

ACERCA DO RITORNELO

Gilles Deleuze e Félix Guattari

[texto publicado em: *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. pp. 115-170]

I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.

II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. Isso já era verdade no caso precedente. Mas agora são componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um

erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.

III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes¹.

¹ Cf. Fernand Deligny, " Voix et voir", *Cahiers de l'immuable: a maneira pela qual uma "linha de errância", nas crianças autistas, separa-se de um trajeto costumeiro, põe-se a "vibrar", "estremecer", "dar guinadas"...*

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. Vamos reencontrá-los nos contos de terror ou de fadas, nos *lieder* também. O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. Foi Paul Klee quem mostrou tão profundamente estes três aspectos e sua ligação. Ele diz "ponto cinza", e não buraco negro, por razões picturais. Mas, justamente, o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto "salta por cima de si mesmo", e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais, suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre (essa força aparece também, com um andamento mais solto, na atmosfera ou na água). O ponto cinza (buraco negro) saltou portanto de estado, e representa não mais o caos, mas a morada ou o em-casa. Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo: "Exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra, mas no patamar seguinte nos elevamos realmente acima dela (...) sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade"².

² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, pp. 56,27. Cf. o comentário

de Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, pp. 149-151.

Sublinhou-se muitas vezes o papel do ritornelo: ele é territorial, é um agenciamento territorial. O canto de pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território... Os próprios modos gregos, os ritmos hindus são territoriais, provinciais, regionais. O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo. Um "nomo" musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (*cantus firmus*). O *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* é também a Morada.³ Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo.

³ Sobre o nomo musical, o *ethos* e o solo ou a terra, notadamente na polifonia, cf. Joseph Samson, in *Histoire de la musique*, Pléiade, t. I, pp. 1168-1172. Remetemos também, na música árabe, ao papel do "Maqâm", que é ao mesmo tempo tipo modal e fórmula melódica: Simon Jargy, *La musique arabe*, P.U.F., pp. 55 ss.

Do caos nascem os *Meios* e os *Ritmos*. É o assunto das cosmogonias muito antigas. O caos não deixa de ter componentes direcionais, que são seus próprios êxtases. Vimos numa outra ocasião como todas as espécies de meios deslizavam umas em relação às outras, umas sobre as outras, cada uma definida por um componente. Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não

é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo: "*Entre a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente, entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, do animal à espécie humana, sem que esta série seja uma progressão...*". É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos. Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção. Bachelard tem razão em dizer que "*a ligação dos instantes verdadeiramente ativos (ritmo) é sempre efetuada num plano que difere do plano onde se executa a ação*"⁴. O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. É que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, *twilight ou zwielicht*, Hecceidade. Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. Aterrissar, amerissar, alçar vôo... Por aí, saímos facilmente de uma aporia que corria o risco de trazer a medida de volta para o ritmo, apesar de todas as declarações de intenção: com efeito, como podemos proclamar a desigualdade constituinte do ritmo, quando ao mesmo tempo nos entregamos a vibrações subentendidas, repetições periódicas dos componentes?

4 Bachelard, *La dialectique de la durée*, Boivin, pp. 128-129.

É que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz; mas, de pronto, essa repetição

produtiva não tinha nada a ver com uma medida reprodutora. Esta seria a "solução crítica da antinomia".

Há um caso particularmente importante de transcodificação: é quando um código não se contenta em tomar ou receber componentes codificados diferentemente, mas toma ou recebe fragmentos de um outro código enquanto tal. O primeiro caso remeteria à relação folha-água, mas o segundo à relação aranha-mosca. Frequentemente observou-se que a teia de aranha implicava no código desse animal seqüências do próprio código da mosca; diríamos que a aranha tem uma mosca na cabeça, um "motivo" de mosca, um "ritornelo" de mosca. A implicação pode ser recíproca, como com a vespa e a orquídea, a boca-de-leão e a mamangava. J. von Uexküll fez uma admirável teoria dessas transcodificações, descobrindo nos componentes outras tantas melodias que se fariam contraponto, uma servindo de motivo à outra e reciprocamente: a Natureza como música⁵. A cada vez que há transcodificação, podemos estar certos que não há uma simples soma, mas constituição de um novo plano como de uma mais-valia. Plano rítmico ou melódico, mais-valia de passagem ou de ponte — mas ambos os casos nunca são puros, eles se misturam na realidade (como a relação da folha não mais com a água em geral, mas com a chuva...).

⁵ J. von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Gonthier.

No entanto, não temos ainda um *Território*, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Dá na mesma perguntar quando é que os meios e os ritmos territorializam-se, ou qual é a diferença entre um animal sem território e um animal de território. Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retrateis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por "índices", e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de

expressão (qualidades) que vai definir o território. Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura⁶.

⁶ K. Lorenz, *L'agression*, Flammarion, pp. 28-30: "Sua roupagem esplêndida é constante. (...) A repartição das cores em superfícies relativamente grandes, vivamente contrastadas, distingue os peixes de recifes de coral não só da maioria dos peixes de água doce, mas também de quase todos os peixes menos agressivos e menos apegados a seu território. (...) Assim como as cores dos peixes de recifes de coral, o canto do rouxinol assinala de longe para todos os seus congêneres que um território encontrou um proprietário definitivo".

A questão não é a de saber se a cor retoma funções, ou cumpre novas no seio do próprio território. Isto é óbvio, mas essa reorganização da função implica primeiro que o componente considerado tenha se tornado expressivo, e que seu sentido, desse ponto de vista, seja marcar um território. Uma mesma espécie de pássaro pode comportar representantes coloridos ou não; os coloridos têm um território, enquanto que os esbranquiçados são gregários. Sabe-se o papel da urina ou dos excrementos na marcação; mas justamente, os excrementos territoriais, por exemplo do coelho, têm um odor particular devido a glândulas anais especializadas. Muitos macacos, de sentinela, expõem seus órgãos sexuais de cores vivas: o pênis torna-se um porta-cores expressivo e ritmado que marca os limites do território⁷. Um componente de meio torna-se ao mesmo tempo qualidade e propriedade, *quale et proprium*. Em muitos casos, constata-se a velocidade desse devir, com que rapidez um território é constituído, ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas. O pássaro *Scenopoietes dentirostris* estabelece suas referências fazendo, toda manhã, caírem da árvore folhas que ele cortou, virando-as em seguida do lado inverso, para que sua face interna mais pálida contraste com a terra: a inversão produz uma matéria de expressão...⁸

⁷ I. Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie*, Ed. Scientifiques: sobre os macacos, p. 449; sobre os coelhos, p.325; e sobre os pássaros, p. 151: "Os estrildídeos malhados que têm a plumagem de adorno muito colorida mantêm-se a uma certa distância uns dos outros, enquanto que os sujeitos

esbranquiçados agacham-se mais perto".

8 Cf. W. H. Thorpe, *learning and Instinct in Animals*, Methuen and Co, p. 364.

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações. Mas, agora, esses dois planos distinguem-se como o das expressões territorializantes e o das funções territorializadas. É por isso que não podemos acompanhar uma tese como a de Lorenz, *que tende a colocar a agressividade na base do território*: seria a evolução filogenética de um instinto de agressão que faria o território, a partir do momento em que esse instinto se tornasse intra-específico, voltado contra os congêneres do animal. Um animal de território seria aquele que dirige sua agressividade contra outros membros de sua espécie; o que dá à espécie a vantagem seletiva de se repartir num espaço onde cada um, indivíduo ou grupo, possui seu próprio lugar⁹. Essa tese ambígua, com ressonâncias políticas perigosas, parece-nos mal fundada. É evidente que a função agressiva toma um novo aspecto quando se torna intra-específica. Mas essa reorganização da função supõe o território, e não o explica. No seio do território, há inúmeras reorganizações, que afetam tanto a sexualidade, como a caça, etc; há até mesmo novas funções, como construir um domicílio. Mas essas funções só são organizadas ou criadas enquanto *territorializadas*, e não o inverso. O fator T, fator territorializante, deve ser buscado em outro lugar: precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...).

9 Lorenz tende constantemente a apresentar a territorialidade como um efeito da agressão intra-específica: cf. pp. 45, 48, 57, 161, etc.

Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao

possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser¹⁰. Não no sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada.

¹⁰ Sobre um primado vital e estético do "ter", cf. Gabriel Tarde, *L'opposition universelle*, Alcan.

A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. As moradas têm nomes próprios e são inspiradas. "Os inspirados e sua morada...", mas é com a morada que surge a inspiração. É ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa. Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra. Um bedel de escola carimbava todas as folhas que cobriam o chão do pátio, e as recolocava no lugar. Ele tinha assinado. As marcas territoriais são *ready-made*. Também aquilo que chamamos de *art brut* não tem nada de patológico ou de primitivo; é somente essa constituição, essa liberação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão. O *Scenopoietes* faz arte bruta. O artista é *scenopoietes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais (se um ladrão "quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta, canta tão bem que o outro vai embora (...). Se o ladrão canta melhor, o proprietário lhe cede o lugar"¹¹). O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculo. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam.

¹¹ O detalhe das concepções de Messiaen acerca dos cantos de pássaros, sua avaliação de suas qualidades estéticas, seus métodos, seja para reproduzi-los, seja para deles utilizar-se como de um material,

encontra-se em Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (Belfond) e Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Julliard). Sobre por que Messiaen não se utiliza de gravador nem de sonógrafo habitual aos ornitólogos, cf. principalmente Samuel, pp. 111-114.

Qual é este movimento objetivo? O que uma matéria *faz* como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias*. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão. De um lado, as qualidades expressivas estabelecem entre si relações internas que constituem *motivos territoriais*: ora estes sobrepujam os impulsos internos, ora se sobrepõem a eles, ora fundem um impulso no outro, ora passam e fazem passar de um impulso a outro, ora inserem-se entre os dois, mas eles próprios não são "pulsados". Ora esses motivos não pulsados aparecem de uma forma fixa, ou dão a impressão de aparecer assim, mas ora também os mesmos motivos, ou outros, têm uma velocidade e uma articulação variáveis; e é tanto sua variabilidade quanto sua fixidez que os tornam independentes das pulsões que eles combinam ou neutralizam. "De nossos cães, sabemos que eles executam com paixão os movimentos de farejar, levantar, correr, acossar, abocanhar e sacudir até a morte uma presa imaginária, sem ter fome." Ou a dança do Esgana-gata, seu ziguezague é um motivo onde o zigue esposa uma pulsão agressiva em direção ao parceiro, o zague uma pulsão sexual em direção ao ninho, mas onde o zigue e o zague são diversamente acentuados, e mesmo diversamente orientados. Por outro lado, as qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem *contrapontos territoriais*: desta vez, é a maneira pela qual elas constituem, no território, pontos que tomam em contraponto as circunstâncias do meio externo. Por exemplo, um inimigo se aproxima, ou irrompe, ou então a chuva começa a cair, o sol se levanta, o sol se põe... Ainda aqui os pontos ou contrapontos têm sua autonomia, de fixidez ou de variabilidade, relativamente às circunstâncias do meio externo cuja relação com o território eles exprimem, pois essa relação pode estar dada sem que as circunstâncias o estejam, assim como a relação com os impulsos pode estar dada sem que o impulso o esteja. Mesmo quando os impulsos e as circunstâncias estão dados, a relação é original relativamente àquilo que ela relaciona. As relações entre matérias de expressão exprimem relações do território com os impulsos internos, com as circunstâncias externas: elas

têm uma autonomia na própria expressão. Na verdade, os motivos e os contrapontos territoriais exploram as potencialidades do meio, interior ou exterior. Os etólogos cercaram o conjunto destes fenômenos com o conceito de "ritualização", e mostraram a ligação dos rituais animais com o território. Mas esta palavra não convém necessariamente a esses motivos não pulsados, a esses contrapontos não localizados; ela não dá conta nem de sua variabilidade nem de sua fixidez. Pois não é um *ou* outro, fixidez ou variabilidade, mas certos motivos ou pontos só são fixos se outros são variáveis, ou eles só são fixados numa ocasião para serem variáveis numa outra.

Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos* e que os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*. Há personagem rítmico quando não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a um personagem, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer. Da mesma forma, a paisagem melódica não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual. E por aí que saímos do estágio da placa: pois se cada qualidade expressiva, se cada matéria de expressão considerada em si mesma é uma placa ou um cartaz, nem por isso esta consideração deixa de ser abstrata. As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que *fazem* as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados. Não mais assinaturas, mas um estilo. O que distingue objetivamente um pássaro músico de um pássaro não-músico é precisamente essa aptidão para os motivos e para os contrapontos que, variáveis ou mesmo constantes, fazem das qualidades expressivas outra coisa que um cartaz, fazem delas um estilo, já que articulam o ritmo e harmonizam a melodia. Pode-se dizer então que o pássaro músico passa da tristeza para a alegria, ou que ele saúda o nascer do sol, ou que, para cantar, ele próprio se coloca em perigo, ou que ele canta melhor do que um outro, etc. Nenhuma dessas fórmulas comporta o menor perigo de antropomorfismo, nem implica a menor interpretação. Seria mais um geomorfismo. E no motivo e no contraponto que é dada a relação com a alegria e a tristeza, com o sol, com o perigo, com a perfeição, mesmo

se o termo de cada uma dessas relações não está dado. É no motivo e no contraponto que o sol, a alegria ou a tristeza, o perigo, tornam-se sonoros, rítmicos ou melódicos¹².

¹² Sobre todos estes pontos, cf. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, cap. IV, e, sobre a noção de "personagem rítmico", pp. 70-74.

