



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

CARTOGRAFIAS DE UM CORPO – EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA EM PAUTA

Henrique Maia Lins Vaz

João Pessoa
Dezembro/2014



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

CARTOGRAFIAS DE UM CORPO – EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA EM PAUTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Composição, linha de pesquisa Concepções e Aplicações Composicionais.

Henrique Maia Lins Vaz

Orientador: Eli-Eri Luiz de Moura

João Pessoa
Dezembro/2014

V393c Vaz, Henrique Maia Lins.
*Cartografias de um corpo – existência e resistência em
pauta / Henrique Maia Lins Vaz - João Pessoa, 2014.*
284p.
Orientador: Eli-Eri Luiz de Moura
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA
1. *Filosofia musical – aspectos de corpo e existência.*
2. *Escrita musical.* 3. *Cartografia musical.*

UFPB/BC

CDU: 78.01(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **“Cartografias de um Corpo – Existência e Resistência em Pauta”**

Mestrando: **Henrique Maia Lins Vaz**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eli Eri Luiz de Moura
Orientador/UFPB

Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
Membro/UFPB

Prof. Dr. André S. P. de Oliveira Ribeiro
Membro/UNISANTOS

João Pessoa, 12 de Dezembro de 2014.

Destino de nossa raça devastada pela introspecção e anemia: reproduzir-se através da palavra... Dē-: como prevérbio aparece, principalmente, em compostos verbais e com as seguintes idéias: movimento de cima para baixo, acabamento, intensidade...; -dīcāre: manifestar-se pela palavra, proclamar...; dēdīcāre: consagrar, oferecer, transformar o ânimo de qualquer coisa que seja com toda intensidade; a doação de si a algum propósito - o ato de vincular-se a si, emocionalmente e intelectualmente, ao curso da ação. Uma mensagem que arrasta um pacto é dedicação..., fazer tudo falar – e, em troca, depor todo o falar nas coisas, ele mesmo como uma coisa feita: recitação da infância ou algo oferecido apenas como aparição... Não é possível saber se o homem se servirá ainda durante muito tempo da palavra ou se logo recuperará pouco a pouco o uso do uivo... Distraído da distração pela distração, cheio de fantasias e vazios de sentido, esta dissertação é dedicada ao dedicar e aos que Clio não celebra.

AGRADECIMENTOS

Chego, aqui, ao limite de minhas reflexões. Percebo que poderei perdê-las a qualquer momento, pois ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho, tampouco ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Exilado no mundo, refaço meu desenho todos os dias e nem no meu sepulcro terei a medida certa. Além disso, perdi muita gente querida, amigos e parentes... Ao nascer, respirei o ar comum e idêntica é a entrada de todos na vida e idêntica é a entrada de todos na saída...: o que sobra de tudo que a gente aprendeu no momento limite? Saí a procura de uma sabedoria que me auxiliasse a suportar este tempo e a “velhice”, compreendê-los com serenidade, e só encontro consolo quando baixinho eu recito aforismos que sei de cor e “nomes próprios”. A repetição é uma forma arcaica de conhecimento, mas é eficaz..., é repetindo esses “nomes” e aforismos que aprendo coisas importantes sobre mim – *no infinito até as paralelas se encontram*.

A: de Andre Ribeiro; Agricoulout; Álvaro; Aislan Ayala...

B: de Beto; Breno Dourado; Breno José...

C: de Charles de Paiva e família; Carlos Eduardo Lócio e família..., Caio...

D: de Didier Guigue; Daniel Mariz Lócio...

E: de Eli-Eri Moura; Eduardo D’Antona...

F: de Fátima Maia Lins...

G: de Graça Dourado e família; de Γοργίας...

H: de Hugo Medeiros; Helder Oliveira...

I: de Igor Medeiros; Iezu Kaeru; Isabela Almeida; Irene...

J: de Janete...; Jucilo; Jean-Pierre Caron; João Wojtyla...

K: de *Kairós*; do “instante” e da “metafísica do tempo”...; de Kerman...

L: de Lucas Alencar; Lucinha; Leopoldina Mariz e família; Luã Brito; Lucas Mariz e família; Lilian Dourado e família; Luis Ricardo...

M: de Manuela Mariz Lócio; Mona Lisa Dourado e família; Marcelo Campello e família; Mateus Alves; Melina Gama e família; Marcílio Onofre...

N: de Néa Maia e família; de Nuala...

O: de Otto Dourado Vaz...

P: de Palloma Lins, Phillipe Maia e família...

Q: para *quodlibet*, *qualunque*...

R: de Rafael Amorim e família...

S: de Suyene Maia; Saulo de Tarso e família; Samuca; Suzy Vaz e família...

T: de Túlio Falcão; Thelmo Cristovam; Thiago Maia; Tânia...; de um Tempo onde nada começa quando aqui é igualmente lugar nenhum...

U: de Uchôa e Victor...

V: de Valério Fiel da Costa...

W: de “duplo”; de “dobra”; incógnita do “meteco”, da “gagueira”...

X: incógnita do “encontro”...

Y: incógnita do “toque”, mas também de Yandara; Yara...

Z: incógnita do “devir”...

"I wanted sounds to be a metaphor, that they could be as free as a human being might be free, (...) that they should breathe, (...) that you shouldn't know how it's made, that you shouldn't know if there's a system, that you shouldn't know anything about it.

I am interested in getting Time into its unstructured existence. That is, I am interested in how this wild beast lives in the jungle – not in the zoo. I am interested in how Time exists before we put our paws on it – our minds, our imaginations, into it. (...) This was not how to make an object, not how this object exists by way of Time, in Time or about Time, but how this object exists as Time. Time regained. Time as an Image".

Morton Feldman

RESUMO

A mente é uma idéia do *corpo* e os *corpos* fazem do “sentido” o ultrasenso: são uma ultrapassagem do “sentido”, pois não há menos coisas no “espírito” que ultrapassam a nossa consciência que coisas no *corpo* que superam nosso conhecimento. É o *corpo* material, denso, impenetrável, um *corpo* não é vazio e está cheio de outros *corpos* e também de si... Um *corpo* se estende e cada lado seu toca e é tocado por outros *corpos*: *corpos* se cruzando, se roçando, se apertando, se enlaçando ou se golpeando...: trocam tantos sinais, chamados, advertências, que nenhum “sentido” definido pode esgotar. Um *corpo*, outrossim, é imaterial... É um desenho, um contorno, uma idéia. A criação de *Corpos sem Órgãos* aponta para uma valoração ética do “intensivo”, que não perde de vista certa prudência prática. Outra forma de definir o *corpo* é por seu poder de afetar e ser afetado... *Cartografar* implica na labuta em um terreno que comporta certa ludicidade, onde a imaginação é fonte de conhecimento, senão o único... *Cartografia* das relações de velocidade e lentidão entre elementos não formados e nas composições de afetos intensivos correspondentes: *longitudes* e *latitudes* de um *corpo*. O presente trabalho busca captar as potências do *corpo* para paralelamente descobrir as potências do “espírito” que escapam à consciência, na companhia de “intercessores” que corroborem para uma multiplicidade conceitual do tipo rizoma, que afirme a vida, onde nem a existência é colocada como culpada nem a vontade se sente culpada por existir. *Resistência* é o ato de criação, a luta contra a “entropia”, uma vez que a natureza tende a ela, rumando à desagregação, desinformação e esquecimento... *Resistência* enquanto recusa aos modos encodificados, preestabelecidos, de manipulação e tele comando; uma *singularização existencial* que coincida com um gosto de viver, uma “forma-de-existência”. O *omamentum*, o adorno enquanto “atividade genérica” do homem, a “fisicalidade instrumental”, a “corporeidade do intérprete”, a “fisiologia do som”, o “cartografar dos gestos”, a “gambiarra como luteria”, o “tempo ornamentado”, a “interpretação” enquanto soma das condições físicas de aparição do som e o “acontecimento”..., modo íntimo do sentido, compõe o fulcro deste trabalho em uma apreensão sobre “compor” que não é *officium*, mas terapêutica que se funda na dinâmica afetiva, sendo estritamente pessoal, recusando a criação de uma ética que seja normativa... O “partitural” é território, matriz onde o codificado, coreografado e indicado são a periodicidade, a velocidade, a direção e a natureza dos gestos: a *cinética dos corpos*... Neste trabalho não se busca erigir uma nova ordem, ou Verdade, não é a questão do modelo que se faz escopo, o *corpo* urge enquanto sentinela que nos mantém vigilantes quanto aos limites da consciência - *buscar no corpo a radicalidade do pensamento*, eis o ato criativo nesta pesquisa.

Palavras-chave: *cartografia, corpo, existência, resistência*.

ABSTRACT

The mind is an idea of the *body* and the *bodies* make of the "sense" the ultrasense: they are an overtaking of the "sense", since there are no fewer things in the mind that exceed our consciousness than there are things in the *body* that exceed our knowledge. A *body* is material, dense, impenetrable, it is not empty, it is filled with other *bodies*, but also filled with itself... A *body* extends and each side of it touches and is touched by other *bodies*: *bodies* intersecting each other, rubbing, squeezing, wrapping each other or striking each other...: they trade so many signals, callings, warnings, that no defined "sense" can be depleted. A *body* is, furthermore, imaterial... It is a drawing, an outline, an idea. The creation of *Bodies without Organs* indicate an ethical valorization of the "intensive", a valorization that does not underestimate the urgency of a certain practical prudence. Another way to define a *body* is from its power to affect and to be affected... *Cartography* implies a toiling on a terrain that carries certain playfulness, where the imagination is source for knowledge, if not the only one... *Cartography* of speed and slowness between unformed elements, or mapping compositions of the intensive corresponding affections: *longitudes* and *latitudes* of a *body*. The present work aims at apprehending the potencies of the *body* to parallelly unfold the potencies of the mind that escape the consciousness, all in the company of "intercessors" that corroborate to a conceptual multiplicity in a rhizomatic manner which affirms the life, where neither the existence is put as guilty nor the will feels guilty by existing itself. *Resistance* is the act of creation, accurately it is taken as the fight against the "entropy", once the nature tends to it, heading to the disintegration, disinformation and forgetfulness... *Resistance* whereas it refuses the encoded and preestablished modes of manipulation and telecommand; an *existential singularization* that coincides with a taste of living, a "form-of-existence". The *ornamentum*, the adornment while "generic activity" of humankind, the "instrumental physicality", the "corporeity of the interpreter", the "physiology of the sound", the "cartography of gestures", the "kludge as luthiery", the "time as ornament", the "interpretation" as the sum of the physical conditions for the sound apparition and the "happening"..., intimate mean of the sense, composes the fulcrum of this work in an apprehension of "composing" that is not *officium*, but therapeutic, therapy that is founded on affective dynamics, being strictly personal, refusing by all means the creation of a normative ethics... The "partitural" is territory, matrix where the encoded, choreographed and indicated are the periodicity, the velocity, the direction and the nature of gestures: *the kinetics of the bodies*... In this work, there is not a pursuit to rear a new order, or Truth, it is not about the model to be a scope, the body urges qua sentinel that keeps us vigilants about the limits of the conscience - *searching in the body the radicalness of the thought*, such is the creative act of this research.

Key words: *cartography, body, existence, resistance.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Do tempo ornamentado em Cobogós: entidades, trípticos, quadros e dimensões.....</i>	200
Figura 2.1: <i>Da simbologia dos acidentes microtonais.....</i>	227
Figura 2.2: <i>Da simbologia dos acidentes microtonais: tabela complementar.....</i>	228
Figura 2.3: <i>Da simbologia dos acidentes microtonais: representação simbólica dos harmônicos naturais.....</i>	228
Figura 2.4: <i>Da simbologia dos acidentes microtonais: a redução paramétrica e a representação simbólica dos trinta e um primeiros harmônicos naturais de uma fundamental virtual.....</i>	229
Figura 2.5: <i>Esquemática escordatural referente às cordas utilizadas em Cobogós: violas, violoncelos e contrabaixos.....</i>	230
Figura 2.6: <i>Tabela dos nodos de vibração dos harmônicos naturais ao longo da corda.....</i>	231
Figura 2.7: <i>Tablatura dos harmônicos naturais que abrangem tanto a viola, quanto o violoncelo e contrabaixo, reservando-se as devidas transposições.....</i>	232
Figura 2.8: <i>Aparato simbólico: relação dos sons reais para cada corda e respectiva escordatura.....</i>	233
Figura 2.9: <i>Esquema de amplificação dos três grupos, ou dimensões que compõem os trípticos.....</i>	234
Figura 3.1: <i>Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do primeiro tríptico.....</i>	235
Figura 3.2: <i>Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do primeiro tríptico.....</i>	237
Figura 3.3: <i>Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do primeiro tríptico.....</i>	239
Figura 3.4: <i>Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do segundo tríptico.....</i>	241
Figura 3.5: <i>Entidades do segundo e terceiro grupos, ou dimensões (β) e (γ) do segundo tríptico.....</i>	243
Figura 3.6: <i>Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do segundo quadro do segundo tríptico.....</i>	245
Figura 3.7: <i>Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do segundo quadro do segundo tríptico.....</i>	247
Figura 3.8: <i>Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do primeiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	248
Figura 3.9: <i>Quadro de multifônicos do violoncelo para a primeira e segunda cordas.....</i>	250
Figura 3.10: <i>Quadro de multifônicos do violoncelo para a terceira e quarta cordas.....</i>	251
Figura 3.11: <i>Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do primeiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	252
Figura 3.12: <i>Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do primeiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	253
Figura 3.13: <i>Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do primeiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	254
Figura 3.14: <i>Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do primeiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	256
Figura 3.15: <i>Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do terceiro quadro do terceiro tríptico.....</i>	257
Figura 4.1: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico primeiro.....</i>	258
Figura 4.2: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico primeiro.....</i>	259
Figura 4.3: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico primeiro.....</i>	260
Figura 4.4: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico segundo.....</i>	261
Figura 4.5: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico segundo.....</i>	262
Figura 4.6: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico segundo.....</i>	263
Figura 4.7: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico terceiro.....</i>	264
Figura 4.8: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico terceiro.....</i>	265
Figura 4.9: <i>Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico terceiro.....</i>	266

