

A NOÇÃO DE MAPA EM DELEUZE E GUATTARI E AS PRÁTICAS EDUCACIONAIS EM MÚSICA¹

Regina Marcia Simão Santos

Tomando a metáfora do rizoma, desenvolvida por Deleuze & Guattari², este texto se atém à noção de mapa, para fazer algumas considerações sobre as práticas educacionais em música, sejam elas realizadas na escola regular do ensino básico (fundamental ou médio), na chamada Educação Infantil, nos cursos de profissionalização básica (cursos livres) ou de nível técnico, sob as mais variadas formas, inclusive nas escolas de música e nos cursos superiores. O texto relaciona a noção de mapa a alguns dos princípios implicados no pensamento rizomático. Entende-se que essa discussão é oportuna e se justifica, tendo em vista as transformações dos paradigmas científicos e pedagógicos e o debate atual sobre competências na formação do docente.

Deleuze recorre ao exemplo do pequeno Hans, do caso clínico descrito por Freud, para se referir ao que a criança, de um modo geral, não pára de realizar: o traçado de “mapas de trajetos”, isto é, a exploração de meios, por trajetos dinâmicos, e o traçado de mapas correspondentes.³ Hans explora a rua, a ida ao restaurante passando pelo entreposto de cavalos, e define um cavalo traçando uma lista de afetos, ativos e passivos: o cavalo possui “um grande faz-pipi”, arrasta cargas pesadas, tem viseiras, morde, cai, é chicoteado, faz charivari com suas patas. A visão da rua e das forças animais vem, no relato do pequeno Hans, produzindo um mapa de forças ou intensidades, de movimentos e trajetos, que constituem no pequeno Hans um *devoir* animal. Mas o que Deleuze quer dizer com *meio*, *trajeto* e *mapa*? Ele mesmo comenta:

Um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos (...) a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos, como o grito de

¹ Esta é uma parte do marco conceitual da pesquisa (em andamento) intitulada *O Pensamento rizomático aplicado ao ensino de música: fundamentos e mapeamento de direções de estruturas de ensino*, que tem contado com a colaboração do Prof. Paulo Pinheiro e com voluntários e bolsistas de I.C. Uni-Rio, I. C. PIBIC e AP Uni-Rio: Andréa S. Dantas, Kathiuska Acosta, Sérgio Barbosa, Rodrigo Abramovitz, Andréa Carneiro de Souza e Pedro H. Novaes.

² Deleuze, G. & Guattari, F., “Introdução: Rizoma”, *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* 2. V. 1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p. 11-37; Deleuze, G. “O que as crianças dizem”, *Crítica e clínica*, São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 73-79; Deleuze, G. & Guattari, F., *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992; Deleuze, G., *Conversações*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

³ Deleuze, G., *Crítica e clínica*, São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 73.

mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo apanha...). O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento.⁴

Ruas, casas, pais etc, todos eles são meios que a criança percorre, com suas qualidades e potências, traçando um mapa. No caso do pequeno Hans, há, segundo Deleuze, uma “intoxicação” psicanalítica (o responsável por isso é Freud, e o mesmo acontece no caso de Richard, com Melaine Klein). Cedo, as duas crianças “têm de guardar seus mapas, sob os quais só restaram fotos amareladas do pai-mãe”⁵, no esforço de interpretá-los. Isto porque a psicanálise instala uma concepção arqueológica, vinculada ao inconsciente-memória, uma concepção “memorial, comemorativa ou monumental que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los, autenticá-los” e onde “a superposição das camadas é necessariamente atravessada por uma flecha que vai de cima para baixo”.⁶ No lugar dessa arqueologia, Deleuze introduz a noção de “cartografia dinâmica”, como o funcionamento do mapa, que é da ordem da mobilização, da produção, dos *deslocamentos*, do constante *remanejamento* que se superpõem, ao invés da procura obstinada de uma *origem* em mapas precedentes:

Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que necessariamente vai de baixo para cima. Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração, porém de mobilização (...).⁷

Um mapa implica extensão, mas também intensidade e densidade. Extensão, porque um mapa é um espaço constituído por trajetos. Intensidade e densidade, porque ambos dizem respeito “ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto”: um mapa de intensidade ou mapa intensivo é sempre uma “distribuição de *afectos*”⁸, uma lista de *afectos*, como no caso do menino Hans, no seu mapa de forças ou intensidades, de movimentos e trajetos, um Hans “arrastado num *devir-cavalo*” (ao invés de levado por uma imagem prêvia, um imaginário que é uma extensão do pai-mãe). Deleuze vai ressaltar (e isso muito nos importa) que trajetos costumeiros, como os de Hans, não são passeios inocentes, eles constituem viagens:

Um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos *afectos*, remetem um ao outro.⁹

⁴ Ibid., p. 73.

