

Relações entre a música de Dorival Caymmi e o princípio de individuação em Deleuze

Bruno Maia de Azevedo Py¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Linguagem e Estruturação Musical

brunopy@yahoo.com.br

Resumo: Em Deleuze, o problema do princípio de individuação remete à constituição múltipla dos indivíduos e dos corpos. A individuação e seu princípio marca também um aspecto da imanência onde movimentos intensivos e extensivos compõem dinâmicas criativas que envolvem também a música, seus conteúdos e suas formas. Neste sentido, música e paisagem talvez não sejam de naturezas tão diferentes, pois ambas apontam para um tipo de individuação coletiva, sem ‘sujeito’, que Deleuze e Guatarri vão chamar de *hecceidade*. Para explorar este campo de relações entre a filosofia e a música, contamos também com o trabalho do antropólogo Antonio Risério, que estuda a obra de Caymmi e suas relações com o mar e a vida baiana em meados do Séc. XX. Este texto é, em parte, extraído da tese de doutorado ora em desenvolvimento.

Palavras-chave: Música; Filosofia; Deleuze; Caymmi; Hecceidade.

Relationships Between Dorival Caymmi's Music and the Principle of Individuation in Deleuze

Abstract: In Deleuze, the problem of the principle of individuation refers to the multiple constitution of individuals and bodies. Individuation and its principle also mark an aspect of immanence where intensive and extensive movements make up creative dynamics that also involve music, its contents and its forms. In this sense, music and landscape may not be so different in nature, as both point to a kind of collective individuation without 'subject' that Deleuze and Guatarri will call *hecceity*. To explore this field of relations between philosophy and music, we also rely on the work of anthropologist Antonio Risério, who studies Caymmi's work and its relationship with the sea and Bahian life in the mid-20th century. This text is partly extracted from the doctoral thesis now under development.

Keywords: Music; Philosophy, Deleuze; Caymmi; Haecceity.

1 Música e Individuação

Deleuze diz que “uma música nos faz lembrar uma paisagem” (DELEUZE, 2016, p. 165). Esta afirmação, apesar do ‘sabor’ poético, envolve, na verdade, um rigor de pensamento próprio dos geômetras, como o pretendia Espinosa em seus escritos filosóficos. E

¹ Orientador: Paulo Pinheiro. Co-orientadora: Carole Gubernikoff.

é sobretudo em Espinosa que Deleuze encontra uma forma de pensar o problema da individuação a partir de um princípio imanente, evitando a influência de certa tradição metafísica, segundo ele, presente já nas bases da cultura ocidental e da própria filosofia. A música, como paisagem, evoca um modo de individuação onde a multiplicidade está sempre envolvida em sua constituição. E o princípio de individuação se dá nele mesmo, sem a necessidade de recorrer a alguma força exterior à própria realidade. Pensar a música, nesta perspectiva, significa considerar a interação entre elementos variados de um território que se alinham em torno da sua gênese.

O uso da noção de paisagem para ajudar a entender o som e suas relações não é propriamente original. A ideia de ‘paisagem sonora’, por exemplo, aparece, notadamente, em Schafer (2001), que toma o som como paisagem para pensar a própria sociedade e suas transformações, sobretudo nos ambientes urbanos. Com o advento das tecnologias de gravação, em meados do século XX, surgem também abordagens criativas ligadas ao registro e manipulação de sons e ambientes sonoros variados, voltados para a investigação do próprio som ou da escuta. Mas em Deleuze, a noção de paisagem ganha outros contornos. Som – música – paisagem: parece que uma palavra tenta explicar a outra. E todas, ao seu modo, dizem respeito a multiplicidades, a povoamentos de coisas variadas. Uma paisagem remete a um território que cabe num olhar, mas um território povoado de presenças, organismos variados, acontecimentos, relações. Tal qual o som e a música. A música é povoada de timbres, alturas, intensidades, ritmos, durações, mas também de vazios, memórias, afetos, percepções, gestos, signos... paisagem de sensações e imagens, sons e sentidos. No entanto, existem limites, limiares que separam uma coisa e outra, que separam um de dentro mesmo da paisagem (do som e da música) e um de fora. São, sobretudo, estes ‘limites’ que conduzem a uma reflexão acerca das coisas que existem em sua individualidade. Pensar a música a partir do seu princípio de individuação é pensar a sua composição, ou o engendramento da matéria que a compõem, como matéria que organiza um corpo e, ao mesmo tempo, define seus limites.