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. DA EXISTÊNCIA	27
1.1. À guisa de introdução.....	27
1.2. Do método: o <i>fluxo</i> , o <i>jogo</i> , e o <i>exercício ensaístico</i>	29
1.3. Da subjetividade: vicissitudes de um conceito.....	38
1.4. A <i>mecanosfera</i> deleuze-guattariana.....	54
1.5. Um <i>ritornello</i> : a assunção do <i>simulacro</i> , as “ilusões do consciente” e o <i>corpo adjuvante</i>	60
1.6. Um <i>nada</i> que <i>nadifica</i> a si mesmo na <i>autonadificação</i> do mundo, neste e para este mundo: a arte como <i>forma-de-existência</i> e a comunidade.....	67
1.7. <i>Da capo al fine</i> : <i>esculturar-se</i> - o corpo do compositor, o estilo e o estilete.....	84
CAPÍTULO 2. DA RESISTÊNCIA	104
2.1. Da cultura: um labiríntico agregado de forças.....	104
2.2. Primeira variação - a plasticidade da máquina reativa: “sujeição” e “singularização” no <i>Capitalismo Mundial Integrado</i>	115
2.3. Da minha resistência primeira: a <i>infância obstinada</i> , a <i>fábula</i> e a <i>alegoria da anamorfose</i>	123
2.4. Da minha resistência segunda: uma anamorfose das relações – <i>este corpo, este som, agora</i>	135
2.5. Da minha resistência terceira: a anamorfose dos desígnios do objeto – a <i>gambiarra</i>	150
CAPÍTULO 3. EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA EM PAUTA – UM DESEJO METAMORFOSEADO EM EXPERIÊNCIA.....	165
3.1. Cobogós - por uma “definição”: à guisa de introdução.	165
3.2. Cobogós - por uma “indefinição”: ornamentação e terapêutica.....	168
3.3. Do macro em Cobogós: ou do “tempo objetivo” do objeto visual ao “tempo homogêneo” da ornamentação – <i>nossa duração</i> e o <i>Tempo Uno</i>	176
3.4. Do macro/micro em <i>Cobogós</i> – a <i>entidade</i>	201
3.5. Da(s) entidade(s) – <i>Cobogós</i>	227
PARA NÃO CONCLUIR.....	267
REFERÊNCIAS.....	274

INTRODUÇÃO

O *intempestivo*, a *vértebra quebrada* e a *escuridão...*, por hora guardemos esses termos para melhor desabotoarmos-los. Pensar o contemporâneo é colocar-se na situação de fratura, vislumbrar o fabular que há nos interstícios da malha do tempo - é a aventura do pensamento no interior da quebra¹. Definir o contemporâneo é talvez pensar a falha que há no meio do caminho, o acontecimento que impede nossa tranqüila jornada: a mirada no abismo, o insistente olhar que indaga o fundo e a consciência de sua infinitude abismal. Uma condição, um estado; o contemporâneo de forma alguma se aquartela a dados temporais, não podendo ser capturado pela circularidade do tempo - “o tempo está fora dos seus gonzos”², pois o gonzo, o eixo em torno do qual a ponta gira e que assegura a subordinação do tempo aos cardinais pelos quais passam os movimentos periódicos que ele mede, se parte com a cesura: o tempo abandona o círculo e opera uma síntese estática³ - contemporâneo é a cesura, o que lancetou, o desconexo, o desacordo, o excêntrico.

Tempo antes, cesura, depois; tempo que se espraia, desenrola-se, distribui-se desigualmente de uma parte e de outra da cesura, onde início e fim jamais coincidem, operando uma fratura no *Eu*⁴. A cesura desvela o tempo em toda sua magnitude e selvageria, é o ponto de nascimento da rachadura que instaura a severa diferença - diferença absoluta onde o sujeito fissurado não sobrevive mais em sua identidade consigo: [é] contemporâneo. Tal fendimento do ser é acontecimento sem localização, e pensá-lo enquanto *a priori* do tempo é considerarmos nossa permanência na fenda, é sempre viver a cesura – “claro que a vida é, toda ela, um ato de demolição”⁵. [É] este homem intersticial, portador da estrutura antes/cesura/depois, o contemporâneo, o *Eu* rachado, que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo, de colocá-lo em relação com tempos outros segundo uma

¹ Cf. AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.

² SHAKESPEARE *apud* DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. tr. br. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 2011, p. 36.

³ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tr. br. Luis Orlandi, Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 155.

⁴ “Podemos definir a ordem do tempo como sendo esta distribuição puramente formal do desigual em função de uma cesura. Distingue-se, então, um passado mais ou menos longo, um futuro em proporção inversa, mas o futuro e o passado não são aqui determinações empíricas e dinâmicas do tempo: são características formais e fixas que decorrem da ordem *a priori* como uma síntese estática do tempo. Estática, forçosamente, pois o tempo já não é subordinado ao movimento; forma da mudança mais radical, mas a forma da mudança não muda. É a cesura e o antes e o depois que ela ordena uma vez por todas que constituem a rachadura do *Eu* (a cesura é exatamente o ponto de nascimento da rachadura)”. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tr. br. Luis Orlandi, Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 155.

⁵ FITZGERALD *apud* DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tr. br. Luis Alberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 157.

necessidade que não provém do arbítrio, mas de uma exigência ao qual ele não pode responder – quem pode dizer “o meu tempo”, escreve neste, uma cesura.

Contemporâneo [é] o inalcançável, o inapreensível; [é] o *intempestivo*, o desprovido de tempo; o que está fora do calendário, do cronológico, que vaza através dos tempos. O contemporâneo [é] o que procura perceber no *escuro* do presente a luz que busca nos alcançar e não o pode fazer. Mas o que perfaz o presente? Qual sua constituição? O que é “estar” neste presente? É não deixar de perceber que esse “estar” esquiva-se do próprio presente e aqui, mais uma vez, é condição: a compleição que confere indícios de não ser o presente suficiente para esse “estar”; a condição mesma, uma postura que reconhece a insuficiência deste presente para responder as suas próprias perguntas - a aceitação do “estar” presente de forma violentamente crítica, um “estar” que questiona o estatuto do próprio presente.

Presente que não é completo ou uma totalidade monádica. Perspectiva comum de estar o presente grávido do futuro, para o homem contemporâneo o presente está prenhe do passado..., mas existe o passado? Não. O que há, ou o que permanece dele é o que interessa para o presente. O presente opera a *atualização* do que lhe é relevante do passado, *presentificando-o, contemporanizando-o*. Destarte, ao mesmo tempo em que o poeta apreende os contornos do seu tempo ele se distancia dele, fratura-o, pois ao inferir o presente, ele abre espaços, no próprio presente, que não podem ser preenchidos.

O *hápax existencial*, a fenda em Kafka operada, venha talvez de sua observação em tenra idade dos trabalhadores comuns das cidades européias, nos quais via espectros, intimidadores abantesmas, associando-os posteriormente à mortalidade. Para Kafka, estar morto significa para o homem o mesmo como o domingo para os limpa-chaminés: lavam-se da fuligem⁶. Uma perspectiva que abrange a zona de indecibilidade do nascer e do morrer que acaba por subentender aspectos outros uma vez associados ao que Kafka identificou como “vácuo de Weiss”⁷. Proclamando-se não mais deste mundo, ainda assim Kafka se sentia acossado por ele, por sua força monumental de atração que combatia com a força de seu universo íntimo. Kafka sentia-se desesperado por não dispor de tempo para escrever, e esse desespero é recrudescido, pois o tempo do “escrever” é outro. Esse tempo é para Blanchot ausência de tempo, onde escrever é entregar-se ao fascínio da ausência temporal, pois na escrita, as horas, são elas as de um tempo diverso, não linear, à parte do objeto relógio que

⁶ Cf. CARPEAUX, O. M. *Ensaio Reunidos: 1946–1971*. Vol. II. São Paulo, UniverCidade Editora / Top Books, 2005, p. 75.

⁷ Referência ao físico francês Pierre Ernst Weiss que ampliou o conhecimento sobre substâncias que estão submetidas a um intenso campo magnético interno. Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tr. pt. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 33.

marca a eficiência das relações e dentro da “ausência”, sobretudo na ausência de um tempo puramente afirmativo: é o tempo da narrativa, que concede a escrita o “sim” que afirma a sua permanência, o seu movimento; um tempo que viaja pelas margens e mergulha no infinito do impensado – ausência de tempo que “não é um mundo puramente negativo”, mas antes “um tempo em que nada começa”, quando “aqui é igualmente lugar nenhum”⁸.

Kafka pôs resistências às imobilizações exteriores, apesar de ter se envolvido com dispositivos como o trabalho, o casamento, o alistamento ou ir para a Palestina na condição de agricultor; no limite, diplomou-se em direito e desempenhou funções em uma companhia de seguros. Blanchot⁹, assumindo o lugar de intérprete, atento ao que Kafka nos legou em seus diários, fala-nos que ele gostaria de ter permanecido em Canaã¹⁰, mas é o deserto que o ampara. Receoso de tudo o que poderia levá-lo a não escrever, à imobilização, Kafka abandona-se como pessoa deste mundo, assumindo então o próprio vácuo no mais fecundo de seu ser: *escrever, introduzindo nele mesmo o escrito*. Ao buscar Canaã, Kafka vai em direção epistemológica diferenciada ao presente; uma condição *intempestiva* dada numa relação de desconexão e dissociação com o tempo presente.

Após rompimento com Gauguin e os episódios de Arles, que culminaram com a orelha cortada, van Gogh interna-se voluntariamente no hospício Saint-Paul-de-Mausole, em Saint-Rémy, mosteiro medieval do século XII. Ali ele poderia exilar-se em si, reconhecendo-se como alguém que não poderia fazer outra coisa a não ser pintar. E foi o que efetivamente continuou a fazer com a eletricidade do raio que oportunamente viu o efeito na árvore decepada em suas jornadas noturnas. Tais projeções eletrizadas assumem compleições sinestésicas concentradas na atividade retiniana com velocidade equânime ao da luz que se desloca no espaço, deixando um rastro de sombra – pintar é o pára-raios de sua sanidade. Van Gogh quis pintar a noite, antes confrontado por corredores, lugares íngrimes e pedreiras. O pânico, desde que chegou ao hospício, foi aos poucos cedendo, verificado nas obras que realizou do interior ao pátio e deste ao circundante. Os corredores de Saint-Paul-de-Mausole contracenam com as paisagens em formas afuniladas, enquanto fronteiras; um conflito

⁸ BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 20.

⁹ Cf. BLANCHOT, M. *A leitura de Kafka e a literatura; e A linguagem da ficção*. In: *A parte do fogo*. Tr. br. Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997., p. 9-18, 19-33, 77-87.

¹⁰ “A essência do caminho pelo deserto. Um homem que faz esse percurso como líder popular de seu organismo, com um restinho (mais que isso é impensável) de consciência de que está acontecendo. Ele farejou Canaã durante a vida inteira; é difícil de acreditar que não tenha visto essa terra até pouco antes da morte. Essa última passagem só pode ter o sentido de mostrar o momento imperfeito que é a vida humana, imperfeito porque esse tipo de vida poderia prosseguir infinitamente e, ainda assim, não produzir nada além de um momento. Não foi por ter vida muito curta que Moisés não chegou a Canaã, mas por ela ter sido uma vida humana”. Trecho do diário de Kafka datado de 19 de outubro de 1921. Cf. ZISCHER, H. *Kafka vai ao cinema*. Tr. br. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p. 131.

perspectivo com dois pontos de fuga: o que descentra o ponto de vista único e arremessa a visão a regiões as mais afastadas entre si, e por outro lado, ao esboçar os corredores, van Gogh estava dentro, e, depois, postou-se diante da entrada de uma pedreira numa perfeita reversão de territórios, nos quais a luz e a sombra se confundem, formam um misto.

Para além dessas considerações, é curioso que van Gogh pinte à maneira dos barrocos ao recortar a imagem - quanto mais nos aproximamos, mais a energia elementar se distancia no desconhecido e, com *A Noite Estrelada*, ele vislumbra luminosidade na escuridão. Sabe-se que ele recorreu à imaginação, e apaixonado por seu meio de expressão constrói um bloco de sensações e concebe um *devir-noite*, todavia, constatado por astrofísicos, as posições das estrelas são as mesmas daquela noite de junho de 1889, onde se distingue perfeitamente a Ursa Maior, a lua num minguante, Vénus, duas estrelas da Constelação do Carneiro e duas estrelas da Constelação dos Peixes. O ângulo do olhar, que é do alto e frontal, terá sido imaginário, aproximando van Gogh do firmamento enquanto a proximidade da aldeia recua entre o descomunal cipreste em primeiro plano assumindo a forma de labareda e as montanhas sinuosas imperam ao fundo - imagens típicas que van Gogh mantinha entre a aparência e a aparição. *A Noite Estrelada* é visionária a partir de uma experiência tão comum e tão antiga quanto o homem: somente aos poucos o escuro fica claro¹¹.

Há toda uma mística circunscrita a Scelsi, essencialmente no que diz respeito à inclassificável doença que o atacou no final dos anos quarenta. Segundo ele, este mal já o acompanhava desde antes da guerra, e ganhou consideráveis dimensões no decurso do conflito. Scelsi ficou internado em um sanatório na Suíça e após este período de crise surgiu-lhe o procedimento focado na escuta microscópica, na percepção dos componentes do que se convencionou chamar de “nota”. Enquanto internado, Scelsi encontrava um meio de penetrar no som, ou de conseguir ouvir suas propriedades acústicas¹², o que o tornaria um dos precursores da música espectral. Durante o período de crise, Scelsi encontra uma via de escape na poesia, nas artes visuais e no interesse pelo misticismo oriental e esoterismo; da amizade com Henri Michaux, ele é estimulado em sua pesquisa musical que coincidirá com o aprofundamento em práticas das filosofias orientais, da doutrina Zen, da Yoga e da

¹¹ Cf. SCHMIDT, J. *Vincent Van Gogh – pintor das cartas*. Curitiba, Letras Contemporâneas, 1996.

¹² “Eis como se deve escutar um som. Fiz esta experiência sozinho [...] Na clínica existem sempre uns pequenos pianos escondidos, que quase ninguém toca; um dia, me pus a tocar: dó, dó, ré, ré, ré... Enquanto tocava alguém disse: ‘Aquele é o mais louco de nós!’ rebatendo durante longo tempo uma nota, esta se torna mais ampla, tão ampla que se ouve ainda mais a harmonia, e essa nos engrandece interiormente, o som nos envolve. Asseguro que tudo é uma outra coisa: o som contém um universo inteiro, com harmônicos que nunca se escutam”. Tradução de André Ricardo Siqueira do original em italiano. Cf. SCELSEI apud MALLET, F. *Il suono lontano: conversazione con Giacinto Scelsi*. In: CASTANET, P.-A.; CISTERINO, N. *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*. Itália, Luna Editore, 2001.

problemática do inconsciente. Tudo isso resultaria em experimentações no campo composicional, do uso não ortodoxo dos instrumentos tradicionais às transcrições de improvisações - a improvisação que gera todas as suas obras, assim como as literárias, como *Il sogno 101 – II parte – Il ritorno*¹³, realizada também a partir de transcritos de gravações. A improvisação e seu simbolismo ao vincular o ato de manipulação do instrumento à idéia de transe..., um modo de compor que ele denominava de lúcida passividade. Scelsi encontra, nesta fase pós-crise, o cosmos sonoro que tanto perseguia¹⁴: ser metade lhe foi suficiente.

