

Deleuze, Músicoⁱ.

Danielle Cohen-Levinasⁱⁱ

Tradução de Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga; revisão de Mauro Sá Rego Costa.

A proposição parece paradoxal. Decerto, Deleuze jamais escondeu sua atração pela música, mas jamais – ou, ao menos, muito raramente – desenvolveu uma verdadeira reflexão sobre o assunto. Feita essa constatação, só nos resta encarar a maneira pela qual a música sai como que transfigurada depois de ter permanecido algum tempo nas dobras da obra de Deleuze. Pois o que é dito sobre a música importa menos que a apreensão que nós temos dela depois que entendemos que nenhuma teoria estética, em Deleuze, poderia passar por cima da absoluta autonomia da arte, de sua irreducibilidade primeira e imperativa. Somos assim, de certa maneira, constrangidos a refletir sobre o lugar que a música ocupa no campo da filosofia como um irreprimível desejo de produzir pensamento em sons, em idéias acústicas radicais, que não podemos identificar a nenhuma figura conceitual e composicional pré-entendida.

A impossível travessia da música na filosofia, e também no sentido inverso, pode ser comparada a uma incessante variação sobre o tema: como dar conta do que se produz com a música; como se dar conta disso tanto em atos como em conceitos? Desse ponto de vista, a filosofia de Gilles Deleuze sempre me pareceu problematizar uma certa utopia intrínseca a todo discurso sobre a música. Com efeito, se aceitarmos o postulado segundo o qual a música é uma atividade criativa plena, no mesmo nível da filosofia, seremos levados imediatamente a encarar o lugar dessa prática como uma região do pensamento, ao mesmo tempo singular e universal.

A música não se presta facilmente ao exercício do comentário. Assim, eu gostaria de lembrar em primeiro lugar esse momento histórico e exemplar em que, convidado por Pierre Boulez ao lado de Michel Foucault e de Roland Barthes, Gilles Deleuze foi ao IRCAM para “reagir”, segundo o desejo de Boulez, a cinco obras que esse último havia escolhido especialmente para a ocasião: o Concerto de chambre de György Liget, Le Dialogue du vent et de la mer de Claude Debussy, Les Modes de valeur et d'intensité de Olivier Messiaen, A Mirror on Which to Dwell de Elliott Carter e Éclat de Pierre Boulez. Essa experiência elaborada em um modo múltiplo, analítico, clínico, estético e filosófico, foi proposta com um tema caro a Deleuze: o tempo musical. Ora, o primeiro

gesto de Deleuze, cuja transcrição da intervenção foi corrigida por ele mesmo e publicada recentemente¹, foi explicitar as razões pelas quais um não-músico, isto é, nesta situação, Deleuze, uma pessoa não verdadeiramente habilitada a falar em nome da música, responde ao apelo de uma personalidade musical tão eminente quanto Pierre Boulez. Sua intervenção abrindo-se sobre "Por que nós, não músicos", faz entender o que a palavra tempo podia veicular como multiplicidades e variáveis, sem com isso "se elevar a um conceito abstrato"².

Com efeito, ao longo de sua intervenção, Deleuze parece responder a Boulez: por que nos ter convidado, nós que precisamente não somos o músico que você é, para reagir à escuta de cinco obras que não estão rigorosamente em nenhuma relação de filiação nem de ruptura de filiação. Extrair o que ele chama de "perfis particulares do tempo, ainda que em seguida se venha a sobrepor esses perfis, e fazer uma verdadeira cartografia das variáveis"³, significava colocar imediatamente a idéia de que a música é tempo em perpétua heterogênese, uma espécie de traçado de imanência sobre o qual os compositores decalam o que se poderia designar, sem trair as intuições de Deleuze, como empirias de formas sonoras; uma maneira de Diferença e repetição específica à composição, sem exclusividade de repertório e, sobretudo, sem interditos.