2 Música, Paisagem, *Heccidade*

No caso da música, Deleuze vai reconhecer um tipo especial de individuação, que diz respeito ao aspecto múltiplo de uma paisagem, que envolve uma coletividade que se organiza em torno de um corpo. Diz ele: “Há um certo tipo de individuação que não se resume a um sujeito (Eu [Moi]), nem mesmo à combinação de uma forma com uma matéria.

Uma paisagem, um acontecimento, uma hora do dia, uma vida ou um fragmento de vida... procedem de outro jeito.” (DELEUZE, 2016, p. 165) Em *Mil Platôs*, vol. 4 (2012), Deleuze e Guattari vão chamar tais tipos de individuação de *hecceidades*. É um tipo especial de individuação porque normalmente a noção de indivíduo está associada ao organismo, ao ser vivo, pois todo ser vivo é um indivíduo e seu corpo possui contornos precisos. A condição orgânica do vivo estabelece seus próprios limites. Mas quando se trata de uma montanha, de uma praia, de uma música, vai ser diferente.

Anne Sauvagnargues lembra que Deleuze toma como referência a concepção espinosista de indivíduo. Espinosa define um indivíduo, o corpo e a alma “não por sua forma, seus órgãos, suas funções, nem como uma substância ou um sujeito, mas como um modo, isto é, uma relação complexa de velocidades e lentidões, e um poder de afetar e ser afetado.” (SAUVAGNARGUES, 2015, p. 10) . E o problema, aqui, vai envolver as dimensões de efetuação de um corpo numa perspectiva predominantemente territorial, como se a definição de um corpo coletivo e múltiplo só fosse possível através de uma “longitude e latitude” (DELEUZE, 2012, p. 49), ou ainda a partir de uma superfície intensiva (como forças e potências) e de uma distribuição territorial (como vetores e linhas). Pois o que vai determinar os contornos e as individualidades são “o conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude).”

Hecceidade serve para propor uma filosofia de individuação modal e não substancial: cada indivíduo é composto de uma infinidade de partes extensas, que pertencem a ele em uma relação característica. A singularidade dessa relação determina uma individualidade de corpo múltiplo, estado de forças, “movimento e repouso”, diz Spinoza, ou “velocidade e lentidão”, já que repouso não é ausência de movimento, mas lentidão em relação a uma certa velocidade. (SAUVAGNARGUES, 2015, p. 11)

Quer dizer, as individuações, nesta perspectiva, são da ordem das combinações, dos acoplamentos, das relações de continuidade e de rompimento que se articulam com determinados atributos e graus de potência. As coisas se diferem conforme sua composição material e suas quantidades intensivas, mas tais atributos dependem das relações e trocas promovidas na própria extensão do ambiente, no presente do tempo e do acontecimento. Mesmo na música, tudo se dá no esforço da ocupação de um território e no quanto o próprio território (paisagem) se constitui de matéria sonora. Paisagem e música talvez não sejam de naturezas tão diferentes. “São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento

e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.” (DELEUZE, 2012, p. 49)

Nas paisagens musicais convivem sons, sentidos, modos de vida, tradições... e também a terra, os ventos, os mares, as montanhas. Deste modo, como objeto criado, a música é pensamento e paisagem. Antonio Riserio demonstra como a música de Caymmi, por exemplo, é penetrada pelo mar, pela vida do Recôncavo baiano e pela cultura litorânea.

A marina caymmiana é a recriação estética de uma circunstância de vida especial, definida na articulação inédita de toda uma rede de fatores históricos, sociais, culturais e ecológicos. Feliz recriação de uma vida comunitária praieira, sincrética e tropical. (RISÉRIO, 2011, p. 82)

Tomando a obra de Caymmi como referência, Riserio vai observar como o mar vai aparecer tardiamente na poesia da música popular carioca, apesar da abundância de praias no Rio de Janeiro. Entre outros motivos, é fácil reconhecer que “o samba carioca é coisa do morro, do subúrbio, da Lapa” (RISÉRIO, 2011, p. 67). Se o samba carioca é expressão máxima de seu povo, não se trata daqueles que viviam de frente para o mar, ou que cultivavam alguma relação mais próxima com ele. Noel Rosa vai dizer no samba “O X do Problema” como nunca viveria na beira da praia:

