

POR UMA FILOSOFIA DO SOM: A NOÇÃO DE RITORNELO ENTRE MÚSICA E FILOSOFIA (NIETZSCHE E DELEUZE)

Paulo Pinheiro

A importância da música na reflexão filosófica de Gilles Deleuze é tão marcante quanto a experiência Dioniso-musical no pensamento de F. Nietzsche. Uma tal comparação pode parecer um pouco apressada. Deleuze jamais escondeu o seu interesse pela música, mas, de fato, não dedicou nenhum livro inteiramente à música como o fez Nietzsche, por exemplo, com a *Origem da tragédia* ou *O caso Wagner*. De fato, ao se referir à origem da tragédia na “musicalidade” dionisíaca, transmitida sobretudo através do ditirambo e da tragédia, Nietzsche estava, como sabemos, filosofando. Sua intenção não era outra senão a de construir uma hipótese para o aparecimento do drama e para o subsequente desaparecimento – morte – de uma “experiência” sonora que estava na base do sentido trágico, tão privilegiado por ele, de vida. Na reflexão nietzscheana, a música pertencia ao âmbito geral de uma discussão sobre a vida e sobre o valor que normalmente se lhe atribui. Nietzsche sempre privilegiou a experiência musical, mas não a de qualquer música. O que interessava ao pensador era a vivência Dioniso-musical das coisas, experiência relativa a uma caoticidade primeira, a um labirinto circundante e sonoro continuamente recuperado no Eterno Retorno. Uma tal “sonoridade labiríntica” consegue muito bem nos remeter à sua condição própria, que não é outra senão a trágica, e que se traduz em uma espécie de retorno à “sonoridade” esquecida pelos longos anos de cultura metafísica em que a imagem e o conceito ocuparam o primeiro plano. Ao longo de seus escritos, Nietzsche não se cansará de atestar a prioridade do som sobre a imagem, assim como a da embriaguez dionisíaca sobre o delírio apolíneo ligado à forma e ao princípio de individuação. Ainda que Deleuze não tenha dedicado nenhum livro inteiramente à música, o fato é que são muitas as evidências que nos permitem supor que a experiência musical em sua obra é equivalente à de Nietzsche em relação à sua própria reflexão. Em ambos os autores, a experiência Dioniso-musical é derradeira; tanto para a compreensão do Eterno retorno em Nietzsche, quanto para a experiência, por exemplo, do *Ritornelo* em Deleuze. Mais do que isso, o que podemos é traçar uma linha de continuidade entre Nietzsche e Deleuze, o que de modo algum implica em propor uma igualdade entre os dois pensadores.

No capítulo sobre o Ritornelo em *Mil Platôs*, escrito em parceria com Félix Guattari, fica patente a compreensão do *Ritornelo* como acontecimento fundamentalmente sonoro. Assim como o dionisismo - a experiência dionisíaco-sonora sem dúvida alheia à imagem e ao conceito - é anterior ao conceito imagético no pensamento nietzscheano,

em Deleuze & Guattari o som - pensado não como medida, mas como duração não metrificada ou tempo não-pulsado - é tomado primeiramente como caoticidade sonora e apenas nesse sentido anterior à imagem. Não se trata, portanto, de traçar uma linha evolutiva que se estenderia da sonoridade caótica à imagem determinada, e sim de notar a peculiaridade dessa experiência sonora face à constituição da imagem. O que Nietzsche acentua na experiência dionisiaca é justamente o seu aspecto não representativo, não constitutivo de uma experiência remetida a uma unidade passível de representação.

O dionisismo é antes vivido como uma espécie de *pathos*, de afecção, que os gregos experimentavam toda vez que eram colocados diante do conflito constituído entre a bela aparência das obras constituídas e a sua profundidade caótica, adversa a todo princípio formal de constituição. Então, a superfície aparente da obra de arte não devia ser vista como o espelho transparente e sim como uma máscara cuja função é “dissimular” uma profundidade, segundo Nietzsche, insondável. A beleza não seria nada além do que o prêmio que nos desvia do insuportável, aquilo que os gregos designavam como a superfície serena que se destacava nas produções artísticas orientadas segundo os critérios do apolinismo, ou seja, onde a forma, enquanto efeito de superfície, predomina sobre a sonoridade dionisiaca. A serenidade, longe de constituir o signo de um estado de segurança bem aventurado, é antes vivida como uma sorte de “encantamento” destinado a exorcizar as forças mais temíveis. Como bem nos esclarece S. Kofman, “a serenidade é uma noção grave, pois ele nos ensina que superfície e profundidade são indissociáveis e que os gregos eram superficiais por profundidade”. Assim, seríamos coerentes com a intuição nietzscheana toda vez que disséssemos que a obra só existe quando o par antinômico Apolo-Dioniso se encontra. O que de fato em nada diminui a importância da vivência anterior do dionisismo, alheia a todo princípio formal, métrico ou pulsado. As imagens apolíneas são como os véus que lançamos - que os gregos lançavam - sobre esse fundo caótico dionisiaco, são como “metáforas” aproximativas que correm continuamente o risco de velar, definitivamente e em detrimento da própria “serenidade”, o fundo caótico do qual advêm.