⁵ Ibid., p. 74.

⁶ Ibid., p. 75.

⁷ Ibid., p. 75.

⁸ Ibid., p. 76.

⁹ Ibid., p. 77.

O que temos é *um* cavalo, um *corpo* com poder de afetar e de ser afetado, não uma generalidade, mas uma singularidade, e temos também “personagens que impedem um trajeto e inibem *afectos*, ou ao contrário os favorecem”.¹⁰ Motivado pela criança, e usando a metáfora da viagem e as noções de *devir*, mapa dos trajetos e mapa dos *afectos*, intensidade e mapa intensivo, Deleuze prepara o terreno para falar da arte: arte-arqueologia, arte-cartografia, arte dos trajetos e caminhos e arte monumental e comemorativa. Ao distinguir a arte-cartografia (mapa de virtualidades, que se diz dos “lugares de passagem”) da arte dos trajetos e caminhos (tipo “circuito turístico”), diz, falando de caminhos interiores à própria obra e de trajetos exteriores:

(...) essa posição [de trajetos exteriores] depende primeiro de caminhos interiores à própria obra; o caminho exterior é uma criação que não preexiste à obra e depende de suas relações internas. Dá-se volta à escultura, e os eixos de visão que lhe pertencem permitem apreender o corpo ora em todo o seu comprimento, ora num surpreendente encurtamento, ora segundo duas ou mais direções que se afastam: a posição no espaço circundante depende estreitamente desses trajetos interiores. É como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, se superpõe ao mapa real cujos percursos ela transforma.¹¹

Não só a escultura, mas a música e toda obra de arte, implicam esses caminhos ou andamentos interiores. Deleuze comenta:

Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela [obra] muda de sentido segundo aqueles [trajetos] que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. *Trajetos e devires*, a arte os torna presentes uns nos outros (...).¹²

Deleuze se refere à arte como a um mapa de virtualidades, “feita de trajetos e devires”, e que por isso mesmo “faz mapas, extensivos e intensivos”: trajetos não são reais (dados *a priori*) e devires não são imaginários (isto é, da ordem da memória-reprodução, da comemoração). A forma estética implica a criação de caminhos sem memória, já que um meio não determina necessariamente a existência dos personagens, mas antes os personagens “se definem pelos trajetos que fazem na realidade ou em espírito, sem os quais não há devir”.¹³ Instala-se o princípio da multiplicidade no mapa: multiplicidade dos percursos, da trajetória.

O rizoma é constituído de ramificações, linhas que não param de se fazer e refazer, de se conectarem, cruzarem, emaranharem, tangenciarem, formando planos de consistência, platôs de intensidade, territórios sempre provisórios, mapas que estão em atualização e que podem ser cada vez mais detalhados, indo do “menos diferen-

¹⁰ Ibid., p. 77-8.

¹¹ Ibid., p. 79.

¹² Ibid., p. 79.

¹³ Ibid., p. 78.

ciado” ao “mais diferenciado”.¹⁴ O rizoma tem as qualidades de um mapa: é aberto, é fruto de uma experimentação, é da ordem do movimento. Como mapa aberto, possui múltiplas entradas e direções móveis. Como fruto de uma experimentação, trata-se de um plano de composição, uma construção, um diagrama que vai se constituindo não como pontos-posições dados *a priori*, predeterminados, mas como pontos resultantes do entrecruzamento de linhas. Desta forma, não é a linha que está entre dois pontos, mas é o ponto que se faz no entrecruzamento de diversas linhas: pontos-bulbo, tubérculos, raízes, rizoma. Como algo da ordem do movimento, do não concluído, o rizoma se forma a partir da atividade, da *dynamis* (potência, força, poder). Por isso, não se há de encontrar as mesmas linhas em uma prática da reconstrução de trajetos; e, quanto ao decalque, ele surge no meio do mapa, se faz no movimento, e não sobre um corpo com órgãos, designado por suas funções. O rizoma, como bem define Deleuze, é um corpo “fruto do acaso”, “surpreendente”, “vivo”, “produto ‘arbitrário’ das forças que o compõem”, “fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis”.¹⁵ Não se sabe o que tal corpo pode ou de que atividade é capaz.

