenciais conectam, para nós, o ritmo e a produção de subjetividade, o que implica toda uma ética, um *ethos*. E, para Liliana da Escóssia,

A realidade ética solicita ainda uma abertura temporal, isto é, a simultaneidade recíproca entre atos e acontecimentos implica uma exigência de relação com o passado e o futuro, naquilo que eles contêm de informação, pois ela é o que relaciona passado, presente e futuro. (...) Não se trata aqui de uma lógica temporal linear, mas de uma lógica descontínua – o tempo de Aion – em que o presente convoca passado e futuro como dimensões simultâneas do devir do ser, como dimensões informativas, portadoras de sentido. (...) Um ato técnico para ser ético deve ter essa atenção ao passado, pois os atos do passado – confeccionados no tempo – ressoam no presente, sob a forma de virtualidades, construindo assim, através de uma simultaneidade recíproca, uma rede que não se deixa reduzir pela unidimensionalidade do sucessivo (1993, pp. 183-184).

Pensar esta simultaneidade implica pensar as conexões locais e temporárias de distintas velocidades e lentidões. Pois, como aponta Deleuze (1978), no contemporâneo deixamos de pensar em termos de substância ou de matéria-forma para abordarmos transversalmente a unificação (sem totalização) dos ritmos, através de acoplamentos moleculares. Por exemplo, na música, a hierarquia matéria-forma (uma matéria mais ou menos rudimentar, as notas musicais, por exemplo, e uma forma sonora mais ou menos elaborada, como a sonata e o trio) foi colocada em cheque por toda uma tendência composicional (que vimos no serialismo, no minimalismo etc). O que se constitui então é um material sonoro elaborado, não mais uma matéria rudimentar que recebe uma forma. E o acoplamento se faz entre esse material e “forças que por si mesmas não são sonoras, mas que se tornam sonoras ou audíveis pelo material que as torna apreciáveis”. Como aquilo que já ocorre no *Diálogo entre o vento e o mar*, de Debussy: “o material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade. A dupla *matéria-forma* é substituída pela dupla

*material-forças*” (DELEUZE, 1978). E do tensionamento entre tais forças vão emergir linhas transversais, acoplando identidade e diferença pela diferença, na composição de um estilo, capaz de produzir sentido sem totalizar ou unificar objetos e sujeitos fixos.

Como veremos, o estilo é a produção de sínteses entre fragmentos ou partes heterogêneas que, como diz Deleuze (1987), “tem o poder de ser o todo *dessas* partes, sem totalizá-las, a unidade *de* todas essas partes, sem unificá-las” (p. 170). Mas antes ainda de investigarmos como esse tipo de acoplamento molecular de traçado transversal comparece na produção de subjetividade como estilo, pensemos em alguns processos de individuação próprios à música.

Quando paramos para nos questionar a respeito da individuação de uma música qualquer, talvez nos ocorra de ela nos fazer lembrar uma paisagem (pois os sons podem evocar cores, seja por associação ou sinestesia), como podemos ligar também os temas a personagens. Consideremos, como exemplo, a relação entre a personagem Pantera Cor-de-Rosa e a frase musical de Henry Mancini. É bem comum nos referirmos a tal frase como o tema *da* Pantera Cor-de-Rosa. E não é que tal modo de “escuta” de nada valha (afinal, a composição, de fato, chama-se *The Pink Panther Theme*). Essas referências podem muito bem funcionar como “placas” de demarcação, de identificação. E nem é o caso de negar aqui que tal escuta talvez tenha mesmo que passar pelo reconhecimento. Mas isso apenas não é suficiente para a compreensão do sentido propriamente musical da música. Pois o tema musical de Mancini não é a Pantera, assim como sua cor não é, musicalmente falando, rosa. Pois o sentido propriamente sonoro da cor reside no fato de que os timbres são, em si mesmos, cores audíveis que se superpõem às visíveis. O timbre é a coloração de um som, a cor deste som.