Blanche Jouve, a psicanalista, me disse um dia: “O senhor não é tratável, seu tratamento é de curar os outros”. Talvez tivesse razão: com efeito, algumas vezes, tenho podido ajudar as pessoas (podem crê-lo ou não, mas é assim). Dentre os cento e vinte e seis médicos com os quais me tratei, muitos eram psiquiatras, o que me deixou meio louco, mas não mais do que antes. Um deles me disse: “Como faço para curá-lo, se o senhor nasceu pela metade?” O senhor ainda está no ventre do qual provém!”. Em certo sentido, penso ter razão: eis porque tocava piano com a idade de quatro anos, sem pensar. [...] Sou metade, mas esta metade é suficiente¹⁵.

O *intempestivo* em Kafka, o *escuro* em van Gogh e a *vértebra quebrada* em um Scelsi que é metade. A pergunta inaugural e que transpassa os parágrafos desta dissertação é a mesma que encerra toda discussão: o que significa ser contemporâneo? Mais especificamente: de quem e do que somos contemporâneos? Os primeiros parágrafos se insinuaram a responder, todavia Agamben¹⁶ nos ilustra, por algumas alegorias e descolagens efetuadas em esferas particulares, o seu conceito de contemporâneo que reitera o já esboçado. Uma primeira e também provisória indicação etimológica para orientar seu conceito está em Nietzsche cuja contemporaneidade é uma condição *intempestiva* – para ele é um mal, um inconveniente, um defeito algo do qual a época justamente se orgulha: sua cultura histórica; *somos efetivamente devorados pela febre da história*¹⁷. Neste sentido Nietzsche faz situar sua exigência de atualidade e contemporaneidade concernentes a um presente enquanto desconexão,

¹³ A inscrição no livro é a seguinte: “Este relato foi registrado pelo autor diretamente sobre fita magnética na noite de 27/28 de dezembro de 1980 e depois transcrito fielmente por R.S.”. Cf. SCELSEI, G. *Art et connaissance*. Roma/Veneza, Le Parole Gelate, 1982.

¹⁴ “Tendo rompido com a atitude esotérica ‘fora de moda’ de seus primeiros trabalhos (um aatitudo com antecedentes nos interesses teosóficos de Scriabin e Schoenberg), o desenvolvimento de Scelsi nos últimos vinte anos tem revelado uma profunda simpatia pela tendência anti-racional da nova música. Termina, assim, uma longa vida de isolamento que ajuda a explicar a ausência de qualquer escrito sobre ele”. Tradução de André Ricardo Siqueira. Cf. SCELSEI, G. In: ANNIBALDI, C. *New grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan, 1980, p. 581.

¹⁵ Tradução de André Ricardo Siqueira do original em italiano. Cf. SCELSEI apud MALLET, F. *Il suono lontano: conversazione con Giacinto Scelsi*. In: CASTANET, P.-A.; CISTERINO, N. *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*. Itália, Luna Editore, 2001.

¹⁶ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.

¹⁷ Cf. NIETZSCHE, F. *Unzeitgemässe Betrachtungen I*. In *Kritische Studienausgabe*, Vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1978.

dissociação, cujo verdadeiramente contemporâneo seria o que não coincide com o seu tempo, não pertencente a este, ou que não está adequado às suas pretensões, o “inatural”. Inobstante, tal anacronismo e “desvio” é que faz operar a percepção e apreensão do seu tempo; não-coincidência, discronia não fazem do contemporâneo um nostálgico, e contemporaneidade [é] esta singular relação com o próprio tempo, podendo odiá-lo, mas cômico de não poder fugir dele, aderindo-o e concomitantemente distanciando-se: *relação com o tempo que a este adere por dissociação e obsolescência*. Os que coincidem em conformidade com a época, que em todos os aspectos a esta adere, não podem [ser] contemporâneos, pois não conseguem vê-la, tão pouco lhes é possível manter o olhar fixo sobre ela¹⁸.

Este caráter *intempestivo* contemplado por Nietzsche, esse movimento de desconexão e dissociação é, outrossim, representado por outra imagem, proposta pelo poeta Osip Mandelstam em “O século”¹⁹: o tempo presente é uma *vértebra quebrada*, e ser contemporâneo [é] exatamente estar localizado nesta vértebra.

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos [...] o tempo da vida do indivíduo (lembrem-se que *saeculum* significa originalmente o tempo da vida) e o tempo histórico coletivo [...] cujo dorso está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra²⁰.

Direcionando-se para uma segunda definição do que viria a ser contemporâneo, ou um reforço à primeira camada etimológica apoiada no *intempestivo* nietzschiano e no *dorso fraturado*, Agamben sugerirá uma relação com o *escuro*: “contemporâneo [é] aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”²¹. Perceber o *escuro* não é uma forma de inércia ou passividade, e para tal basta que tracemos um paralelo com a neurofisiologia da visão, cujo escuro não é um conceito privativo, a simples ausência de luz, ou uma não-visão, mas é efetivamente o resultado da atividade de desinibição de células periféricas da retina que nos conferem uma particular espécie de visão que denominamos de *escuro*. Neste sentido, enxergar esta obscuridade é a condição de ser contemporâneo ao seu próprio tempo, compreendendo que o *escuro* do tempo não é uma ausência, mas antes uma construção histórica – ser contemporâneo [é] justamente “neutralizar

¹⁸ Cf. AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 59.

¹⁹ Esta poesia pode ser encontrada sob o título de “A Era”, cuja tradução em português é de autoria de Haroldo de Campos. Cf. CAMPOS, H. *Poesia russa moderna*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

²⁰ AGAMBEN, G. *opus cit.*, p. 60-61.

²¹ *Ibidem*, p. 62.

as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”²². Tal assertiva encontra-se presente em nosso tempo: perceber o que há no *escuro* da comunicação ao neutralizarmos as luzes excessivas da televisão; entender o silêncio, quando a música está exageradamente alta, as relações sociais, enquanto todos se evitam por pressa e eficiência encravada pelos ponteiros do relógio; o *escuro* na arte, enfim, quando o que há de produção artística é um sem-fim de redundâncias – perceber no *escuro* do presente a luz que quer nos alcançar, arrebatá-nos, e não poder efetivamente se consumir.

Isso não significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade [...]. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora²³.

Agamben assim nos sugere, intimidadoramente, que ser contemporâneo [é], sobretudo, uma atitude de coragem, pois nada mais que “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar”²⁴; nada mais do que enxergar com as pálpebras fechadas; ser capaz de fixar o olhar no *escuro* da época e perceber neste uma luz, que ainda dirigida a nós, distancia-se infinitamente. Faltar ao compromisso, tendo em vista que tal compromisso, o tempo presente, é algo inevitavelmente inapreensível; reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem jamais poder nos alcançar, viaja imorredouramente até nós – “*Lich, mehr licht*”, o derradeiro suspiro de Goethe. Um presente de *vértebras quebradas, dorso fraturado* e nossa manutenção nesta fratura: a contemporaneidade não tem lugar no cronológico, todavia urge dentro deste transformando-o.

O caráter fugidio do contemporâneo é ilustrado com uma rápida reflexão operada sobre a *moda*: esta é, de toda forma, alguma categoria vazia de tempo e espaço. A *moda* é algo que ao ser elaborado já passou, “o ‘agora’ da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro”²⁵ e o que a define é o que ela inocula no tempo: uma descontinuidade peculiar, dividida segundo sua atualidade ou inatualidade. Dizer-se “estar na moda”, portanto, é em si contraditório, pois no átimo em que o sujeito pronuncia, ele já está fora. A temporalidade que a moda comporta tem um caráter aparentado à

²² AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 63.

²³ *Ibidem*, p. 72.

²⁴ *Ibidem*, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

contemporaneidade em seu gesto que põe a fratura no tempo, a cesura do “não mais” e um “ainda não”, instituindo com esse tempo fora dos gonzos uma particular relação com passado e futuro, ou seja, ela pode colocar em relação o que inexoravelmente a própria dividiu, o que a faz re-evocar, revitalizar o que se tinha declarado morto.

O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível [...] É provável que, como sugerem os teólogos, isso dependa do fato de que a moda, ao menos na nossa cultura, é uma assinatura teológica da veste [...] Em todo caso, qualquer que seja a razão disso, o “agora”, o *kairos* da moda é inapreensível [...] o estar na moda, como a contemporaneidade, comporta [...] uma certa dissociação, em que a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démoté*²⁶.

Essa especial relação com o passado, que a contemporaneidade porta, tem outro aspecto. Estando o tempo, como observamos com a *moda*, dado numa relação de contigüidade, e por isso mesmo, fugidio, inapreensível, estabelece-se uma relação fundamental entre o tempo presente e passado, relação que se dá através do *arcaico* – “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele [ser] contemporâneo”²⁷. *Arcaico* aqui empregado por Agamben assume o significado da *arké*, ou seja, da origem. Todavia é de se ressaltar que “a origem” não arrasta consigo qualquer traço cronológico, pois é antes contemporânea do “devir histórico” e jamais cessa de incidir na sua urdidura, assim como podemos constatar o embrião que perpetua sua ação nos tecidos do organismo maduro ou a criança continuada na vida psíquica do adulto; a vanguarda que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o *arcaico*.

Ao evocar o *arcaico*, Agamben assevera a assunção de uma arqueologia que não regride enquanto acesso ao presente; sua regressão não se daria a um passado remoto, mas sumariamente a tudo aquilo que no presente não podemos em caso algum viver, e enquanto não vivido, é relançado à origem, sem poder alcançá-lo. Distância e simultaneamente proximidade, que vem a definir a contemporaneidade, reside justamente nos limiares com a origem, que definitivamente em nenhum ponto pulsa, viceja, tangencia com mais magnitude do que no presente. Assim lemos nos derradeiros parágrafos que arrematam o conceito agambeniano de contemporâneo:

²⁶ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 67-68.

²⁷ *Ibidem*, p. 69.

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; [...] o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo, significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos²⁸.

Aqui retomamos os termos que figuraram em destaque no exórdio desta introdução: o *intempestivo*, a *vértebra quebrada* e a *escuridão*; acrescendo a estes o *arcaico*. Esta dissertação busca enveredar-se em sendas que se irmanam aos itinerários conceituais do contemporâneo em Agamben, todavia não se busca respostas às perguntas que querem permanecer em suspenso: “o que significa ser contemporâneo ou de quem e do que somos contemporâneos?”. O aspirado aqui é a composição de outros estratos que concedam mais carnações ao arcabouço delineado por Agamben. Neste sentido, os capítulos que sucederão - enquanto exercícios ensaísticos “possíveis” sobre a contemporaneidade - buscam a *arké*, o “estar” próximo de uma origem, ou uma *arqueologia da potência do compositor*: daí ao encará-lo como polifonia constitutiva, sujeito não cortado de suas realidades políticas, de suas condições de produção, sem instâncias ocultas descoladas do seu corpo assumidas enquanto sede de entendimento, razão - descentramento da questão do sujeito para o da produção da subjetividade e seu caráter processual enquanto matéria prima de toda e qualquer produção é o fulcral ao tratarmos sobre a “existência” no primeiro capítulo.

Ao assumirmos o *arcaico* na potência do compositor, a “subjetividade produtiva”, ou mesmo ao dissertarmos sobre as vicissitudes deste conceito, estamos à procura de roteiros outros que não incidam no “ofício”, ou instância em que o compositor reconhece-se como tal, enquanto imagem – *officium* é o termo latino tradicionalmente utilizado em referência à práxis litúrgica, embora tenha sido traduzido a partir do século XVII enquanto “dever”, seu sentido não é primeiramente jurídico ou moral, mas antes concerne ao que faz com que a pessoa se comporte coerentemente ou em conformidade com a função que desempenha: “como prostituta, se é uma prostituta; como delinquente, se é delinquente; porém também como cônsul, se é um cônsul; e, mais tarde, como bispo, se é um bispo”²⁹ –; mais que um dever

²⁸ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 70.

²⁹ Agamben se expressa nestes termos sobre o *officium*: “[...] é o que faz a vida governável, aquilo através do qual a vida dos homens é ‘instituída’ e ‘formada’. O decisivo é que, desse modo, a atenção do político e do jurista desloque do cumprimento de determinados atos ao ‘uso da vida’ em sua totalidade, que o *officium* tenda a identificar-se com a ‘instituição da vida’ como tal, com as condições e o status que definem a existência

jurídico ou moral o “ofício” é uma condição ou um estado do qual se segue uma determinada maneira de comportar-se. Desta via o *arcaico* em nosso exercício tanto permeia o capítulo da “existência”, o primeiro, ao considerar os pontos supracitados, quanto o segundo capítulo, ao dissertarmos brevemente sobre cultura, história, e a produção de subjetividade no capitalismo mundial integrado assim como os influxos deste na constituição própria do que seria este “ofício do compositor” enquanto ação que sucede por obediência à lei. O terceiro capítulo, ao abordar o [não-ser] no léxico grego e as três teses de Górgias que culminarão no conceito de *Entidade*, também arrasta o *arcaico* em seus parágrafos.

A *escuridão* em certa medida é assumida na condição de “denúncias”, e estas surgem e são reiteradas em variações no seu matiz ao longo de cada capítulo, não tendo lugar específico, mas alastradas em cada parágrafo, a cada vez retomada de um modo diferente, deslocada em relação a que veio anteriormente, ou virá depois, e repetida inúmeras vezes, diversificando-se paulatinamente, ritmando a leitura; se é uma circunstância retiniana, uma espécie particular de visão, o *escuro* aqui também o é, da dissertação, uma condição, e os encontros com este podem ser talvez assinalados uma vez que esboçemos sua cartografia, sua tríplice constituição: uma denúncia que vai de encontro à consciência, que é naturalmente lugar de uma ilusão, sempre idéia de idéia e portadora de um caráter informativo e de transição, o que nos leva a proclamar a urgência de destituí-la de seu domínio sobre as questões do corpo para que possamos senti-lo e pensá-lo em intensidades, *um corpo enquanto inconsciente do pensamento*, capaz de “ultrapassar” a consciência e nos conduzir a pensar em efetivo; corpo que é sítio de encontros intensivos, que provoca e que dá o que pensar, não mais na condição de óbice da atividade especulativa.

Outra denúncia aponta para uma afirmação ética que se edifica nos encontros, cuja determinação do que é “bom” ou “ruim” é mediada conforme a constituição dos corpos ou partes da relação em questão, preterindo assim a assunção de valores transcendentais e a crença de que exista o “Bem em si” e o “Mal em si”, de tal modo que é imprescindível que conheçamos nosso poder de afetar e ser afetado; saber de que somos capazes, legisladores, ativos, e fazer a seleção dos afetos cômicos da importância de questionar quais as forças que constituem um pensamento e qual a relação destas forças que faz determinar um ponto de vista. O terceiro pináculo do *escuro* traz o “diferente”, e denuncia: os indivíduos diferem em suas potências, da essência singular de cada um, essência compreendida enquanto graus de

mesma dos homens em sociedade”. AGAMBEN *apud* CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben; uma arqueologia da potência*. Tr. br. Beatriz de Almeida Magalhães, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 209.

potência, enquanto variação de quantidades intensivas; assim, o corpo é apreendido não apenas por seus órgãos e funções, mas, sobretudo é possível defini-lo por sua *longitude* – conjunto de relações de velocidade e lentidão, repouso e movimento entre elementos não formados – e sua *latitude* – conjunto de afetos que ocupam os corpos a cada instante³⁰: uma cartografia corporal onde *o diferente está para o diferente na diferença*.