O problema maior reside na impossibilidade de se representar esse fundo caótico. Nietzsche parece nos assegurar de uma tal impossibilidade. O que temos não são representações, mas aproximações metafóricas, transposições aproximativas, máscaras que colocamos sobre esse fundo caótico ou dionisiaco. A serenidade não resulta de um estado de segurança não ameaçado, ao contrário ela nos indica um triunfo provisório sobre um perigo sempre latente. E se ela constitui uma noção importante, é porque a serenidade nos indica a via de uma ilusão necessária à vida e à produção da obra de arte. Nossa questão portanto reside basicamente em saber até que ponto a representação, o fascínio em representar através de belas imagens e de belas modulações regulares, impede a experiência “trágica” do eterno retorno, já que o eterno retorno implica na repetição, verdadeiro círculo vicioso, de um dionisismo que a arte formal, de extração apolínea, gostaria, sem dúvida alguma, de poder velar de um modo definitivo e mesmo de esquecer como se nunca houvesse existido. O dionisismo poderia nos remeter a uma modalidade de produção artística sempre remetida ao seu

próprio processo de constituição, enquanto o apololinismo poderia nos remeter a uma obra de arte constituída em função de uma idéia transcendente, exterior à própria manifestação do objeto produzido e que tenderia a uma perfeição abstrata.

A influência nietzscheana sobre Deleuze é evidente. Há diferença entre o som dionisiaco e a imagem apolínea, e de uma tal ordem que a proposta de musicar um poema parece a Nietzsche algo semelhante a uma aberração. Afinal, como o mundo apolíneo do olhar, perdido na contemplação, poderia engendrar o som, que simboliza uma esfera precisamente excluída e recalçada por esta absorção apolínea na aparência! O prazer da aparência, nos dirá Nietzsche, não pode suscitar o prazer da não-aparência: É uma aberração supor que a imagem, o conceito, a aparência possuem, de um modo qualquer, a força de engendrar o som. A voluptuosidade do olhar só é voluptuosidade porque nela nada nos lembra uma esfera onde a individuação está suprimida ou inteiramente esquecida. Deleuze & Guattari se perguntam: Por que o ritornelo é eminentemente sonoro?¹ A resposta não é muito evidente. De onde viria o privilégio do som já que mesmo os animais nos apresentam tantos ritornelos gestuais e cromáticos? Existe por acaso menos ritornelos em Cézanne ou em Klee do que em Mozart, Schumann ou Debussy? No caso de Proust, exemplo privilegiado por Deleuze, o pedaço de pão amarelado de Vermeer, ou as flores de um pintor, as rosas de Elstir, criam menos “ritornelos” do que a pequena frase musical de Venteuil? O ritornelo é uma experiência comum aos seres vivos e até mesmos às regularidades cósmicas. Desde que uma repetição se impõe - e ela se impõe certamente a todos nós - o ritornelo já se encontra em vias de constituir uma experiência, ainda que imersa em diferenciações peculiares. Uma tal constatação não nos impede, no entanto, de perceber a distinção operante entre o som e a imagem.

Tudo nos leva a crer que, para Nietzsche e Deleuze, a origem da música deve se situar para além de todo processo de individuação; ela não é formal e individualizante, mas informal e não individualizada. Mesmo o que normalmente chamamos de sentimento, ou seja, o que Nietzsche considera como a excitação provinda do fundo primeiro de prazer e desprazer, representa, no domínio da arte produtiva, o que é em si absolutamente não artístico. Para Nietzsche, o que chamamos de “sentimento” já está, do ponto de vista da vontade, penetrado de representações conscientes que o saturam e não é, assim, objeto direto da música, não podendo portanto engendrar-la. Ainda segundo Nietzsche, a música não pode se relacionar de maneira direta com os sentimentos, por exemplo, de amor, de medo e de esperança. Cada um desses sentimentos já está repleto de representações. Assim, tudo o que apreendemos enquanto vida pulsional, jogo de sentimentos, sensações, afetos e atos de vontade já são “exteriorizações figuradas” de uma *essência íntima* que permanece, segundo nos faz crer Nietzsche, inteiramente indecifrável. O acesso a esse *fundo primeiro* nos permanece vedado ao entendimento, visto que só nos referirmos a ele através de sons já ritmados e de imagens e conceitos, isto é, por meio de manifestações aparentes (*Erscheinung*). No entanto, é desse fundo desterritorializado - do qual só conseguimos