E ocorre o mesmo quanto à noção de paisagem sonora, pois não é que o som remeta a uma paisagem externa (a música de Mancini não é uma mera representação sonora das imagens desenhadas por Friz Freleng), mas a música, ela própria, como diz Deleuze (1978), “envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior”. E assim também em relação aos temas, enquanto sujeitos (*sujet*), personagens musicais. Pode-se considerar a pequena frase de Henry Mancini em associação com a Pantera Cor-de-Rosa, mas tal frase não se associa apenas a uma personagem, cor ou paisagem, que sejam exteriores à própria música. Pois a vinheta de Mancini, com todo o desenvolvimento jazzístico que lhe é dispensado, expressa uma vitalidade estética autônoma, em um tempo musical flutuante, no qual ela própria se individua como uma personagem rítmica singular. Eis um exemplo de como o tempo liso, ou não pulsado, produz suas individuações paradoxais. E é isso que Deleuze e Guattari parecem querer dizer, quando se

remetem às paisagens sonoras, cores audíveis e personagens rítmicas como individuações por hecceidades.<sup>45</sup>

Com Deleuze e Guattari (1997a), as noções de paisagem melódica e personagem rítmica se articulam às de contraponto territorial e motivo territorial, que os autores estudam em relação à etologia, ao comportamento de diferentes espécies animais. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo, em que emerge uma autonomia da própria expressão (que, portanto, não encontra fundamento em qualquer impulso ou pulsão interior):

De um lado, as qualidades expressivas estabelecem entre si relações internas que constituem *motivos territoriais*: ora estes sobrepujam os impulsos internos, ora se sobrepõem a eles, ora fundem um impulso no outro, ora passam e fazem passar de um impulso a outro, ora inserem-se entre os dois, mas eles próprios não são “pulsados”. Ora esses motivos não pulsados aparecem de uma forma fixa, ou dão a impressão de aparecer assim, mas ora também os mesmos motivos, ou outros, têm uma velocidade e uma articulação variáveis; e é tanto sua variabilidade quanto sua fixidez que os tornam independentes das pulsões que eles combinam ou neutralizam. (...) Por outro lado, as qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem *contrapontos territoriais*: desta vez, é a maneira pela qual elas constituem, no território, pontos que tomam em contraponto as circunstâncias do meio externo. (...) Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos* e que os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*. (pp. 124-125)

Os personagens rítmicos surgem quando não reduzimos os ritmos à representação de sujeitos (*sujet*), personagens (*isso é apenas o tema da Pantera*), pulsações (*o samba é um mero dois por quatro*), pulsões (*isso é sua pulsão de morte; aquilo é pulsão de vida*), ou mesmo estruturas inconscientes (*a neurose é ternária; a psicose é binária*), mas consideramos os próprios ritmos como personagens: uma autonomia estética da expressão. Assim, um ritmo pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, ser acrescido ou subtraído de elementos, de durações, de intensidades etc. Tudo isso dirá respeito a seu processo singular de individuação. Quanto à paisagem melódica, não se trata tampouco de uma melodia associada a

<sup>45</sup> Deleuze e Guattari (1997a), comentando as noções espinosistas de corpo como composição de “relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão”, assim como dos “afetos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência”, apontam para como essa leitura, em que aqui ressaltamos o caráter polirrítmico, diz respeito a um modo de individuação bem diferente do de uma pessoa, um sujeito. A ele reservam o nome de individuação por hecceidades:

uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado (p. 47).

E mesmo que se conceba um tempo abstrato coincidente entre hecceidades e sujeitos, objetos, temas etc, trata-se de dois planos distintos (embora inseparáveis, como tempo pulsado e tempo não pulsado), pois a individuação de uma vida é distinta da do sujeito que a suporta

E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades num caso, que só conhece velocidades e afectos; plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito (pp. 48-49).

uma paisagem externa, mas da própria paisagem sonora que as melodias tecem em contraponto. E o que está em questão nesses processos não é a produção de membranas, redomas ou territórios seguros, mas a produção de uma textura, um modo de ser subjetivo, uma estilística da existência. Como dizem Deleuze e Guattari (1997a), “o que distingue objetivamente um pássaro músico de um pássaro não-músico é precisamente essa aptidão para os motivos e para os contrapontos que, variáveis ou mesmo constantes, fazem das qualidades expressivas outra coisa que um cartaz, fazem delas um estilo, já que articulam o ritmo e harmonizam a melodia” (p. 126). Portanto, se aqui dizemos ‘contraponto’, não nos referimos somente às regras da polifonia, mas a uma certa estratégia que aí se evidencia, embora possamos notar sua atualização em outros meios.