Qual a relevância deste *escuro* e o porquê de assumi-lo enquanto condição? Consoante às denúncias que ele opera, ao assumirmos essa particular modalidade de visão, estamos a excluir o recurso à vida enquanto valor transcendente, cortada da experiência: uma vida preexistente às formas concretas e trans-individuais nas quais é ficcionada se perfaz em problema. Destarte, acolhemos uma perspectiva cuja vida não existe separada, deslocada ou é anterior a existência do próprio vivente, mas é criada, fabulada, inventada enquanto este ato, no movimento do próprio viver – a *escuridão* aqui tomada rumo a uma liberação da vida de “fundamentos transcendentais”, problematizando a moral e seus sustentáculos, abrindo o campo para a ética, colocada e avaliada em consonância com as próprias relações compostas instante a instante na imanência, escapando de qualquer “finalismo”³¹; *escuridão* que reverbera o gesto deleuziano “para dar um fim ao juízo”³², onde não nos cabe mais a instauração de tribunais para julgar os demais existentes, mas antes o “sentir” se esses nos

³⁰ Trecho em que a noção de “cartografia de um corpo” é assinalada em Deleuze: “Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é entre elementos não formados. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto de longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades”. DELEUZE, G. Espinosa. *Filosofia prática*. Tr. br. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins, São Paulo, Escuta, 2002, p. 132-133.

³¹ Em complementaridade ao figurado neste parágrafo, cabe a citação: “Logo, não há vida em geral, a vida não é um absoluto indiferenciado, mas uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência, repertoriáveis segundo o tipo de avaliação que os comanda ou os anima (distribuição de valores positivos e negativos); e essa multiplicidade atravessa os indivíduos mais do que os distingue uns dos outros (ou ainda: os indivíduos só se distinguem em função do tipo de vida dominante em cada um deles) [...] a verdade é criação, não no sentido em que Deus poderia tê-la feito outra (Descartes), mas no sentido em que é relativa à perspectiva que um pensador ou um artista pôde adotar sobre a variedade dos modos de existência e dos sistemas de valores disponíveis [...] é na experiência que aprendemos a superioridade intensiva dos afectos - isto é: do encontro com o heterogêneo ou com o fora pelo qual toda a afectividade se vê abalada e redistribuída - sobre as afeições comuns [...] Portanto, [...] chamar mais especificamente vida ou vitalidade não a multiplicidade das formas de vida, mas aquela entre essas formas em que a vida - o próprio exercício de nossas faculdades - se quer a si mesma: forma paradoxal, a bem da verdade, mais próxima do informe. [...] o que está em jogo nessa redefinição da vida [...] é pensar em que o vivente formado está em excesso sobre sua própria organização, em que a evolução o atravessa e o transborda. [...] se a vida deve ser concebida aquém da organização, como pura criação da natureza, não se deve suspeitar da mínima metáfora em sua invocação para além - vida psíquica e criação de pensamento. [...] natureza, que não reconhece mais a cisão entre natural e artificial”. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tr. br. André Telles, Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2004, p. 60-62.

³² DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tr. br. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997, p. 162-174.

convém ou desconvém, se nos evocam forças ou nos remetem às misérias da guerra, às pobreza do sonho, aos rigores da organização - *escuro* de um novo pensar, onde nem a existência é colocada como culpada, nem a vontade é culpada por existir.

Cabe-nos, ainda que em um parágrafo tardio, que esclareçamos que o tratamento da língua nesta dissertação é posta como “fluxo” e não como “código”, e talvez esteja aí o *intempestivo* ao adotarmos o ensaio e seu exercício; o tratamento é musical, o que equivale a assediar a língua não circunscrita apenas enquanto código linguístico – que conserva um referente e um manifestante (objeto e sujeito de enunciação); um significado e um significante; expressão e conteúdo –, mas nutrimo-la aqui com “exorbitância”, arrastando todos os regimes de signos, colocando sobre um mesmo plano toda natureza de coisas: palavras, corpos, reminiscências, fabulações, afectos, conceitos, a ponto de “extrair daí gritos, clamores, alturas, durações, timbres, acentos, intensidades”³³. Também o *intempestivo* - enquanto o não-sincrônico, numa relação com o tempo aderido por dissociação - encontra aproximações no segundo capítulo ao abordarmos nossas estratégias de resistência, seja na anamorfose que deforma perspectivas, na gambiarra que profana os desígnios do objeto ou na “fisiologia do som” que toma o corpo enquanto adjuvante.

Apesar das vãs tentativas de instauração de “locais”, a idéia de “motivo” melhor nos satisfaz a compreensão de como o *arcaico*, o *escuro* e o *intempestivo* atuam ao longo da dissertação; um pouco como se diz da música de motivos que retornam, que nos remete ao refrão, ao estribilho. O *arcaico*, o *escuro* e o *intempestivo* são intensidades, pontos de gravitação, ou pequenos eixos provisórios em torno dos quais os elementos do texto vão se acoplando e ajeitando, criando assim uma mobilidade entre a atração e repulsa, o conter e o expandir. Nesses eixos motivicos em que a dissertação periórbita, o que está em jogo é a própria plasticidade textual e não apenas sua camada designativa; uma existência próxima à de uma escultura cinética, ou d’uma partitura. *Uma pulsação que retorna, um som que retorna, um timbre, um retornar que é sempre distinto*. Pequenos eixos que vão, portanto, criando o pulso irregular do texto: seus micro-ritmos localizados, e seu ritmo mais amplo, macro, composto por todos os pequenos ritmos locais e intermodulações.

Estes motes – o *arcaico*, o *escuro* e o *intempestivo* - vão tramando a escrita, criando um movimento espiralado que faz com que um conceito se ligue a outros de modos os mais diversos, isto é, entre dois conceitos não há meramente apenas um encaixe possível. A cada instância em que os motes são retomados, estes aparecem com sutis variações, e a cada vez

³³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 2). Tr. br. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 50.

imantando diferentes elementos, questões ou conceitos; é como se eles conferissem a multiplicação dos encaixes conceituais, mas não de modo explicativo ou explícito, pois os mesmo enquanto intensidades, por vezes não se revelam pelo verbo no decorrer da dissertação. O que se procede é que o leitor que se põe a desbravar esta dissertação vai sendo carregado por uma corrente sonora e vai experienciando a constituição de vários conceitos simultaneamente. Um matiz perpetuado vai tomando as proporções de refrão que percorre o texto, um motivo, ritmando a leitura, deflagrando ressonâncias internas, pequenos ciclos, assim, o leitor é incluso no curso temporal em que os conceitos se engendram.

O texto, ou a própria dissertação, “encena” a criação conceitual, uma vez que, a partir das repetições, inclui o tempo em seu curso; “encenação” que por amor à polissemia é o interstício do código, onde reticências são requeridas a cada complexo frásico: performance do conceito que cristaliza-se na “escultura” dissertativa, entre tipografias impressas e papéis, onde o conceito se torna inseparável desta trama que o constitui..., eis a fratura, a *vértebra quebrada*, a “cartografia de um corpo”, meu corpo e todos os riscos de se dizer *eu*, ainda que pequeno, e pagar com a vida: “meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de *dois séculos*?”³⁴.

Assistimos neste texto dissertativo a uma encenação de sua própria constituição, há um convite para que o leitor experimente esse passo a passo, viva esse processo; o fluxo das palavras não poderia deixar de ser também o fluxo que se cria na leitura, e o sentido depende deste percurso insinuado, não se circunscrevendo a uma significação do tipo “isto que dizer aquilo”³⁵, dependendo explicitamente de uma vivência, de uma experimentação de seu desenrolar, que só pode se dar, a cada vez, em cada leitura. O desejo metamorfoseado em experiência é a obra que vem oferecida no terceiro capítulo, entre tantas outras compostas ao

³⁴ O grifo é nosso; o trecho é extraído da poesia que Agamben faz uso de Osip Mandelstern. Cf. AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 60.

³⁵ “O signo ‘cadeira’ não é semelhante nem denotativo: ele não retira seu sentido da realidade exterior; ele também não manifesta o estado de espírito psicológico do locutor, nem a essência lógica do conceito (a ‘cadeira em si’, mentalmente visada). Eis por que ele funciona sobre um modo imanente, se produzindo como uma posição de superfície [...] por um jogo combinatório de termos neles mesmos assignificantes, fonemas e sintagmas que se atualizam diferencialmente (pronunciar ‘cadeira’ e não ‘coisa’; precisar ‘cadeira’ e não ‘sofá’). [...] tomando a palavra de Mallarmé, ‘pensar é emitir um lance de dados!’, Deleuze abre o sistema de signos sobre o lançar o aleatório do estilo. Toda distribuição do sentido procede a esta distribuição que joga o dado do pensamento como um encontro ao acaso, um golpe de força, um lance de dados. Nessa configuração, o sentido não é mais dado, mas atualizado em uma emissão contingente de singularidades – dos dados que se lança -, e ele não mais advém de repartições sedentárias, fixas, prévias, nem de uma partilha originária do sentido em significações estabelecidas. [...] Se ele não procede mais de uma distribuição prévia de significações dadas em um sistema fechado, ele se faz acontecimento. A esse respeito, toda emissão singular de sentido é signo de um estilo”. SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografia do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. In: *Atefilosofia* n. 9. Tr. br. Roberto D. S. Nascimento, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, 2010, p. 20-34.

longo dos anos de pesquisa - foi ela, *Cobogós*, a escolhida para aqui figurar. Não há muito, por hora, que se possa dela falar, mas muito da musicalidade do texto dissertativo é reflexo da ornamentação, da polifonia de vozes, das instabilidades dos gestos, da intrincada malha de entradas múltiplas nela contida – o fronteiroço se apaga: *o texto, afinal, não é apenas a tentativa frustrada de uma re-apresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas, mas “composição”, um bloco de sensações com os mesmos matizes da obra musical.*

Jazo a minha vida. [...] Aconteço-me a morte e o caso. O mais que posso esculpir é sepulcro meu a beleza interior. Os portões do meu afastamento abrangem para parques de infinito, mas ninguém passa por eles, nem no meu sonho – mas abertos sempre para o inútil e de ferro eternamente para o falso... Desfolho apoteoses nos jardins das pompas interiores e entre buxos de sonho piso, com uma sonoridade dura, as áleas que conduzem a Confuso. Acampeí impérios no Confuso, à beira de silêncios, na guerra fulva em que acabará o Exacto. [...] Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. [...] Tudo o que eu sou está nisto, e mesmo aquilo que em mim mais parece longe de destacar o sonhador, pertence sem escrúpulo à alma de quem só sonha, elevada ela ao seu maior grau. Quero, para meu próprio gosto de analisar-me, ir à medida que a isso me ajeite, ir pondo em palavras os processos mentais que em mim são um só, esse, o de uma vida devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar. [...] O sonhador entende-se que seja assim. Toda a realidade me perturba. A fala dos outros lança-me numa angústia enorme. A realidade das outras almas surpreende-me constantemente. A vasta rede de inconsistências que é toda a acção que eu vejo parece-me uma ilusão absurda, sem coerência plausível, nada. [...] Porque eu não só sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente. [...] Afirmo que as minhas próprias idéias abstractas, eu as vejo em mim, eu com uma interior visão real as vejo num espaço interno. E assim os meus meandros são-me visíveis nos seus mínimos. Por isso conheço-me inteiramente, e, através de conhecer-me inteiramente, conheço inteiramente a humanidade toda. Não há baixo impulso, como não há nobre intuito que me não tenha sido relâmpago na alma. [...] para mim sonhar é possuir. E assim se vê como é natural que eu, sonhador que sou, seja o analítico que me reconheço. [...] As coisas são a matéria para os meus sonhos; por isso aplico uma atenção distraidamente sobre a certos detalhes do Exterior. [...] a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenômenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. [...] vivo sempre em sonhos, mesmo quando vivo na vida. [...] Em mim o devaneio ininterrupto substituiu a atenção. Passei a sobrepor às coisas vistas, mesmo quando já sonhadamente vistas, outros sonhos que comigo trago. [...] sobreponho o que sonho ao sonho que vejo e intersecciono a realidade já despida da matéria com um imaterial absoluto. Daí a habilidade que adquiri em seguir várias idéias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muitos diversos [...] as duas coisas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente se confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguém que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos – o que teria que fazer numa unidade de sensação – ao mesmo tempo que via os vários corpos – esses tinha que os ver diversos – cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas³⁶.

³⁶ PESSOA, F., *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 501-506.

CAPÍTULO 1. DA EXISTÊNCIA

1.1. À guisa de introdução

Além do Velho e do Novo, mencionei o Outro, que aflui de todos os lugares [...] a investigação de povos primitivos ainda existentes: seu modo de vida material, a organização de sua sociedade, as formas que assumem sua crença e seus ritos, seus mitos. Aquilo que existe de completamente Outro, como as ricas e instigantes descobertas dos etnólogos, é incomensurável e não pode de forma alguma – como em geral se assumia antigamente, e como alguns ainda hoje gostariam de assumir – ser reduzida a uns poucos achados. Para mim, pessoalmente, esse crescimento da realidade é o mais significativo, porque sua apropriação demanda mais esforço que a apropriação do banalmente Novo, evidente a todos; mas, talvez, também porque ele reduz saudavelmente nossa altivez, que se deixa insuflar indiscriminadamente com o Novo. Com efeito, reconhece-se, entre outras coisas, que *tudo já fora preconcebido nos mitos: o que hoje, com desembaraço, tornarmos realidade são idéias e desejos antiqüíssimos. No entanto, no que toca nossa capacidade de inventar novos desejos e mitos, estamos deploravelmente mal servidos. Vasculhamos os antigos, como que a remoer ruidosamente preces, sem ao menos sabermos o que essas preces mecânicas significam* [...] Finalmente, não quero deixar de mencionar ainda que o Outro, que só agora experimentamos seriamente, não se refere apenas aos seres humanos. A vida, tal como foi sempre a dos animais, ganha para nós um outro sentido. O conhecimento crescente de seus ritos e jogos demonstra, por exemplo, que eles – a quem, três séculos atrás, declaramos oficialmente máquinas – possuem algo como uma civilidade que pode ser comparado à nossa³⁷.