Nasci no Estácio
 Não posso mudar minha massa de sangue
 Você pode crer que palmeira no Mangue
 Não vive na areia de Copacabana [...]
 Já fui convidada para ser estrela
 Do nosso cinema
 Ser estrela é bem fácil
 Sair do Estácio é que é
 O ‘x’ do problema
 (NOEL ROSA, 2000)

Riserio (2011) aponta como o “praieirismo do Rio de Janeiro” é coisa tardia, de como a vida próxima ao mar “não era um componente de peso na vida social carioca até a metade deste século [Séc. XX], ao menos.” (p. 68) Segundo o antropólogo, o mar só vai aparecer de forma mais substancial na música popular carioca a partir da Bossa Nova. De toda forma, existem singularidades que se prolongam nos indivíduos. O fato é que a paisagem e o

território seriam elementos constituintes e fundamentais de individuação. Sendo assim, não existe música sem uma paisagem que a sustente – e a música evoca sempre uma paisagem – porque vai fazer parte dela. Se paisagem e território, de um lado, são um de fora do corpo individuado (música), são, também, de outro lado, parte deste corpo. O que Deleuze diz é que tudo o que acontece num ambiente, os hábitos, os eventos da vida social, assim como as marés, os ventos, os ciclos da vida marinha etc., se articulam em relações dinâmicas de velocidades e afetos. Noel tem as raízes atadas ao solo do mangue, já Caymmi vai dizer que não tem onde morar: ‘é por isso que eu moro na areia’. E cada compositor/poeta vai recriar uma paisagem musical conforme sua própria sensibilidade, seu poder de ser afetado, seu poder de captura.

3 Multiplicidades e Singularidades

Se as coisas todas existem a partir de movimentos extensos (mundo empírico) e intensos (forças e potências), sempre em relações umas com as outras, também se inclui aí o pensamento. É como se um aspecto da realidade transbordasse para outro. As intensidades como forças e graus de potência e os extensos com suas qualidades e propriedades, tudo isso, são partes de um corpo. E sempre alguma coisa de um corpo passa para o outro, num movimento constante de trocas e influências.² Velocidades e afetos, compondo dinâmicas de relações pela extensão da matéria, a partir de trocas genéticas, ambientais e corporais. Mas também dinâmicas intensas, entre lógicas e forças incorporais. É uma lógica que se articula com o seu entorno e também está ligada aos corpos tanto quanto suas propriedades físicas. Neste sentido, a música como objeto estético é expressão de forças e potências tanto quanto um conceito, como um objeto conceitual. “A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e perceptos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 87) Os objetos da arte e os conceitos filosóficos são igualmente produtos do pensamento, mas tomam formas diferentes. São tipos diferentes de pensamento, mas “isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas numa intensidade que as co-determina.” (Idem, p. 88) Do conceito para a música, da música para o conceito - as relações envolvem multiplicidades dinâmicas de matéria, de lógica, de velocidades e intensidades.

Deleuze e Guattari, na introdução do vol.1 de *Mil Platôs* (2011), trazem o próprio

² Na biologia, o conceito de “transdução” se aproxima disso que Deleuze fala.

livro como exemplo de multiplicidades agenciadas por um objeto. Dizem que cada um, como autores, já são muitos, e que o livro, apesar de habitado por eles, vai operar suas próprias correlações. A questão é, em parte, demonstrar que todas as coisas produzem alianças laterais, se espalham como ervas daninhas e que a própria Ideia, ou o conceito, ou as coisas do pensamento, também são produto de trocas, relações e conexões. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimessar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”. (DELEUZE, 2011, p. 19) É um olhar voltado para as dinâmicas horizontais. E, ainda, apesar do estado de matéria sólida, de corpo organizado, ele mantém dentro de si uma parte voltada para as intensidades, para uma instabilidade ligada à sua origem – suas forças, as lógicas que o habitam, seu poder de afetar e de ser afetado.