Tais operações de individuação dos ritmos, que lhes dão autonomia em relação aos sujeitos que podem estar relacionados a eles, apontam para um devir expressivo do ritmo, no qual ele já emerge como uma operatória que de algum modo dá unidade ao estilo, pois a todo estilo corresponde certa concepção rítmica (eis uma inevitável unidade *do* tempo musical). E o ritmo, assim como o ritornelo, diz respeito à repetição. E o que tanto o ritmo quanto o ritornelo, como “unidade do estilo”, sublinham na repetição não é o idêntico, mas a diferenciação nela operada (TEDESCO, 2001, p. 36). Aliás, os estilos musicais resultam dos modos singulares de articulação dos materiais sonoros de que sempre podemos destacar, de um aspecto corporal, territorializado e codificante, um aspecto incorporal, diferenciante, virtual. Na composição de um estilo, já aparece a coexistência de dois planos: o de organização e o de consistência.

Deleuze e Guattari (1997a) nos alertam para a necessidade de prudência, caso queiramos dar consistência aos afetos sem medida unificante, que valorizamos na produção desterritorializante de um tempo não pulsado. E, por conta disso, perguntam se não será preciso, então, guardarmos “um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito” (p. 60), para que deles possamos extrair, com cuidado e sobriedade, os vetores de criação. É o que está em questão na articulação entre tempo pulsado e não pulsado, ou entre os planos de organização e de consistência, opostos como pólos abstratos:

ao plano organizacional transcendente de uma música ocidental fundada nas formas sonoras e seu desenvolvimento, opomos um plano de consistência imanente da música oriental, feita de velocidades e lentidões, de movimentos e repouso. Mas, segundo a hipótese concreta, todo o devir da música ocidental, todo devir musical implica um mínimo de formas sonoras, e até de funções harmônicas e melódicas, através das quais se fará passar velocidades e lentidões, que as reduzem precisamente ao mínimo. (...) Boulez fala das proliferações de pequenos motivos, das acumulações de pequenas notas que procedem cinematicamente e afetivamente, que trazem consigo uma forma simples acrescentando-lhe indicações de velocidade, e permitem produzir relações dinâmicas extremamente complexas a partir de relações formais intrinsecamente simples. (...) É como se um imenso plano de consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e sujeitos, para deles extrair partículas e afetos (p. 60).

Segundo os autores, nos fenômenos de sinestesia, podemos notar sons que exercem um papel piloto sobre as cores, se superpondo a elas e lhes comunicando um ritmo e um movimento propriamente sonoros: “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 166). Como podemos nos lembrar, tal expressão é bem próxima daquela que transcrevemos no primeiro capítulo de nosso trabalho, quando apontamos a fala de uma aluna maravilhada com a experimentação de uma escuta que transborda os limites espaciais dos tímpanos, fazendo vibrar mais que o ouvido e arrastando as pulsações corporais numa espécie de devir-música. Pensamos a perda de identidades pessoais fixas envolvida nesse tipo de experiência estética como correlata da produção de um estilo.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> O texto “1730 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...”, de Deleuze e Guattari (1997a), é composto de blocos de textos, ou “lembranças” (*lembranças de um espectador, de um naturalista, de um bergsoniano, de um feiticeiro, de um teólogo, de um espinosista, de uma heccecidade, de um planejador, de uma molécula, do segredo*), seguidos de um trecho (*Lembranças e devires, pontos e blocos*), onde afirmam a realidade do bloco de devir como uma espécie de “anti-memória” (p. 92), pois os blocos e linhas de devir, segundo os autores, opõe-se à organização pontual da memória representativa (que, como vimos em nosso primeiro capítulo, está ligada ao reconhecimento voluntário), em que as linhas têm outro sentido, o de coordenadas:

A representação musical traça uma linha horizontal, melódica, a linha baixa, à qual se sobrepõem outras linhas melódicas, onde pontos são determinados, que entram de uma linha à outra em relações de contraponto; de outro lado, uma linha ou plano vertical, harmônico, que se desloca ao longo das horizontais, mas não depende mais delas, indo de cima para baixo, e fixando um acorde capaz de encadear-se com os seguintes (p.93).

Mas o que Deleuze e Guattari (1997a) buscam ressaltar é que “um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar” (p. 94). Apostamos aqui que toda criação se dá com aquilo que usualmente chamamos de salto qualitativo (por exemplo, quando um baterista já não conta mais os pulsos mecanicamente e passa a sentir que certa autonomia rítmica tomou o controle de seu corpo, passando a guiar seus movimentos com fluidez), que usualmente faz-se acompanhar de uma sensação de júbilo, de maravilha, mas também de estranhamento, pois quando este senso rítmico “ganha corpo”, o músico sente que já não é mais o mesmo (ele perde sua ilusória identidade pessoal e mergulha num devir sem limites origem ou termo final, pois é subitamente que percebe o quanto está deixando de ser para devir, e as duas coisas ao mesmo tempo).