A música do homem também passa por aí. Para Swann, amador de arte, a pequena frase de Vinteuil age freqüentemente como uma placa associada à paisagem do bosque de Boulogne, ao rosto e ao personagem de Odette: é como se ela trouxesse para Swann a segurança de que o bosque de Boulogne foi efetivamente seu território e Odette sua posse. Há muita arte já nesta maneira de ouvir a música. Debussy criticava Wagner comparando os *leitmotiv* a marcos de sinalização que indicariam as circunstâncias ocultas de uma situação, os impulsos secretos de um personagem. E é assim, num nível ou em certos momentos. Mas quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam *seu próprio plano*, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem-se eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. Então os motivos podem permanecer relativamente constantes ou, ao contrário, aumentar ou diminuir, crescer e decrescer, variar de velocidade de desenvolvimento: nos dois casos eles pararam de ser pulsados e localizados; mesmo as constantes o são pela variação e endurecem mais ainda por serem provisórias e acabam por valorizar essa variação contínua à qual resistem¹³. Proust, precisamente, foi um dos primeiros a destacar esta vida do motivo wagneriano: ao invés de o motivo estar ligado a um personagem que aparece, é cada aparição do motivo que constitui ela própria um personagem rítmico, na "plenitude de uma música que efetivamente tantas músicas preenchem, e da qual cada uma delas é um ser". E não é por acaso que o aprendizado de *La recherche* persegue uma descoberta análoga a propósito das pequenas frases de Vinteuil: elas não remetem a uma paisagem, mas levam e desenvolvem em si paisagens que não existem mais fora (a branca sonata e o rubro séptuor...). A descoberta da paisagem propriamente melódica e do personagem propriamente rítmico marca este momento da arte no sentido em que ela deixa de ser uma pintura muda numa tabuleta. Talvez não seja a última palavra da arte, mas a arte passou por aí, assim como o pássaro, motivos e contrapontos que formam um autodesenvolvimento, isto é, um estilo. A interiorização da paisagem sonora ou melódica pode encontrar sua forma

exemplar em Liszt, não menos que a do personagem rítmico em Wagner. De um modo mais geral, o *lied* é a arte musical da paisagem, a forma mais pictural da música, a mais impressionista. Mas os dois pólos estão tão ligados que, também no *lied*, a Natureza aparece como personagem rítmico de transformações infinitas.

¹³ Pierre Boulez, "Le temps re-cherché", in *Das Rbeingold*, Bayreuth, I 1976, pp. 5-15.

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta. *Maneirismo*: o *ethos* é ao mesmo tempo morada e maneira, pátria e estilo. Vê-se isto nas danças territoriais ditas barrocas, ou maneiristas, onde cada pose, cada movimento instaura tal distância (sarabandas, *allemandes*, *bourrées*, gavotas...) ¹⁴.

¹⁴ Sobre o maneirismo e o caos, sobre as danças barrocas, e também sobre a relação da esquizofrenia com o maneirismo e as danças, cf. Evelyne Sznycer, "Droit de suite baroque", in *Schizophrénie et art*, de Léo Navratil, Ed. Complexe.

Há toda uma arte das poses, das posturas, das silhuetas, dos passos e das vozes. Dois esquizofrênicos se falam, ou deambulam, seguindo leis de fronteira e de território que podem nos escapar. É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo. Mas, justamente, o ritmo é tomado num devir que leva consigo as distâncias entre personagens, para fazer delas personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis (intervalos). Dois animais do mesmo sexo e de uma mesma espécie se afrontam; o ritmo de um "cresce" quando ele se aproxima de seu território ou do centro desse território, o ritmo do outro decresce quando ele se afasta do seu, e entre os dois, nas fronteiras, uma constante oscilatória se estabelece: um ritmo ativo, um ritmo sofrido, um ritmo testemunha ¹⁵? Ou então o animal entreabre seu território ao parceiro do outro sexo: forma-se um personagem rítmico complexo, em duos, cantos alternados ou antifônicos, como nas pegas africanas. Mais do que isso, é preciso considerar simultaneamente dois aspectos do território: ele não só

assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. É ao mesmo tempo que os membros de uma mesma espécie compõem personagens rítmicos e que as espécies diversas compõem paisagens melódicas; as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo a paisagens. Assim acontece com a *Chronochromie*, de Messiaen, com dezoito cantos de pássaros formando personagens rítmicos autônomos e realizando, ao mesmo tempo, uma extraordinária paisagem em contrapontos complexos, acordes subentendidos ou inventados.

¹⁵ Lorenz, *L'agression*, p.46. Sobre os três personagens rítmicos definidos respectivamente como ativo, passivo e testemunha, cf. Messiaen e Goléa, pp.90-91.

A arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais. Observou-se várias vezes que a arte humana, por muito tempo, permanecia tomada nos trabalhos e ritos de outra natureza. No entanto, esta observação talvez tenha tão pouco alcance quanto a que faria a arte começar com o homem. Com efeito, é bem verdade que num território realizam-se dois efeitos notáveis: *uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças*. De um lado, as atividades funcionais não são territorializadas sem adquirir um novo aspecto (criação de novas funções como construir uma habitação, transformação de antigas funções, como a agressividade que muda de natureza tornando-se intra-específica). Há aqui como que o tema nascente da especialização ou da profissão: se o ritornelo territorial atravessa tão freqüentemente ritornelos profissionais, é que as profissões supõem que atividades funcionais diversas se exerçam num mesmo meio, mas também que a mesma atividade não tenha outros agentes num mesmo território. Ritornelos profissionais cruzam-se no meio, como os gritos dos feirantes, mas cada um marca um território onde não pode se exercer a mesma atividade nem ecoar o mesmo grito. No animal como no homem, são as regras de distância crítica para o exercício da concorrência: meu cantinho de calçada. Em suma, há uma territorialização das funções que é a condição de seu surgimento como "trabalhos" ou "ofícios". É nesse sentido que a agressividade intra-específica ou especializada é necessariamente primeiro uma agressividade territorializada, que não explica o território, porque dele decorre. Com isso, se reconhecerá que no território todas as atividades adquirem um aspecto prático novo. Mas isto não é razão para concluir que a arte não existe aí por si mesma, porque ela está presente no fator territorializante que condiciona

a emergência da função-trabalho.

O mesmo pode ser dito quando consideramos o outro efeito da territorialização. Este outro efeito, que não remete mais a trabalhos, mas a ritos ou religiões, consiste no seguinte: o território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. É só no mais profundo de cada território que se faz a atribuição de todas as forças difusas à terra como receptáculo ou base. "Sendo o meio ambiente vivido como uma unidade, só dificilmente é que se poderia distinguir nessas intuições primárias o que pertence à terra propriamente dita do que é apenas manifestado através dela, montanhas, florestas, água, vegetação." As forças do ar ou da água, o pássaro e o peixe, tornam-se assim forças da terra. Mais do que isso, se o território em extensão separa as forças interiores da terra e as forças exteriores do caos, não acontece o mesmo em "intensão", em profundidade, onde os dois tipos de forças se enlaçam e se esposam num combate que não tem senão a terra como crivo e como o que está em jogo. No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredado, num corpo-a-corpo de energias. A terra é esse corpo-a-corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação (donde as ambigüidades do "natal"). Nele ou fora dele, o território remete a um centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide¹⁶. Portanto, devemos também aqui reconhecer que a religião, comum ao homem e ao animal, só ocupa o território porque ela depende do fator bruto estético, territorializante, como sua condição. E este fator que organiza as funções de meio em trabalhos e, junto com isso, liga as forças de caos em ritos e religiões, forças da terra. *É ao mesmo tempo que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, reorganizam as funções, reagrupam as forças.* Mas, com isso, o território já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo.

¹⁶ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot. Sobre "a intuição primária da terra como forma religiosa", pp. 213 ss.; sobre o centro do território, pp. 324 ss. Eliade assinala bem que o centro está ao mesmo tempo fora do território e é muito difícil de atingir, mas que também está no território e ao nosso alcance imediato.

Somos sempre reconduzidos a esse "momento": o devir-expressivo do ritmo, a emergência das qualidades-próprias expressivas, a formação de matérias de expressão que se desenvolvem em motivos e contrapontos. Seria preciso então uma noção, ainda que de aparência negativa, para captar esse momento, bruto ou fictício. O essencial está na defasagem que

se constata entre o código e o território. O território surge numa margem de liberdade do código, não indeterminada, mas determinada de outro modo. Se é verdade que cada meio tem seu código, e que há incessantemente transcodificação entre os meios, parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa *descodificação*. Os biólogos sublinharam a importância dessas margens determinadas, mas que não se confundem com mutações, isto é, com mudanças interiores ao código: trata-se desta vez de gens duplicados ou de cromossomas em número excessivo, que não são tomados no código genético; são funcionalmente livres e oferecem uma matéria livre para a variação¹⁷. Mas que tal matéria possa criar novas espécies, independentemente de mutações, permanece muito improvável se acontecimentos de uma outra ordem não se juntarem a isso, capazes de multiplicar as interações do organismo com seus meios.

¹⁷ Os biólogos freqüentemente distinguiram dois fatores de transformação: uns, do tipo mutações, mas os outros, processos de isolamento ou de separação, que podem ser genéticos, geográficos ou até psíquicos; a territorialidade seria um fator do segundo tipo. Cf. Cuénot, *L'espèce*, Ed. Doin.

Ora, a territorialização é precisamente um fator desse tipo, fator que se estabelece nas margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar. É porque a territorialidade está em defasagem em relação ao código da espécie que ela pode induzir indiretamente novas espécies. Por toda parte onde a territorialidade aparece, ela instaura uma *distância crítica* intra-específica entre membros de uma mesma espécie; e é em virtude de sua própria defasagem em relação às *diferenças específicas* que ela se torna um meio de diferenciação indireta, oblíqua. Em todos esses sentidos, a descodificação aparece efetivamente como o "negativo" do território; e a mais evidente distinção entre os animais de território e os animais sem território é que os primeiros são muito menos codificados que os outros. Falamos suficientemente mal do território para avaliar agora todas as criações que tendem para ele, que se fazem nele ou que saem dele, que sairão dele.

Fomos das forças do caos às forças da terra. Dos meios ao território. Dos ritmos funcionais ao devir-expressivo do ritmo. Dos fenômenos de transcodificação aos fenômenos de descodificação. Das funções de meio às funções territorializadas. Trata-se menos de evolução do que de passagem, de pontes, de túneis. Já os meios não paravam de passar uns pelos outros. Mas eis que os meios atravessam o território. As qualidades expressivas, aquelas que chamamos de estéticas, certamente

não são qualidades "puras", nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial. Mas como ele já não estaria atravessando outra coisa, outros agenciamentos? É por isso que não podíamos falar da constituição do território sem já falar de sua organização interna. Não podemos descrever o infra-agenciamento (cartazes ou placas) sem já estarmos no intra-agenciamento (motivos e contrapontos). Não podemos tampouco dizer algo sobre o intra-agenciamento sem já estarmos no caminho que nos leva a outros agenciamentos, ou a outro lugar. Passagem do Ritornelo. O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som — mas por que esse aparente privilégio?

Estamos agora no intra-agenciamento. Ora, ele apresenta uma organização muito rica e complexa. Ele não só compreende o agenciamento territorial, mas também as funções agenciadas, territorializadas. Seja os *Trogloditidae*, família de pássaros: o macho toma posse de seu território e produz um "ritornelo de caixa de música", como um aviso contra os possíveis intrusos; ele próprio constrói ninhos nesse território, às vezes uma dúzia; quando chega uma fêmea, ele se coloca na frente do ninho, a convida a visitá-lo, deixa suas asas penderem, baixa a intensidade de seu canto que se reduz então a um só trinado¹⁸. Parece que a função de nidificação é fortemente territorializada, pois os ninhos são preparados pelo macho, sozinho, antes da chegada da fêmea, que não faz senão visitá-los e terminá-los; a função de "corte" é igualmente territorializada, mas num grau menor, pois o ritornelo territorial muda de intensidade para se fazer sedutor. No intra-agenciamento, intervém toda espécie de componentes heterogêneos: não só as marcas do agenciamento que reúnem materiais, cores, odores, sons, posturas, etc, mas diversos elementos deste ou daquele comportamento agenciado que entram num motivo. Por exemplo, um comportamento de parada nupcial se compõe de dança, estalidos com o bico, exibição de cores, postura do pescoço alongado, gritos, alisamento das penas, reverências, ritornelo... Uma primeira questão seria a de saber o que mantém junto todas essas marcas territorializantes, esses motivos territoriais, essas funções territorializadas, num mesmo intra-agenciamento.

¹⁸ Paul Géroutet, *Les passereaux*, Delachaux et Niestlé, t. II, pp. 88-94.

É uma questão de *consistência*: o "manter-se junto" de elementos heterogêneos. Eles não constituem inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência... Mas uma outra questão parece interromper esta primeira, ou cruzá-la, pois em muitos casos uma função agenciada, territorializada, adquire independência suficiente para formar ela própria um novo agenciamento, mais ou menos desterritorializado, em vias de desterritorialização. Não há necessidade de deixar efetivamente o território para entrar nesta via; mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento. Como no amor cortês, uma cor deixa de ser territorial para entrar num agenciamento de "corte". Há uma abertura do agenciamento territorial para um agenciamento de corte, ou para um agenciamento social autonomizado. É o que acontece quando se dá um reconhecimento próprio do parceiro sexual, ou dos membros do grupo, que não se confunde mais com o reconhecimento do território: diz-se então que o parceiro é um *Tier mit der Heimvalenz*, "um animal valendo pelo em-casa". No conjunto dos grupos ou dos casais, poder-se-á então distinguir grupos e casais de meio, sem reconhecimento individual; grupos e casais territoriais, onde o reconhecimento só se exerce no território; enfim, grupos sociais e casais amorosos, quando o reconhecimento se faz independentemente do lugar¹⁹.

¹⁹ Em seu livro *L'agression*, Lorenz distinguiu bem os "bandos anônimos", do tipo cardume de peixes, que formam blocos de meio; os "grupos locais", onde o reconhecimento se faz somente dentro do território e diz respeito no máximo aos "vizinhos"; enfim, as sociedades fundadas sobre um "laço" autônomo.