As palavras de Deleuze, como se pode esperar, não consistem em comentar as obras que já são o objeto de uma interpretação de Boulez. Teria sido um método muito próximo da glosa ou de um pensamento crítico liso, sem aspereza nem contingência, para satisfazer momentaneamente o filósofo. A escuta de Deleuze é aqui a de um artesão da percepção que não hesita em pronunciar os espasmos e as fraturas temporais inscritas em repertórios tão distintos quanto aquele que o convidam a acompanhar. Desse ponto de vista, cabe ao compositor e aos intérpretes⁴ fazer ouvir, numa disparidade real do senso comum, uma figura prolixa do tempo, carregada por uma matéria ao mesmo tempo consistente e ideal. Cabe ao compositor fazer coagular esses perfis de tempo, de sorte que daí resulte uma rítmica de sentido temporalmente intemporal, instantânea para

¹ Cf. Livro do IRCAM (*Livre l'IRCAM*), obra coordenada por Peter Szendy, edição: Centro Georges Pompidou e IRCAM, Paris, 1996, p. 149-154.

² *Ibidem*, p. 150

³ *Ibid.*

⁴ Oficina desenvolvida por Pierre Boulez realizada com o apoio dos músicos do Conjunto "Inter Contemporain".

o ouvido, o que Deleuze, a respeito da pintura de Bacon, entrevia como "(...) uma comunicação existencial que constituiria o momento pático da sensação"⁵.

Uma música sem peso temporal seria para Deleuze uma maneira de não-representação da música, que só se alimentaria do ritmo que a habita, com a faculdade inalienável de repartir-se em categorias temporais, de figurar, no sentido literal do termo, simbioses de durações, tais como tempo pulsado ou não pulsado tão frequentemente evocados por Boulez. É a única maneira, para Deleuze, de liberar a música de seu envelope sonoro, de seu corpo e de seus órgãos acústicos; de restituí-la à dimensão nômade original a qual ela pertenceria. Liberar o tempo dos grilhões e do domínio da duração. Essa é a intenção filosófica de algumas palavras lapidares de Deleuze. Escuta subjetiva das obras? Em todo caso, ele destacou o parâmetro que, por definição, não cessa, no campo da escrita musical, de reintroduzir uma dialética formal e sintática, aí onde reside uma vontade de estourar as hierarquias paramétricas do som. Não o tempo, não o ritmo, mas o menor denominador comum ao tempo e ao ritmo: a duração.

Em outras palavras, a música, embora a história da filosofia a constitua como a arte do tempo por excelência, não é atribuível a um tempo dado, mas a durações, de modo que os procedimentos de composição, a poética musical em suas engrenagens internas de notações e de interpretação, equivaleriam a articular *velocidades*. Perspectiva eminentemente deleuziana, que Deleuze, ele mesmo não deixa de questionar, ou mesmo de atacar. Pois como vão as durações, com efeito, articular perfis de tempo passando de uma faculdade a outra, de um sentido a outro, faculdades e sentidos se re-encadeando incessantemente? "Já que, ao que tudo indica, precisa Deleuze, privamo-nos do recurso à solução mais geral e clássica que consiste em confiar ao espírito a tarefa de aplicar uma medida comum ou uma cadência métrica a todas as durações vitais. Desde o início, essa solução está inviabilizada."⁶

Por quais desvios, por quais cruzamentos ou bifurcações, por quais cesuras do espírito, por qual trajeto rizomático Deleuze assimila as durações musicais às durações vitais, sem temer escorregar em uma tautologia de princípio? A música é indiscutivelmente um lugar onde convivem diferentes velocidades, repetições de velocidades; um lugar de velocidade e para a velocidade, um lugar que exalta a velocidade enquanto ela se erige

⁵ Cf. *Lógica da sensação* (Logique de la sensation), Paris, edição: La Différence, Paris, 1984, p. 28 – 29.

⁶ Cf. Livro do IRCAM, *ibid.*

em pura entidade dinâmica - o que Deleuze designa por "tempo flutuante", sinônimo do que Proust chamava "tempo em estado puro".