Portanto, a criação, que neste sentido é sempre criação de si, processo de heterogênesse, de diferenciação de si, não reside na maior capacidade de rememoração voluntária dos pontos e coordenadas, mas em uma dimensão de esquecimento, que acompanha a criação como afirmação da potência do devir. Não nos parece ser à toa o fato de que o último “bloco” do texto de Deleuze e Guattari, que segue toda essa abordagem crítica acerca da memória chame-se simplesmente *Devir música*, sem trazer sequer a palavra lembrança em seu título. Talvez possamos até dizer que este se constitua como um verdadeiro “bloco de esquecimento”, pois toda abordagem parece caminhar no sentido da perda de identidades hegemônicas e homogeneizantes em que nos reconhecemos como sujeitos, indivíduos, pessoas humanas (o “homem”, como a figura histórica da dominação).

Nisso talvez resida todo o poder, todo o feitiço, da música. Pois o conteúdo propriamente musical da música, como dizem os autores, “é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animais, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir-molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora” (1997a, p. 32). Todo devir é minoritário, molecular, como uma espécie de caminhar em direção ao imperceptível (enquanto Alice começa a jogar o jogo das superfícies e atravessa o espelho, a Pantera pinta o mundo de cor-de-rosa). E, nesse sentido, a música não é um privilégio do homem. Mas também não é da mulher, da criança ou dos animais: “a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem” (p. 113). E a afirmação dos paradoxos comparece aqui mais uma vez para nos dizer que todos estes personagens – a mulher (‘que se veste de rosa’), a criança (Alice), o animal (Pantera) etc – têm que se estranhar, desnaturalizar, desviando de suas identidades fixas, para que possam devir-mulher, criança, molécula, música (*Eu tinha a sensação de que o som estava meio que me puxando, me arrastando... É estranho, como se eu estivesse “me mexendo” parada*). E falar em estranhamento, perda de identidade, não implica um elogio ao esquisito ou à loucura. Ou, antes, não se trata de

### 3.4 Estilo e produção de subjetividade

Retomando o que vimos até agora acerca do tempo pulsado e do tempo não pulsado, cabe-nos indicar, em primeiro lugar, que se trata de uma linguagem que produz uma transversal, pela exploração e confronto das duas dimensões do tempo, que são mutuamente dependentes, embora funcionem como tendências divergentes. Encontramos, do lado do tempo pulsado, um regime de temporalidade que é de Cronos; que marca um território, por suas medidas; que mede o estado de desenvolvimento de uma forma, por seus estados; que identifica um sujeito, por suas memórias; que marca a métrica de uma música, pelas pulsações; é um tempo espacializado, corporificado, homogeneizado, circular (pois é um corpo limitado e infinito); um tempo cujo presente se apresenta como “meu”, uma propriedade, um sentido interno, uma forma a priori.

Por outro lado, o tempo não pulsado encontra-se sob o regime de temporalidade do Aion; tempo da perda dos limites territoriais, pelo movimento de desterritorialização; da produção de formas, por um processo de deformação constante; da dessubjetivação, pelo processo de esquecimento de marcas identitárias; que não possui estruturas de pulsação; tempo incorpóreo, da heterogênese, uma espécie de linha reta ilimitada e finita; é um tempo cujo presente se atualiza como instante; tempo da “presença”, sem medida superior que lhe dê unidade. Trata-se, aqui, do ritmo como produção de subjetividade, da produção de sentidos transversais (sem medidas ou coordenadas unificantes), pela articulação de blocos de devir em que a música e a produção de subjetividade são, por vezes, capturadas.

E assim como o ritmo pode ser compreendido como articulação das pulsações com um tempo amorfo, a melodia pode ser pensada como a articulação de uma tonalidade (ou modo, série etc) de referência territorializante, com um processo intrínseco de deslocamento territorial, de desterritorialização; e a harmonia pode ser entendida como a articulação metaestável entre a identidade dos diversos sons simultâneos e o processo dinâmico de passagem de um grupo de sons em comum acordo (acorde) a outro. O timbre articula a identidade de um instrumento ou equipamento musical (o timbre de um violino, de um piano, de um *moog* etc) com toda riqueza