A corte, ou o grupo, não fazem mais parte do agenciamento territorial, mas há autonomização de um agenciamento de corte ou de grupo — mesmo que se permaneça no interior do território. Inversamente, no seio do novo agenciamento, uma reterritorialização se faz, no membro do casal ou nos membros do grupo que valem-por (valência). Tal abertura do agenciamento territorial para outros agenciamentos pode ser analisada em detalhe, e varia muito. Por exemplo, quando não é o macho que faz o ninho, quando o macho se contenta em transportar os materiais ou imitar a construção, como entre os tentilhões-da-Austrália, ora ele corteja a fêmea com uma palhinha no bico (gênero Bathilda), ora ele utiliza um outro

material que não o do ninho (gênero *Neochmia*), ora o galinho só serve para as fases iniciais da corte ou mesmo antes (gênero *Aibemosyne* ou *Lonchura*), ora o galho é ciscado sem ser oferecido (gênero *Emblema*)²⁰. Pode-se sempre dizer que esses comportamentos de "galinho" não passam de arcaísmos, ou vestígios de um comportamento de nidificação. Mas é a noção de comportamento que se revela insuficiente em relação à de agenciamento, pois quando o ninho já não é feito pelo macho, a nidificação deixa de ser um componente de agenciamento territorial, decolando de certa forma do território; e mais, a própria corte, que precede então a nidificação, torna-se um agenciamento relativamente autonomizado. E a matéria de expressão "galinho" age como um componente de passagem entre o agenciamento territorial e o agenciamento de corte. Que o galinho, então, tenha uma função cada vez mais rudimentar em certas espécies, que ele tenda a anular-se numa série considerada, não basta para fazer dele um vestígio, e menos ainda um símbolo. Jamais uma matéria de expressão é vestígio ou símbolo. O galinho é um componente desterritorializado ou em vias de desterritorialização. Não é um arcaísmo, nem um objeto parcial, ou transicional. É um operador, um vetor. É um *conversor de agenciamento*. E enquanto componente de passagem, de um agenciamento a outro, que o galinho se anula. E o que confirma este ponto de vista, é que ele não tende a anular-se sem que um componente de alternância venha tomar seu lugar e ganhe uma importância cada vez maior: a saber, o ritornelo, que não é mais só territorial, mas torna-se amoroso e social e, conseqüentemente, muda²¹.

²⁰ K. Immelmann, *Beiträge zu einer vergleichenden Biologie australischer Prachtfinken*, Zool. Jahrb. Syst., 90, 1962.

²¹ Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie*, p. 201: "A partir do transporte de materiais para a construção do ninho, no comportamento de corte do macho, desenvolveram-se ações empregando galinhos; em certas espécies, estas tornaram-se cada vez mais rudimentares; ao mesmo tempo, o canto desses pássaros, que primitivamente servia para delimitar o território, sofre uma mudança de função quando esses pássaros tornam-se muito sociáveis. Os machos, em substituição à corte com oferta de galinhos, cantam suavemente, bem perto da fêmea". No entanto, Eibl-Eibesfeldt interpreta o comportamento de galinho como um "vestígio".

Saber por que o componente sonoro "ritornelo" tem, na constituição de novos agenciamentos, uma valência mais forte do que o componente gestual "galinho", é uma questão que só poderemos considerar mais tarde. O importante por ora é constatar essa formação de novos agenciamentos no agenciamento territorial, esse movimento que vai do intra-agenciamento

a interagenciamentos, com componentes de passagem e de alternância. Abertura inovadora do território em direção à fêmea, ou então em direção ao grupo. A pressão seletiva passa por interagenciamentos. E como se forças de desterritorialização trabalhassem o próprio território, e nos fizessem passar do agenciamento territorial a outros tipos de agenciamento, de corte ou de sexualidade, de grupo ou de sociedade. O galinho e o ritornelo são dois agentes dessas forças, dois agentes de desterritorialização.

O agenciamento territorial não pára de atravessar outros agenciamentos. Assim como o infra-agenciamento não é separável do intra-agenciamento, tampouco o intra-agenciamento o é dos interagenciamentos, e, no entanto, as passagens não são necessárias; elas se fazem "dependendo do caso". A razão disso é simples: o intra-agenciamento, o agenciamento territorial, territorializa funções e forças, sexualidade, agressividade, gregarismo, etc, e os transforma, territorializando-os. Mas essas funções e forças territorializadas podem ganhar com isso uma autonomia que as faz cair em outros agenciamentos, compor outros agenciamentos desterritorializados. A sexualidade pode aparecer como uma função territorializada no intra-agenciamento; mas ela pode igualmente traçar uma linha de desterritorialização que descreve um outro agenciamento; donde as relações muito variáveis sexualidade-território, como se a sexualidade tomasse "sua distância"... A profissão, o ofício, a especialidade implicam atividades territorializadas, mas podem também decolar do território para construir em torno de si, e entre profissões, um novo agenciamento. Um componente territorial ou territorializado pode pôr-se a germinar, a produzir: este é a tal ponto o caso do ritornelo que talvez seja preciso chamar de ritornelo tudo o que se encontra neste caso. Este equívoco entre a territorialidade e a desterritorialização é o equívoco do Natal. Ele pode ser melhor ainda compreendido se consideramos que o território remete a um centro intenso no mais profundo de si; mas, precisamente, como vimos, este centro intenso pode estar situado fora do território, no ponto de convergência de territórios muito diferentes ou muito afastados. O Natal está fora. Podemos citar um certo número de casos célebres e perturbadores, mais ou menos misteriosos, que ilustram prodigiosas decolagens de território, e nos fazem assistir a um vasto movimento de desterritorialização tomando o território por inteiro, atravessando-o de cabo a rabo: 1) as peregrinações às fontes como as dos salmões; 2) os agrupamentos supranumerários, como os dos gafanhotos, dos tentilhões, etc. (dezenas de milhares de tentilhões perto de Thounne em 1950-1 951); 3) as migrações solares ou magnéticas; 4) as longas marchas, como as das lagostas²².

²² Cf. *L'Odyssée sous-marine de l'équipe Cousteau, film n° 36*,

commentaire Cousteau-Diolé, La marche des langoustes (L.R.A.): acontece às lagostas de espinho, ao longo da costa norte do Yucatán, de deixarem seus territórios. Elas se juntam primeiro em pequenos grupos, antes da primeira tempestade de inverno, e antes que um signo seja detectável na escala dos aparelhos humanos. Depois, quando a tempestade chega, elas formam longas procissões, em fila indiana, com um chefe que se reveza, e uma retaguarda (velocidade de 1 km/h em 100 km ou mais). Essa migração não parece ligada à desova, que só terá lugar seis meses mais tarde. Heronkind, especialista em lagostas, supõe tratar-se de um "vestígio" do último período glacial (há mais de dez mil anos). Cousteau inclina-se para uma interpretação mais atual, mesmo que tenha que invocar a premonição de um novo período glacial. Com efeito, a questão de fato é que o agenciamento territorial das lagostas abre-se aqui excepcionalmente para um agenciamento social; e que este agenciamento social está em relação com forças do cosmo, ou como diz Cousteau, com "as pulsações da terra". Em todo caso "o enigma permanece inteiro": ainda mais que essa procissão de lagostas é ocasião de um massacre por parte dos pescadores; além disso, esses animais não podem ser marcados, por causa da muda das carapaças.

Sejam quais forem as causas de cada um desses movimentos, vê-se efetivamente que a natureza do movimento muda. Não basta mais nem mesmo dizer que há interagenciamento, passagem de um agenciamento territorial a um outro tipo; diríamos antes que se sai de todo agenciamento, que se extrapola as capacidades de todo agenciamento possível, para entrar num outro plano. E, com efeito, não é mais um movimento nem um ritmo de meio, tampouco um movimento ou um ritmo territorializantes ou territorializados; o que há agora, nesses movimentos mais amplos, é Cosmo. Os mecanismos de localização não deixam de ser extremamente precisos, mas a localização tornou-se cósmica. Não são mais as forças territorializadas, reunidas em forças da terra, são as forças reencontradas ou liberadas de um Cosmo desterritorializado. Na migração, o sol não é mais o sol terrestre que reina no território, mesmo aéreo; é o sol celeste do Cosmo, como nas duas Jerusalém, Apocalipse. Mas fora desses casos grandiosos, onde a desterritorialização se faz absoluta sem nada perder de sua precisão (pois ela esposa variáveis cósmicas), já é preciso constatar que o território não pára de ser percorrido por movimentos de desterritorialização relativa, inclusive no mesmo lugar, onde se passa do intra-agenciamento a interagenciamentos, sem que haja necessidade de deixar o território, nem de sair dos agenciamentos para esposar o Cosmo. Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos

potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização (algo que "vale" pelo em-casa)... Vimos que o território se constituía numa margem de descodificação que afeta o meio; vemos que uma margem de desterritorialização afeta o próprio território. É uma série de desengates. O território não é separável de certos coeficientes de desterritorialização, avaliáveis em cada caso, que fazem variar as relações de cada função territorializada com o território, mas também as relações do território com cada agenciamento desterritorializado. E é a mesma "coisa" que aparece aqui como função territorializada, tomada no intra-agenciamento, e lá como agenciamento autônomo ou desterritorializado, interagenciamento.

É por isso que uma classificação dos ritornelos poderia se apresentar assim: 1) os ritornelos territoriais, que buscam, marcam, agenciam um território; 2) os ritornelos de funções territorializadas, que tomam uma função especial no agenciamento (a Cantiga de Ninar, que territorializa o sono e a criança, a de Amor, que territorializa a sexualidade e o amado, a de Profissão, que territorializa o ofício e os trabalhos, a de Mercado, que territorializa a distribuição e os produtos...); 3) os mesmos, enquanto marcam agora novos agenciamentos, passam para novos agenciamentos, por desterritorialização-reterritorialização (as palendas seriam um caso muito complicado: são ritornelos territoriais, que não se canta da mesma maneira de um bairro para outro, às vezes até de uma rua para outra; elas distribuem papéis e funções de jogo no agenciamento territorial; mas também fazem o território passar pelo agenciamento de jogo que tende, ele próprio, a se tornar autônomo²³); 4) os ritornelos que colhem ou juntam as forças, seja no seio do território, seja para ir para fora (são ritornelos de afrontamento, ou de partida, que engajam às vezes um movimento de desterritorialização absoluta "Adeus, eu parto sem olhar para trás". No infinito, esses ritornelos devem reencontrar as canções de Moléculas, os vagidos de recém-nascidos dos Elementos fundamentais, como diz Millikan. Eles deixam de ser terrestres para tornarem-se cósmicos: quando o Nomo religioso desabrocha e se dissolve num Cosmo panteísta molecular; quando o canto dos pássaros dá lugar às combinações da água, do vento, das nuvens e das brumas. "Fora o vento, a chuva..." O Cosmo como imenso ritornelo desterritorializado).

²³ O melhor livro de palendas, e sobre as palendas, nos parece ser *Les comptines de langue française*, com os comentários de Jean Beaucomont, Franck Guibat e col., Seghers. O caráter territorial aparece num exemplo privilegiado como "Pimpanicaille", que tem duas versões distintas em Gruyères, de acordo com os "os dois lados da rua" (pp. 27-28); mas só há palenda propriamente dita quando há distribuição de papéis

especializados num jogo, e formação de um agenciamento autônomo de jogo que reorganiza o território.

O problema da *consistência* concerne efetivamente a maneira pela qual os componentes de um agenciamento territorial se mantêm juntos. Mas concerne também a maneira pela qual se mantêm os diferentes agenciamentos, com componentes de passagem e de alternância. Pode até ser que a consistência só encontre a totalidade de suas posições num plano propriamente cósmico, onde são convocados todos os disparates e heterogêneos. No entanto, cada vez que heterogêneos se mantêm juntos num agenciamento ou em interagenciamentos, já se coloca um problema de consistência, em termos de coexistência ou de sucessão, e os dois ao mesmo tempo. Mesmo num agenciamento territorial, é talvez o componente o mais desterritorializado, o vetor desterritorializante, como o ritornelo, que garante a consistência do território. Se levantamos a questão geral "O que faz manter junto?", parece que a resposta mais clara, mais fácil, é dada por um modelo *arborescente*, centralizado, hierarquizado, linear, formalizante. Por exemplo, o esquema de Tinbergen, que mostra um encadeamento codificado de formas espaço-temporais no sistema nervoso central: um centro superior funcional entra automaticamente em ação e desencadeia um comportamento de apetência, à procura de estímulos específicos (centro de migração); por intermédio dos estímulos, um segundo centro até então inibido vê-se liberado, desencadeando um novo comportamento de apetência (centro de território); depois, outros centros subordinados, de combate, de nidificação, de corte..., até os estímulos que desencadeiam os atos de execução correspondentes²⁴. Tal representação, no entanto, é construída sobre binaridades demasiadamente simples: inibição-desencadeamento, inato-adquirido, etc. Os etólogos têm uma grande vantagem sobre os etnólogos: eles não caíram no perigo estrutural que divide um "terreno" em formas de parentesco, de política, de economia, de mito, etc. Os etólogos preservaram a integridade de um certo "terreno" não dividido. Mas, de tanto orientá-lo, ainda assim, com eixos de inibição-desencadeamento, de inato-adquirido, eles correm o risco de reintroduzir almas ou centros em cada lugar e a cada etapa de encadeamento. É por isso que até os autores que insistem muito no papel do periférico e do adquirido no nível dos estímulos desencadeadores não derrubam realmente o esquema linear arborescente, mesmo quando invertem os sentidos das flechas.

²⁴ Tinbergen, *The Study of Instinct*, Oxford University Press.