Os encontros de forças são partes concretas do acaso e “estranhas a qualquer lei”, isto é, não obedecem a uma prescrição. Deleuze comenta, com base em Nietzsche, que não podemos calcular abstratamente as forças, mas somente avaliá-las, em cada caso, concretamente. E é nesse encontro que cada força recebe “a afecção que preenche efetivamente seu poder”.¹⁶ Se por um lado o conceito de força reativa está vinculado à idéia de ver as coisas do lado menor, do lado das reações, das regulações (acomodações mecânicas e utilitárias – por exemplo: respondo ao frio, agasalhando-me; estudo para passar no teste), o conceito de força ativa é da ordem da atividade, definida como força plástica, dionisiaca, transformadora, de metamorfose, que escapa à consciência e que diz respeito ao “criar formas explorando as circunstâncias”.¹⁷

Em meio às linhas do mapa brotam decalques (bulbos, tubérculos), ao mesmo tempo em que destes escapam linhas de expressão, de força, que são de articulação, segmentação, territorialidade, mas também de desterritorialização, de fuga. Interessante é observar o condicionante *se* usado por Deleuze & Guattari: “se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”.¹⁸ Entre mapa e decalque não há dualismo: do rizoma podem surgir raízes, formando decalques, fazendo paradas, retenções do movimento, produzindo bulbos, tubérculos, assim como de uma raiz podem brotar linhas.

Esta é a lógica do funcionamento do rizoma, e que se mostra presente na vida. A compreensão da “realidade” implica na construção dessas linhas ou séries, dessas multiplicidades que não supõem nenhuma unidade:

¹⁴ Deleuze, G., “Sobre o paradoxo”, *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 78

¹⁵ Deleuze, G., *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 33.

¹⁶ Ibid., p. 36.

¹⁷ Ibid., p. 35.

¹⁸ Deleuze, G. & Guattari, F., “Introdução: rizoma”, *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* 2. V. 1., Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p. 22.

Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem a sua geografia, sua cartografia, seu diagrama.¹⁹

Exemplo disso é a escuta da música do compositor brasileiro Luis Carlos Cseko, “Canções do alheamento n° 5, música erudita contemporânea que, nas palavras de um músico instrumentista que a interpreta, é o “som da Bahia”, pelo viés do agogô – agogô timbre, desterritorializado de toques rítmicos regionais.²⁰ Outro exemplo é a escuta de um *Porgy and bess*, de Gershwin, pelo viés dos metais e seu funcionamento na massa orquestral, linha tecida por um dado receptor e que não constava das orientações da orquestra informando a apreciação daquela peça para o público “leigo” do Barrashopping - ação pedagógica do apresentador, com seus cortes imóveis, disciplinadores da viagem.²¹ Linhas como essas, traçadas sobre um corpo-música, conectam diferentes pontos, inclusive para fora daquele corpo, criam sentidos, territórios temporários, platôs provisórios, linhas que implicam “fazer passar fluxos”. É desta forma que ver e ouvir a orquestra se misturam, na fala dos próprios instrumentistas e na dos expectadores: há um devir-gesto do som, e um devir-som do gesto, uma sinestesia, uma transversalidade.²²

Este funcionamento rizomático invade também a sala de aula, o cotidiano escolar, onde um *acalanto* se conecta a uma batida *funk*, sem cerimônia e sem consentimento do professor. Este funcionamento rizomático pode ser um desafio na constituição de um outro corpo-música (um *acalanto funkeado?* Um *funk acalentado?*) e na constituição de um outro perfil docente - por exemplo, no ensino acadêmico de música, como a descrição a seguir procura aclarar.

A aluna vem para a primeira aula particular de piano instruída pela família para dizer à professora que já sabe tocar uma música: um *Cai, cai, balão* que a aluna, ao tocar, dá indicadores de que só utiliza uma das mãos, na extensão do meio do teclado (a oitava central), empregando apenas teclas brancas e em sons sucessivos. A professora estimula a prática, integrando-a com um acompanhamento e instigando a tocar à quatro mãos (ou a três mãos?). Oportuniza a inserção da mão esquerda no teclado, a escolha de dedilhado, a experimentação de sons fortes e fracos, e investe a melodia com multiplicidade de devires: ela é harmonia, densidade, intensidade, potencializando o jogo expressivo. O mapa se atualiza, os focos não param de se mover e acabam por

¹⁹ Deleuze, G., *Conversações*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 47.