¹ Deleuze, G. & Guattari, F., *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 429.

falar quando nos remetemos ao corpo dilacerado de Dioniso - que se pode falar de uma “tonalidade” que a princípio nada tem a ver com a individuação de um sujeito ou de uma “obra”. Ao contrário, uma tal *Stimmung* se faria presente em função de uma sonoridade não-objetiva, totalmente irredutível à imagem e ao conceito. Essa expressão, segundo Nietzsche musical, já não seria, portanto, a música produzida pelo artista. É bem provável que se trate de uma “música” indiferente ao espetáculo poético e absolutamente imersa num mundo onde, tal como nos assegura Nietzsche, não vigora nenhum princípio de individuação, nenhuma clareza da imagem, nenhuma constelação conceitual, nenhuma formalização artística.

O que mais podemos dizer dessa “experiência” musical preconizada por Nietzsche além de constatar o seu aspecto caótico, dionisíaco e “desterritorializado”? É bom lembrar que a reflexão nietzscheana a respeito do som se insere no contexto geral de uma revalorização dos valores recalcados pela cultura “metafísica”. Se desde Platão a imagem e a Forma ocupavam o cume de uma hierarquia dos valores no ocidente, em Nietzsche é a vez do som recuperar a condição primeira que o constitui e que lhe foi tomada desde Eurípides, Sócrates e Platão. Poderíamos dizer que para Nietzsche a dramaturgia que se desenvolve sob os auspícios da influência socrática – visível tanto em Eurípides quanto em Platão – reflete o profundo abandono da perspectiva sonora dionisíaca. Ora, o que Deleuze & Guattari procuram na experiência do “ritornelo” não é bem a territorialidade temporal-rítmica proveniente da música pensada enquanto *Erscheinung*, mas o que eles mesmos designam de “coeficiente de desterritorialização dos componentes sonoros”, algo enfim que nos remete com extremo vigor à proposta nietzscheana. Segundo Deleuze & Guattari, o som, ao se desterritorializar, afina-se ainda mais, especifica-se e chega mesmo a se tornar autônomo. É como se Deleuze nos dissesse que a *Stimmung*, a tonalidade, é vivida como uma experiência dionisíaca anterior a toda qualificação objetiva, rítmica, imagética, formal ou mesmo conceitual. Essa tonalidade primeira tão procurada por Nietzsche poderia admitir uma tradução aproximativa em Deleuze & Guattari, a saber: “coeficiente de desterritorialização”. Em outras palavras, como a experiência primeira do som – experiência a-subjetiva que Nietzsche não tardaria a reconhecer como universal – é, por sua própria condição, tão intensa quanto desterritorializada?

Eis aí, bem diante dos nossos olhos, a condição primeira do som para Deleuze. Sua função por excelência é a desterritorialização. O ritmo metrificado ou o tempo pulsado não são nada mais do que um som territorializado, em vias de se tornar uma manifestação simbólica - *Bildliche Ausserungen* no léxico nietzscheano -, algo que parece interessar a Deleuze & Guattari apenas enquanto experiência territorializante da arte. Assim, essa “experiência” sonora estaria, sobretudo, implicada em uma modalidade de formação lírica e trágica onde a musicalidade pudesse, com perda do seu conteúdo primeiro, dar sentido à imagem e à palavra. Tudo se passa como se Deleuze privilegia-se o som a partir da função de uma repetição (ritornelo) capaz de produzir uma diminuta diferença, *diferença e repetição*. Por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista, o ritornelo musical é repetição diferencial e seletiva, jamais repetição do mesmo que levaria a uma formalização notacional e rítmica da música. É como se Deleuze nos dissesse que o som, por sua própria condição temporal, está sempre em