Parece-nos mais importante destacar alguns fatores aptos a sugerir

um esquema totalmente distinto, em favor de um funcionamento rizomático e não mais arborificado, que não passaria mais por estes dualismos. Em primeiro lugar, o que chamamos de centro funcional coloca em jogo não uma localização, mas a repartição de toda uma população de neurônios selecionados no conjunto do sistema nervoso central, como numa "rede de fiação". Conseqüentemente, no conjunto deste sistema considerado por si mesmo (experiências em que as vias aferentes são seccionadas), falar-se-á menos do automatismo de um centro superior do que de coordenação entre centros, e de agrupamentos celulares ou de populações moleculares operando estes acoplamentos: não há uma forma ou uma boa estrutura que se impõe, nem de fora nem de cima, mas antes uma articulação de dentro, como se moléculas oscilantes, osciladores, passassem de um centro heterogêneo a outro, mesmo que para assegurar a dominância de um²⁵. Isso exclui evidentemente a relação linear de um centro com o outro, em proveito de pacotes de relações pilotadas pelas moléculas: a interação, a coordenação, pode ser positiva *ou* negativa (desencadeamento ou inibição); ela nunca é direta como numa relação linear ou numa reação química, mas se faz sempre entre moléculas com duas cabeças ao menos, e cada centro separadamente²⁶.

²⁵ De um lado, as experiências de W.R. Hess mostraram que havia não tal centro cerebral, mas pontos, concentrados numa zona, disseminados numa outra, capazes de provocar o mesmo efeito; inversamente, o efeito pode mudar de acordo com a duração e a intensidade da excitação do mesmo ponto. De outro lado, as experiências de Von Holst com os peixes cujas vias aferentes dos nervos são seccionadas mostram a importância de coordenações nervosas centrais nos ritmos de barbatanas: interações que o esquema de Tinbergen só considera secundariamente. No entanto, é no problema dos ritmos circadianos que mais se impõe à hipótese de uma "população de osciladores", de uma "matilha de moléculas oscilantes", que formariam sistemas de articulações pelo interior, independentemente de uma medida comum. Cf. A. Reinberg, "La chronobiologie", in *Sciences*, I, 1970; T. van den Driessche e A. Reinberg, "Rythmes biologiques", in *Encyclopédia Universalis*, t. XIV, p. 572: "Não parece possível reduzir o mecanismo da ritmicidade circadiana a uma seqüência simples de processos elementares".

²⁶ Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*: sobre as interações indiretas e seu caráter não linear, pp. 84-85, 90-91; sobre as moléculas correspondentes, ao menos bicéfalas, pp. 83-84; sobre o caráter inibidor ou desencadeador dessas interações, pp. 78-81. Os ritmos circadianos dependeriam também dessas características (cf. quadro in *Encyclopédia Universalis*).

Há toda uma "maquinária" biológico-comportamental, todo um *engineering* molecular que deve nos permitir compreender melhor a natureza dos problemas de consistência. O filósofo Eugène Dupréel havia proposto uma teoria da *consolidação*; ele mostrava que a vida não ia de um centro a uma exterioridade, mas de um exterior a um interior, ou antes de um conjunto vago ou discreto à sua consolidação. Ora, esta implica três coisas: que haja não um começo de onde derivaria uma seqüência linear, mas densificações, intensificações, reforços, injeções, recheaduras, como outros tantos atos intercalares ("não há crescimento senão por intercalação"); em segundo lugar, e não é o contrário, é preciso que haja acomodação de intervalos, repartição de desigualdades, a tal ponto que, para consolidar, às vezes é preciso fazer um buraco; em terceiro lugar, superposição de ritmos disparatados, articulação por dentro de uma interritmicidade, sem imposição de medida ou de cadência²⁷.

²⁷ Dupréel elaborou um conjunto de noções originais: "consistência" (relacionado a "precariedade"), "consolidação", "intervalo", "intercalação". Cf. *Théorie de la consolidation, La cause et l'intervalle, La assistance et la probabilité objective*, Bruxelas; *Esquisse d'une philosophie des valeurs*, P.U.F.; Bachelard recorre a essas noções em *La dialectique de la durée*.

A consolidação não se contenta em vir depois; ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto o de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações. A arquitetura testemunha isso, como arte da morada e do território: se há consolidações depois-de, há também aquelas que são partes constituintes do conjunto, do tipo chave de abóboda. Porém, mais recentemente, matérias como o concreto deram ao conjunto arquitetônico a possibilidade de se libertar dos modelos arborescentes, que procediam por pilares-árvores, vigas-galhos, abóboda-folhagem. Não só o concreto é uma matéria heterogênea cujo grau de consistência varia com os elementos de mistura, mas o ferro é nele intercalado segundo um ritmo; mais ainda: ele forma nas *superfícies autoportadoras* um personagem rítmico complexo, no qual as "hastes" têm secções diferentes e intervalos variáveis de acordo com a intensidade e a direção da força a ser captada (armadura e não estrutura). É neste sentido também que a obra musical ou literária tem uma arquitetura: "saturar o átomo", dizia Virgínia Woolf; ou então, segundo Henry James, é preciso "começar longe, tão longe quanto possível" e proceder por "blocos de matéria trabalhada". 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 partir daí a captar forças cada vez mais intensas. O que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos; o que assim os mantém, são osciladores, sintetizadores intercalares de duas cabeças pelo menos; analisadores de intervalos; sincronizadores de ritmos (a palavra "sincronizador" é ambígua, pois estes sincronizadores moleculares não procedem por medida igualizante ou homogeneizante, e operam de dentro, entre dois ritmos). Não seria a consolidação o nome terrestre da consistência? O agenciamento territorial é um consolidado de meio, um consolidado de espaço-tempo, de coexistência e de sucessão. O ritornelo opera com os três fatores.

Mas é preciso que as próprias matérias de expressão apresentem características que tornem possível tal tomada de consistência. Vimos a esse respeito sua aptidão a entrar em relações internas que formam motivos e contrapontos: as marcas territorializantes tornam-se motivos ou contrapontos territoriais, as assinaturas e placas fazem um "estilo". Elas eram os elementos de um conjunto vago ou discreto; mas consolidam-se, tomam consistência. É nessa medida também que elas têm efeitos, como reorganizar as funções e juntar as forças. Para melhor captar o mecanismo de tal aptidão, podemos fixar algumas condições de homogeneidade e considerar, primeiro, marcas ou matérias de uma mesma espécie: por exemplo, um conjunto de marcas sonoras, o canto de um pássaro. O canto do tentilhão tem normalmente três frases distintas: a primeira, de quatro a quatorze notas, em *crescendo* e *diminuendo* de frequência; a segunda, de duas a oito notas, de frequência constante mais baixa que a precedente; a terceira, que termina num "floreio" ou num "ornamento" complexo. Ora, do ponto de vista da aquisição, esse canto-pleno (*full song*) é precedido por um sub-canto (*sub-song*) que, em condições normais, implica efetivamente numa posse da tonalidade geral, da duração de conjunto e do conteúdo das estrofes, e até uma tendência a terminar numa nota mais alta²⁸. Mas a organização em três estrofes, a ordem de sucessão dessas estrofes, o detalhe do ornamento não são dados; diríamos precisamente que o que falta são as articulações de dentro, os intervalos, as notas intercalares, tudo o que faz motivo e contraponto. A distinção do sub-canto e do canto-pleno poderia então ser apresentada assim: o sub-canto como marca ou placa, o canto-pleno como estilo ou motivo e a aptidão para passar de um ao outro, a aptidão de um a consolidar-se no outro. É especialmente óbvio que o isolamento artificial terá efeitos muito diferentes dependendo de ele acontecer antes ou depois da aquisição dos componentes do sub-canto.

²⁸ Sobre o canto do tentilhão, e a distinção do *sub-song* e do *full*

song, cf. Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, pp. 420-426.

Mas o que nos ocupa por ora é sobretudo saber o que se passa quando esses componentes desenvolveram-se efetivamente em motivos e contrapontos de canto-pleno. Então, saímos necessariamente das condições de homogeneidade qualitativa que nos tínhamos dado, pois, enquanto permanecemos só nas marcas, as marcas de um gênero coexistem com as de um outro gênero, sem mais: sons coexistem com cores, com gestos, silhuetas de um mesmo animal; ou então, os sons de tal espécie coexistem com os sons de outras espécies, às vezes muito diferentes, mas localmente vizinhas. Ora, a organização de marcas qualificadas em motivos e contrapontos vai necessariamente acarretar uma tomada de consistência, ou uma captura de marcas de uma outra qualidade, uma ramificação mútua de sons-cores-gestos, ou então de sons de espécies animais diferentes..., etc. A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo: não porque haveria nascimento de uma diferenciação, mas porque os heterogêneos que se contentavam em coexistir ou suceder-se agora estão tomados uns nos outros, pela "consolidação" de sua coexistência e de sua sucessão. É que os intervalos, as intercalações e as articulações, constitutivos de motivos e contrapontos na ordem de uma qualidade expressiva, envolvem também outras qualidades de outra ordem, ou então qualidades da mesma ordem, mas de outro sexo ou até de outra espécie animal. Uma cor vai "responder" a um som. Não há motivos e contrapontos de uma qualidade, personagens rítmicos e paisagens melódicas em tal ordem, sem constituição de uma verdadeira *ópera maquínica* que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas. O que chamamos de maquínico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Visto que estes heterogêneos são matérias de *expressão*, dizemos que sua própria síntese, sua consistência ou sua captura, forma um "enunciado", uma "enunciação" propriamente maquínica. As relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição, numa mesma espécie e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquínicas.

Voltemos ao *Scenopoietes*, o pássaro mágico ou de ópera. Ele não tem cores vivas (como se houvesse uma inibição). Mas seu canto, seu ritornelo, ouve-se de muito longe (será uma compensação ou, ao contrário, um fator primário?) Ele canta em seu poleiro (*singing stick*), liana ou ramo, bem acima da arena de exibição que ele preparou (*display ground*), marcada pelas folhas cortadas e viradas que fazem contraste com a terra. Ao mesmo tempo em que canta, ele descobre a raiz amarela de certas penas sob seu bico: ele se torna visível ao mesmo tempo que sonoro. Seu

canto forma um motivo complexo e variado, tecido com suas notas próprias, e com as notas de outros pássaros que ele imita nos intervalos²⁹.

²⁹ A. J. Marshall, *Bower birds*, The Clarendon Press, Oxford.

Forma-se então um consolidado que "consiste" em sons específicos, sons de outras espécies, tinta das folhas, cor de garganta: o enunciado maquínico ou o agenciamento de enunciação do *Scenopoietes*. Muitos são os pássaros que "imitam" o canto dos outros. Mas não há certeza de que a imitação seja um bom conceito para fenômenos que variam de acordo com o agenciamento no qual eles entram. O *sub-song* contém elementos que podem entrar em organizações rítmicas e melódicas distintas daquelas da espécie considerada, e fornecer assim no canto-pleno verdadeiras notas estrangeiras ou acrescentadas. Se alguns pássaros como o tentilhão parecem refratários à imitação, isso acontece porque os sons estrangeiros que sobrevivem eventualmente em seu *sub-song* são eliminados da consistência do canto-pleno. Ao contrário, no caso em que as frases acrescentadas se encontram tomadas no canto-pleno, é talvez porque há um agenciamento interespecífico do tipo parasitismo, mas também porque o próprio agenciamento do pássaro efetua contrapontos de sua melodia. Thorpe não está errado em dizer que há aí um problema de ocupação de frequências, como nas rádios (aspecto sonoro da territorialidade)³⁰. Trata-se menos de imitar um canto que de ocupar frequências correspondentes; pois pode ser vantajoso ora manter-se numa zona bem determinada, quando os contrapontos estão assegurados por um outro lugar, ora ao contrário ampliar ou aprofundar a zona para assegurar por si mesmo os contrapontos e inventar os acordes que ficariam difusos, como na *Rain-forest*, onde encontramos precisamente o maior número de pássaros "imitadores".

³⁰ Thorpe, p. 426. Os cantos suscitam quanto a este aspecto um problema totalmente distinto do suscitado pelos gritos, que freqüentemente são pouco diferenciados e semelhantes entre várias espécies.

Do ponto de vista da consistência, as matérias de expressão não devem ser remetidas apenas a sua aptidão em formar motivos e contrapontos, mas aos inibidores e aos desencadeadores que agem sobre elas, e aos mecanismos inatos ou aprendidos, herdados ou adquiridos que as modulam. Só que o erro da etologia é ficar numa repartição binária desses fatores, mesmo e sobretudo quando se afirma a necessidade de considerar os dois ao mesmo tempo, e de misturá-los em todos os níveis de uma "árvore de comportamentos". Seria preciso, sobretudo, partir de uma noção positiva capaz de dar conta do caráter muito particular que tomam o inato e o adquirido num rizoma, e que seria como que a razão de sua

mistura. Não é em termos de comportamento que a encontraremos, mas em termos de agenciamento. Alguns autores dão ênfase aos desenvolvimentos autônomos codificados em centros (inatidade); outros, aos encadeamentos adquiridos regulados por sensações periféricas (aprendizado). Mas Raymond Ruyer já mostrava que, mais do que isso, o animal estava exposto a "ritmos musicais" a "temas rítmicos e melódicos" que não se explicam nem pela codificação de um disco de fonógrafo gravado, nem pelos movimentos de execução que os efetuam e os adaptam às circunstâncias³¹.