²⁰ Entrevista concedida em 1993 a esta pesquisadora, no Rio de Janeiro, como parte de uma pesquisa de campo (estudo de caso – *Música nova no Centro Cultural Banco do Brasil*, Rio de Janeiro, 1993) vinculada ao seu projeto de doutoramento.

²¹ Trata-se de pesquisa de campo (estudo de caso) realizada por esta pesquisadora, no Rio de Janeiro, em 1996, como parte de seu projeto de doutoramento.

²² Trata-se de entrevista realizada por esta pesquisadora em 1996, no Rio de Janeiro, como parte de uma pesquisa de campo vinculada à tese de doutoramento *O funcionamento enunciativo de um acontecimento musical urbano e a geração de sentido: uma análise socio-semio-musicológica*, Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, 1997.

recair na nota dó (a cantiga está em Dó maior), pois é a própria aluna que faz questão de nomeá-la como um saber do qual já dispõe. Interessa, contudo, que não seja apenas um “dó”, organizador da topografia do teclado (localizador, referência visual), mas um “dó” no fluxo de acontecimentos musicais (referência na escuta), no funcionamento do texto musical. De forma recursiva, o último segmento da melodia volta e reveste o “dó” de sentidos distintos: é repouso (fechamento de uma frase, fundamental do acorde da tônica), é suspensão (a terça de um encadeamento V – VI, ou integra um acorde de sétima diminuta, como uma linha de fuga para Mi menor, ou a quinta de um acorde do IV grau, ou a sétima de um acorde do IIº grau, numa cadência plagal, fazendo permanecer vibrando um segmento da melodia). Acima de tudo, pura produção de afetos. O mapa, que vai se constituindo no movimento, oportuniza a “caça” de muitos *dós*, e, portanto, a compreensão da topografia do teclado e o jogo exploratório (transversalmente) visual-sonoro-motor por toda a sua extensão, ousando ataques que pipocam *dós* por todos os lados, concomitantes ou sucessivos, repetidos ou alternados, em ritmos que funcionam num jogo de pergunta e resposta, ou como ecos imitativos, instalando focos de atenção, decalques no meio do mapa, como o jogo sobre as duas teclas pretas que passam a ser executadas como intervalos melódicos e intervalos harmônicos, e como parte integrante de uma “introdução” ao tema melódico. A forma musical está ainda por se fazer, e incluirá ainda um movimento em “cascata”, ininterrupto, do tema, transportado a tônicas distintas, conservando a imagem auditiva (relações intervalares) e operando com teclas pretas e brancas no teclado. Todo esse material faz surgir decalques, como paradas necessárias no processo de ensino-aprendizagem, flagrantes, conceitos que é necessário construir, mas que se atualizam constantemente, competências que devem ser desenvolvidas em atividades de escuta (reconhecimento, memória, identificação em situações de ditados), de execução e de criação. A primeira audição musical dessa aluna conta com esta peça (um arranjo) como uma das partes integrantes do programa.

A expressão “corpo sem órgãos” é pertinente para falar dessas experiências, vividas como um corpo não regulado *a priori*, puro fluxo de intensidades, linhas de expressão. Tudo já está potencialmente presente nesse emaranhado-rizoma que vai fazendo paradas motivadas de dentro e em função do trajeto, atualizando mapas, esquemas de ações e justificando o exercício de aparatos do modo técnico (conceitos, habilidades perceptivas, notacionais, vocais, instrumentais), sem qualquer sedentarismo. Formações da ordem de um decalque vão se fazendo no mapa, numa espécie de “declínio necessário”, “desaceleração”, importando, na relação professor-aluno-conteúdo, saber como fazer para que o decalque tome lugar no *meio* do mapa, onde as paradas (e saídas) não estão previamente demarcadas para o viajante e onde a intervenção pedagógica seja geradora de potência. Não se há de encontrar as mesmas linhas, numa prática da reprodução de trajetos, percursos, ensaiados e forçados em nome de uma pretensa cientificidade dos processos pedagógicos, sustentada no discurso da eficiência e da eficácia, na instituição da regularidade, da homogeneidade, da lógica do decalcado, do “pensamento cansado”. Mapa de educação musical, nesse caso, é uma cartografia e nele se fortalece um projeto de educação constituído na tensão entre estruturas dissipativas e parâmetros ordenadores.