Para este primeiro momento partiremos da assertiva que a subjetividade não se perfaz em uma entidade estritamente abstrata, ou objetificável, mas antes em um amorfo constructo, mais corpóreo e além do teórico - subjetividade engendrada no fato, na própria concretude do mundo, sendo deveras impensável sem o concurso do corpo, abolindo assim as *imagens dogmáticas do pensamento* em uma categoria Homem³⁸. A finalidade aqui é trazer à baila a temática da produção da subjetividade, a adjuvância do corpo e a hipótese de um hedonismo musical em um “pós-homem”³⁹ através da articulação conceitual entre autores e respectivos textos considerados essenciais para o delineamento da discussão.

³⁷ CANETTI apud SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Pulo, Ed. 34, 2003, p. 72, [grifo nosso].

³⁸ Deleuze apresenta três teses que constituem a *imagem dogmática do pensamento*: uma onde o pensamento detém formalmente o verdadeiro, o inatismo da idéia, o *a priori* dos conceitos, cenário onde se bastaria pensar verdadeiramente para pensar com veracidade; o pensador, na qualidade de pensador, ama o verdadeiro e pensar é um exercício natural de uma faculdade – a veracidade do pensador. A segunda tese nos diz que forças estranhas ao pensamento, como o corpo, as paixões e os interesses sensíveis nos induziriam ao erro, a tomar o falso pelo verdadeiro – o “erro” como conseqüente das forças externas e opostas ao pensamento. A tese terceira afixa a necessidade de um método: precisaríamos apenas de um método que nos faça pensar bem e verdadeiramente. Eis os nortes de um *dogmatismo do pensamento* e sua imagem em uma categoria Homem que surge da “natureza superada”. Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976, *passim*.

³⁹ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2010, p. 107-112.

Para tal empreendimento nos fundamentamos na leitura multidimensional, intertextual e crítico-interpretativa dos textos, abarcando o plural, cujos modelos metodológicos são assumidos como coletivos de forças na forja do material de pesquisa enquanto mapa, sem exclusivizar o caminho, ante a infecundidade mesma de dissertar sobre os pontos estáticos de uma mutação, as vicissitudes de um conceito e da impossibilidade de construir sumas ou de se ocupar com disputas silogísticas - fluir como um improviso, não dotado para os números, ainda menos para as arquiteturas insidiosas⁴⁰.

[...] a verdade se manifesta por si mesma e, ao se manifestar, ela se faz sentir com um sentimento ou uma sensação que não deixa de ser uma tecla sensível por estar ligada ao espírito – o próprio sentido do verdadeiro [...] nos chega de um fora cuja exterioridade, contudo, não é nada senão a mais profunda intimidade deste espírito ou daquilo que assim nomeamos. [...] o verdadeiro abre sua passagem segundo as inflexões, as atenções e as paixões de cada um [...] O universal do verdadeiro é, portanto, ao mesmo tempo um e múltiplo. Ele é um multiverso ou um pluriverso [...] uma disseminação de si do “Um” que nós nos representamos com razão como devendo ser a condição do verdadeiro⁴¹.

Portanto assumimos que não há qualquer método particular preposto, nem método geral que julgue os diversos métodos. Tal como uma rapsódia, as articulações conceituais empreendidas aqui concorrem ao primado da justaposição, ao entrelaçamento que desmagnificado revela a trama e seus gradientes – o Montaigne dos *Ensaio*s faz uso de uma pertinente metáfora ao afirmar que pilha as flores à maneira das abelhas para fazer seu mel⁴².

É bem isto, uma metodologia se agregando mais a uma penetração de superfícies, concentrada numa adesão, não se desdobrando em instrumentação, em uma ordem de meios, em uma progressão - o paradigma do *fluxo*, a alegoria do *jogo* e remissões ao *exercício ensaístico* melhor nos satisfará a compreensão do porquê deste entrecruzamento entre vozes para a apreensão dos processo de subjetivação na contemporaneidade.

O que verdadeiramente importa [...] é saber *qual* unidade, *qual* multiplicidade, *qual* realidade superior ao uno e ao múltiplo abstratos é a unidade múltipla da pessoa [...] Os conceitos ocorrem ordinariamente aos pares e representam os dois contrários. Não há realidade concreta em relação à qual não se possa ter ao mesmo tempo duas visões opostas e que, por conseguinte, não se subsuma aos dois conceitos antagonistas⁴³.

⁴⁰ Cf. ONFRAY, M., *Contra-história da filosofia: o cristianismo hedonista*. Tr. br. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 2008.

⁴¹ NANCY, J.-L. *Meditação de método*. Tr. br. Paola Ghetti, Rio de Janeiro, vol. 15/2, Alea, p. 304.

⁴² Cf. ONFRAY, M., *Contra-história da filosofia: o cristianismo hedonista*. Tr. br. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 191-304.

⁴³ BERGSON *apud* DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 34.

1.2. Do método: o *fluxo*, o *jogo* e o *exercício ensaístico*

A intransitividade do verbo - que confere o “aquoso” de suas derivações polissêmicas, suas qualidades e estados - e o cunho acêntrico de sua acepção fazem das inflexões do *fluir* a própria metáfora da dinâmica da vida, tendendo *fluxo* e vida a evolucionarem na tensão entre equilíbrio e desequilíbrio. Os imperativos de volume se inscrevem na urdidura do *fluxo* enquanto provedor de correntes, configurando-se nos predicados de extenuado, regato, ribeiro, delgado ou caudaloso, cujo trânsito entre os estratos oscila em cadências hesitantes ou tumultuosas, entre recrudescimentos, diluições e reiterações - “fluir ao ‘ritmo da vida’ é viver nuns casos energeticamente, e outros quase desfalecendo”⁴⁴.

Ressonâncias, durações, cadências, vibrações, modulações e tensões - o paradigma do *fluxo* não aquartela sua projeção em um espaço euclidiano: espaço linear, estático, enclausurado, controlado, alheio a sua circunvizinhança. Não há fixidez em qualquer território, apenas abaloamentos, desterritorializações e devires. O *fluxo* habita os domínios da descontinuidade e sua existência goza de impulsos, pois é energia potencial que se desdobra no turbilhão dos encontros, onde qualquer traço de *continuum* excogitado em seu curso remete-se meramente à abstração, à substancialização, à reificação. A continuidade de um *fluxo* não nos afiança a garantia de estabilidade, pois este em última análise apenas emana correntes e as correntes vinculam-se à duração, por conseguinte, estas não são traços ou perfis que consubstanciem o movimento, fixem e retem a vida, mas antes vestígios insólitos, um certo tempo que dura, planos moventes - “vivências e experiências são fases da corrente que é a duração de uma vida”⁴⁵. É justo na confluência entre o pensamento substancialista, e o pensamento animado pelo *fluxo* da individuação⁴⁶, de natureza eminentemente tensional, que o *exercício ensaístico* quer se situar e se perfazer enquanto expediente interpretativo, a própria hermenêutica dos “agencimentos de desejo” do autor, este não tomado como “panóptico”,

⁴⁴ MARTINS, M. L., Prefácio. In: NEVES, J. P., *O apelo do objeto técnico*. Porto. Campo das Letras – Editores, S.A., 2006, p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*, *Idem*.

⁴⁶ “A história do Ocidente tem sido, sobretudo, pensamento substancialista. Sujeito à lógica da identidade, estabilidade e autonomia, o pensamento substancialista valoriza aquilo que na história aparece finalizado em coisa ou estado de coisa [...] tem um registro epistemológico. Por sua vez, o pensamento da individuação inscreve-se na lógica da diferença e valoriza aquilo que na história aparece de um modo não finalizado. Funciona num registro ontológico e assenta no paradigma do fluxo, em que consistem a vivência, a informação, o movimento e o processo [...] ressonância, vibração, modulação, ritmo, cadência, relação, tensão, duração e memória”. *Ibidem*, p. 13.

mas catalizador, filtro maleável e fragmento da arrealidade concreta⁴⁷, do conjunto infinito da multiplicidade das aberturas de caminhos da singularidade de existir.

O ensaio é rapsódico, jorra às golfadas e em esguiche, em movimentos que vão do *larghissimo* ao *prestissimo*, do caudaloso ao delgado; integra variações de tema, intensidade e tonalidade e não necessariamente amolda-se a um sistema absoluto: uma estrutura pré-definida interna, oculta, velada. Tal como uma rapsódia, o ensaio irmana-se ao estatuto da analogia, portanto, concebe o pensamento e a reflexão crítica sob a égide do descontínuo em detrimento do determinismo dicotômico do estruturalismo⁴⁸; não reclama para si a efetuação de uma glosa, ou quer transmitir sua leitura depreciando as hipóteses dos autores evocados, todavia pleiteia à categoria de repositório de imagens e pensamentos, uma compartimentação onde poéticas e temporalidades são partilhadas, fazendo face à um mundo enquanto totalidade dos existentes, ou pura multiplicidade infinita, depreendendo que o *novo existencial da nossa época é a fractalidade de todos os fragmentos e de todas as hecceidades do mundo*.

Só o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva [...] Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos em vez de subordiná-los⁴⁹.

O ensaio ensaia - em derradeiro exame ensaia tons, estilos, pensamentos, mas também opiniões, idéias; ele testa, vasculha, esquadrinha e experimenta: é *experimentum liguae*⁵⁰, experiência com a linguagem na sua própria autorreferencialidade, sem transcendente, portanto experiência da própria língua, da própria faculdade ou potência de falar, uma tentativa de nominar um pensamento, pois não é provável que aquilo cujo mesmo nominamos de pensamento seja puramente e simplesmente este *experimentum liguae*? O ensaio encontra seu lugar no acaso, mais do que no calculável: sua linguagem é elástica, arqueável,

⁴⁷ O termo é emprestado de Nancy, que ao referir-se a ele, afixa que a circularidade da realidade e da materialidade [...] é a condição mesma de todo toque (*toucher*), de todo contato, isto é, de todo agenciamento de um mundo (nem continuidade, nem descontinuidade puras: toque) [...] a idealidade do sentido é indissociável de sua materialidade”, daí a fórmula: [o sentido cumpre-se na existência e completa-se nela (X) o sentido é co-extensivo aos confins do mundo] + [o mundo estende-se até as extremidades do sentido], e daí a arrealidade do concreto, o mundo enquanto totalidade dos existentes, ou pura multiplicidade infinita onde o novo existencial da nossa época é a fractalidade de todos os fragmentos e de todas as hecceidades do mundo. Cf. NANCY, J.-L. *Le sens du monde*. Paris, Galilée, 1993.

⁴⁸ Strauss traz a idéia de estrutura enquanto conjunto de diferenças organizadas tal como uma rede que permite a constituição de séries. Desta via é que Saussure apreenderá a linguagem enquanto sistema fechado de signos, que sustentam entre si relações de diferença sem vínculo direto com uma realidade extralingüística. Tal estrutura ainda organizaria de forma transcendental as vias possíveis de produção do sentido, mantendo-as imobilizadas, centradas e invariantes. Este viés estruturalista esgota a polissemia, o fabular, as próprias possibilidades interpretativas ao se desvelar a estrutura. Pensar o descontínuo, a alegoria da rapsódia, é em certa medida desvincularmo-nos da metafísica do sentido onde estaria justamente embutida tal noção de desvelamento da estrutura enquanto esgotamento da interpretação. Cf. DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

⁴⁹ ADORNO, T. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*, São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 43.

⁵⁰ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Tr. br. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 13.

acomodatícia, capaz de trafegar entre o equívoco poético e a transparência científica, ligando a “verdade” a um evento, ao “sítio” do acontecimento, e não apenas ao exercício judicatório, onde a circulação do sentido é antes relação e sem método estrito.

O sentido não é uma teleologia da significação – um objetivo da história ou da vida – mas está na passagem incessante, na circulação ininterrupta entre todos os pontos de verdade cuja disseminação forma – paradoxalmente – o mundo ou os mundos que habitamos sem que eles abram para qualquer outro mundo; abrindo, todavia, para uma vertigem neste mundo, um desvanecimento, com o coração na boca⁵¹.

Uma montagem de intensidades através de um arranjo provisório de forças onde a subjetividade é metamórfica, em constante permutação com o documental e também o arquivístico: o ensaio é constituído de fragmentos heterogêneos, fragmentos de tempo ou uma sorte de sismografia de tempos móveis; atravessamento de intencionalidades e contingências, diacronias e sincronias; ele é, sobretudo, personificação do movimento, “movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós”⁵². O *exercício ensaístico* busca a tarefa de reencontrar a própria palavra cindida: entre a filosofia que conhece seu objeto sem possuí-lo e a poesia que possui seu objeto sem conhecê-lo - a unidade entre o conhecimento do objeto e o *gaudium* (gozo), sua possessão. O horizonte vislumbrado é bem este: a luta nas cumeeiras do espaço da “subjetividade” e da “individualidade” no trabalho acadêmico – a validade ou não de se dizer “eu” ante um passado múltiplo e um presente fragmentado, líquido⁵³.

Cartografia do gesto artístico, do processo de decisão crítico perante os valores expressivos cunhados, o itinerário ensaístico assumido para este capítulo reverbera o trabalho criativo empreendido por Warburg⁵⁴, em seu *Atlas*, e por Benjamin em seu *Livro das Passagens*, onde o gesto de ler e o gesto de escrever invertem sua relação e entram em uma zona de indecidibilidade - o cruzamento entre escritura e leitura se dá na passagem do reposicionamento dos resíduos ou fragmentos extraídos do passado a um cenário provisório e aberto aos fluxos do presente, cuja assinatura, não se restringe à marca de uma posse ou de

⁵¹ NANCY, J.-L. *Meditação de método*. Tr. br. Paola Ghetti, Rio de Janeiro, vol. 15/2, Alea, p. 308.

⁵² DELEUZE, G. *O bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 23.

⁵³ Cf. BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.

⁵⁴ “Warburg ordenava seus livros não segundo critérios alfabéticos ou aritméticos em uso nas grandes bibliotecas, e sim segundo os seus interesses e seu sistema de pensamento, até ao ponto de mudar a ordem diante de cada variação dos seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”, segundo a qual a solução ao problema não estava contida no livro que se buscava, sim no que estava ao lado. Deste modo, fez da sua biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme”. AGAMBEN, G. *A potência do pensamento*. Tr. br. Carolina Pizzolo Torquato. In: *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, vol. 18, n. 1, 2006, p. 11-28.

uma individualidade, mas antes se perfaz no gesto que favorece a sobreposição de temporalidades no bojo de um trabalho crítico⁵⁵.

É este compartilhamento de vozes que baliza o gesto do ensaio; gesto que se distânciava epistemologicamente do paradigma evolucionista ou teleológico e do mecanismo de sucessão, pois não há vencidos ou vencedores, mas o que está em operação é o já descrito procedimento de sobreposição de multiplicidades que faz arvorar uma complexa rede de anacronismos e analogias acomodadas em justaposição, pois não existe nenhuma fonte última do conhecimento, nenhum *fundamentum inconcussum absolutum veritatis* (fundamento repousado em si e inabalável da verdade no sentido da certeza), e a ciência mesma não repousa sobre nenhuma base rochosa - a estrutura audaciosa das suas teorias edifica-se de algum modo sobre um pântano, ela é como uma construção edificada sobre estacaria⁵⁶.