Seria a música que para Deleuze realizaria uma forma de apresentação do tempo que excede sua própria representação no sentido hegeliano do termo; uma forma de ação, de individuação de um pensamento que se auto-presenta, se auto-gerencia, se auto-gera em sucessões não limitativas de fenômenos e de moléculas sonoras? Em suma, uma ordem abstrata que atualiza uma potência do acontecimento. Estamos nós ainda e sempre com a música, de acordo com algumas sugestões de Deleuze, na tópica temporal de *Diferença e repetição*, declinada em três sínteses? A primeira, o presente vivo e o hábito. A representação é nesse caso preciso incapaz de pensar a repetição que ela toma, no entanto, como modelo. Ela é, segundo a fórmula de Deleuze, "estritamente falando, impensável. (...) Ela se desfaz na medida em que se faz". Síntese dos instantes que a história da composição tanto buscou; momento decisivo em que escrita musical e percepção são conectadas em um movimento que não é nem contemplativo, nem reflexivo, mas que prolonga a atividade criativa da música. Na segunda síntese, o passado puro e a memória, como se a primeira síntese fosse insuficiente ou deficiente, e como ela se bifurcasse quase naturalmente sobre a segunda. O presente, *presentando* o tempo ele mesmo, não cessa de transitar no tempo que ele contribui para constituir. Única maneira de Deleuze explicar o tempo que passa: "Se o passado não pode ser o antigo presente, escreve Deleuze, é que ele é o elemento não derivado, primeiro, no qual se visa a este; isto a partir de que, isto em que, através de que, o presente antigo é colocado ou determinado como antigo".

A terceira síntese temporal, a forma vazia e o *Eu* fendido. Síntese que afeta a forma vazia do tempo. Seria sem dúvida a forma de um antes e de um depois, percurso obrigatório de toda narratividade musical, inclusive quando esta emancipa suas trajetórias, as desterritorializa de sua função de desenvolvimento e de discursividade. Deleuze retoma as idéias de Aristóteles e insiste resolutamente sobre a figura da sucessão, insistindo sobre as noções de conteúdo mais do que de forma. A forma não sucede à forma. Proposta absolutamente musical a partir do momento em que a deslocamos para a apreensão, quiçá a compreensão e o entendimento de um acontecimento composicional de tipo serial ou de tipo processual em vigor nas músicas ditas espectrais (entre 1970 e 1985).

Como pensar essa forma vazia? Como um batimento, uma duração, um ritmo, uma repetição, uma estrutura, um agregado, uma série, um espectro desenvolvido. Se não é senão no repertório da música serial, notadamente no corpus das obras de Anton Webern e de Pierre Boulez, em que a barra de compasso - obrigatória numa tradição em que a escrita é o lugar de todas as representações do fenômeno musical, de todos os acidentes e de todos os dejetos - contraria o destino do vazio, instalando um ritmo, uma batida ao mesmo tempo visual e operacional, suscitando uma repetição obrigatória do discurso musical, por mais emancipado e por mais destacado que ele seja temporalmente. Uma barra de compasso que pontua o eixo passado-futuro, começo e fim, que a tirada polêmica de Deleuze e Guattari ilustra: "A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico."

Podemos supor, interpretando ainda as palavras de Deleuze, que se esse imperativo figurativo, esse código de *monstração* e de pontuação é necessário, "é porque a forma vazia do tempo deve ser reunida numa imagem de conjunto". À palavra imagem, um compositor oporia a palavra organização, ou material, organização do material, às vezes até mesmo forma, a exemplo do mau alibi que dela faz Deleuze. Como nasce a série? Pergunta que a maioria dos compositores se colocou desde o início do século XX, e isso até os anos 60. Um primeiro patamar da resposta admite que a série não é submetida ao acaso e ao arbitrário. Ela não é igualmente submetida à retidão do tempo que passa, mas a leis precisas. Procurar no interior de uma mesma obra obter o maior número de intervalos diferentes, *repetir a diferença* de maneira a modificar ostensivamente a natureza dos intervalos, implica uma memória que emerge ao mesmo *tempo*, levando nossa percepção aos meandros desse tempo puro irredutível a uma forma reconhecível. Um tempo parabólico, hiperbólico, que mantém a frase musical em inflexões cruzadas, simultaneamente curvas, círculos, linhas retas e elipses. Em suma, um rizoma, como variantes com fluxos e refluxos temporais próprios à música. Diferença de conteúdo e repetição formal dessa diferença: essa poderia ser uma definição abreviada da música serial. Definição que Deleuze acharia sem dúvida muito imediatamente adequada com a sua filosofia. Pois trata-se de se distanciar o mais rápido possível de uma possível relação de causa e efeito muito demonstrativa, em relação tanto à filosofia quanto à música; binômio indissociável e entretanto destinado a se manter afastado um do outro como se, ao se aproximar, cada um dos membros do binômio corresse o risco do seu desaparecimento, ou ao menos de sua alienação metafórica. Fabricar metáforas musicais