---

qualquer loucura mas, como diz Cristina Rauter, da loucura como processo, a loucura “renovadora, e não a loucura psiquiatrizada” (2000, p. 273). Um devir-louco, que se distingue de um destino dramático do louco. Não estamos dizendo, por exemplo, que Syd Barrett tenha sustentado, após alguns anos de medicalização – devido em muito ao consumo desenfreado e imprudente de LSD e outras substâncias psicotrópicas –, a mesma consistência criativa da época em que esteve em uma espécie de ‘devir-rosa’ (não apenas como cor, mas também como fluxo, fluido) com o Pink Floyd, jogando um jogo de acontecimentos em que seus *bluesmen* favoritos (Pink Anderson e Floyd Council) entravam em um bloco de devir com forças capazes de produzir os mais psicodélicos efeitos, tanto de linguagem, quanto sonoros e visuais: *happenings* como o “*The 14 Hour Technicolor Dream*”, de 1967, considerado por muitos o ápice do movimento *Underground* britânico dos anos 60 (como é possível conferir em <<http://www.pink-floyd.org/barrett>> e no DVD “*A Technicolor Dream*”).

complexa das diversas frequências que se enredam na composição de um determinado acontecimento sonoro, quer seja ele executado por um instrumento musical acústico (incluindo aqui as vozes humanas, ou mesmo animais, como instrumentos musicais), quer seja gerado eletronicamente, ou mesmo gravado. A forma articula uma estruturação geral aos processos de diferenciação, inerentes ao próprio desenrolar de uma composição; e a textura resulta do enredamento, da articulação em rede, dos diversos fios sonoros, sejam melodias ou meras moléculas sonoras imperceptíveis.

A noção de ritmo, pensada em consonância com a noção de ritornelo, afirma ainda a importância de um mínimo de formas, territórios e sujeitos, porém não o seu caráter estável, homogêneo e hegemônico. Na criação musical, o ritmo é o movimento deformante, que ativa e utiliza os elementos e as intensidades dispersas em suas bordas, na zona de indiscernibilidade que também os compõe. Assim, dizemos do ritmo o que Silvia Tedesco (2005) diz do ritornelo. Ou seja, que ele “explora o lado de fora das figuras, as pontas de indefinição molecular que as mergulham num fluxo. Os ritornelos, unidades mínimas do estilo, não estão fixados nas formas nem as exterminam” (p. 148). O ritmo é impessoal.

Os atos de criação se instalam nos limites entre as formas e o amorfo que as acompanha virtualmente, pois “a criação não é mutação ou mesmo decomposição, mas deformação” (TEDESCO, 2005, p. 148). E isso não diz respeito somente à música ou às artes, mas também à subjetividade, entendida como um “processo de descentramento do si” que se dá por um duplo movimento de “extração e reutilização de traços subjetivos na criação de outros modos de vida”. A subjetividade se apossa do conjunto de nossos hábitos constantes,

esses modos regulares de ver e dizer o mundo para despojá-lo de sua pretensa coesão. Do conjunto, agora mais fortemente exposto em sua multiplicidade, componentes existenciais são extraídos e, uma vez fragmentados, perdem seu sentido habitual, para exercerem, na estranheza dessa dimensão a-significante, a-subjetiva, a função de atrator caótico de matéria sensível, carreando e contagiando componentes advindos de outras experiências. Do movimento de atração surgem novos conjuntos com frescor semântico para o si. Em suma, a experiência de dessubjetivação, iniciada pela desapropriação dos sentidos usuais da experiência, reutiliza os fragmentos sensíveis – modos inusitados de afetar e ser afetado –, inventa composições subjetivas: modalidades de experimentar diferentemente o si e o mundo (2005, p. 150).

Música e subjetividade oscilam entre dois pólos atrativos: o dos estados (‘ser’) e o dos processos de passagem entre os estados (‘devir’); entre a repetição (do mesmo) e a diferença; a memória representativa e o esquecimento criativo; as formas regulares e as forças de produção do novo. Quando pensamos a respeito de tudo aquilo que se repete e se diferencia (assim como dos próprios processos de repetição e diferenciação) na música e na subjetividade, encontramos a tentativa metaestável (pois sem a pretensa ‘estabilidade’ do mundo das idéias eternas) de conciliar permanência e mutabilidade, uma vez que, “na subjetividade, o que invariavelmente

retorna é seu modo de variação” (TEDESCO, 2005, p. 151). Nem tanto as formas e as matérias, mas sobretudo as forças de deformação: artificialismo integral, criação de si, estilo.