transformação, cada intérprete introduz a sua verve, a sua marca diferencial, desterritorializante e geradora, portanto, de uma singularidade intensiva, uma singularidade sonora que só chega a constituir território em função de sua intensidade - ou da sua capacidade de abrigar alguma consistência. O princípio informal de individualidade é para Deleuze a intensidade, algo que lhe remete ao ritmo enquanto duração singular, acontecimento ou *haecceitas*, e não enquanto modulação ou harmonia pré-fixada. Ainda que possamos acreditar que estamos retornando a uma mesma posição, ainda que o canto de um pássaro nos forneça a nítida sensação de que se trata de um mesmo canto, ainda assim não podemos nos impedir de pensar que se trata de um “outro” canto e que novas relações estão sendo geradas. Toda descrição genealógica que seguisse esse percurso teria de levar em conta uma infinidade de fatores. A unidade da Forma estava sendo substituída. No seu lugar se colocavam as forças em luta, as linhas de forças que vinham seguindo os mais diversos percursos e segundo os mais diversos fatores. Deleuze é um filósofo basicamente comprometido com a descrição desse mecanismo complexo que sequer admite uma linguagem única. A princípio não há linguagem no som. A linguagem é uma elaboração humana; é o meio que permitiu ao homem criar conceitos e controlar as forças passíveis de controle, produtivas, que jaziam ao seu lado. Na natureza isso é da mesma ordem do que faz a aranha ao tecer as suas teias: um meio de sobrevivência, um mecanismo cujo uso capital é a preservação de um modo de vida particular. De fato, nós nos acostumamos a chamar de música uma linguagem sonora – rítmica, melódica, harmônica. Com isso, nos esquecemos que música é também tudo aquilo que se expande para além dos limites de uma linguagem e de uma territorialidade. Por isso mesmo, esse aspecto desterritorializante da música foi vivido com tanto parcimônia pelos antigos gregos. A música a-morfa de Dioniso e suas bacantes abalava a arquitetura apolínea, fundada na fixação territorial de uma imagem, ou seja, na coerência formal de uma linguagem. Se Dioniso possui uma linguagem é bem possível que se trate de uma linguagem ainda não inteiramente constituída, apenas em vias de constituição sem jamais chegar a um termo. A sua perspectiva maior não é a de criar uma territorialidade, mas a de restabelecer o devir cósmico, desterritorializado, de toda e qualquer linguagem, ou seja, a de nos revelar que, através do som e do ritornelo, a música se torna obra artística na medida em que abala os limites estabelecidos durante os longos anos de cultura metafísica - socrática, cristã e científica -, reintroduzido, para introduzir um anacronismo que certamente agradaria a Deleuze, o rizoma (a caoticidade da relação entre forças não direcionadas por um único fator) como modalidade de relação não mais fundada sobre os antigos limites da imagem pré-fixada e da forma. O ritornelo seria o meio através do qual a arte recupera a sua condição dionisíaca ou desterritorializada, reiniciando o processo que a levaria de novo a uma territorialidade, a uma possibilidade de gerar repetição e diferenciação. Através da sua análise sobre o ritornelo, Deleuze está querendo reintroduzir a diferença como critério maior na efetuação de um objeto artístico, uma música, uma escultura, uma tela etc. Ao invés de uma sintaxe lógica das formas, o que temos em Deleuze & Guattari é uma relação sinestésica de intensidades, relação de extrema leveza sem dúvida alguma, pois tudo indica que o peso gravitacional da forma, a sua capacidade de atrair, não

é mais a única força atuante no universo que, a exemplo de Nietzsche, Deleuze & Guattari pretendem também encontrar no campo das manifestações em arte.

Logo no início da sua análise dedicada à noção de ritornelo, Deleuze & Guattari nos colocam diante de uma frase enigmática, quiçá emblemática de tudo o que será dito nesse texto polêmico, objeto de inúmeras divagações, um exercício, no sentido estrito do termo, de territorialização e desterritorialização. Deleuze nos diz que “existe sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou bem se trata do canto de Orfeu”. O ritornelo, isto é, a repetição que instaura um espaço-tempo rítmico, é tudo aquilo que repetimos no afã de produzir alguma consistência, melhor dizendo: no afã de produzir (*poïêsis*) uma “matéria de expressão”. Mas a intensidade de expressão que constitui alguma consistência, a princípio rítmica, não é jamais apenas territorializante. O cantarolar repetitivo de uma criança, que busca abrigar-se de um perigo iminente, não assegura apenas um tempo determinado, mas também uma indeterminação, uma desterritorialização capaz de evocar outros tempos rítmicos e mesmo de encontrar o que não se poderia a princípio determinar. O canto de um pássaro, por exemplo, territorializa um determinado espaço onde fixa a sua zona de atuação. Mas seu canto é também desterritorializado; ele entra em contato com outros sons emitidos por outros pássaros que, por sua vez, já vinham se combinando com outros cantos. Um pássaro pode imitar outros pássaros, seus cantos se interpenetram, o início de um trinado pode dar a vez a uma seqüência feita por um outro pássaro e assim por diante até formar uma longa cadeia de amorfismos, de caoticidades que produzem, podemos dizer, núcleos ainda instáveis de intensidade. Essa formação é inerente à própria constituição do cosmo, pois não se trata mais da formação de uma territorialidade – de um canto romântico da terra – mas de uma elaboração em que ainda não vigora qualquer *espírito de gravidade*. O cosmo se forma a partir de todos os elementos, forças e energias que escaparam de uma determinada gravidade; são como forças que se lançam da terra e que se movimentam ao sabor de uma vasta gama de impulsos de atração e repulsão. Essa condição cósmico-molecular – pois tem lugar tanto no céu quanto na ínfima constituição atômica da matéria – é muito próxima da experiência vivida e preconizada por Dioniso. Essa é também a condição primeira do som, a sua condição dionisiaca para Nietzsche, ou desterritorializada, se preferirmos o termo empregado por Deleuze & Guattari em *Mil Platôs*.