a partir da filosofia, ou fabricar metáforas filosóficas a partir da música, seria em definitivo uma verdadeira traição. Deleuze pensa a música com infinita discrição. Algumas referências jogadas aqui e ali, e na maioria das vezes um silêncio que escancara as portas da criação musical para uma renovação que nos anos 80 não se esperava mais. Deleuze, o intruso, impõe, querendo ou não, ritornelos e rizomas, exatamente onde as leis que vigoram na composição têm em alta estima a idéia de coerência formal, a ideologia do material tornada tirânica e aporética. E mais uma vez, em sua intervenção no Ircam, nesse lugar tão carregado naquela época de convicções formais e de fé em um material todo-poderoso, que não deve nada à dialética forma-material em vigor até o fim do século XIX, Deleuze declara resolutamente: "Nós somos levados, creio, de todas as partes, a não mais pensar em termos de matéria-forma. Ao ponto que deixamos de acreditar, em todos os domínios, na hierarquia que iria do simples ao complexo, matéria-vida-espírito,. (...) Toda essa hierarquia matéria-forma, uma matéria mais ou menos rudimentar e uma forma sonora mais ou menos erudita, não seria o que nós deixamos de ouvir, e o que os compositores deixaram de produzir?"⁷

O material é em si tão elaborado que pode dispensar a forma. Ele se torna agora presente como potência do acontecimento, esvaziado de outro sentido que não o primado de sua elaboração concreta, quase tangível. Uma vez liberado de toda amarra dialética, o material libera por sua vez forças vitais, segundo um percurso clínico e não mais abstrato que nossa percepção é capaz de captar. Deleuze suplanta o conceito de forma pelo de força, inclusive quando evoca repertórios que conservaram traços da fusão anterior do par forma-material; fusão renascente, talvez contra toda expectativa. A escolha das obras propostas por Pierre Boulez é eloquente a respeito dessa "telhagem" anterioridade/presente, dessa indiferença de certos compositores para erradicar de sua música os traços daquilo que foi. Eles operam por transformação, por desvio e deslocamento permanentes das funções internas das leis da composição. *Dialogue du vent et de la mer*, de Claude Debussy é um exemplo típico de uma obra cuja força de emancipação é mediadora, entre a sugestão de sua origem e a afirmação de seu presente, um *continuum* temporal que tenta apagar, sem fazê-lo desaparecer totalmente, a ligação entre transcendência e imanência. E, no entanto, a força do material suplanta a qualidade transicional da obra de Debussy; suplanta-a e desaloja-a. Deleuze chega ao

⁷ *ibid.* p. 152.

ponto de afirmar que o "material está aí para tornar audível uma força que não audível por ela mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade"⁸.

A desagregação da axiomática categorial segundo a qual a música é a arte dos sons, e o som obedece a uma hierarquia de parâmetros que o constituem. É uma questão de código para Deleuze; e esse é de natureza diferente segundo as épocas e as escolas. Se se trata da música tonal clássica (Haydn, Mozart, Beethoven), o código corresponde a uma estrutura, a saber, um sistema que autoriza combinações esperadas pelo jogo da percepção; combinações pré-atribuídas e distribuídas na partitura, cada uma delas sendo afetada por opções imperativas, seguindo um esquema de alternância binária: maior/menor, tensão/relaxamento, estabilidade tonal/modulação. Ao contrário, na música dodecafônica, o código não é senão o conjunto dos doze sons da escala temperada, ao menos à primeira vista. E princípio algum parece reger sua operação, a não ser a obrigação de utilizá-los todos. Na abertura de *Mythologiques*, Lévi-Strauss evoca, em resposta a um texto de Pierre Boulez, a possibilidade de uma estrutura da música serial que funcionaria, apesar de o ignorarmos. Na música tonal, o código não pode ser igualado a um campo de força, sobretudo na forma romântica, pois representa a pseudo-originalidade de um locutor que se coloca como fonte absoluta de suas próprias mensagens. A polarização do sistema sobre o par lendário tônica/dominante oculta a estrutura e torna-se a expressão de nossa liberdade interior, abrindo-se para um horizonte indefinido de modulações. Um idêntico processo opera na relação indissociável entre o modo maior e o modo menor. Mas a arqueologia mais radical é a que recoloca em questão a preeminência do sujeito, revelando o funcionamento de uma estrutura que ele não controla mais, chegando a identificar-se com uma figura de sua liberdade e de sua autonomia. Nas músicas seriais de Webern, Boulez, Stockhausen ou Nono, por exemplo, nenhuma polarização vem ocultar a estrutura.