31 Raymond Ruyer, *La g nese des formes vivantes*, cap. VII.

Seria até o contrário: os temas rítmicos ou melódicos precedem sua execu o e sua grava o. Haveria, primeiro, consistência de um ritornelo, de uma musiquinha, seja sob forma de melodia mnêmica que não precisaria ser inscrita localmente num centro, seja sob forma de motivo vago que não precisaria estar já pulsado ou estimulado. Uma no o poética e musical como a do Natal — no *lied*, ou então em H lderlin, ou ainda em Thomas Hardy — nos ensinaria talvez mais do que as categorias um pouco insípidas e confusas de inato ou adquirido. Com efeito, a partir do momento em que há agenciamento territorial, pode-se dizer que o inato ganha uma figura muito particular, porque ele   inseparável de um movimento de descodifica o, porque ele passa   margem do código, contrariamente ao inato do meio interior; e também a aquisi o ganha uma figura muito particular, porque ela   territorializada, isto  , regulada por matérias de expressão, e não mais por estímulos do meio exterior. O natal   precisamente o inato, mas o inato descodificado, e   precisamente o adquirido, mas o adquirido territorializado. O natal   esta nova figura que o inato e o adquirido ganham no agenciamento territorial. Daí o afeto próprio ao natal, tal como o ouvimos no *lied*, de ser sempre perdido ou reencontrado, ou tender para a pátria desconhecida. No natal, o inato tende a deslocar-se: como diz Ruyer, ele está de certo modo mais *  frente, mais adiante* do ato; ele diz respeito menos ao ato ou ao comportamento do que às próprias matérias de expressão,   percep o que as discerne, as seleciona, ao gesto que as erige ou que as constitui através dele mesmo (  por isso que há "períodos críticos" onde o animal valoriza um objeto ou uma situa o, "impregna-se" de uma matéria de expressão, bem antes de ser capaz de executar o comportamento correspondente). No entanto, isto não quer dizer que o comportamento esteja entregue aos acasos do aprendizado, pois ele   predeterminado por esse deslocamento, e encontra em sua própria territorializa o regras de agenciamento. O natal consiste, portanto, numa descodifica o da inatidade e uma territorializa o do aprendizado, um no outro, um com o outro. Há uma consistência do natal

que não se explica por uma mistura de inato e de adquirido, já que, ao contrário, ele dá conta dessas misturas no seio do agenciamento territorial e dos interagenciamentos. Em suma, é a noção de comportamento que se revela insuficiente, linear demais em relação à de agenciamento. O natal vai daquilo que se passa no intra-agenciamento até o centro que se projeta para fora, ele percorre os interagenciamentos, ele vai até as portas do Cosmo.

É que o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos. Estudou-se com frequência a influência de condições artificiais no canto dos pássaros; mas os resultados variam, por um lado, de acordo com as espécies e, por outro lado, de acordo com o gênero e o momento dos artifícios. Muitos pássaros são permeáveis ao canto de outros pássaros a que são levados a ouvir durante o período crítico, e depois reproduzem esses cantos estrangeiros. No entanto, o tentilhão parece muito mais voltado para suas próprias matérias de expressão e, mesmo exposto aos sons sintéticos, guarda um sentido inato de sua própria tonalidade. Tudo depende também do momento em que se isola os pássaros, antes ou depois do período crítico, pois, no primeiro caso, os tentilhões desenvolvem um canto quase normal, enquanto que, no segundo, os indivíduos do grupo isolado, que têm que ficar ouvindo uns aos outros, desenvolvem um canto aberrante, não específico e, no entanto, comum ao grupo (cf. Thorpe). E que, de todo modo, é preciso considerar os efeitos da desterritorialização, da desnatalização, em tal espécie e a tal momento. Cada vez que um agenciamento territorial é tomado num movimento que o desterritorializa (em condições ditas naturais ou, ao contrário, artificiais), diríamos que se desencadeia uma máquina. E essa a diferença que queríamos propor entre *máquina* e *agenciamento*: uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações. Pois não há efeitos mecânicos; os efeitos são sempre maquínicos, isto é, eles dependem de uma máquina diretamente conectada com o agenciamento e liberada pela desterritorialização. O que nós chamamos de *enunciados maquínicos* são esses efeitos de máquina que definem a consistência onde entram as matérias de expressão. Tais efeitos podem ser muito diversos, mas eles jamais são simbólicos ou imaginários, eles sempre têm um valor real de passagem e de alternância.

De um modo geral, uma máquina liga-se ao agenciamento territorial específico e o abre para outros agenciamentos, faz com que ele passe pelos interagenciamentos da mesma espécie: por exemplo, o agenciamento territorial de uma espécie de pássaro abre-se para seus interagenciamentos

de corte ou de gregarismo, em direção ao parceiro ou ao "socius". Mas a máquina pode igualmente abrir o agenciamento territorial de uma espécie para agenciamentos interespecíficos, como no caso dos pássaros que adotam cantos estrangeiros, e mais ainda no caso do parasitismo³².

³² Principalmente sobre as "Viúvas" (*Viduinæ*), pássaros parasitas que têm um canto territorial específico, e um canto de corte que aprendem de seu anfitrião adotivo: cf. J. Nicolai, *Der Brutparasitismus der Viduinæ*, Z. Tierps., XXI, 1964.

Ou ainda, a máquina pode extravasar todo e qualquer agenciamento para produzir uma abertura para o Cosmo. Ou então, inversamente, em vez de abrir o agenciamento desterritorializado para outra coisa, ela pode produzir um efeito de fechamento, como se o conjunto caísse e girasse numa espécie de buraco negro: é o que se produz em condições de desterritorialização precoce e brutal, e quando as vias específicas, interespecíficas e cósmicas encontram-se interceptadas; a máquina produz então efeitos "individuais" de grupo, girando em círculo, como no caso dos tentilhões precocemente isolados, cujo canto empobrecido, simplificado, só exprime a ressonância do buraco negro onde eles estão tomados. É importante reencontrar aqui essa função "buraco negro", porque ela é capaz de ajudar a compreender melhor os fenômenos de inibição e de romper, por sua vez, com um dualismo muito estrito inibidor-desencadeador. Com efeito, os buracos negros fazem parte dos agenciamentos tanto quanto as linhas de desterritorialização: vimos anteriormente que um interagenciamento podia comportar linhas de empobrecimento e de fixação, que conduzem a um buraco negro, com a possibilidade de serem substituídas por uma linha de desterritorialização mais rica ou positiva (como o componente "galinho", entre os tentilhões-da-Austrália, que cai num buraco negro e é substituído pelo componente "ritornelo"³³). Assim, o buraco negro é um efeito de máquina nos agenciamentos, que se encontra numa relação complexa com os outros efeitos. Pode acontecer que processos inovadores, para se desencadearem, precisem cair num buraco negro que faz catástrofe; estases de inibição associam-se a desencadeamentos de comportamentos-encruzilhada. Em compensação, quando os buracos negros ressoam juntos, ou que as inibições se conjugam, ecoam, assistimos a um fechamento do agenciamento, como que desterritorializado no vazio, em vez de uma abertura em consistência: como nesses grupos isolados de jovens tentilhões. *As máquinas são sempre chaves singulares que abrem ou fecham um agenciamento, um território.* E mais, não basta fazer intervir a máquina num agenciamento territorial dado; ela já intervém na emergência

das matérias de expressão, isto é, na constituição desse agenciamento e nos vetores de desterritorialização que o trabalham imediatamente.

³³ O modo como um buraco negro faz parte de um agenciamento aparece em inúmeros exemplos de inibição, ou de fascinação-êxtase, especialmente no pavão: "O macho abre a cauda em leque (...), depois inclina seu leque para a frente e, de pescoço erguido, indica o chão com seu bico. A fêmea açode e cisca procurando na direção de um lugar preciso do chão onde situa-se o ponto focal determinado pela concavidade das plumas que organiza o leque da cauda. O macho, de certo modo, faz espelhar com seu leque um alimento imaginário" (Eibl-Eibesfeldt, p. 109). Mas, assim como o galinho do tentilhão não é um vestígio ou símbolo, o ponto focal do pavão não é um imaginário: é um conversor de agenciamento, passagem para um agenciamento de corte, aqui efetuado por um buraco negro.

A consistência das matérias de expressão remete portanto, por um lado, à sua aptidão a formar temas rítmicos e melódicos e, por outro, à potência do natal. E há, enfim, um outro aspecto, que é sua relação muito especial com o molecular (a máquina nos coloca exatamente nessa trilha). As próprias palavras "matérias de expressão" implicam que a expressão tenha com a matéria uma relação original. À medida que tomam consistência, as matérias de expressão constituem semióticas; mas os componentes *semióticos* não são separáveis de componentes *materiais*, e estão singularmente conectados com níveis moleculares. Portanto, a questão toda é saber se a relação molar-molecular não toma aqui uma figura nova. Com efeito, pôde-se distinguir em geral combinações "molar-molecular" que variam muito, dependendo da direção seguida. Em primeiro lugar: os fenômenos individuais do átomo podem entrar em acumulações estatísticas ou probabilísticas que tendem a apagar sua individualidade já na molécula e, depois, no conjunto molar; mas podem também se complicar com inter-ações, e preservar sua individualidade no seio da molécula, depois da macromolécula, etc, compondo comunicações diretas de indivíduos de diferentes ordens³⁴. Em segundo lugar: vemos efetivamente que a diferença não está entre individual e estatístico; na verdade, trata-se sempre de populações, a estatística incide sobre fenômenos individuais, assim como a individualidade anti-estatística só opera através de populações moleculares; a diferença está entre dois movimentos de grupo, como na equação de Alembert, onde um grupo tende em direção a estados cada vez mais prováveis, homogêneos e equilibrados (onda divergente e potencial retardado), ao passo que o outro grupo tende em direção a estados de concentração menos prováveis (onda convergente e potencial

antecipado)³⁵. Em terceiro lugar, as forças internas intramoleculares, que conferem a um conjunto sua forma molar, podem ser de dois tipos: ou relações localizáveis, lineares, mecânicas, arborescentes, covalentes, submetidas às condições químicas de ação e reação, de reações em cadeia, ou então ligações não localizáveis, sobrelineares, maquinaicas e não mecânicas, não covalentes, indiretas, que operam por *discernimento ou discriminação* estereoespecífica mais do que por encadeamento³⁶.

34 Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes*, pp. 54 ss.

35 François Meyer, *Problématique de l'évolution*, P.U.F.

36 Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*.

Há aqui muitas maneiras de enunciar uma mesma diferença, mas essa diferença parece muito mais ampla do que a que procuramos: ela concerne com efeito a matéria e a vida ou, já que só há uma matéria, ela concerne antes dois estados, duas tendências da matéria atômica (por exemplo, há ligações que imobilizam um em relação ao outro os átomos associados, e outras ligações que permitem uma livre rotação). Se enunciamos a diferença sob sua forma mais geral, dizemos que ela se instaura entre sistemas estratificados, sistemas de estratificação de um lado e, de outro, conjuntos consistentes, autoconsistentes. Mas a consistência, justamente, longe de ser reservada a formas vitais complexas, já concerne plenamente o átomo e as partículas as mais elementares. Há sistema de estratificação codificado, toda vez que se tem, no sentido horizontal, causalidades lineares entre elementos; no sentido vertical, hierarquias de ordem entre agrupamentos; e, para que tudo se mantenha junto em profundidade, uma sucessão de formas que enquadram, sendo que cada uma informa uma substância e, por sua vez, serve de substância para a outra. Essas causalidades, essas hierarquias, esses enquadramentos constituirão tanto um estrato quanto a passagem de um estrato para outro e as combinações estratificadas do molecular e do molar. Falaremos, ao contrário, de conjuntos de consistência quando nos virmos diante de consolidados de componentes muito heterogêneos, curto-circuitos de ordem ou mesmo causalidades ao avesso, capturas entre materiais e forças de uma outra natureza, em vez de uma sucessão regrada formas-substâncias: como se um *phylum maquinaico*, uma *transversalidade desestratificante* passasse através dos elementos, das ordens, das formas e das substâncias, do molar e do molecular, para liberar uma matéria e captar forças.

Ora, se perguntamos qual é o "lugar da vida" nessa distinção, vemos sem dúvida que ela implica um ganho de consistência, isto é, uma mais-valia (mais-valia de *desestratificação*). Por exemplo, ela comporta um

número maior de conjuntos autoconsistentes, de processos de consolidação, e lhes dá um alcance molar. Ela já é desestratificante, pois seu código não é repartido pelo estrato inteiro, mas ocupa uma linha genética eminentemente especializada. No entanto, a questão é quase contraditória, pois perguntar qual é o lugar da vida redundante em tratá-la como um estrato particular, que tem sua ordem e sua vez na ordem, que tem suas formas e suas substâncias. E é verdade que a vida é ambos ao mesmo tempo: um sistema de estratificação particularmente complexo, e um conjunto de consistência que conturba as ordens, as formas e as substâncias. Assim, vemos como o vivo operava uma trans-codificação dos meios que pode ser considerada tanto como constituindo um estrato quanto como operando causalidades ao avesso e transversais de desestratificação. Com isso, a mesma questão pode ser levantada quando a vida não se contenta mais em revolver meios, mas agencia territórios. O agenciamento territorial implica uma *descodificação*, e ele próprio não é separável de uma *desterritorialização* que o afeta (dois novos tipos de mais-valia). Compreende-se a partir daí que a "etologia" seja um domínio molar muito privilegiado para mostrar como componentes os mais diversos, bioquímicos, comportamentais, perceptivos, hereditários, adquiridos, improvisados, sociais, etc, podem cristalizar em agenciamentos que não respeitam a distinção das ordens, nem a hierarquia das formas. O que mantém junto todos os componentes são as *transversais*, e a própria transversal é apenas um componente que assume o vetor especializado de desterritorialização. Com efeito, não é pelo jogo das formas que enquadram ou das causalidades lineares que um agenciamento se mantém, mas por seu componente mais desterritorializado, por uma ponta de desterritorialização, atualmente ou potencialmente: por exemplo, o ritornelo, mais desterritorializado do que o galinho, o que não o impede de ser "determinado", isto é, diretamente conectado aos componentes bioquímicos e moleculares. O agenciamento se mantém pelo componente mais desterritorializado, mas isto não quer dizer indeterminado (o ritornelo pode estar estreitamente conectado a hormônios masculinos)³⁷.

⁵⁷ Fêmeas de pássaros, que normalmente não cantam, se põem a cantar quando lhes são administrados hormônios sexuais masculinos, e "reproduzem o canto da espécie à qual elas pertencem" (Eibl-Eibesfeldt, p. 241).