Uma vibração sempre se faz sentir no fio estendido por Ariadne. Ou se trata do canto de Orfeu. O canto de Orfeu apaziguou as ondas que ameaçavam os argonautas, adormeceu a fúria do terrível Carontes, barqueiro do Hades, o único timoneiro capaz de cruzar o rio que banha o reino dos Infernos. Orfeu é o citado que conseguiu sensibilizar Perséfone, esposa do terrível Hades, e que conseguiu trazer em sua esteira a esposa Eurídice, recém saída do mundo dos mortos. Mas o melódico canto de Orfeu era também o canto da dúvida. Arrastou atrás de si a defunta Eurídice, mas não foi capaz de elevar Orfeu para além da dúvida. Como ouvimos repetidas vezes, Orfeu duvidou da palavra laudatória do próprio Hades. Orfeu, com sua bela canção capaz de conduzi-lo através dos recônditos mais impenetráveis, entoava também a canção da dúvida. Por isso Orfeu se tornou o modelo arquetípico do músico apolíneo, músico da forma, rico em imagens e em territorialidades. No Hades, seu canto fa-

lhou, sua afirmação se fez vacilante. Orfeu preferiu ser ponderado, arisco, parcimonioso. Orfeu duvidou e assim cindiu a sua capacidade de afirmar. Seu canto e sua lira conseguiram levá-lo a dois mundos distantes, como pressupõe a simbologia da terra e do Hades. O citaredo fez com que sua música o levasse a pertencer a dois mundos distintos e irreconciliáveis; o da música do reino labiríntico dos mortos, onde tudo se mistura, e o da música terrestre, que acompanha os pastores e os homens da lavoura com seus trabalhos regulares. Dessa experiência Orfeu só pôde sair dilacerado. Como sabemos, o fervoroso devoto de Apolo encontrou seu fim no ato de dilaceramento; o mesmo fim que havia sido reservado a Dioniso. Nós nos perguntamos por que Perséfone, a esposa de Hades, se interessou tanto pelo caso do citaredo? A resposta nos surge rapidamente: havia muito em comum entre Orfeu e Perséfone. A canção de Orfeu, apesar de apolínea, era também errante, canção de uma incompletude que o levava de um mundo a outro, da terra firme onde pastores cuidavam dos seus rebanhos aos recônditos profundos do reino de Hades, onde a terra não é mais o solo firme que sustenta os pastores, mas a mistura de todos os elementos, de todos os destinos, de todas as almas embaralhadas, núcleo onde se decide a respeito da fertilidade ou não do solo, da terra que será mais tarde o *locus* da fertilidade e da territorialidade de suas criaturas. Perséfone é também uma personalidade ambígua, composta de duas fases, de duas estações. Ocupa-se do inframundo ao lado do rei dos mortos, mas também sobe para comemorar a fertilidade da terra quando é chegado a primavera e o momento da colheita.

Ou será que se trata da tensão rítmica que mantém teso o fio de Ariadne? Quem é Ariadne? De qual Ariadne falamos nesse momento? Daquela que se aliou a Teseu ou da que esposou Dioniso? Provavelmente das duas, mas essencialmente daquela que foi recolhida por Dioniso após ter sido abandonada por Teseu numa ilha deserta. Teseu é o modelo do que Nietzsche considerou, no seu canônico *Assim falou Zaratustra*, como o homem sublime. Ele ignora que afirmar - a vida - nada tem a ver com a capacidade de suportar, de se instalar e de se comportar como o animal de carga, o jumento ou mais precisamente o camelo que parte solitário e carregado para o seu próprio deserto. Teseu ignora que a afirmação tem a ver, sobretudo, com o gesto de se desocupar, de se tornar leve, de *décharger ce qui vit*, como bem afirma D. Cohen Levinas no artigo "*Deleuze músico*". Enquanto Ariadne se ocupa de Teseu, ela participa dessa empreitada de "negar a vida" - ou o aspecto indeterminado da vida, sua face, por assim dizer, dionisíaca. Sob a falsa aparência de afirmação, Teseu - o modelo - é de fato pura potência de negar, é o espírito de negação como dirá Nietzsche. Ao lado de Teseu, Ariadne é aquela que sustenta o "fio da moralidade", o fio capaz de traçar uma linha de retorno para fora do labirinto e para fora do ataque derradeiro do Minotauro, o touro devorador dos jovens atenienses levados à Creta. Abandonada por Teseu, Ariadne sente a aproximação de Dioniso. Dioniso-Touro é a afirmação pura e múltipla, a verdadeira afirmação, a vontade afirmativa; ele nada carrega, ao contrário, torna leve tudo o que chega a tocar ou tudo o que vive. Como sabemos, para Nietzsche a música é a "Leveza", pura ausência de peso. Sem dúvida também existe música do lado de Teseu, e também do lado de Apolo, mas, ainda citando Cohen-Levinas, trata-se de uma música que reparte os *territórios*, os meios, as ativida-