O estilo realça o caráter criativo da linguagem, este poder que ela tem de se ultrapassar na criação de novos sentidos. E isso é de grande relevância para o estudo dos processos que envolvem a produção de subjetividade na interface com as linguagens artísticas. Afinal, o que prevalece na maior parte dos estudos em Psicologia da Linguagem é ainda uma visão que privilegia o que chamamos aqui de tendência à retenção, às medidas fixas, à tentativa de obtenção de títulos de propriedade para julgar a priori o sentido. Nesta leitura, o papel da linguagem seria apenas o de representar o real.

No entanto, a linguagem é uma prática social nômade, pois suas regras não são eternas, mas finitas, em constante mutação; e as palavras também não são unívocas, mas podem produzir ilimitados sentidos. Pensamos: está tudo em movimento. Assim, buscamos articular velocidades e lentidões do caos do sensível, abordando os devires, os processos de mudança. Mas fazemos isso sob o efeito de acontecimentos que nos tiram de nossos lugares-comuns, dissolvendo toda identidade supostamente fixa. E, na ausência de sentidos a priori, que disciplinem a experiência vivida, somos forçados então a criar novas maneiras de atribuir valor e sentido. Mas como produzir e avaliar esses novos sentidos?

É o que os estudos do estilo vão investigar na literatura, que sublinha bem esse aspecto de criação integral da linguagem. Afinal, as cesuras, as repetições, os silêncios, paradoxos, mudanças de sentido e direção, alcançam aí uma autonomia estética que realça na linguagem esse aspecto não restrito à estruturação lingüística, pois o que o estilo aponta é para o “não-lingüístico da linguagem” (TEDESCO, 2001), esta dimensão a-significante, de articulação de fluxos de intensidade que, para nós, é ritmo. Nos estudos do estilo, o foco passa da análise da estrutura gramatical para a criação literária, onde o ritmo emerge então para nós como questão primeira, como o que deve ser tomado como princípio. E com isso o foco passa então da literatura para a questão do ritmo no pensamento musical.

E, na própria linguagem do tempo musical, notamos a ação de um corte ainda mais sutil, distinguindo as medidas fixas e os fluxos de intensidade desmedida. Tais fluxos de criação escapam tanto às coordenadas verticais quanto às horizontais, desenhando assim uma espécie de diagonal abstrata composta de várias diagonais virtuais, produtoras de sentidos transversais. E, na produção de subjetividade, o estilo é o próprio traçado transversal singular dos novos sentidos que emergem da articulação metaestável de diferenças inerente aos processos de subjetivação.

## CONCLUSÃO

Pensamos os ritmos como fluxos de diferenciação, sínteses corporais de acontecimentos em bloco, de onde emergem transversais de sentido incorporal como estilo, articulando música e produção de subjetividade enquanto processos de criação. No ritmo como no estilo coexistem os corporais e os incorporais, Cronos e Aion, tempo pulsado e não pulsado, metro e fluxos.

Afinal, o pensamento está ligado ao corpo, emerge e submerge, pulsa, vibra, vive com o corpo, guardando com ele a fundação de uma polirritmia que, a) em diversas linguagens (sonora, binária, escrita, verbal, analógica, visual, afetiva), se expressa como estilo polifônico, de proliferação ilimitada de sentidos locais e temporários; b) nos corpos, afirma a unidade entre forças contrárias cujos acoplamentos produzem vibrações, ondulações, que apontam para uma relação agonística que; c) na produção de subjetividade, só pode ser pensada como uma união necessária da estética, com a ética e a política, por conta da co-evolução da humanidade e da técnica; o que implica pensar a dimensão polirrítmica de toda produção de sentido.

Mas essa polirritmia, enquanto relação de forças, multiplicidade virtual, não é, portanto, de modo algum incompatível com um minimalismo que se expressa, a) na linguagem como estilo repetitivo, cuja saturação produz a emergência da própria expressão estética; b) nos corpos pelas sínteses entre elementos repetidos, ou mesmo pela simples repetição da matéria concreta, em *loop*, de onde saltam por saturação e acoplamentos moleculares, cristais de espaço-tempo que, c) na produção de subjetividade, nos permitem pensar no papel paradoxal da repetição corporal na produção de efeitos incorporais de superfície.

E a repetição, como vibração ondulatória, tem portanto a necessidade de um vazio virtual para dar relevo à natureza agonística das relações entre os corpos pulsantes e o não pulsado incorpóreo. É o que a música torna audível, por exemplo, pela respiração entre sons e silêncios, na produção de blocos de som-silêncio, ou mesmo no uso de um silêncio de extensa duração, para dar consistência sonora aos ritmos e ruídos da vida. E é com os ritmos, ruídos e silêncios da vida que a subjetividade se compõe como estilo, produção estética de si, o que para nós implica um comprometimento ético-político com a coletividade, com durações maiores e menores que aquelas que sentimos como nossas. Os ritmos são coletivos, impessoais, virtuais.