A individuação, em Deleuze, trata de singularidades e multiplicidades. Há uma dificuldade em alcançar algumas definições do seu vocabulário porque existe sempre a necessidade de compreensão, sobretudo no que diz respeito à individuação, a partir de um estado diferente daquele do sujeito constituído e da representação intelectual. O sujeito ou o objeto carregado de propriedades já pertence a uma realidade existencial. As dinâmicas das singularidades pré-individuais e das multiplicidades não pertencem ao mundo empírico, apesar de estarem ligadas a ele. Tais dinâmicas, segundo o filósofo, são aquilo que determinam um tipo de distribuição da Ideia³, de configuração da própria matéria do mundo, dos atributos dos indivíduos e de sua condição existencial. Tratam-se de estados pré-organizados, pré-individuais. As singularidades, aqui, não se opõem dialeticamente às multiplicidades, são quase a mesma coisa. Estas definições convergem na sua condição pré-individual. Deleuze (2015) vai dizer que as “singularidades são os verdadeiros acontecimentos transcendentais” (p. 105). Neste sentido, o campo transcendental está relacionado a esta dimensão da realidade incorporal, pré-individual, que se dá ao pensamento e às faculdades, ligado a potências intensivas, a forças vitais - é onde vive o pensamento, mas ampliado para além da racionalidade técnica, incluindo as sensações, os afetos, as intuições etc. Quer dizer, antes de tudo, as singularidades se pronunciam como ‘sentido’, como lógica, e se confundem com a própria Ideia (na abrangência do pensamento tal qual Deleuze o apreende). Se as multiplicidades dizem respeito ao infinito da matéria intensiva, as singularidades representam a manifestação da diferença, ou ainda, um estado de diferenciação que se pronuncia a partir das multiplicidades. “As singularidades pré-individuais, são, portanto, sempre relativas a uma multiplicidade.” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 54).

³ Daqui em diante, ‘Ideia’ grafada com letra maiúscula se refere a uma noção ampliada do conceito, i.e., não só relacionada à representação ou ao pensamento racional consciente.

Zourabichvili vai chamar a atenção para o aspecto duplo que Deleuze dá à noção de singularidade, ora se referindo a intensidades como hecceidades, ou seja, como individuação modal de coletividades (aspectos de um movimento múltiplo que se singulariza), ora como “modulação contínua de um material” (Idem, p. 53), isto é, como capacidade de transformação, própria das coisas do mundo, em constante estado de *devir*.

A noção de multiplicidade, por sua vez, também envolve variados aspectos. De um lado, aponta para uma questão filosófica fundamental em Deleuze que é tornar irrelevante a “oposição do um e do múltiplo” (Idem, p. 37). “Cada coisa é uma multiplicidade na medida em que encarna a Ideia. Mesmo o múltiplo é uma multiplicidade; mesmo o uno é uma multiplicidade.” (DELEUZE, 2018, p. 174) Falando do mundo orgânico, por exemplo, o sujeito não seria produto do desenvolvimento de um núcleo que se abre e se desdobra em um corpo, como se supõe de uma célula, ou de uma semente. Não se trata do menos complexo para o mais complexo. Este núcleo, ele próprio, já seria um dobramento de matéria (extensiva e intensiva) que se articula ou se movimenta continuamente ao entorno e ao encontro de outras multiplicidades. Esta dupla articulação entre matéria intensiva e extensiva constituem dinâmicas produtivas, estados de matéria, estados de consciência e camadas de realidade que constituem os corpos e seus atributos. Os corpos, as faculdades, as imagens, o pensamento, a música, são sempre entes e agentes de singularidades e multiplicidades.

Conforme esta ‘metafísica’ de multiplicidades e as singularidades que se pronunciam, as coisas todas se relacionam e se interpenetram. A paisagem e os sujeitos, com seu poder de afetar e de serem afetados, com suas velocidades e lentidões intensas e extensas, pertencem igualmente ao objeto criado, agenciando, ele mesmo, novas combinações. A música (como o livro), neste sentido, articula o pensamento de quem a criou, assim como o pensamento reflete a lógica do seu entorno. Estão todos ligados e se co-determinam: o sujeito, a paisagem e a música. Deleuze, dentre muitos exemplos da literatura, evoca os “perceptos oceânicos de Melville” (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 209) para dizer que a paisagem (e seus movimentos intensivos e extensivos) está na obra, assim como a obra remonta a paisagem. Os personagens são parte da paisagem, assim como são parte da vida social e da memória do autor. O personagem também é parte do autor na medida em que o autor se torna ou se deixa transpassar, por ele mesmo, aquilo que o personagem é. E o jogo da criação evoca um e outro, de maneira que todos passam a integrar a mesma paisagem, ou, no sentido inverso: “A paisagem vê.” (Idem, p. 219) “É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano.” (Idem, p. 219)