Cabe-nos pontuar ainda o gesto *in situ*. Em termos agambenianos, o *exercício ensaístico* é aclimatado aqui em *estâncias* e se aproxima do termo *stanza* (núcleo essencial da poesia dos estilnovistas do *duecento* italiano) derivada do árabe *bayt*, que tangencia tanto o lugar onde alguém mora quanto a estrofe de uma poesia. Ao asseverarmos a urgência deste gesto, comungamo-nos com Badiou, onde o sujeito é partícipe da contingência radical que organiza a representação de si: “condicionado” por um acontecimento, ele cresce de forma imanente *in situ*, no lugar desse acontecimento, no “sítio” onde subsistem seus efeitos e é nesse “sítio” que aflora a especificidade de uma língua, a “língua-sujeito”, pela qual ele engaja a reflexão sobre seu próprio surgimento, destarte, “verdades produzidas” são de ordem específica e correlata aos recursos de cada condição idiossincrática da linguagem respeitante ao sujeito⁵⁷. *Trata-se aqui antes de problematizar as formas cognitivas do próprio pesquisador em sua relação junto ao próprio campo dedicado.*

O ensaio, concorde ao exposto, confere a guinada para o sujeito, este não vindicado enquanto *homo*, mas como *corpus* dessacralizado, profanado pelo contato que desencanta e restitui o que o sagrado havia separado e petrificado⁵⁸; não um corpo arquetípico, mas que se afirma apenas pela semelhança aos outros corpos - seu *télos*, ou objeto fulcral do conhecimento é o homem que se verte no ponto de partida e chegada do conhecimento, este plasmado pela vida, àquele pela materialidade do corpo e vice-versa. No *exercício ensaístico*, a “verdade” não é objeto de posse, é *filia temporis*, e aqui entre aspas, serve-nos para que não

⁵⁵ Cf. AGAMBEN, G. *Signatura rerum. Sul método*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁵⁶ Cf. POPPER, K., *Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973, p. 111.

⁵⁷ Cf. BADIOU, A., *L'Être et l'événement*, Paris: Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1988.

⁵⁸ Cf. AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Tr. esp. Flavia Costa e Edgardo Costa, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

incorramos no equívoco de identificá-la com a “certeza científica”, que absolutiza a atividade do sujeito racional, tornando-o o centro de toda realidade: instrumentalizando o mundo, convicto do caráter global da categoria de meios e fins e confiante de que qualquer assunto possa ser deliberado e qualquer motivação humana reduzida ao princípio de utilidade – *soberania do eu que vê todas as coisas dadas como matéria-prima e toda natureza como “um imenso tecido do qual podemos cortar qualquer pedaço e tornar a coser como quisermos”*⁵⁹. O ensaio enquanto método, ou repertório de métodos, ou o método enquanto meditação – fugidias-sólidas pedras no caminho por onde se possa pisar de modo nômade - não dicotomiza sujeito e objeto, mas antes resguarda a tensão produtiva da vereda de suas elucubrações: sujeito e objeto imbricam-se e o método não é concebido exteriormente a eles, pois o sujeito em questão impregna o objeto em recíproco mutualismo.

Se a meditação se adentra no “objeto” – na questão, na preocupação, na emoção – e se deixa ao mesmo tempo penetrar por ele, é para conseguir entrar com ele nesta relação nomeada contemplação ou adoração, definida por uma correspondência íntima, uma afinidade, um contato e também um modo de endereçamento mútuo. Não é por isso que se trate de se fundir no objeto para dele não mais se distinguir, tornando-se assim incapaz de apresentar aquilo que, no entanto, da coisa mesma e do movimento que a ela se reúne, exige ser dito. [...] Mas [...] por sua vez, ao se distanciar da confusão como objeto, permitir “estabelecê-lo firmemente diante de si” e “contemplá-lo novamente no entendimento, como num espelho”. É por isso que a contemplação deve também ser designada “adoração”, que implica palavra, e palavra não apenas remetida à coisa, numa oração fervorosa, mas também enunciada para o espírito – o meu, o de todos – de formas orais e mesmo oratórias próprias para destacar a sua verdade, esta verdade que é a cada vez a verdade da coisa⁶⁰.

Dessas postulações, categoricamente assumimos que o ensaio é, sobretudo, auto-implicativo, permeado pelas projeções e afetações do sujeito e já não se reporta ao esquema modelar sujeito-objeto onde o representado é numericamente distinto daquele que representa, é *ob-jecto* (literalmente – o “arremesso contrário”) para o *su-jeito* a quem está submetido⁶¹. A

⁵⁹ ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995, p. 318-319.

⁶⁰ NANCY, J.-L. *Meditação de método*. Tr. br. Paola Ghetti, Rio de Janeiro, vol. 15/2, Alea, p. 306.

⁶¹ Nos paroxismos do método científico moderno, o conhecimento é unicamente desenvolvido a partir da idéia imanente da razão, separando conceito e experiência, sujeito e objeto do conhecimento. A experiência em Descartes é vista de forma suspeita e o conceito não se fundamenta nela, mas no puro pensar, daí seus elementos metodológicos fundados no método *empírico-dedutivo* e *apriori-dedutivo*, à maneira da matemática, partindo dos princípios primeiros, intuídos puramente pelo racional dos quais derivam todos os demais conhecimentos por dedução lógica. Em Hegel a experiência é apenas um momento no processo filosófico que é suprasumida ao final, no sistema. Em ambos a experiência é concebida apenas como uma escalada, dispensada depois que o conceito ou sistema é galgado. Ainda sobre o método das ciências humanas, Agamben tece sua crítica ao estruturalismo, cujo conceito de estrutura parte do entendimento de um todo que é mais que a soma de suas partes e que quando, distanciando-se da filosofia, querem se constituir enquanto ciências, cabalmente a estrutura é pensada como a soma daqueles elementos primeiros aos quais se pode aplicar o método matemático – é a metafísica da presença, ou do sentido permeada por uma transcendência organizacional. É a respeito desta problemática, que envolve o conhecimento do homem, que Agamben declarará “uma ciência sem objeto”, não como um paradoxo divertido, mas como a tarefa mais séria que o nosso tempo confia ao pensamento. Cf.

implicação, ferramenta do ensaio, deixa saliente a natureza da díade sujeito-objeto como própria de uma “relação transdutiva”, em uma alusão ao conceito de “transdução”, cunhado por Simondon⁶². Reportarmo-nos à “relação transdutiva” é remetermo-nos a uma relação estabelecida em uma zona amórfica, portanto, de não-formas sujeito e objeto que, interpenetrando-se, criam um campo de fecundação mútua, movente. *A dissolução do par sujeito-objeto instaura um processo de dupla captura em que pesquisador e campo se fazem em um movimento implicado-explicado.*

O homem da ciência reconhece que a única realidade para si é ele próprio, e o único mundo real o mundo como a sua sensação lho dá. Por isso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações às dos outros, fazendo ciência objectiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e sua personalidade. Nada mais objectivo do que os seus sonhos. Nada mais seu do que a sua consciência de si. Sobre essas duas realidades requinta ele a sua ciência. É muito diferente já da ciência dos antigos científicos, que, longe de buscarem as leis da sua própria personalidade e a organização dos seus sonhos, procuravam as leis do “exterior” e a organização daquilo a que chamavam “Natureza”⁶³.

O lúdico, o cúlctico, o dramático, o literário integram todos, o *paradigma do jogo*, se recorremos à sua alegoria é porque partidarizamo-nos com o desmascaramento e realocação da atitude de neutralidade científica enquanto asseguradora da verdade. A dimensão de inter-relação e alteridade prepondera na explicitação do modelo estrutural do jogo, pois “o autoritarismo não joga, impõe; os sistemas absolutos não jogam, induzem e deduzem; o dogmatismo não joga; crê, o ceticismo não joga, silencia”⁶⁴. Há jogos de linguagem, jogos metodológicos e a relação entre si: “é como a relação entre parentes, afinal a humanidade não pode ser encaixada num leito de *Procrusto*”⁶⁵. O analítico, o dialético, o indutivo, o

CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tr. br. Beatriz de Almeida Magalhães, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 28-30.

⁶² Cf. SIMONDON, G., *L'individu et la genèse phisico-biologique*. Paris, PUF, 1964.

⁶³ PESSOA, F., *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 502.

⁶⁴ “Muito mais do que um ‘mero fazer de conta’ o jogo possui uma dimensão fixa, objetiva, com regras próprias tempo limitado, espaço demarcado, ocorrendo na mais absoluta serenidade – embora seja um jogo. Contudo, ele só acontece com as dimensões subjetivas tais como a liberdade, correr o risco, consciência que apenas após ter jogado saberá o resultado ou qual foi o processo experiencial. [...] Nesse sentido, só joga em sentido autêntico quem se propõe jogar. Na obra de arte, no texto filosófico ou literário não apenas deciframos, extraímos ou impomos, mas, fundamentalmente, experienciamos algo. No jogo, enquanto comportamento lúdico, não desaparecem todas as referências finais – regras – que permanecem, por assim dizer, suspensas, pois quem joga sabe que o jogo não é mais que jogo e este só cumpre ‘o objetivo que lhe é próprio quando o jogador se abandona totalmente no jogo’ [...] Nesse sentido, não é possível mostrar o sentido do jogo independentemente do jogador e vice-versa. Ou seja, não é possível objetificá-lo totalmente. [...] a atitude do jogador não deve ser compreendida como um ‘comportamento da subjetividade’, já que é, antes, o próprio jogo o que joga, na medida em que inclui em si os jogadores e se converte desse modo no verdadeiro subjectum do movimento lúdico”. ROHDEN, L., *Verdade contra método? Sobre o método filosófico em Montaigne, Descartes e Gadamer*. In: CIRNE-LIMA, C.; ALMEIDA, C. (Org.). *Nós e o Absoluto*. 1 ed. São Paulo: Loyola, 2001, v. 1, p. 257- 258

⁶⁵ *Ibidem*, p. 274-278.

fenomenológico..., a afluência é apanágio da compleição hermenêutica do ensaio e é em razão da ampliação do *cogito* cartesiano, que a princípio pretende jogar sozinho, contrariando a lei do jogo, que o *exercício ensaístico* urge sob este signo, onde as “reticências” designam inacabamento que acaba, apontando para uma imersão para além das palavras que sem irrevogável palavra, volta para concluir.

Há pelo menos dois tipos de jogos. Um pode ser chamado de finito, o outro de infinito. Um jogo finito ‘jogado com o propósito de se ganhar, moas joga-se um jogo infinito com o propósito de continuar o jogo. [...] Um jogador finito é adestrado não só para antecipar cada possibilidade futura, mas para controlar o futuro, para impedir que este altere o passado. O jogador infinito joga esperando ser surpreendido. Se não há mais surpresa, todo o jogo acaba. A surpresa causa o fim do jogo finito e , ao contrário, é a razão pela qual o jogo infinito continua. Considerando que os jogadores finitos são adestrados a impedir queo futuro altere o passado, devem esconder seus lances. Mas como o jogador infinito está apto a ser surpreendido pelo futuro, joga em completa abertura. Abertura, aqui, não significa candura, mas sim vulnerabilidade (fragilidade). Não se trata de expor a sua identidade imutável, de expor o verdadeiro self, mas sim de expor-se a um crescimento contínuo, de expor o self dinâmico que ainda não é self. O jogador infinito não se limita a comprazer-se com a surpresa, mas sim espera ser transformado. Estar preparado contra a surpresa significa ser adestrado. Estar preparado para a surpresa significa ser educado. Não existem regras que obriguem a obedecer regras. Se assim fosse, então deveria existir uma regra para essas regras e assim por diante⁶⁶.

Ensaiar implica na labuta em um terreno que comporta certa ludicidade, entretanto extremo rigor em seus procedimentos é requerido, haja vista as conseqüências geradas pelo trabalho de desqualificação do exercício da cognição inventiva pelo ideário cientificista da modernidade. Ensaiar é recusar as totalidades perceptivas; é convocar o corpo enquanto centro de captação de forças do mundo - *habeas corpus as subjiciendum*, ou deverás ter um corpo para mostrar -; é reivindicação e exposição deste “corpo”: corpo exposto não como ordenação em visibilidade daquilo que teria sido oculto, fechado, mas a exposição que é o ser mesmo, e a isso se formula o existir, a assinatura à pele, como a pele do ser, a existência enquanto sua própria tatuagem. Ensaiar é abrir as portas para a fabulação, para o maquinário conceitual que se remete ao contato com visões que se elevam aos devires, às potências, aos *perceptos* e aos *afectos*⁶⁷; é revitalizar a concretude mesma ao pensamento arrebatado pelo “toque”, é corporalização do mundo.

⁶⁶ CARSE *apud* SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Pulo, Ed. 34, 2003, p. 133.

⁶⁷ “Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e de *afectos*”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 213.

“Toucher”: não se trata de significação, mas do sentido do mundo como sua concretude mesma enquanto aquilo a que a nossa existência toca e pelo qual ela está tocada, em todos os sentidos possíveis [...] trata-se de um trabalho [...] do pensamento – do discurso e da escritura onde o pensamento se põe a [...] tocar o que não é para ele um “conteúdo”, mas seu corpo: o espaço dessa extensão e dessa abertura no qual e como o qual ele se ex-creve, isto é, deixa-se transformar em concretude e em praxis do sentido⁶⁸.

Em arremate, exercitar o ensaio, meditar o método, ou abraçar a pluralidade, trata-se de uma invenção, pois “invenicionar” e mesmo “ensaiar” não reconhecem suas extensões, tão pouco aspectos fronteiriços: as transitividades dos verbos se somam na medida em que estes estão literalmente em tráfego no fecundo encontro entre pesquisador e campo de pesquisa, pelo qual, segundo a cartografia tomada como método de pesquisa

o material a pesquisar passa a ser produzido e não coletado, uma vez que emerge de um ponto de contato que implica um deslocamento do lugar de pesquisador como aquele que vê seu campo de pesquisa de um determinado modo e lugar em que ele se vê compelido a pensar e a ver diferentemente, no momento mesmo em que o que é visto e pensado se oferece ao seu olhar⁶⁹.