E nesta implicação mútua em uma multiplicidade virtual de ritmos, buscamos a metaestabilidade na emergência de um devir-louco que se expresse na superfície da linguagem pela afirmação paradoxal da ilimitada finitude dos acontecimentos, pois embora o próprio processo de pesquisa implique finitude, por conta dos prazos de entrega, as questões se abrem para o ilimitado, se desdobrando em outras diversas, que apontam para novas pesquisas e novos

mergulhos em silêncios e ruídos, que daqui também ficaram de fora. Por exemplo, como estamos sentindo no contemporâneo as distintas velocidades e lentidões que se conectam com nossos corpos em blocos de devir, produzindo-nos mesmo quando não nos damos conta? E quais são as velocidades e lentidões que estamos conseguindo imprimir ao mundo que nos cerca? Como habitar este limiar, esta metaestabilidade, entre viver conforme os princípios vitais da natureza e avançar nos processos técnicos de criação, de artificialização do si, sem cair nos círculos viciosos da identidade e da não-contradição? Tais questões não se esgotam.

Quanto ao enigma sobre o corvo e a escrivainha, trata-se mesmo de uma adivinhação sem resposta. Neste e em outros sentidos a história de Alice já revisa paradigmas, ao subverter a noção de um código moral transcendente a priori garantindo o sentido de suas ações. Afinal, enquanto os contos de fadas tradicionais, em geral, extraem seu sentido de uma moral bastante piedosa e cronificante (*e o patinho feio virou um cisne, e então veio o príncipe encantado...*), as aventuras de Alice põem de lado a moral e nos brindam com uma ética de acontecimentos paradoxais. E no paradoxo o tempo se apresenta não como o sentido interno de um sujeito, mas como uma experiência bifurcante de estranhamento de si, de contestação do bom senso – o bom sentido do tempo, do passado ao futuro – e do senso comum (a identidade do sujeito). Pois o sentido do ‘não’ do tempo não pulsado só se faz apreender no *non-sense*, no paradoxo.

E pensar o contemporâneo é sempre paradoxal, pois implica pensar temporalidades e movimentos simultâneos que, embora distintos, são inseparáveis. Ritmo e estilo vêm à tona quando sentidos divergentes são afirmados simultaneamente. E um pensamento paradoxal precisa se expressar numa linguagem paradoxal em que sentidos distintos operam ao mesmo tempo. Assim, o estilo funciona na produção de subjetividade como montagem de uma espécie de quebra-cabeças em que as peças e os modos de juntá-las têm também que ser criados e onde não há qualquer sentido a priori a ser representado pela junção final. E podemos até achar esse jogo *muito esquisitíssimo*, muito estranho, muito doido para nós... Mas no instante mesmo em que este devir-louco sobe à superfície, abrindo nossas cabeças, tiramos o chapéu.

que é que tem nessa cabeça irmão  
que é que tem nessa cabeça ou não  
que é que tem nessa cabeça saiba irmão  
que é que tem nessa cabeça saiba ou não  
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode irmão  
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não  
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão  
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir ou não

CABEÇA (Walter Franco, do álbum *ou não*, 1973)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro\\_Georges\\_Pompidou](http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Georges_Pompidou)> Último acesso em 21 Mar. 09.
- <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos>> Último acesso em 05 Mai. 09.
- <<http://www.pink-floyd.org/barrett>> Último acesso em 05 Mai. 09.
- ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1976.
- BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. Subjetividade e Instituição. Em: Leila Domingues Machado; Maria Cristina Campello Lavrador; Maria Elizabeth Barros de Barros (Org.). *Texturas da Psicologia: subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo, 2002, v. 1, p. 145-152
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986 (b).
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986 (a).
- BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. As ruínas circulares. Em *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BRÉHIER, Emile. *O antigo estoicismo*. Disponível em  
<<http://www.consciencia.org/estoicismobrehier.shtml>> Visitado em 05 Jun. 09.
- BRUNO, Mário. *Lacan & Deleuze*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- CAESAR, Rodolfo. *Sobre o transporte e o tempo*. (texto não publicado, versão digital fornecida pelo autor)
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- CALDI, Estela. *Villa-Lobos* (LP série “Futuros mestres em música”). Polygram (992503-1), 1987.
- CAMPOS, Aroldo de. Cage : chance : change. Em: CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAMPOS, Aroldo de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música: volume 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- COSTA, Rogério. Livre improvisação e pensamento musical em ação (ou, na livre improvisação não se deve nada). Em: FERRAZ (org.), Silvio. *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- COTTE, Roger. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Rés, s/d .

- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conférence IRCAM: le temps musical*. (1978). Disponível em <<http://www.webdeleuze.com>> Acesso em: 16 Abr. 07.
- DELEUZE, Gilles. Controle e devir. Em: *Conversações*. São Paulo, 34, 1992 (b).
- DELEUZE, Gilles. A repetição para si mesma. Em: *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006 (a).
- DELEUZE, Gilles. Duas questões. Em *SaúdeLoucura3*. São Paulo: Hucitec, s/d.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (b).
- DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. Em: *Conversações*. São Paulo: 34, 1992a
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles. Tiempo pulsado y tiempo no pulsado. (03 de maio de 1977) Em: *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. Em: *Mil Platôs*. v. 3. São Paulo: 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: 34, 1997 (a).
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: 34, 1997 (b).
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: Edição concisa / Stanley Sadie (ed). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ESCÓSSIA, Liliana da. Por uma ética da metaestabilidade na relação homem-técnica. Em *O reencantamento do concreto (Cadernos de subjetividade)* São Paulo: Hucitec/Educ, 2003.
- 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: 7 Letras, 2005.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998. (versão em PDF da tese de doutorado de mesmo título)
- FITZGERALD, Scott. A derrocada (1936). Em *A derrocada e outros contos e textos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- FUGANTI, Luiz. *Saúde, desejo e pensamento*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum Philosophicum*. Porto: Rés, 1975.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GORDON, Edwin E. *Teoria da aprendizagem musical*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Félix. A transversalidade. Em: *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional*. São Paulo: Idéias & Letras, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: o novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.
- GUATTARI, Félix. Linguagem, consciência e sociedade. Em: *Saúde e Loucura*. Nº 2, São Paulo: Hucitec, pp.13-17 (s/d).
- GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas: SP, 1988.
- HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HÖLDERLIN, Friedrich, (1770-1843). *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ILDEFONSE, Frédérique. *Os estóicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- KÁROLYI, Ótto. *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- KINOSHITA, Roberto Tykanori. Contratualidade e Reabilitação Psicossocial. Em PITTA, Ana. (org.). *Reabilitação psicossocial no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.
- MACIEL JR., Auterives. *Pré-socráticos: a invenção da Razão*. São Paulo: Odysseus, 2003.
- MARSICANO, Alberto. *A música clássica da Índia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- NEGREIROS, Fernanda. *Abrindo caminhos: iniciação à história da música e sua relação com outras artes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS (coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PARMÊNIDES. *Da natureza*. São Paulo: Loyola, 2002.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PESSANHA, José Américo Motta. Os pré-socráticos: vida e obra Em: *Os pré-socráticos* (coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PLATÃO. *Parmênides*. São Paulo: Loyola, 2003.
- RAABEN, L. N. O ritmo. Em: *O quarteto de cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- RAUTER, Cristina. Oficinas para que? Uma proposta Ético-Estético-Política para oficinas terapêuticas. Em AMARANTE, Paulo. (org.). *Ensaio: Subjetividade, Saúde Mental, Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000 (pp. 267-278).

- ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Em: *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (p. 231-239)
- RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos: manifesto futurista. Em: MENEZES (org.), F. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SANTOS, José Trindade. Interpretação do poema de Parmênides. Em PARMÊNIDES (*op.cit.*).
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHURMANN, Ernst. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SIMONDON, Gilbert. A gênese do indivíduo. Em *O reencantamento do concreto (Cadernos de subjetividade)* São Paulo: Hucitec/Educ, 2003.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. A unidade do tempo musical (1961). Em: MENEZES (org.), Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TEDESCO, Silvia. Estilo-subjetividade: o tema da criação nos estudos da psicologia da linguagem. *Psicologia em Estudo*, v. 6, n. 1, Junho/2001.
- TEDESCO, Silvia. Literatura e clínica: ato de criação e subjetividade Em: JUNIOR, Auterives Maciel; KUPERMANN, Daniel; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Polifonias: clínica, política e criação*. Mestrado em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 2005.
- TORRANO, Jaa. O Mundo como função de Musas. Em: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.