4 Dorival Caymmi; *Devir*

Caymmi é oceano, mas é costeiro, é praia, “é um poeta com vista para o mar” (RISÉRIO, 2011, p. 67). Sua música remonta isso: a paisagem litorânea de Itapuã, os modos de vida do povo dali e as coisas que interessam ao autor, os personagens e as demais presenças que lhe afetam. Não que a música de Caymmi seja a que revela a ‘verdadeira’ Bahia, mas é a que retrata uma dimensão afetiva, capturada pelo compositor a partir das singularidades que se destacam em suas relações. É assim que a música de Caymmi remonta uma paisagem: paisagem de imagens, acontecimentos, perceptos e afectos. Risério vai destacar que, na poesia caymmiana, não aparecem o porto, os saveiros, ou ainda os aspectos modernos da industrialização da região, a influência das novas tecnologias que alteram a paisagem colonial e impactam diretamente os modos de vida tradicionais. A paisagem que Caymmi leva para a canção é aquela na qual ele próprio se projeta – “poesia praieira, essencialmente pré-industrial”. (RISÉRIO, 2011, p. 29) Poetizou e cantou as marés e os ventos da sua região, a baiana com seu jeito de se vestir, de andar, de cozinhar, os pescadores que se jogavam ao mar.

Mas, ao mesmo tempo, sua contemporaneidade se coloca como contraponto nas referências literárias, poéticas e musicais. Talvez os arcaísmos só ganhem tamanho relevo em função de um forte senso de presença, de envolvimento com as questões contemporâneas - como se ele próprio (arcaísmo) se apresentasse como diferença, como resultado de um tensionamento, como dialética entre temporalidades. Afinal, “Caymmi surgiu nessa fornada do rádio e do disco, [estreia no rádio em 1936, no que seria uma segunda geração de artistas do rádio brasileiro] um artista industrial entronizado no elenco das estrelas da moderna arte de massas.” (RISÉRIO, 2011, p. 29). Tomando as obras como imagens de multiplicidades, elas próprias revelariam aspectos poéticos/musicais conforme as singularidades se desenvolvam em extensos. Risério observa como esta Bahia pré-industrial, colonial, da pesca artesanal, das lendas antigas, das dinâmicas familiares tradicionais, da paisagem onírica idealizada por Caymmi, se distribui nas letras das canções e no material musical.

Risério destaca que há, na poética caymmiana, uma característica marcante de selecionar elementos que remontam uma antiguidade na paisagem ambiental e social, como se houvesse um esforço em preservar, como arte, aquilo que se via ameaçado. Estas capturas fazem conviver o arcaico e o moderno e inventam uma maneira de coexistirem diversos tempos. Como diz Deleuze sobre Melville, é um ‘composto de sensações’ que remontam o oceano, mas, neste caso, um oceano em contato com um continente de pessoas, culturas e

ecologias diversas. É um composto de sensações da vida baiana em suas relações com o mar. Aliás, ‘O Mar’ (canção praieira gravada em 1941), é objeto de análise do antropólogo. O autor pretende, na análise, “destacar procedimentos poético-musicais de Dorival Caymmi.” (Idem, p. 127) Já na introdução instrumental, com ‘modulações cromáticas’ (Figura 1), se destaca o aspecto flutuante e imprevisível, do ponto de vista harmônico, de uma sequência de acordes que “[subverte] a tonalidade clássica” (Idem, p. 129). Se destacam também, neste trecho, o “andamento grave” (sic), um “adágio que vai ralentando em direção ao grave” (Figura 2), o que seria um elemento ‘meio espanholado’ no final da cadência e um tratamento instrumental que não se modifica com a entrada da voz. Risério vai dizer que existe um paralelo com o impressionismo francês, pela reiteração da dominante substituta, por exemplo, e de como Caymmi permanece num mesmo acorde por um tempo incomum, o que revela a falta de preocupação com cadências ou com a “amarração tonal comum”. (Idem, p. 131) - a presença de modalismos na música do final do século XIX e início do século XX marcam o que seria uma espécie de arcaísmo musical como recurso estético renovador. Esta passagem cromática e o início do canto vai ser interpretada por Risério – no nível semântico, como ele diz – como “avanços e recuos, precipitações e retardamentos, em ondulações cromáticas, que se constituem numa espécie de ícone”. Segundo a análise, Caymmi consegue, assim, reproduzir o movimento das marés: “o que ouvimos é a trama das ondas e das ondinhas, o desenho caprichoso das ondulações marinhas.” (Idem, p. 131) Mesmo quando entra o verso que marca a primeira parte da canção, “o mar, quando quebra na praia, é bonito”, a articulação da palavra ‘mar’ é liberada do tempo medido, prolongando a sílaba com a vogal aberta – maaaaar – dando a sugestão de eternidade e a impressão, segundo a interpretação, de um “mar que emoldura o drama humano”, já que o que se passa, na sequência da canção, é a história de um pescador que sai ao mar noturno e não volta mais pra casa.