O ensaio, ou já podemos sancionar, este *ensaio-estâncias-dissertação* é: topologia da vontade de potência, do irreal, da apropriação do inapropriável, “pois nada se penetra, nem átomos, nem almas, por isso nada possui nada, desde a verdade até um lenço – tudo é impossível”⁷⁰; é hermenêutica que se solicita “humana”, aquém do *tópos koiné* em que é reconhecida apenas como um método, um instrumento, doutrina ou receituário interpretativo; é “restituição”: restaurando ao movimento, sua mobilidade, às anamorfoses e metamorfoses sua fluidez, ao tempo sua duração. Neste parágrafo que arremata em certa medida a “apologética do ensaio”, é-nos interessante a chamada do seguinte trecho em Agamben para uma percepção do desafio investido: *o desafio de pôr em jogo o horizonte que cada um porta consigo para que se deflagre uma autêntica fusão de horizontes, a desafiante “ciência sem objeto” que opera em um espaço epifânico, fabular, onde devem se situar os produtos da cultura humana.*

[...] é nesse intermediário lugar epifânico, situado entre a terra de ninguém do amor narcisista de si mesmo e a eleição de um objeto externo, que poderão colocar-se um dia as criações da cultura humana, o *entrebescar* [entrelaçar-se] das formas simbólicas e das práticas textuais por meio das quais o homem entra em contato com

⁶⁸ NANCY, J.-L. *apud* HUCHET, S. *Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy)*. Kriterion, vol. 45, n. 110, Belo Horizonte, 2004, p. 341-342.

⁶⁹ Cf. AMADOR, F.; FONSECA, T. *Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo*. Rio de Janeiro, Arq. bras. psicol., vol. 61, n. 1, abr. 2009, p. 31.

⁷⁰ PESSOA, F., *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 450.

um mundo que é, para ele, mais próximo que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente que da natureza física, sua felicidade e sua desventura⁷¹.

O acesso ao “impossível”, a partilha de um “impossível”, de um “não saber”: partilhar algo que excede toda partilha justo por não ser nada passível de divisão, ou troca, todavia ainda sendo algo, a coisa mesma que nos lança indiscriminadamente a todos no mundo, sendo nela mesmo que somos lançados sob o nome “mundo”. Ao preliminarmente buscarmos a compreensão do *exercício ensaístico* enquanto “multitude metodológica sem Um”, apagando o que há de fronteiro dessa relação, promulgando o “corpo”, o “fabular”, o “inventivo” e o gesto *in situ* enquanto possíveis agentes, nos dispendo a encarar o ato de ensaiar nos termos de uma *dedicatória*: atribuição e imputação ao outro, se dar, se abandonar, “ser para...” no sentido que excede qualquer pertencimento ou propriedade, nem finalidade, tão pouco direção, mas exposição, “mostração”.

Ensaiair é por a existência em pauta, é o desejo de ser no outro; desejo do outro concernindo ao próprio desejo, desejo de ser desejado pelo outro, de arriscar-se e aí se perder, a certeza de uma perda na qual não mais se categoriza ou distingue “perda” e “ganho”, pois não há bens apropriáveis ou expropriáveis; a “comunidade” é fusão, não companhia dos mesmos no heterogêneo útil, mas o mais-além do que seja povo, um mais-além de um nós, um encontro no desejo e na falta; falta que é transbordamento, excesso do desejo renovado, a abertutude própria dos seres à “verdade” daquilo que os subtrai ao mundo – pelo todo considerado e o que transborda à esta dissertação, *a verdade nós alcançamos*.

A questão do ser-junto é a própria questão do sentido. Ela exige primeiramente que compreendamos – que meditemos – até que ponto o ser é junto e não é diferentemente, quer dizer também que “diferentemente do que ser” vale por “ser junto”, e que “ser” só ou “o ser” ao modo de Heidegger (mas se negligenciamos nele o apelo ao verbo!) é e permanece só... Se o ser é junto (não “é o conjunto”, pois “o conjunto” não existe) então ser é ser junto, e é o ser todos, humanos, animais, vegetais, minerais, vivos, mortos, fictícios, reais. Mas uma vez que o conjunto não existe – não somente o grande conjunto universal mas cada espécie ou cada modo de conjunto, amantes ou grupo, coleção ou vizinhança – isto implica que não se chega lá, que não se deve chegar lá. Isto não é uma falta, é uma abertura: podemos estar abertos a isso de que estamos impedidos de nos apropriar. Nós tocamos aí – nós

⁷¹ CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tr. br. Beatriz de Almeida Magalhães, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 30.

tocamos aí freqüentemente e esse tocar acede à verdade. Que tão logo se esquivava em si mesma⁷².

1.3. Da subjetividade: vicissitudes de um conceito

Preliminarmente à abordagem de uma “subjetividade produtora” que implicaria na tomada do “corpo enquanto modelo” e a idéia da mente enquanto uma idéia do corpo - conciliação da consciência com a materialidade do mundo, com as carnações das substâncias; idéia da idéia do que se acomete ao nosso corpo no entrecruzamento e abalroamento com outros corpos -, faz-se necessário debruçarmo-nos no esteio da história, no *arcaico*, e vislumbrarmos as mutações do próprio conceito na tradição filosófica ocidental e seus influxos no pensamento moderno, para além de suas implicações nas ciências psicológicas. O empreendido não é a exaustiva tarefa de delimitação conceitual abrangente no tocante ao termo, mas antes um exercício de renúncia às garantias de verdade evocadas pela própria pluralidade de concepções nos aportes à subjetividade: um mergulho no *escuro* para dele capturarmos a relação entre campo social e o desejo, cuja fronteira seria demarcada pelo indivíduo (o desejo do indivíduo, que por sua vez habita o social), deixando de ser uma oposição para assumir uma coextensão - desejo e social tornando-se arranjos moleculares e molares; máquinas técnicas-sociais e *máquinas desejantes* que povoam o inconsciente imanente, de modo que ambos não são pólos que se opõem nem que se complementam.

Ao desejo não falta nada [...] A falta é arranjada como produção social [...] que organiza a falta na abundância da produção, fazendo depender, o objeto, de uma produção real que se supõe exterior ao desejo, e limita a produção do desejo ao fantasma. Ora, não existe uma produção social, de um lado (o dinheiro, o capital), e, de outro, uma produção desejante de fantasmas (a libido, o ânus, o falo, o triângulo familiar); não há uma realidade psíquica como forma particular de existência. Não se trata de pensar que estes dois lados, assim separados, estabeleceriam entre si apenas relações secundárias: uma interiorização psíquica das práticas sociais, uma projeção das práticas mentais no espaço do *socius*. Em vez desta falsa oposição entre o desejo e o social, trata-se de perceber que a libido não necessita de nenhuma operação psíquica para atingir o social: a produção social é simplesmente a produção desejante em determinadas condições. O desejo não produz fantasmas, produz real⁷³.

Para fins de clareza na reflexão proposta é lançada uma “cartografia do pensamento” voltada para o traçado da problemática levantada - prática geográfica de acompanhamento de processos e seu curso que se ocupa dos campos de força no âmago dos estratos, familiarizado

⁷² NANCY, J.-L. *Meditação de método*. tr. br. Paola Ghatti, Rio de Janeiro, vol. 15/2, Alea, p. 311.

⁷³ LOBOSQUE, A. M. *Clínica em movimento: por uma sociedade sem manicômios*. Rio de Janeiro, Garamond, 2003, p. 71.

mais às superfícies e planos do que habituado às perfurações do geólogo⁷⁴. Delineamento este que requer, na condição de cartógrafo, uma cognição antes capaz de inventar o mundo do que de reconhecê-lo: às perfurações que perseguem um fim, preferimos o mapa aberto, conectável em todas as suas dimensões: desmontável, reversível e suscetível a modificações, podendo ser rasgado, revertido e adaptado em montagens de qualquer natureza⁷⁵.

Consoante a este traçado que concorre ao campo da criação, fabulação e das alegorias - o “desenho” do mapa -, instauramos nossa reflexão com o seguinte enunciado: o pensamento se deslocaria em função de dois eixos, um horizontal, o das eventualidades, acontecimentos – onde se aloca a tradição filosófica das escolas cínicas, sofistas, hedonistas e o epicurismo greco-romano, onde figuram os nomes de Leucipo, Demócrito, Hiparco, Anaxarco, Antífon, Aristipo, Diógenes, Filebo, Eudóxio, Pródico, Epicuro, Filodemo de Gádara, Lucrécio, Diógenes de Enoanda entre tantos poucos celebrados pela historiografia⁷⁶ –, e outro de orientação vertical⁷⁷: fundamentalmente platônico, hierárquico, que trata de julgar a pertinência e a legitimidade das pretensões, onde a doutrina da Idéia é colocada como a entidade portadora de uma qualidade em primeiro lugar necessária e passível de universalização - odisséia filosófica que afronta a sofística (que confunde a seleção e perverte o juízo) fazendo-o face enquanto inimigo, limite e duplo. Nessa disposição ascendente do pensamento, o filósofo platônico propõe-se à “retificação”, a busca da essência, do inteligível, do modelo que torne segura e legítima a opinião dos homens. No mesmo eixo de verticalização, todavia em direção contrária, estão os pré-socráticos, naturalista ou filósofos da *physis*, que tinham por escopo especulativo o problema cosmológico, ou cosmo-ontológico, e buscavam o princípio, a realidade primeira, originária e fundamental: a gênese, a *arché* das coisas⁷⁸ - Escola Jônica, Itálica, Eleática, da Pluralidade e a Eclética.

Aos pensadores da horizontalidade – com predileções ao esculpir dos corpos e suas paixões à pura e simplesmente os destruir, retesá-los - o *prazer*, a *alegria*, o *desejo*, o *soberano bem*, a “verdade”, tinham morada no “acontecimento”, no “fato”, no “dado” – nem

⁷⁴ “O termo ‘cartografia’ utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre ‘territórios’ e dar conta de um ‘espaço’. Assim, ‘Cartografia’ é um termo que faz referência à ideia de ‘mapa’, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado”. FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. Cartografia e devires: a construção do presente. Porto Alegre, UFRGS, 2003, p. 92.

⁷⁵ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo, Ed. 34, 1995 p. 22.

⁷⁶ Cf. ONFRAY, M. *Contra-história da filosofia: as sabedorias antigas*. Tr. br. de Monica Stahel, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008.

⁷⁷ Cf. GARCIA-ROZA, *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

⁷⁸ Cf. DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tr. br. de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997.

na “inventiva” transcendência Platônica que se irmana à mítica e à imperial, nem o *cosmos* em foco se perfaziam em desígnio, mas antes *o sujeito partícipe da contingência radical que organiza a representação de si, condicionado por um acontecimento*, crescendo de forma imanente *in situ*. Sumarizando, mesmo que grosseiramente, o movente que anima a filosofia de Platão é a elaboração do discurso universal que coincidirá diametralmente com a plena realização da Razão e a revelação do Ser em sua totalidade. É mister ratificar, que o platonismo aparece como doutrina seletiva, seleção dos pretendentes, dos rivais - é a doutrina do juízo. O que Platão critica na democracia ateniense é que todos aí, indistintamente, “pretendem” não importa o quê, daí seu empreendimento em restaurar critérios de seleção entre rivais obrigando-o a criar um novo tipo de transcendência. Logo o concebido é uma transcendência que se exerce e se encontra no próprio campo de imanência, como se conferisse uma autoconsciência ao que é externo ao mundo⁷⁹, rejeitando as potências do paradoxo.

O platonismo é a Odisséia filosófica; a dialética platônica não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes. A essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos. [...] Partiríamos de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a Idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. [...] é a identidade superior da Idéia que funda a boa pretensão das cópias e funda-a sobre uma semelhança interna ou derivada⁸⁰.

Ao favorecimento da verticalidade do pensamento aditada à relação modelo-cópia - da condenação do corpo concebido como prisão, onde dores, sensações e a intensidade dos prazeres se perfazem em sintomática do encarceramento consentido ou querido - é que o platonismo chancelará a fundação do domínio que a filosofia ocidental verá reconhecida como seu: a representação - esta preenchida pelas “cópias-ícones” e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento. Domínio este que será amplamente ensaiado e esmiuçado em Aristóteles, onde a díade pensamento/linguagem se compromete com o par verdade/realidade no exercício político; sendo “política” seu empreendimento na descrição dos modos de hierarquização e diferenciação das espécies animais e vegetais, propriedades e essências⁸¹.

⁷⁹ Cf. DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tr. br. de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997, p.175-176.

⁸⁰ DELEUZE, G. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974. p. 260-263.

⁸¹ Por um apropriado esclarecimento das considerações deleuzianas acerca da representação em Aristóteles, cabe-nos o seguinte trecho: “[...] a diferença, em Aristóteles, aparece [...] como um conceito reflexivo: através

Nossa loquacidade é pré-natal e estamos quimicamente ligados à palavra; elevamo-las à representante do ausente representado ante a facilidade para nós em emití-las, e é ao amor pelo verbo que toda uma discussão entre mundo sensível e inteligível, o de fora e o de dentro será impulsionada⁸². Qualquer reação contra o platonismo se perfaz no restabelecimento da imanência e obsta o retorno de um transcendente, do Um. A crítica da representação denuncia justamente que esta é incapaz de apresentar as relações - a representação na qualidade de critério inocula a idéia na razão e o protagonismo do racionalismo imputou na idéia aquilo que não se deixa dar sem contradição numa idéia, a saber, “a generalidade da própria idéia e a existência do objeto, o conteúdo das palavras sempre universal, necessário ou verdadeiro”⁸³.

A Natureza é certamente uma grandeza extensiva; ela se prestará, portanto, à experiência física e ao cálculo. O essencial é determinar suas partes e é esta a função das regras gerais no domínio do conhecimento. Não há um todo da Natureza, nem para descobrir, nem para inventar. A totalidade é tão somente uma coleção. “A união dessa partes em um todo [...] é efetuada simplesmente por um ato arbitrário do espírito, e não tem influência alguma sobre a natureza das coisas”. As regras gerais do conhecimento, na medida em que sua generalidade é concernente a um todo, não são diferentes dos princípios naturais do nosso entendimento [...] O importante aqui é inventar [...] “o homem é uma espécie inventiva”. [...] Não se trata de ultrapassamento, mas de integração. Contrariamente à razão, que procede sempre de partes a partes, o sentimento reage a todos⁸⁴.

da diferença, pode-se passar, numa percepção direta, das espécies semelhantes à identidade de um gênero que as subsume, além de compreender os gêneros idênticos superiores, as categorias, como os vários sentidos em que o ser se diz. [...] é o fato de que as diferenças específicas sejam que impossibilita que as diferenças entre as categorias se relacionem com o ser, como se ele fosse um gênero comum e, assim [...] Logo, se se pode dizer que cada categoria, por sua própria natureza, tem unidade e ser, isso se deve a uma analogia operada pelo juízo na representação, que compreende o ser como distributivo e hierarquicamente anterior (fundamento). Portanto, como conceito reflexivo, a diferença se encontra plenamente submetida às exigências da representação [...] A representação orgânica fixa os limites para a diferença com base nas formas concretas ou das determinações das espécies e dos gêneros, submetidas às exigências do conceito em geral. Conseqüentemente, pode-se censurar Aristóteles, ao fixar os limites para a inscrição da diferença na identidade do conceito, por ter perdido o sentido comum do ser, que só se distribui nas categorias para dar a cada uma sua parte, assim como por não dar conta da singularidade, na medida em que o indivíduo singular só possui diferenças em geral, quer dizer, que compartilha com os demais indivíduos da mesma espécie [...] Tal operação de concordância da diferença com todas as exigências da representação depende do juízo reflexivo, que mediatiza a diferença, ao subordiná-la à identidade do conceito de gênero e ao garantir essa subordinação no conceito quase-idêntico ou análogo de categoria, na oposição lógica das determinações e na semelhança dos conteúdos materiais. Com isso, temos em Aristóteles a realização [...] em que a diferença está quase totalmente domada, ao submeter-se à quádrupla raiz da identidade (do conceito indeterminado de gênero), da analogia (do juízo na relação entre conceitos determináveis ou categorias), da oposição (dos predicados na relação das determinações ou espécies) e da semelhança (da percepção no objeto determinado ou indivíduo). [...] Por isso, Deleuze pode contrapor-se criticamente à ontologia aristotélica, já que teria fracassado em sua tentativa de chegar a uma definição da diferença, na medida em que a manteve submissa, enquanto diferença genérica e específica, às exigências da representação”. FORNAZARI, S. K. A crítica deleuziana ao primado da identidade em Aristóteles e em Platão. In: Trans/Form/Ação vol. 34, Marília, UNESP, 2011, p. 14-15.