O princípio de individuação não se reduz a um sujeito, ainda que perdue aquilo que Deleuze refuta ou só percebe parcialmente: o processo mimético e dialético de um material trabalhado contra uma forma e não mais com ela. Onde a idéia de que a música no século XX, em suas dobras e redobras sucessivas, no seu dispositivo que reflete as condições críticas de sua existência, se destaca de toda a servidão em relação a uma linguagem ou de toda aptidão a se construir como linguagem significativa, se

⁸ *Ibid.* p. 153.

rearticulando, ou ao menos conectando-se e decalcando-se sobre multiplicidades de signos abertos sobre novos conceitos.

Nessa cartografia de regiões musicais, a passagem para a composição é pensada como uma linha de fuga para fora dos sistemas estáveis e pré-formados. É por isso que a música poderia muito bem representar o que Deleuze em *Mille Plateaux* entrevê sobre a arte: "um instrumento para traçar linhas de vida".

Se o ponto de partida da música não reside mais numa sobrecodificação da língua e não leva mais ao que Lévi-Strauss, citando Wagner, chama de "uma leitura micrológica", se ela constitui agora uma cartografia de perceptos e afetos metaestáveis, isso implica então numa desterritorialidade da frase musical. Liberar o esquema discursivo da linha melódica, de maneira que ela não represente nem uma altura, nem um ritmo, nem uma duração ou um timbre particular e atribuível a uma função, mas uma multiplicidade de agenciamentos que não dependem mais de uma forma unificável ou "unificativa", segundo a expressão de Deleuze. A música falaria, pensaria sobre no plano da singularidade, na antecâmara de uma mônada acústica que coloca em movimento o material vivo da composição e de suas variáveis. Uma forma de empiria musical da qual Deleuze destaca que ela não é "nem métrica, nem cadência, nem qualquer medida/compasso regular ou irregular, mas da ação de certos pares moleculares soltos através de camadas diferentes, e de ritmicidades diferentes. Não é somente por metáfora que podemos falar de uma descoberta semelhante na música: moléculas sonoras, mais que notas ou tons puros"⁹.

Argumentação rigorosamente conforme à que um compositor como Karlheinz Stockhausen elaborou no *Carré* para quatro orquestra e quatro coros escrita entre 1959 e 1960, dezoito anos antes da conferência de Deleuze no Ircam. Stockhausen, provavelmente o único compositor a ter verdadeiramente desenvolvido um pensamento sobre o tempo musical, trabalha então sobre fenômenos de espacialização suscetíveis de engendrar uma nova relação entre som, espaço e tempo. Esse projeto acompanha-se de uma capacidade formalizada na partitura de antecipar o grau de pré-audibilidade da mudança entre cada acontecimento e seu sucessor. Música molecular, da qual podemos dizer, em termos de composição, que ela é provocada pela presença de uma série de doze tempos, por exemplo, construída segundo as relações intervalares ligadas a um

⁹ *Ibid.* p. 151.

espectro harmônico periódico, o qual é transposto segundo um sistema de registro que integra as diferenças entre as durações e os tempos, em correlação por sua vez com uma distribuição de alturas repartidas sobre esta subdivisão do ritmo.