des, um *ethos* ou um modo de proceder prescrito de antemão: *canto de trabalho, canto de marcha, um canto para o repouso, um canto para beber, um canto para ninar, (...) refrãos repetidos cada qual com o seu peso próprio.*²

Para que a música se libere desta condição, será preciso passar para o lado onde os territórios estremecem, as arquiteturas se abalam, local onde um *ethos* se mistura com outro e de onde ressoa um potente canto da terra, o grande ritornelo, algo que nos remete à música que uma ménade certamente saberia entoar. Afinal, Dioniso é o deus desterritorializado por excelência; isso porque, uma vez desmembrado, ele se encontra em todas as partes. Dioniso se espalha por toda a terra, se mistura com todas as coisas e a sua apreensão só é vivida labirinticamente. O labirinto é a imagem mais fidedigna que conseguimos formar desse “grande ritornelo” ou desse “grande eterno retorno”. Como julgamos saber, o labirinto é, como o ritornelo, desterritorializante. Nele algo se repete, mas toda a vez que tomamos o mesmo caminho dentro de um labirinto é como se o estivéssemos tomando pela primeira vez. O fato mesmo de repetir um mesmo caminho carrega consigo a sensação de que essa repetição não é exatamente a mesma; visto que não a apreendemos como tal e só num momento subsequente é que chegamos a concluir que se tratava, por aproximação, de uma repetição, que estávamos, enfim, em pleno exercício desse grande ritornelo desterritorializante. O labirinto é por demais complexo para admitir uma repetição *ipsis litteris*.

Mas a formação do território é algo para o qual tendemos necessariamente. Tendemos, por exemplo, porque desde criança tememos o afastamento da mãe, o canto da coruja, o uivado do lobo no meio da noite e o simples canto de um pássaro que por ventura relembramos durante um sonho. A criança cantarola para se abrigar. Seu canto se torna repetitivo e isso a reconforta. O compositor, tal como o escritor diante da fatídica página em branco, se esforça durante todo um dia de trabalho para encontrar uma pulsação rítmica, uma frase melódica, uma harmonia passível de reprodução. O ritornelo nos abriga, cria território, estabelece encadeamentos *históricos*, mas nada disso consegue nos precaver do caráter indeterminado da repetição. O imprevisto é a mais brilhante manifestação de uma história em vias de se realizar. Assim, o ritornelo territorializante é também ritornelo desterritorializante. O mesmo cantarolar que territorializa a criança amedrontada no meio da noite, a separa do seu recém-criado território. O que parece significativo, tanto na reflexão nietzscheana quanto na reflexão deleuze-guattariniana, é a proeminência da desterritorialidade sobre a territorialidade. Essa proeminência pode ser verificada até mesmo historicamente. Como afirma Pierre Boulez, por mais que conheçamos a história, nenhum dado histórico poderia nos assegurar a respeito da existência de uma obra como, por exemplo, a de Debussy. Debussy, o inesperado, que talvez não pudesse existir se não houvesse antes Wagner: Debussy é o verdadeiro herdeiro de Wagner e não os trituradores de Tetralogia, afirma P. Boulez.³ Debussy poderia nos fornecer o exemplo de um

² Cohen-Levinas, D., “Deleuze musicien”, *Rue Descartes n° 20 - Gilles Deleuze: immanence et vie*, Paris: PUF, Maio, 1998, p., 132.