Certo componente que entra num agenciamento pode ser o mais determinado, e até mecanizado; nem por isso ele dá menos "jogo" àquilo que ele compõe, favorece a entrada de novas dimensões dos meios, desencadeia processos de discernibilidade, de especialização, de

contração, de aceleração que abrem novos possíveis, que abrem o agenciamento territorial para interagenciamentos. Voltemos aos *scenopoietes*: seu ato, um de seus atos, consiste em discernir e fazer discernir as duas faces da folha. Esse ato é conectado ao determinismo do bico serrilhado. Com efeito, o que define os agenciamentos é tudo ao mesmo tempo: *matérias de expressão* que tomam consistência independentemente da relação forma-substância; causalidades ao avesso ou determinismos "avançados", inatismos descodificados, que incidem sobre *atos de discernimento* ou de eleição, e não mais sobre reações em cadeia; *combinações moleculares* que procedem por ligações não covalentes e não por relações lineares — em suma, um novo "jeito" produzido pelo cruzamento do *semiótico* e do *material*. É neste sentido que se pode opor a consistência dos agenciamentos àquilo que era ainda a estratificação dos meios. Mas, aqui ainda, essa oposição é apenas relativa, inteiramente relativa. Assim como os meios oscilam entre um estado de estrato e um movimento de desestratificação, os agenciamentos oscilam entre um fechamento territorial que tende a reestratificá-los, e uma abertura desterritorializante que os conecta ao contrário ao Cosmo. A partir daí, não é de se espantar que a diferença que procurávamos esteja menos entre os agenciamentos, e tampouco entre os dois limites de todo agenciamento possível, isto é, o sistema de estratos e o plano de consistência. E não se deve esquecer que é no plano de consistência que os estratos endurecem e se organizam, e que é nos estratos que o plano de consistência trabalha e se constrói, ambos peça por peça, passo a passo, de operação em operação.

Fomos dos meios estratificados aos agenciamentos territorializados; e, ao mesmo tempo, das forças do caos, tais como são ventiladas, codificadas, transcodificadas pelos meios, até as forças da terra, tais como são recolhidas nos agenciamentos. Depois, fomos dos agenciamentos territoriais aos interagenciamentos, às aberturas de agenciamento seguindo linhas de desterritorialização; e, ao mesmo tempo, das forças recolhidas da terra até as forças de um Cosmo desterritorializado, ou antes desterritorializante. Como Paul Klee apresenta este último movimento que não é mais um "andamento" terrestre, mas uma "escapada" cósmica? E por que uma palavra tão enorme, Cosmo, para falar de uma operação que deve ser precisa? Klee diz que "exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra", que "nos elevamos acima dela sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade". Ele acrescenta que o artista começa por olhar em torno de si, em todos os meios, mas para captar o rastro da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e, depois, instalando-se "nos limites da terra", ele se interessa pelo microscópio, pelos

cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, só pelo movimento imanente; o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros em outros planetas; enfim, ele se abre ao Cosmo para captar suas forças numa "obra" (sem o que a abertura para o Cosmo não seria mais do que um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra), e para tal obra é preciso meios muito simples, muito puros, quase infantis, mas é preciso também as forças de um povo, e é isto o que falta ainda, "falta-nos essa última força, procuramos esse apoio popular, começamos com Bauhaus, não podemos fazer mais..."³⁸.

38 Paul Klee, *Théorie de Vart moderne*, pp. 27-33.

Quando se fala de classicismo, entende-se uma relação forma-matéria, ou melhor, forma-substância, sendo a substância precisamente uma matéria enformada. Uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras, vem organizar a matéria, encarregando-se cada uma delas de uma parte mais ou menos importante. Cada forma é como o código de um meio, e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação. Mesmo as estações são meios. Há aí duas operações coexistentes, uma através da qual a forma se diferencia de acordo com distinções binárias, outra através da qual as partes substanciais enfermadas, os meios ou estações, entram numa ordem de sucessão que pode ser a mesma nos dois sentidos. Mas, sob essas operações, o artista plástico arrisca uma aventura extrema, perigosa. Ele ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro. O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios. Prodigiosa agilidade. É neste sentido que nunca foi possível traçar uma fronteira efetivamente nítida entre o barroco e o clássico³⁹. Todo o barroco retumba no fundo do clássico; a tarefa do artista clássico é a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! a Criação! a Arvore da Criação! Uma flauta de madeira milenar organiza o caos, mas o caos ali está como a Rainha da Noite. O artista clássico procede com o Um-Dois: o um-dois da diferenciação da forma enquanto ela se divide (homem-mulher, ritmos masculinos e femininos, as vozes, as famílias de instrumentos, todas as binaridades da *Ars Nova*); o um-dois da distinção das partes enquanto elas respondem umas às outras (a flauta encantada e a sineta mágica). A pequena ária, o ritornelo de pássaro, é a unidade binária de criação, a unidade diferenciante do começo puro: "Primeiro o piano solitário lamentou-se, como um pássaro abandonado por sua companheira; o violino o ouviu, e

lhe respondeu como de uma árvore vizinha. Era como no começo do mundo, como se só tivesse havido eles dois na terra, *ou antes* nesse mundo fechado para todo o resto, construído pela lógica de um criador e onde sempre estariam somente eles dois: esta sonata"⁴⁰.

³⁹ Cf. *Renaissance, maniérisme, baroque*, Actes du XI^e stage de Tours, Vrin; I^a parte, sobre as "periodizações".

⁴⁰ Proust, *Du côté de chez Swann*, Pléiade, I, p. 352.

Se tentamos definir também sumariamente o romantismo, vê-se bem que tudo muda. Um grito novo ressoa: a Terra, o território e a Terra!

É com o romantismo que o artista abandona sua ambição de uma universalidade de direito e seu estatuto de criador: ele se territorializa, entra num agenciamento territorial. As estações são agora territorializadas. E sem dúvida a terra não é a mesma coisa que o território. A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetado fora do território como ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo-a-corpo. A terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra como as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo. Ele não corre mais o risco de dissipar-se nos meios, mas de afundar-se longe demais na Terra, Empédocles. Ele não se identifica mais com a Criação, mas com o fundamento ou com a fundação, é a fundação que tornou-se criadora. Ele não é mais Deus, mas Herói que lança a Deus seu desafio: Fundemos, fundemos, e não mais Criemos. Fausto, sobretudo o segundo Fausto, é levado por essa tendência. Ao dogmatismo, ao catolicismo dos meios (código), substituiu-se o criticismo, o protestantismo da terra. E certamente a Terra como ponto intenso em profundidade ou em projeção, como *ratio essendi*, está sempre em defasagem em relação ao território; e o território, como condição de "conhecimento", *ratio cognoscendi*, está sempre em defasagem em relação à terra. O território é alemão, mas a Terra é grega. E justamente essa defasagem que forja o estatuto do artista romântico, dado que ele não mais afronta a fenda do caos, mas a atração do Fundo. A musiquinha, o ritornelo de pássaro mudou: ele não é mais o começo de um mundo, ele traça na terra o agenciamento territorial. Com isso, ele não é mais feito de duas partes consonantes que se buscam e se respondem; ele se dirige a um canto mais profundo que o funda, mas também choca-se contra ele, arrasta-o consigo e o faz desafinar. O ritornelo é constituído indissoluvelmente pela canção territorial e pelo canto da terra que se eleva para cobri-lo. Assim, no fim do *Canto da terra*, a coexistência dos dois

motivos, um melódico evocando os agenciamentos do pássaro, o outro rítmico, profunda respiração da terra, eternamente. Mahler diz que o canto dos pássaros, a cor das flores, o odor das florestas não bastam para fazer a Natureza, é preciso aí o deus Dionisos ou o grande Pan. Um Ur-ritornelo da terra capta todos os ritornelos territoriais ou outros, e todos aqueles dos meios. Em *Wozzeck*, o ritornelo cantiga de ninar, o ritornelo militar, o ritornelo de beber, o ritornelo de caça, o ritornelo infantil são finalmente outros tantos agenciamentos admiráveis arrastados pela potente máquina da terra, e pelas pontas dessa máquina: a voz de *Wozzeck* através da qual a terra torna-se sonora, o grito de morte de Maria que corre pelo charco, o *Si* redobrado, quando a terra urrou... É essa defasagem, essa descodificação, que faz com que o artista romântico viva o território, mas o viva necessariamente como perdido, e se viva a si mesmo como exilado, viajante, desterritorializado, *repelido nos meios*, tal como o Holandês Voador ou o rei Voldemar (enquanto que o clássico habitava os meios). Mas, ao mesmo tempo, é ainda a terra que comanda esse movimento, é a atração da Terra que provoca essa repulsa do território. O marco de sinalização só indica o caminho de onde ninguém volta. Tal é a ambigüidade do natal, que aparece no *lied*, mas também na sinfonia e na ópera: o *lied* é ao mesmo tempo o território, o território perdido, a terra vetora. O *intermezzo* iria tomar uma importância cada vez maior, porque ele tirava partido de todas as defasagens entre a terra e o território, intercalava-se nessas defasagens e as preenchia à sua maneira, "entre duas horas", "meio dia-meia noite". Desse ponto de vista, pode-se dizer que as inovações fundamentais do romantismo consistiram nisso: não havia mais partes substanciais correspondendo a formas, meios correspondendo a códigos, uma matéria em caos que se encontraria ordenada nas formas e pelos códigos. As partes eram antes como agenciamentos que se faziam e se desfaziam na superfície. A própria forma tornava-se *uma grande forma em desenvolvimento contínuo*, reunião das forças da terra que enfeixava todas as partes. A própria matéria não era mais um caos a ser submetido e organizado, mas a *matéria em movimento de uma variação contínua*. O universal havia se tornado relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma. Através dos agenciamentos, matéria e forma entravam assim numa nova relação: a matéria deixava de ser uma matéria de conteúdo para tornar-se matéria de expressão, a forma deixava de ser um código domando as forças do caos para tornar-se ela própria força, conjunto das forças da terra. Havia uma nova relação com o perigo, com a loucura, com os limites: o romantismo não ia mais longe do que o classicismo barroco, mas ele ia a outro lugar, com outros dados e outros vetores.

O que mais falta ao romantismo é o povo. O território é assombrado por uma voz solitária, que a voz da terra ecoa e percute, mais do que lhe responde. Mesmo quando há um povo, ele é mediatizado pela terra, surgido das entranhas da terra, e pronto para voltar a ela: é um povo subterrâneo mais do que terrestre. O herói é um herói da terra, mítico, e não do povo, histórico. A Alemanha, o romantismo alemão, tem o gênio de viver o território natal não como deserto, mas como "solitário", seja qual for a densidade de população; é que essa população não é senão uma emanção da terra, e vale por Um Só. O território não se abre em direção a um povo, ele se entreabre para o Amigo, para a Amada, mas a Amada já está morta, e o Amigo, incerto, inquietante⁴¹.

⁴¹ Cf. o papel ambíguo do amigo, no final do *Chant de la terre*. Ou então no *lied* de Schumann *Zivielicht* (in Op. 39), o poema de Eichendorff: "Se você tem um amigo cá na terra, não confie nele agora, mesmo se ele é gentil de olho e de boca, ele sonha com guerra numa paz sorrateira". (Sobre o problema do Um-Só ou do "Ser solitário" no romantismo alemão, remeteremos à Hölderlin, "Le cours et la destination de l'homme en general", in *Poésie* n° 4.)

Através do território tudo se passa, como num *lied*, entre o Um-Só da alma e o Um-Todo da terra. É por isso que o romantismo toma um outro aspecto, e até reivindica um outro nome, uma outra placa, nos países latinos e nos países eslavos onde tudo, ao contrário, passa pelo tema de um povo e das forças de um povo. Desta vez, é a terra que é mediatizada pelo povo, e só existe através dele. Desta vez, a terra pode ser "deserta", estepe árida, ou então território desmembrado, devastado; ela nunca é solitária, mas cheia de uma população que nomadiza, se separa ou se reagrupa, reivindica ou chora, ataca ou sofre. Desta vez, o herói é um herói do povo, e não mais da terra; ele está em relação com o *Um-Multidão*, não mais com o *Um-Todo*. Certamente não se dirá que há mais ou menos nacionalismo de um lado ou de outro, pois o nacionalismo está por toda parte nas figuras do romantismo, ora como um motor, ora como um buraco negro (e o fascismo utilizou Verdi bem menos do que o nazismo, Wagner). O problema é realmente musical, tecnicamente musical, o que o torna aí tanto mais político. O herói romântico, a voz romântica do herói, age como sujeito, como indivíduo subjetivado que tem "sentimentos"; mas esse elemento vocal subjetivo se reflete num conjunto instrumental e orquestral que mobiliza ao contrário "affectos" não subjetivados, e que ganha toda sua importância com o romantismo. Ora, não se acreditará que ambos, o elemento vocal e o conjunto orquestral-instrumental, estejam numa relação simplesmente extrínseca: a orquestração impõe à voz este ou aquele papel,

tanto quanto a voz envolve este ou aquele modo de orquestração. A orquestração-instrumentação reúne ou separa, junta ou dispersa forças sonoras; mas ela muda e o papel da voz também muda, dependendo de essas forças serem as da Terra ou as do Povo, do Um-Todo ou do Um-Multidão. Num caso, trata-se de operar *agrupamentos de potências* que constituem precisamente os afectos; no outro caso, *individuações de grupo* é que constituem o afecto e são objeto da orquestração. Os agrupamentos de potência são plenamente diversificados, mas o são como *as relações próprias do Universal*; enquanto que nas individuações de grupo, seria preciso invocar uma outra palavra, o *Dividual*, para designar esse outro tipo de relações musicais, e essas passagens intragrupo ou intergrupos. O elemento subjetivo ou sentimental da voz não tem o mesmo papel e a mesma posição dependendo de ele afrontar interiormente os agrupamentos de potência não subjetivados ou as individuações não subjetivadas de grupo, as relações do universal ou as relações do "dividual". Debussy colocava bem o problema do Um-Multidão quando recriminava Wagner por não saber "fazer" uma multidão ou um povo: é preciso que uma multidão seja plenamente individuada, mas através de individuações de grupo, que não se reduzem à individualidade dos sujeitos que a compõem⁴². O povo deve individuar-se, não segundo pessoas, mas segundo os afectos que ele experimenta simultaneamente e sucessivamente. Perde-se, assim, tanto o Um-Multidão quanto o Dividual quando o povo é reduzido a uma justaposição, e quando ele é reduzido a uma potência do universal. Em suma, há como duas concepções muito diferentes da orquestração e da relação voz-instrumento, dependendo de se nos dirigimos às forças da Terra ou às forças do Povo, para torná-los sonoros. O exemplo mais simples dessa diferença seria sem dúvida WagnerVerdi, visto que Verdi dá cada vez mais importância às relações da voz com a instrumentação e a orquestração.