Karlheinz Stockhausen precisa, num texto que redigiu em 1956, "...como passar o tempo"¹⁰, referindo-se explicitamente a obras instrumentais, notadamente *Zeitmasse*¹¹ (1955-1956), *Gruppen für drei orchester* (1955-1957) e *Klavierstück XI* (1956): "A passagem de uma repartição a outra, de um dos domínios do tempo a outro, suscita também uma sensação de mutação de fase". Prioridade que torna-se o elemento de base para uma nova morfologia do tempo musical. Pois, partindo com efeito de sete a oito oitavas de altura, o tempo musical é assim definido por catorze a quinze oitavas temporais, no interior das quais o compositor estabelece suas relações de fase, tanto no domínio das durações quanto naquele das alturas e dos timbres - parâmetro privilegiado da música no século XX.

Donde a idéia de um campo metaestável de forças vivas, de peregrinações sonoras que não se deixam pensar por elas mesmas senão sob condição de percorrer superfícies imanentes a uma dinâmica de crescimento. Stockhausen acrescenta: "Aquele que vive o tempo musical como um tempo multidimensional comporá obras que serão elas mesmas multidimensionais; e a seus olhos, proporções medidas ou sentidas, tempo quantificado e campo temporal, determinação sistemática e aleatória representam extremos entre os quais há lugar para séries de variações."

Deleuze insiste, quanto a ele, sobre a importância de uma percepção da música que marcaria um princípio de individuação não se reportando ao sujeito. O conceito de ritornelo elaborado em *Mil Platôs*¹² com Félix Guattari me parece o mais adequado para pensar esse princípio. A idéia de ritornelo que afeta um lugar, uma organização, um agenciamento territorial, permite, com efeito, pensar as relações entre os movimentos de territorialização e de desterritorialização. O que está em jogo nessa relação é a arte. Tudo se passa como se a questão da arte, e em particular da música, supusesse nesse agenciamento territorial primeiro, enquanto que, por outro lado, é necessário "libertar" o tempo musical. Existem vários tipos e várias funções de ritornelos. Desde a melodia cantarolada por uma criança no escuro com o objetivo de se acalmar até os ritornelos

¹⁰ "...como passar o tempo", publicado pela primeira vez na *Die Reihe*, Editora: Universal, Viena, 1957.

¹¹ Medida do tempo (Measure de temps).

¹² Cf. nas páginas 381 à 433, Editora: Minuit, Paris, 1980.

codificados que os animais e os pássaros utilizam para marcar seus territórios. O agenciamento territorial do ritornelo implica numa marcação singular que possui autonomia de expressão, capaz de produzir relações composicionais territorializadas. Mas esta condição implica por sua vez a emergência de *sensibilia* (sensibilidade em grego arcaico) - esse conjunto de qualidades sensíveis e efetivas que não remetem mais a dados expressivos, mas se transmutam em verdadeiros traços, figuras de expressão. O ritornelo traduz esse estado de expressão e ultrapassa o quadro do território. O objetivo último e imanente à música é "desterritorializar o ritornelo"¹³, liberar a expressão, fazê-la voltar à superfície do território sonoro em questão. Ele decodifica-se a si mesmo, devem a-gramatical, eterno retorno nietzscheano que "captura as forças mudas e impensáveis do Cosmos"¹⁴, escreve Deleuze, um "cristal de espaço-tempo"¹⁵.

É essencialmente com Robert Schumann, um dos compositores preferidos de Félix Guattari, que o ritornelo chega a esse resultado *simples* e *sóbrio* para ser desterritorializado. Tomando por referência o *Concerto para violoncelo*¹⁶, Deleuze e Guattari demonstram como quanto mais a arquitetura da orquestra, seus agenciamentos e suas repartições quase tópicas são *marcadas*, mais o violoncelo vaga, "como uma luz que se distancia e se apaga"¹⁷. Numa relação absolutamente adequada à história da *forma concerto*. A tensão dialética entre o coletivo e o individual se mantém, a despeito de todos os desvios e dessa força cósmica, já induzida em Schumann, que o material sugere. O que nos autoriza a fazer o vínculo com a questão da individuação musical sem sujeito. Seria então a capacidade da música produzir, não só, exclusivamente os conceitos, mas as frases que, sem passar pelo filtro das correspondências, envolvem a imagem de um cosmos e, em consequência, de uma analogia possível com outros mundos. Deleuze coloca claramente a pergunta: "O que convoca a individuação da uma pequena frase em música?" E, desenhando o quadro das principais superfícies de expressão em diferentes repertórios, ele apela para o nível mais rudimentar da experiência igualmente partilhada por todos nós. "Acontece que uma música nos lembre uma paisagem. Assim o caso célebre de Swann, em Proust: o bosque de Boulogne e a pequena frase de Vinteuil. Acontece também que sons evoquem cores, seja por