³ Boulez, P., “L’esthétique et les fetiches”, *En vue d’une esthétique musicale*, Paris: 1985, p. 502.

compositor, entre tantos outros, que se forma a partir da longa história musical que o antecede - nesse sentido ele seria um produto da história da música ocidental - sem que a história pudesse nos assegurar sobre a existência ou não de um tal compositor; apesar de todo o percurso das técnicas e teorias musicais, Debussy poderia simplesmente não ter existido. Então, o acontecimento histórico, eis o que Boulez tenta nos dizer, é, para usar uma terminologia deleuziana, tão territorializado quanto desterritorializante. Do ponto de vista da composição, e mesmo da pedagogia musical, a questão que se coloca não poderia ser outra além desta: Até que ponto a ausência de território pode pertencer à obra que se quer construir? Mas é evidente que a música moderna termina aliciando a própria busca, o próprio erro do processo de construção de uma melodia, no que se apresenta como o “resultado final” de uma obra. Ainda citando Boulez: *Longe de ser uma recusa da história, o imprevisível, e o imprevisto, são as mais brilhantes manifestações da história.*⁴ Longe de ser uma recusa do território, o ritornelo, como movimento desterritorializante, é busca contínua de uma área própria ao que Deleuze designa de “acontecimento” - *événement* -, lugar, se assim podemos dizer, de expressão de uma *intensidade*, algo que experimentamos de um modo singular, que alicia a diversidade de um modo diverso (diferenciado) ou singularizado.

A composição sonora não seria mais o objeto de uma análise que teria por função determinar o seu lugar específico, assim como as suas zonas de relação, mas o objeto difuso de uma percepção diferenciadora - ou geradora de singularidade - que caberia ao esteta, que advoga a causa do rizoma, reconhecer em certos mapeamentos, até mesmo para acusar o seu caráter territorial e cíclico, ou seja, o limite à experiência do ritornelo em sua totalidade ou o limite à experiência do eterno retorno enquanto repetição seletiva ou diferencial. Repetição é portanto um termo de uso aproximativo. Não se trata da repetição de uma identidade, mas de um ritmo que é em si mesmo diferenciado. Assim, a cada interpretação de uma mesma melodia introduz-se uma diminuta - por vezes imperceptível - diferenciação: uma nota minimamente mais longa, uma cadência infinitamente mais ou menos rápida. E não é justamente em função dessas mínimas diferenças que uma mesma melodia se diferencia na voz de um ou de outro intérprete? Não são também essas diminutas diferenças que são evocadas a cada audição e em cada ouvinte em especial? O fato é que uma determinada música do nosso tempo, assim como uma determinada literatura que se costuma chamar de contemporânea, ao se interessar por essa zona difusa de composição, interpretação e percepção, terminou nos legando à imagem de um labirinto, isto é, de um lugar em que a intensidade da decisão vigora sobre o fio de Ariadne, fio da moral e do conhecimento segundo Nietzsche. É nesse sentido que uma obra musical ou literária possui uma arquitetura, ou seja, jamais uma arquitetura do imóvel mas uma arquitetura de diferenciações que se verificam no tempo e não na abstração intemporal que legitima um sistema (ou uma sintaxe) de formas. Uma arquitetura do palimpsesto, aquela que é sempre camada sobre camada, arquitetura das diferenças e do tempo que passa e não a da imposição de uma forma sobre um material. Nós não estamos falando aqui de processos técnicos ou da habilitação técnica necessária à produção

⁴ Ibid., p. 503.

de uma determinada arte, mas do que está em questão no ato mesmo de criação. Do que trata a obra de arte contemporânea. Virgínia Woolf se referia ao ato literário de “saturar o átomo”. Henry James costumava dizer que era preciso iniciar de um lugar longínquo, tão longínquo quanto possível e proceder a partir de blocos de material trabalhado”.⁵ A conclusão de Deleuze é peremptória: *Não se trata mais de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a captar forças cada vez mais intensas. O que faz um material cada vez mais rico é a sua capacidade de manter reunidos elementos heterogêneos, sem que eles deixem de ser heterogêneos.*⁶