⁴² "O povo de Mussorgski em *Bons* não forma uma multidão verdadeira: ora é um grupo que canta, ora um outro e não um terceiro, cada um a seu turno, e mais freqüentemente em uníssono. Quanto ao povo dos *Mestres cantores*, não é uma multidão, é um exército, potentemente organizado à alemã e que marcha em fila. O que eu queria é algo de mais esparso, de mais dividido, de mais desligado, de mais impalpável, algo inorgânico em aparência e no entanto ordenado no fundo" (citado por Barraqué, *Debussy*, p. 159). Este problema — como fazer uma multidão — se reencontra evidentemente em outras artes, pintura, cinema... Remeteremos sobretudo aos filmes de Eisenstein, que procedem por esse tipo de individuações de grupo, muito especiais.

Hoje mesmo, Stockhausen e Berio elaboram uma nova versão dessa diferença, embora afrontem um problema musical distinto daquele do romantismo (há em Berio a busca de um grito múltiplo, de um grito de população, no individual do Um-Multidão, e não de um grito da terra no universal do Um-Todo). Ora, a idéia de uma Ópera do mundo, ou de uma música cósmica, e o papel da voz mudam singularmente segundo esses dois pólos da orquestração⁴³. Para não ficar só numa simples oposição Wagner-Verdi, seria preciso mostrar como a orquestração de Berlioz soube com gênio passar, ou até hesitar, de um pólo ao outro, Natureza *ou* Povo sonoros, como uma música como a de Mussorgski soube fazer multidão (apesar do que diz Debussy), como uma música como a de Bartok pôde apoiar-se nas canções populares ou de população, para fazer populações elas próprias sonoras, instrumentais e orquestrais que impõem uma nova escala do Individual, um novo prodigioso cromatismo⁴⁴. O conjunto das vozes não wagnerianas...

⁴³ Sobre as relações do grito, da voz, do instrumento e da música como "teatro", cf. as declarações de Berio apresentando seus discos. Recorde-se o tema nietzscheano, eminentemente musical, de *um* grito múltiplo de todos os Homens superiores, no fim de *Zaratustra*.

⁴⁴ Sobre o cromatismo de Bartok, cf. o estudo de Gisèle Brelet, in *Histoire de la musique*, Pléiade, t. II, pp. 1036-1072.

Se há uma idade moderna, ela é certamente a do cósmico. Paul Klee se declara anti-faustiano, "os bichos e todas as outras criaturas, não as amo com uma cordialidade terrestre, as coisas terrestres me interessam menos do que as coisas cósmicas". O agenciamento não afronta mais as forças do caos, ele não se aprofunda mais nas forças da terra ou nas forças do povo, mas abre-se para as forças do Cosmo. Tudo isto parece de uma extrema generalidade, e como que hegeliano, testemunhando um Espírito absoluto. No entanto é, deveria ser, técnica, nada mais do que técnica. A relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias-atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *material-forças*. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve "captar" forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível. Nessa perspectiva, a filosofia segue o mesmo movimento que as outras atividades; enquanto a filosofia romântica

invocava ainda uma identidade sintética formal, que assegurava uma inteligibilidade contínua da matéria (*síntese a priori*), a filosofia moderna tende a elaborar um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si mesmas. É a filosofia-Cosmo, à maneira de Nietzsche. O material molecular é efetivamente tão desterritorializado que não se pode mais falar em matérias de expressão, como na territorialidade romântica. *As matérias de expressão dão lugar a um material de captura*. A partir daí, as forças a serem capturadas não são mais as da terra, que constituem ainda uma grande Forma expressiva, elas são agora as forças de um Cosmo energético, informal e imaterial. Acontece ao pintor Millet de dizer que o que conta na pintura não é aquilo que o camponês carrega, objeto sagrado ou saco de batatas por exemplo, mas o peso exato daquilo que ele carrega. É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades. A própria terra oscila, e tende a valer como puro material de uma força gravífica ou de gravidade. Talvez será preciso esperar Cézanne para que as rochas não existam mais senão através das forças de dobramento que elas captam, as paisagens através das forças magnéticas e térmicas, as maçãs através das forças de germinação: forças não visuais e, no entanto, tornadas visíveis. É ao mesmo tempo que as forças se tornam necessariamente cósmicas e o material molecular: uma força imensa opera num espaço infinitesimal. O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento. Ele se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis? Mesmo o ritornelo torna-se ao mesmo tempo molecular e cósmico, Debussy... A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade⁴⁵. *Tornar a Duração sonora*. Lembremo-nos da idéia de Nietzsche: o eterno retorno como pequena cantilena, como ritornelo, mas que captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo. Saímos, portanto, do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecanosfera, plano de cosmicização das forças a serem captadas. Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de Cosmo⁴⁶. Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o próprio processo sonoro, a produção desse processo, e nos coloca em relação com outros

elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora⁴⁷. Ele une os disparates no material, e transpõe os parâmetros de uma fórmula para outra. O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria, do *Grund* e do território. A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (do mesmo modo se leva o som a viajar...).

⁴⁵ Barraqué, em seu livro sobre *Debussy*, analisa o "diálogo do vento e do mar" em termos de forças, e não mais de temas: pp. 153-154. Cf. as declarações de Messiaen sobre suas próprias obras: os sons não são mais do "que vulgares intermediários destinados a tornar as durações apreciáveis" (in Golea, p. 211).

⁴⁶ Odile Vivier expõe os procedimentos de Varèse para tratar a matéria sonora, *Varèse*, Ed. du Seuil: a utilização de sons puros que agem como um prisma (p. 36), os mecanismos de projeção num plano (p. 45, p. 50), as escalas não oitavantes (p. 75), o procedimento de "ionização" (pp. 98 ss.). Por toda parte, o tema das *moléculas* sonoras, cujas transformações são determinadas por forças ou energias.

⁴⁷ Cf. a entrevista de Stockhausen, sobre o papel dos sintetizadores e a dimensão efetivamente "cósmica" da música, in *Le Monde*, 21 de julho de 1977: "Trabalhar no interior de materiais muito limitados e integrar aí o universo através de uma transformação contínua". Richard Pinhas fez uma excelente análise das possibilidades dos sintetizadores quanto a esse aspecto, em relação com a música pop: "Input, Output", in *Atem* n° 10, 1977.

Essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco. E talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de "tornar sonoro", se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento. Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro. Um material rico demais é um material que permanece "territorializado" demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos... (mesmo o piano preparado de Cage). Tornamos

vago um conjunto, em vez de definir o conjunto vago *pelas* operações de consistência ou de consolidação que incidem sobre ele. Pois é isto o essencial: *um conjunto vago, uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos disparatados que o constituem (discernibilidade)*⁴⁸.

⁴⁸ Com efeito, uma definição dos conjuntos vagos coloca toda espécie de problemas, porque não se pode nem mesmo invocar uma determinação local: "O conjunto dos objetos quaisquer que estão sobre esta mesa" não é evidentemente um conjunto vago. É por isso que os matemáticos que se interessam pela questão só falam de "subconjuntos vagos", o conjunto de referência tendo que ser normal (cf. Arnold Kaufmann, *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Masson, e Hourya Sinacoeur, "Logique et mathématique du flou", in *Critique*, maio de 1978). Para considerar o vago como caráter de certos conjuntos, partimos, ao contrário, de uma definição funcional e não local: o conjunto dos heterogêneos que tinham uma função territorial ou antes territorializante. Mas era uma definição nominal, que não dava conta "do que se passava". A definição real só pode aparecer no nível dos processos que intervêm no conjunto vago; um conjunto é vago quando seus elementos só lhe pertencem através de operações específicas de consistência ou de consolidação, tendo portanto elas próprias uma lógica especial.

É preciso que o material seja suficientemente desterritorializado para ser molecularizado e abrir-se ao cósmico, em vez de recair num amontoado estatístico. Ora, só se preenche essa condição através de uma certa simplicidade no material não uniforme: um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina. Frequentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado. É por isso que Paul Klee se enfurece muito quando se fala do "infantilismo" de seu desenho (assim como Varèse, quando se fala de ruidosidade, etc). Segundo Klee, é preciso uma linha pura e simples, associada a uma idéia de objeto, e nada mais, para "tornar visível", ou captar Cosmo: não se obtém nada, a não ser uma confusão, uma ruidosidade visual, se multiplicamos as linhas ou tomamos todo o objeto⁴⁹.

⁴⁹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 31: "A fábula do infantilismo do meu desenho deve ter sua origem em produções lineares nas quais eu tentava aliar a idéia do objeto, por exemplo um homem, à pura apresentação do elemento linha. Para mostrar o homem tal como ele é, eu

teria precisado de um emaranhado de linhas inteiramente desconcertante. O resultado então não mais teria sido uma apresentação pura do elemento, mas uma tal confusão que não daria mais para se situar nisso".

Segundo Varèse, é preciso uma figura simples em movimento, e um plano ele próprio móvel, para que a projeção dê uma forma altamente complexa, isto é, uma distribuição cósmica; senão, é ruidosidade. Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças. Talvez a criança consiga. Mas essa sobriedade é a de um devir-criança, que não é necessariamente o devir *da* criança, pelo contrário; de um devir-louco, que não é necessariamente o devir *do* louco, pelo contrário. E óbvio que é preciso um som muito puro e simples, uma emissão ou uma onda sem harmônicos, para que o som viaje, e que viajemos em torno do som (sucesso de La Monte Young nesse aspecto). Você encontrará tanto mais disparates quanto mais você estiver numa atmosfera rarefeita. Sua síntese de disparates será tanto mais *forte* quanto mais você operar com um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura ou de extração que trabalhará sobre um material não sumário, mas prodigiosamente simplificado, criativamente limitado, selecionado. Pois só há imaginação na técnica. A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação. O material tem, portanto, três características principais: é uma matéria molecularizada; está em relação com forças a serem captadas; define-se pelas operações de consistência que incidem sobre ele. E evidente, enfim, que a relação com a terra, com o povo, muda, e não é mais do tipo romântico. A terra é agora a mais desterritorializada: não só um ponto numa galáxia, mas uma galáxia entre outras. O povo é agora o mais molecularizado: uma população molecular, um povo de osciladores que são outras tantas forças de interação. O artista despoja-se de suas figuras românticas, ele renuncia às forças da terra tanto quanto às forças do povo. É que o combate, se combate há, passou para outro lugar. Os poderes estabelecidos ocuparam a terra, e fizeram organizações de povo. Os meios de comunicação de massa, as grandes organizações do povo, do tipo partido ou sindicato, são máquinas de reproduzir, máquinas de levar ao vago, e que operam efetivamente a

confusão de todas as forças terrestres populares. Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. Muitos artistas tomaram consciência desta situação há bastante tempo, e até antes que ela tenha se instalado (por exemplo, Nietzsche). E eles podiam tomar consciência disso porque o mesmo vetor atravessava seu próprio domínio: uma molecularização, uma atomização do material associada a uma cosmicização das forças tomadas nesse material. A partir daí, a questão era de saber se as "populações" atômicas ou moleculares de toda natureza (mass-mídia, meios de controle, computadores, armas supra-terrestres) iam continuar a bombardear o povo existente, seja para adestrá-lo, seja para controlá-lo, seja para aniquilá-lo — ou então se outras populações moleculares seriam possíveis, se poderiam insinuar-se entre as primeiras e suscitar um povo por vir. Como diz Virilio, em sua análise muito rigorosa da despopulação do povo e da desterritorialização da terra, a questão é: "Habitar como poeta ou como assassino?"⁵⁰.

⁵⁰ Virilio, *L'insécurité du terriünre*, p. 49. É o tema que Henry Miller desenvolvia em seu livro *Rimbaud ou le temps des assassins*, ou então em seu texto escrito para Varèse, "Perdidos! Salvos!". Miller é sem dúvida o que levou mais longe a figura moderna do escritor como artesão cósmico, sobretudo em *Sexus*.