¹³ Cf. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, Rio de Janeiro: Editora 34, tradução de Suely Rolnik, vol.4, p.170 (edição brasileira).

¹⁴ *Ibid.* p. 160.

¹⁵ *Ibid.* p. 167.

¹⁶ *Concerto para Violoncelo e Orquestra* em Lá maior, Opus 129, (1850).

¹⁷ Cf. *Mil Platôs*, v.4, p. 169 (edição brasileira).

associação, seja por fenômenos ditos de sinestesia. Acontece enfim que motivos em óperas sejam ligados a pessoas, por exemplo um motivo wagneriano designa supostamente um personagem. Um tal modo de escuta não é nulo ou sem interesse, talvez mesmo em um certo nível de relaxamento seja necessário passar por aí, mas todos sabemos que não é o suficiente. É que, em um nível mais tenso, não é o som que remete a uma paisagem, mas a música ela mesma que envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior"¹⁸.

Interioridade de uma paisagem propriamente sonora designada por e na frase. Contraponto exato à "nota que vos persegue" e ao "som que te atravessa" que evocam Deleuze e Guattari. E, no entanto, a nota está no som - esta outra imanência absoluta. Ela contribui para sua fissura e, finalmente, para sua deliquescência a priori.

Deleuze não explicita o ritornelo ao olhar da história: história da melodia, por exemplo, da constituição dos motivos e dos temas. Ele o explicita frente ao Cosmos. "Produzir um ritornelo desterritorializado como objetivo final da música, soltá-lo no Cosmos, é mais importante do que fazer um novo sistema"¹⁹. É por isso que o tempo musical não se metrifica segundo a codificação normativa da barra de compasso, mas segundo a repartição dos ritmos e das durações que têm por desafio a a-centralidade fundamental de todo ritornelo voltado para o Cosmos, a antigenealogia de toda construção rizomática, o nomadismo da potência do acontecimento que advém no presente. As figuras de ritmos e de intensidades são, [nessa ordem de falência] o paradigma da insurreição contra a métrica. Com efeito, nenhum ritornelo teria cumprido seu destino de ritornelo sem poder se comparar ao tempo medido e circunscrito dentro de uma forma fixa. A música é realmente uma comedora de tempo, segundo as palavras de Arnold Schönberg, inalienável ao próprio tempo, um tempo que se volta contra o tempo. E esse princípio de retorno seria a condição de salvaguarda da música. A esse infernal par matéria/forma, Deleuze substitui uma percepção, não mais exata, nem melhor, nem mais absoluta, - pois para ele, não existe ouvido absoluto - porém mais impossível. Quanto mais se adquire um ouvido impossível, mais o compositor pode tornar audíveis forças que não são em si mesmas; forças imperceptíveis que o material catalisa e torna precisamente acessíveis a nossos sentidos.

¹⁸ Cf. Livro do IRCAM, 152.

¹⁹ Cf. *Mil Platôs*, v.4, p.170 (edição brasileira).

Tocamos aqui na questão que poderíamos chamar como de heterogeneidade da música. O material nos permite perceber não somente as forças composicionais em ação, as diferenças entre essas forças, mas igualmente o jogo diferencial dessas forças. Música como heterogênese.

ⁱ In *Rue Descartes*. Gilles Deleuze, *Immanence et Vie*. Paris: PUF Presses Universitaires de France, 1998, 137-147.

ⁱⁱ Filósofa, musicóloga e poeta, Danielle Cohen-Levinas é professora de filosofia e de estética musical na Universidade de Paris IV Sorbonne. Dirige o *Centre de Recherches d'Esthétique, Musique et Philosophie Contemporaine* na Universidade de Paris IV Sorbonne.