O Mar
Canção-prova do Dorival Caymmi

*Segunda gravação
no LP-304 de "Canções
de Dorival Caymmi"
Introdução
Risërio J.63*

Figura 1 - O Mar (Dorival Caymmi): Introdução

fonte: (RISÉRIO, 2011)

ADAGIO rall. a tempo rall. molto rall. GRAVE

f - G3 (NM) a7 R#7 S#7 R#7 S7 f#7 f#7 f#7 f7 e7 D#7+ D6 C#7 D

Mf >< > pp Mf

Figura 2 – O Mar (Dorival Caymmi): Baixos e Cadência

fonte: (RISÉRIO, 2011)

Partindo deste princípio de individuação aplicado à música, as singularidades se expressam na matéria musical. Esta matéria musical, ela mesma, também se distribui em variadas camadas, como desdobramento de seus atributos. Tomando os cromatismos harmônicos e o perfil melódico sinuoso e igualmente cromático, o ‘ícone’ do qual Risério

fala, pode ser admitido como alguma coisa que passa do mar para a música – *devenir-mar* da música. O mar e seu poder de afetar, a música e seu poder de ser afetada. É como se, neste caso, as intensidades das ondulações pudessem ser prolongadas em outro corpo. Como exercício de comparação, não é difícil encontrar estes mesmos elementos musicais (o eixo descendente e sinuoso distribuído entre as cordas) em ‘La Mer’, de Debussy, como aparece na Figura 3.



Figura 3 - La Mer (Debussy): Ondulações
 fonte: (DEBUSSY, IMSLP15420)

O *devenir*, antes de tudo, marca um movimento de transformação constante em direção a um outro estado. E esta mudança de estado carrega graus de afetos, gradações de intensidades e potências de convergências. Não seria uma mudança aleatória, ou uma abertura para um infinito de possibilidades. Existe uma sincronia, uma captura de um indivíduo por outro, gerando relações e encadeamentos de mudanças, transformações, apropriações e expropriações, que dependem de potências de afetos, de convergências de velocidades. Os devires não são coisas nem sujeitos, eles são estados de movimentos, são agentes de singularidades. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19) No vocabulário deleuziano, territorialização, desterritorialização e reterritorialização são conceitos ligados à isto, assim como o afecto, marcado pelo encontro de corpos, onde um modifica o outro. Em Mil Platôs Vol. 1, Deleuze e Guattari, dentre inúmeros exemplos a respeito do tema, falam da vespa e da orquídea, de como indivíduos distintos, de naturezas distintas, cultivam uma relação simbiótica que os orienta em seus devires.

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 17)

O que importa é destacar que o mar de Caymmi (ou de Debussy), por exemplo, é marcado por estes devires. E só há um *devir-mar* da música, uma apropriação ou uma captura de elementos do mar pela música, quando a música também é, ela mesma, um pouco de mar. E o mar, ele mesmo, é um pouco de música. E Caymmi, quando afetado por esta relação, é um pouco de ambos, assim como é, também, um pouco de tudo aquilo que o afeta no território em que se relaciona.

Referências:

DEBUSSY. La Mer: IMSLP15420. 1 partitura (137 p.) Orquestra.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, v. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Diferença e Repetição* [recurso eletrônico]. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, v. 4. Trad. Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora

_____. *O Que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. (2 Reimpressão). São Paulo: Editora 34, 2016.

NOEL ROSA. Noel Pela Primeira Vez: O X do Problema (Intérprete: Aracy de Almeida). Velas, 2000. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QoMGHuVvh0Y>>. Acesso em 13 abr. 2019.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015. 34, 2012.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo: A Paisagem Sonora*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2001.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas: Ifch, 2004.