A análise de Deleuze tem o mérito de nos instaurar em um tempo que é o nosso. Esse tempo não nos é inteiramente conhecido; sua matéria não se compõe passivamente com o conhecimento. Seus motivos não são os de um território regido pela complementaridade hierárquica entre matéria e forma; nem pelos temas centrais da territorialidade romântica ou evocativa de uma identidade provinda da terra (pastorais). Deleuze se instaura - e com isso nos instaura - em um tempo que só poderia ser o nosso; tempo de uma cosmologia das forças que se desprenderam da terra. O cosmos é o lugar, para Deleuze & Guattari, de um “acontecimento” em que os elementos se misturam de um modo ainda não mensurável. A terra vale em função daquilo que ela chega a atrair (sua força gravitacional) e também por tudo o que dela se desprende. Um dos paradigmas explorados no capítulo sobre o Ritornelo é o da cosmologia. A formação de uma estrela, de uma nebulosa, quiçá de uma constelação, pode nos ajudar a entender o que se passa, segundo Deleuze, no campo das artes. É o que designa os três *tantôt* utilizados nesse tópico de Mil Platôs. Ou bem (*tantôt*) o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para criar um ponto frágil como centro; ou bem (*tantôt*) organizamos ao redor desse “ponto” uma zona de luminosidade ao invés de uma forma calma e estável; ou bem (*tantôt*) criamos uma saída do *trou noir* e dessa zona de luminosidade criada (*allure*). Aqui se trata do triunfo das forças centrífugas, triunfo das forças errantes que vigoram sobre o peso e a gravidade e se desenvolvem até a esfera do cosmos. Ou bem se reconhece que o centro de gravidade e de orientação de uma obra funciona como um autêntico buraco negro, ou bem construímos uma sonoridade possível, uma sutil matéria de expressão (territorialidade), ou bem esse material parte encontrando outros materiais que certamente estão partindo de diversos pontos, constituindo essas autênticas moléculas que estão em formação no que chamamos comumente de universo, artístico? O tema caro à composição moderna seria o da desterritorialidade, relativo ao vigor das forças centrífugas sobre as forças gravitacionais de atração. Em momento algum se trata, ao menos no âmbito do *Ritornelo*, de negar a importância da gravidade. O problema é que toda gravidade traz a possibilidade de formação do “buraco negro” de onde nada se expande, local - se assim podemos dizer - onde tudo se densifica, onde o cosmo se concentra e o tempo se torna imperceptível, inapreensível ou mesmo inexistente. O privilégio das forças centrífugas, ou cósmicas, seria próprio a um tempo em que se diz que o universo encontra-se em fase de expansão, e assim como podemos dizer

⁵ Esses dois exemplos são citados por Deleuze & Guattari em *Mille Plateaux*, p.406.

⁶ Deleuze, G. & Guattari, F., op. cit., p. 406.

que em Deleuze & Guattari o fundo cósmico desterritorializado constitui o plano geral onde as territorialidades se constituem, em Nietzsche somos levados a constatar que a caoticidade dionisíaca circunda todas as formações imagéticas provindas dos impulsos apolíneos. O apolíneo e a territorialidade são os equivalentes naturais da fixação simbólica de uma forma. Mas, aproximar-se da forma, nessa nova perspectiva observada por Nietzsche, equivale a aproximar-se do momento em que uma forma, tal como um buraco negro, perde também a sua consistência para dar lugar a formações diversas provindas de um material que chegou ao seu ponto de eclosão, *big-bang* ou estágio repetitivo da constituição do cosmo segundo Deleuze e que Nietzsche designaria, muito provavelmente, de processo trágico da produção artística.

É bem verdade que para Deleuze & Guattari o limite entre o artístico e o biológico, a arte e a ciência, são a cada dia mais tênues e vagos. A influência do canto dos pássaros na obra de Olivier Messian já tinha sido realçada como um dos exemplos cruciais para se compreender o ritornelo. Ainda que o canto seja “musical”, ele é também sexual, territorial, fertilizante, colorido. Nossas “ciências” têm se tornado a cada dia mais complexas. Não podemos mais optar pela distinção entre forma e matéria (distinção clássica), nem pelo limites e relações intrínsecas entre as “ciências” (distinção “romântica”). Não deveríamos mais pensar por “distinção” de elementos, mas por complexização das partes e desterritorialização dos componentes (quando as partes se *indeterminam* dando vez a singularidades, *haecceitas*).

Em música, alguns compositores se tornaram atentos a estas condições que são, repito, as de um tempo que é o nosso. Certa vez, Pierre Boulez convidou Deleuze para “reagir”, ao lado de Michel Foucault e Roland Barthes, a cinco obras musicais escolhidas por ele, a saber: O *Concerto de câmara* de Gyorgy Ligeti, o *Diálogo do vento e do mar* de Claude Debussy, Os *Modos de valor e de intensidade* de Olivier Messian, *A Mirror on which to dwell* de Elliott Carter e “*Éclat*” do próprio Pierre Boulez. Diante de uma tal audição foi preciso que Deleuze se referisse à multiplicidade de agenciamentos colocados em questão com essas cinco audições, à necessidade de se referir a moléculas sonoras - ao invés de notas e sons puros -, e à iminência de se pensar a música enquanto heterogeneidade. Um tal material levou Deleuze a notar - como seria de fato de se esperar - não apenas as forças composicionais em ação (as que compõem um território), mais também o jogo diferencial entre essas forças (a sua possibilidade de desterritorialização). Nessa interessante ocasião criada por P. Boulez, Deleuze insistiu quanto ao critério que o ajudava a ouvir o repertório escolhido, que não era outro senão o da “desterritorialidade”, e que certamente lhe remetia ao seu texto sobre o *Ritornelo*. A música não apenas codifica, ela também se descodifica, se torna a-sintática e termina capturando as forças ainda mudas e impensáveis da vida.