O assassino é aquele que bombardeia o povo existente, com populações moleculares que não param de tornar a fechar todos os agenciamentos, de precipitá-los num buraco negro cada vez mais vasto e profundo. O poeta, ao contrário, é aquele que solta as populações moleculares na esperança que elas semeiem ou mesmo engendrem o povo por vir, que passem para um povo por vir, que abram um cosmo. E ainda aqui não se deve tratar o poeta como se ele se empanurrasse de metáforas: nada garante que as moléculas sonoras da música pop não disseminem, aqui e ali, atualmente, um povo de um novo tipo, singularmente indiferente às ordens do rádio, aos controles dos computadores, às ameaças da bomba atômica. É nesse sentido que a relação dos artistas com o povo mudou muito: o artista deixou de ser o Um-Só retirado em si mesmo, mas deixou igualmente de dirigir-se ao povo, de invocar o povo como força constituída. Nunca ele teve tanta necessidade de um povo, no entanto ele constata no mais alto grau que falta o povo — o povo é o que mais falta. Não são artistas populares ou populistas, é Mallarmé que pode dizer que o Livro precisa do povo, e Kafka, que a literatura é assunto do povo, e Klee, que o povo é o essencial, e *que, no entanto, falta*. O problema do artista é, portanto, que a despopulação moderna do povo desemboca

numa terra aberta, e isso com os meios da arte, ou com meios para os quais a arte contribui. Em vez de o povo e a terra serem bombardeados por todos os lados num cosmo que os limita, é preciso que o povo e a terra sejam como os vetores de um cosmo que os carrega consigo; então o próprio cosmo será arte. Fazer da despopulação um povo cósmico, e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente. Se nossos governos têm de se haver com o molecular e o cósmico, nossas artes também encontram aí seu interesse, com o mesmo desafio, o povo e a terra, com meios incomparáveis, infelizmente, e, no entanto, competitivos. O próprio das criações, perguntamos, não é operar em silêncio, localmente, buscar por toda parte uma consolidação, ir do molecular a um cosmo incerto, enquanto que os processos de destruição e de conservação trabalham no atacado, têm posição de destaque, ocupam todo o cosmo para subjugar o molecular, colocá-lo num conservatório ou numa bomba? Não se deve interpretar essas três "idades", o clássico, o romântico e o moderno (na falta de outro nome), como uma evolução, nem como estruturas com cortes significantes. São agenciamentos, que comportam Máquinas diferentes, ou relações diferentes com a Máquina. Num certo sentido, tudo o que atribuímos a uma idade já estava presente na idade precedente. As forças, por exemplo: a questão sempre foi a das forças, marcadas como forças do caos, ou como forças da terra. Assim também, é desde sempre que a pintura se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível, e a música a tornar sonoro, ao invés de reproduzir o sonoro. Conjuntos vagos não pararam de se constituir, e de inventar seus processos de consolidação. Já encontramos uma *liberação do molecular* nas matérias de conteúdo clássicas, operando por desestratificação, e nas matérias de expressão românticas, operando por descodificação. Tudo o que se pode dizer é que enquanto as forças aparecem como da terra ou do caos, elas não são captadas diretamente como forças, mas refletidas em relações da matéria e da forma. Trata-se antes, portanto, de limiares de percepção, de limiares de discernibilidade, que pertencem a este ou àquele agenciamento. É só quando a matéria é suficientemente desterritorializada que ela própria surge como molecular, e faz surgir puras forças que não podem mais ser atribuídas senão ao Cosmo. Isto já estava presente "desde sempre", mas em outras condições perceptivas. É preciso novas condições para que aquilo que estava escondido ou encoberto, inferido, concluído, passe agora para a superfície. O que estava composto num agenciamento, o que era ainda apenas composto, torna-se componente de um novo agenciamento. Nesse sentido, não há quase história senão da percepção, enquanto que aquilo do que se faz a história é antes a matéria de um devir, não de uma história. O devir seria como a máquina, diferentemente

presente em cada agenciamento, mas passando de um para outro, abrindo um para o outro, independentemente de uma ordem fixa ou de uma sucessão determinada.

Podemos, então, voltar ao ritornelo. Podemos propor uma outra classificação: os ritornelos de meios, com pelo menos duas partes, onde uma responde à outra (o piano e o violino); os ritornelos do natal, do território, onde a parte está em relação com o todo, com um imenso ritornelo da terra, seguindo relações elas próprias variáveis que marcam a cada vez a defasagem da terra em relação ao território (a cantiga de ninar, a canção para beber, a canção de caça, de trabalho, a militar, etc); os ritornelos populares e folclóricos, eles próprios em relação com um imenso canto do povo, seguindo as relações variáveis de individuações de multidão que trabalham ao mesmo tempo com afectos e nações (a *Polonaise*, a *Auvergnate*, a *Allemande*, a *Magyare* ou a *Roumaine*, mas também a Patética, a Pânico, a Vingadora..., etc); os ritornelos molecularizados (o mar, o vento) em relação com forças cósmicas, com o ritornelo-Cosmo. Pois o próprio Cosmo é um ritornelo, e a orelha também (tudo aquilo que se considerou como labirintos era ritornelos). Mas, justamente, por que o ritornelo é eminentemente sonoro? De onde vem esse privilégio da orelha quando já os animais, os pássaros nos apresentam tantos ritornelos gestuais, posturais, cromáticos, visuais? O pintor tem menos ritornelos do que o

músico? Há menos ritornelos em Cézanne ou em Klee do que em Mozart, Schumann ou Debussy? Nos exemplos de Proust: o pedacinho de muro amarelo de Vermeer, ou as flores de um pintor, as rosas de Elstir, fazem menos "ritornelo" que a pequena frase de Vinteuil? Não se trata, certamente, de outorgar a supremacia a tal ou qual arte em função de uma hierarquia formal ou de critérios absolutos. O problema, mais modesto, seria o de comparar as potências ou coeficientes de desterritorialização dos componentes sonoros e dos componentes visuais. Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade. Quando ela se desterritorializa, ela tende a dissolver-se, a deixar-se pilotar por outros componentes. Vemos bem isso nos fenômenos de sinestesia, que não se reduzem a uma simples correspondência cor-som, mas onde os sons têm o papel-piloto e induzem cores que se *superpõem* às cores vistas, comunicando-lhes um ritmo e um movimento propriamente sonoros⁵¹.

⁵¹ Sobre esta relação das cores com os sons, cf. Messiaen e Samuel, *Entretiens*, pp. 36-38. O que Messiaen recrimina nos drogados é simplificarem demais a relação, que nesse caso atua entre um ruído e uma

cor, em vez de fazer intervir complexos de sons-durações e complexos de cores.

O som não deve essa potência a valores significantes ou de "comunicação" (os quais, ao contrário, a supõem), nem a propriedades físicas (as quais dariam antes o privilégio à luz). É uma linha filogênica, um *phylum* maquínico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização. E isto não acontece sem grandes ambigüidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil. E às vezes um no outro: como Beethoven tornando-se uma "vinheta sonora". Fascismo potencial da música. Pode-se dizer a grosso modo que a música está conectada num *phylum* maquínico infinitamente mais potente do que o da pintura: linha de pressão seletiva. É por isso que o músico não tem com o povo, com as máquinas, com os poderes estabelecidos, a mesma relação que o pintor tem. Os poderes, especialmente, sentem uma forte necessidade de controlar a distribuição dos buracos negros e das linhas de desterritorialização nesse *phylum* de sons, para conjurar ou apropriar-se dos efeitos do maquinismo musical. O pintor, ao menos na imagem que se faz dele, pode ser muito mais aberto socialmente, muito mais político e menos controlado desde fora e desde dentro. É porque ele próprio tem que criar ou recriar a cada vez um *phylum*, e fazê-lo a cada vez a partir dos corpos de luz e de cor que ele produz, enquanto que o músico dispõe, ao contrário, de uma espécie de continuidade germinal, mesmo que latente, mesmo que indireta, a partir da qual ele produz seus corpos sonoros. Não é o mesmo movimento de criação: um vai do *soma* ao *germen*, e o outro, do *germen* ao *soma*. O ritornelo do pintor é como que o avesso daquele do músico, um negativo da música.

Mas, de todo modo, o que é um ritornelo? *Glass harmônica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de

afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria portanto do tipo cristal ou proteína. Quanto ao germe ou à estrutura internos, eles teriam então dois aspectos essenciais: os aumentos e diminuições, acréscimos e subtrações, ampliações e eliminações com valores desiguais, mas também a presença de um movimento retrógrado que vai nos dois sentidos, como "nos vidros laterais de um bonde andando". O estranho movimento retrogradado *de joke*. É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve, como dos extremos a um centro, ou, ao contrário, desenvolver-se por acréscimos que vão de um centro aos extremos, mas também percorrer estes caminhos nos dois sentidos⁵². O ritornelo fabrica tempo. Ele é o tempo "implicado" de que falava o lingüista Guillaume. A ambigüidade do ritornelo aparece então melhor, pois, se o movimento retrógrado não forma senão um círculo fechado, se os aumentos e diminuições se fazem apenas por valores regulares, por exemplo do dobro ou da metade, esse falso rigor espaço-temporal deixa o conjunto exterior mais ainda vago, tendo com o germe apenas relações associativas, indicativas ou descritivas — "um depósito de inautênticos elementos para a formação de impuros cristais" —, no lugar do puro cristal que capta as forças cósmicas. O ritornelo fica num estado de fórmula que evoca um personagem ou uma paisagem, em vez de ele próprio fazer um personagem rítmico, uma paisagem melódica. Portanto, é como dois pólos do ritornelo, pólos que não dependem apenas de uma qualidade intrínseca, mas também de um estado de força daquele que escuta: assim, a pequena frase da sonata de Vinteuil fica associada por muito tempo ao amor de Swann, ao personagem de Odette e à paisagem do bosque de Boulogne, até que ela gire em torno de si mesma, abra-se para si mesma para revelar potencialidades até então inauditas, entrar em outras conexões, levar o amor em direção a outros agenciamentos. Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez.

⁵² Sobre o cristal ou o tipo cristalino, os valores adicionados ou subtraídos, o movimento retrógrado, nos reportaremos tanto aos textos de Messiaen em seus *Entretiens* quanto àqueles de Paul Klee em seu *Journal*.

É curioso como a música não elimina o ritornelo medíocre ou mau, ou o mau uso do ritornelo, mas, ao contrário, arrasta-o ou serve-se dele como de um trampolim. "*Ah vous dirais-je maman...*", "*Elle avait une jambe de bois...*", "*Frère Jacques...*". Ritornelo de infância ou de pássaro, canto folclórico, canção de beber, valsa de Viena, sinetas de vaca, a música serve-se de tudo e arrasta tudo. Não que uma música de criança, de pássaro ou de folclore se reduza à fórmula associativa e fechada de que

falávamos há pouco. Conviria, antes, mostrar como um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo do *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons. De um tipo ao outro, Gisèle Brelet colocou bem o problema a propósito de Bartok: como construir, a partir das *melodias* territoriais e populares, autônomas, suficientes, fechadas sobre si como modos, um novo cromatismo que as faça comunicar, e criar assim "*temas*" que assegurem um desenvolvimento da Forma ou antes um devir das Forças? O problema é geral, pois, em muitas direções, ritornelos vão ser semeados por um novo germe que reencontra os modos e os torna comunicantes, desfaz o temperamento, funde o maior e o menor, põe em fuga o sistema tonal, passa através de suas malhas ao invés de romper com ele⁵³.

⁵³ Em *L'Histoire de la musique*, Pléiade, t. II, cf. o artigo de Roland-Manuel sobre "a evolução da harmonia na França e a renovação de 1880" (pp. 867-879) e o de Delage sobre Chabrier (831-840). E, sobretudo, o estudo de Gisèle Brelet sobre Bartok: "Não é dessa antinomia da melodia e do tema que vem a dificuldade para a música erudita de utilizar a música popular? A música popular é a melodia, no mais pleno sentido, a melodia nos persuadindo que ela se basta e que ela é a própria música. Como ela não recusaria dobrar-se ao desenvolvimento erudito de uma obra musical animada por seus próprios propósitos? Muitas das sinfonias inspiradas no folclore são apenas sinfonias *sobre* um tema popular, em relação ao qual o desenvolvimento erudito permanece alheio e exterior. A melodia popular não poderia ser um tema verdadeiro; e é por isso que na música popular ela é a obra inteira e, uma vez terminada, não tem outro recurso senão o de se repetir. Mas a melodia não pode transformar-se em tema? Bartok resolve esse problema que se acreditava insolúvel" (p. 1056).

Pode-se dizer: viva Chabrier contra Schoenberg, como Nietzsche dizia viva Bizet, e pelas mesmas razões, com a mesma intenção musical e técnica. Vai-se do modal a um cromatismo ampliado não temperado. Não se tem necessidade de suprimir o tonal, tem-se necessidade de colocá-lo em fuga. Vai-se dos ritornelos agenciados (territoriais, populares, amorosos, etc.) ao grande ritornelo maquinado cósmico. Mas o trabalho de criação se faz já nos primeiros, ele está ali por inteiro. Na pequena forma-ritornelo ou rondo, já são introduzidas as deformações que vão captar uma grande força. Cenas de infância, brincadeiras de criança: parte-se de um ritornelo infantil, mas a criança já tem asas, torna-se celeste. O devir-criança do músico duplica-se de um devir-aéreo da criança, num bloco indecomponível. Memória de um anjo, é antes devir para um cosmo. Cristal: o devir-pássaro

de Mozart não se separa de um devir-iniciado do pássaro, e faz bloco com ele⁵⁴. É o trabalho extremamente profundo no primeiro tipo de ritornelos que vai criar o segundo tipo, isto é, a pequena frase do Cosmo. Num concerto, Schumann precisa de todos os agenciamentos da orquestra para fazer com que o violoncelo deambule, como uma luz se afasta ou se apaga. Em Schumann, é todo um trabalho melódico, harmônico e rítmico erudito, que desemboca neste resultado simples e sóbrio, *desterritorializar o ritornelo*⁵⁵. Produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir o agenciamento a uma força cósmica. De um ao outro, do agenciamento dos sons à Máquina que torna sonora — do devir-criança do músico ao devir-cósmico da criança —, surgem muitos perigos: os buracos negros, os fechamentos, as paralisias do dedo e as alucinações do ouvido, a loucura de Schumann, a força cósmica que tornou-se *má*, uma nota que te persegue, um som que te transpassa. No entanto, uma já estava no outro, a força cósmica estava no material, o grande ritornelo nos pequenos ritornelos, a grande manobra na pequena manobra. Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos. Schumann.

⁵⁴ Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard, p. 168. Sobre o cristal, pp. 83-89.

⁵⁵ Cf. a célebre análise que Berg faz de "Rêverie", *Ecrits*, Ed. du Rocher, pp. 44-64.