⁸² Cf. CIORAN, E. *Silogismos da amargura*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

⁸³ DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tr. br. Luiz L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2001, p. 22.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 28.

De um corpo renegado, rasurado, interdito e esquecido - debutado pelo platonismo -, o domínio da representação se formulará enquanto problema na ordem das investigações quando a questão da subjetividade é posta como objeto de meditação filosófica por René Descartes, que leva a cabo a concepção representacional do mundo. A Descartes - imbuído de uma gnosiologia que compartilha um realismo crítico com um idealismo metafísico moderado - é atribuído a segunda paternidade de nosso dualismo e a alcunha de carrasco do corpo no pensamento ocidental⁸⁵. Certamente é na distinção das substâncias entre *res cogitans* (espírito) e *res extensa* (matéria) e o conseqüente reducionismo do corpo à mera extensão verificável, a partir do paradigma da máquina, que se deu início a um processo de “objetificação” do corpo, convertendo-o em entidade alheia ao homem na medida em que foi acompanhado de uma “subjetificação” do pensamento, da *anima*, da *mens*, que passa a ser próprio do sujeito humano, o *subjectum* em que a consciência se singulariza na relação com o mundo e com os outros⁸⁶.

A Ideia em Platão, a *enérghia* de Aristóteles, o *subjectum* descartiano e o *deus ex machina* da glândula pineal... A subjetividade em identificação com a consciência, o corpo-objeto com o corpo-sujeito cartesiano, traz conseqüentes derivações: um “eu” racional, autônomo, individualizado em uma realidade comportando dois aspectos, um “extensivo” (um objeto é um corpo caracterizado por sua extensão e movimento que tem realidade objetiva e existe independentemente do sujeito) e um “qualitativo” (abarcando as qualidades sensíveis, onde som, sabor, odor, cor e derivados só existem em nossa consciência, portanto eminentemente subjetivos). *Tais meditações cartesianas e conseqüentes limiares fronteiriços impostos entre sujeito e objeto configuram-se no inabalável ponto da “filosofia moderna”.*

Criam-se assim, duas esferas autônomas e interativas essencialmente cortadas de suas realidades culturais, políticas, produtivas – nasce um sujeito a um só tempo pensante e

⁸⁵ Cf. ANDRÉ, J. M. *O outro corpo de Descartes*, in MARTINS, A. M.; ANDRÉ, J. M. e CARVALHO, M.S. *Da natureza ao sagrado. Homenagem a Francisco Vieira Jordão*, Porto, Fundação Eng. António Almeida, 1999.

⁸⁶ O que Descartes deseja é a uni ficação de todos os conhecimentos humanos, buscando bases seguras sobre as quais estes seriam edificados em um composto de certezas racionais. Certo de haver um comum acordo e fundamental entre os axiomas matemáticas e as “leis” da natureza, Descartes infere que lhe cabe então abrir a via para um conhecimento claro e seguro, essencialmente embasado pela investigação da teia numérica que constitui a “alma” do mundo e, para atingir tal objetivo, Descartes necessitará de um método, uma *metafísica*. Deleuze assevera que, semelhante a Descartes, Kant partilhava de uma mesma *imagem dogmática do pensamento* que pressupunha a “boa imagem” deste, ou seja, o pensamento tendo uma natureza reta e buscando naturalmente o verdadeiro. Nesse sentido, o pensamento seria o natural exercício de uma faculdade. Tais pressupostos filosóficos eram extraídos do elemento puro do “senso comum”, na medida em que eram pressupostos subjetivos de um “todo mundo sabe”: o que significa “eu”, “ser” e “pensar”. Na *Crítica da Razão Pura* é verificado que o “entendimento” é a faculdade legisladora em relação à qual as outras faculdades têm que colaborar, ou seja, pressupondo a concordância das faculdades é o entendimento que submete os dados da experiência às suas próprias regras. Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tr. br. Luiz Orlandi, Roberto Machado, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 2006, p. 130-133.

“autobiografável”: conhecedor do mundo, e um objeto sempre fornecido *a priori* que aguarda passivamente ser desvelado em sua intimidade pelo próprio sujeito. É o campo do *logocentrismo*⁸⁷, da presença que prioriza o “ser”, o “humano”, o “individual”, o “consciente intencional”; o *logos*, o verbo..., tratando simplesmente como secundário e derivado qualquer uma de suas mediações externas, precisamente por requererem essas “distinções” e “demarcações” – “*Temos uma notável propensão a crer em tudo que nos é contado, mesmo a respeito de aparições, de encantamentos e de prodígios*” -, a fim de manter sua ficção do sujeito puro e integralmente “auto-consciente”: *No princípio era o Verbo. O homem logocêntrico*, ou latitudinal, representa o protótipo do homem ocidental, encerrado no autoritarismo de um código sem legitimidade, pois é calcado na relação significante-significado estável; o sujeito não é polissêmico e o lugar do “contexto” é o lugar do *logos*, é protocolo de código e não uma substância presente aqui e agora - princípio estruturador comum a sistemas complexos que envolvem o registro, o armazenamento e comunicação de informação de códigos cristalizados: *significados manentes do significante*⁸⁸. A questão da subjetividade enquanto objeto das elucubrações filosóficas refletem a *imagem dogmática do pensamento* que se realiza por hierarquizações e em categorias estáveis como “identidade”, “consciência” e “poder”⁸⁹, esquecendo que a voz vem em primeiro:

A voz viria em primeiro lugar: nela se põe, em um ponto que, por razões que não posso explicar aqui, parece juridicamente decisivo, a questão do privilégio da voz e da escrita fonética em suas relações com toda a história do Ocidente, tal qual ela se deixa representar na história da metafísica, e em suas formas mais moderna, mais crítica, mais atenta: a fenomenologia transcendental de Husserl. O que é o “querer-dizer”, quais são suas relações históricas com aquilo que se pensa identificar sob o nome de “voz” e como valor da presença do sentido à consciência, presença a si na palavra dita “viva” e na consciência de si?⁹⁰

As mudanças do protagonismo estatal ante as profundas transformações sociais e econômicas, que oriunda da era industrial e da profusão do liberalismo econômico do século XIX, combinados com o surgimento de metodologias estatísticas de recenseamento; o gradual

⁸⁷ “É no sistema da língua associado à escritura fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica determinando o sentido do ser como presença. Este logocentrismo, esta época da plena fala sempre colocou entre parênteses, suspendeu, reprimiu, por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e o estatuto da escritura que não fosse tecnologia e história de uma técnica apoiadas numa mitologia e numa metafórica da escritura natural”. DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 53.

⁸⁸ Cf. DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

⁸⁹ Cf. DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991.

⁹⁰ DERRIDA, J. *Posições*. Tr. br.Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001, p. 11.

afastamento das práticas de ensino monasteriais do medievo e conseqüente surgimento dos institutos acadêmicos corroboraram para a composição de um saber que se ocupasse com a higiene dos cidadãos e do indivíduo comum: nasce o saber médico-psiquiátrico que paulatinamente reivindica para si a subjetividade como objeto de seu saber. A Psicologia apenas não se incumbirá em descrever, mas também, pelo domínio da representação, passa a explicar, e detectar os recônditos da alma humana - um saber individualista e individualizante urge e coloca o indivíduo singular no divã⁹¹. Cabem-nos alguns parênteses que nos explicita o domínio da representação atuando neste saber que adquire o epíteto de ciência, mormente advinda das experiências de Wurdtt e seus seguidores⁹², e que se constituirá ulteriormente em considerável e plural edifício teórico-metodológico que acorrentará o desejo.

Grosso modo, é a moralidade escrava, peculiar e *kairós* da ideologia cultural judaico cristã, denunciado em “Nietzsche e a filosofia”⁹³, que se assenta peremptoriamente como algoz do desejo, voltando-o contra si mesmo. Assim como na contemporaneidade, os efeitos conjuntos da psicanálise lacaniana⁹⁴ - que vê em Hegel oportuno corretivo para o reducionismo materialista de uma teoria psicanalítica baseada na fisiologia⁹⁵ - e as práticas de

⁹¹ Cf. MIRANDA, L. *Subjetividade: a (des)construção de um conceito*. In: JOBIM e SOUZA, S (org) *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 200.

⁹² Cf. FARR, R. M. *As raízes da psicologia social moderna*. Petrópolis, Vozes, 2008.

⁹³ Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

⁹⁴ Lacan asseverava - e isto pode ser constatado no livro sete de seus Seminários - que com a Lei, o pecado, *hamartia* (o que em grego atine à falta, à não-participação a Coisa), adquire um caráter desmesurado, hiperbólico; neste sentido, ele admite que a Lei nos constitui “faltosos”, mas transforma tal Lei numa estrutura fundacional da qual não se pode fugir. A negatividade do desejo em Lacan, a lei proibitiva, pode ser remetida à questão hegeliana da finitude humana, do humano como voltado para a morte em si. Lacan criticava a moralizante postura dos analistas, que se perfaziam em uma espécie de “pastoral analítica”; esta moral seguida por eles girava em torno da possibilidade de uma vida harmonica, do bem-estar. Inobstante, a castração passa a ser o alibi lacaniano que o possibilitou pensar um Mal radical em Freud sempre paralelo ao Bem supremo que desejamos alcançar, e é na instância em que Lacan propõe pensar a falta como condição ontológica, que sua obra passa a funcionar consoante a própria “pastoral analítica” criticada por ele, ligando-se assim a uma cultura da falta, própria aos valores judaico-cristãos. Lacan teria assim radicalizado o estatuto do familiarismo do Édipo ao tomá-lo como uma estrutura da qual não podemos escapar, condicionando a produção do inconsciente a uma Lei fundacional. Cf. BRUNO, M. *Lacan & Deleuze: o tragico em duas versões do além do principio do prazer*. Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004, *passim*.

⁹⁵ “[...] a obra de Jacques Lacan não apenas se apropria do discurso hegeliano sobre o desejo, mas também delimita radicalmente o seu significado, através da transposição de certos temas da Fenomenologia do espírito para uma moldura psicanalítica de cunho estruturalista. De acordo com Lacan, o desejo não pode mais ser equacionado através da estrutura fundamental da racionalidade humana, como queria Hegel. Ele também não pode mais ser pensado como aquilo que revela ou expressa a estrutura reflexiva da consciência, mas, ao contrário, deve ser entendido como um momento preciso de sua opacidade. Neste sentido, ele é justamente o que a consciência em sua reflexividade procura dissimular, uma espécie de anseio do qual ela sofre, e que só se revela nas suas rupturas. O desejo, portanto, não se expressa senão pelas descontinuidades da consciência e deve ser entendido como a sua própria. Pensado deste ponto de vista, o desejo indica a impossibilidade de um sujeito coerente, entendido como instância consciente autodeterminada. A significação dessa instância estaria sempre previamente determinada por um significante inconsciente, o qual escapa às suas pretensões de clareza absoluta. Trata-se aqui do famoso sujeito dividido lacaniano, separado de sua unidade libidinal originária com o corpo materno, num processo que supõe o recalque originário como o principal operador da individuação.

dominação próprias ao capitalismo avançado, corroboram para o tríplice infortúnio que cerca o desejo: a *lei negativa*, a *regra extrínseca* e o *ideal transcendente*⁹⁶. A *lei negativa* acopla o desejo à falta: *o desejo é caricaturado como sempre carente daquilo que deseja*. Trata-se aqui da “lei proibitiva”, tomada como fundamento por excelência da linguagem e da cultura, onde o que se está pressuposto é que uma experiência original foi suprimida e recalçada, e que o desejo aflora no seio de uma falta - anseio ambivalente que incorpora tal supressão, mesmo quando se busca transgredi-la. O desejo, nesses termos, perpetua sua peregrinação em busca do Absoluto, cujo entendimento funda-se na constituição da crença em uma satisfação última, ao qual é ao mesmo tempo o “perfil da memória do gozo infantil perdido” e a fantasia de sua recuperação, todavia, como não se faz evidenciado que esse prazer primevo, genesíaco e indiferenciado tenha realmente atestado sua existência, e considerando que nossa exclusiva via de acesso a ele está fundamentada em uma linguagem baseada em sua denegação, o Absoluto se perfaz convenientemente numa “quimera da perda”, uma aniquilação do prazer proibido e não uma memória ou estágio afetivo do desenvolvimento infantil. Logo, estar na linguagem, para a psicanálise lacaniana, significa estar incomensuravelmente transposto com relação a uma significação original, e concernindo ao desejo que se constitui no âmago desse campo lingüístico, ele está ininterruptamente à procura daquilo que não quer realmente, sempre com anelos sobre o que não se pode obter - dessa equação, o desejo expressa o domínio de uma contradição irreparável⁹⁷.

A *lei negativa*, sem que nos detenhamos em maiores especificidades que fujam do nosso escopo, é traduzida em efetivo como o postulado do “recalque originário”, concorrente ao constitutivo da essência do sujeito, onde conseqüentemente o desejo urge como falta; em suma, a estrutura do desejo é subserviente a esse modelo jurídico da lei enquanto relação político-cultural fundamental – a *lei negativa* é a regra exterior do prazer. Na *regra extrínseca*, o desejo é atrelado ao prazer como método de alívio e descarga, assim como porventura submetida à procriação e genitalidade: o desejo buscaria o prazer para satisfazer-se e aliviar-se. Por seu turno, o *ideal transcendente* lança a assertiva de que o gozo é impossível e que “falta-de-gozo” que é a vida. Destarte, o desejo inferido é o incansável ofício dos seres

Assim o desejo é a expressão de um anseio de retorno à origem que, acaso recuperada, exigiria a dissolução do próprio sujeito. Segundo Lacan, é justamente essa impossibilidade de recuperação das origens que faz do sujeito um limite para a satisfação. Na medida em que emerge como uma contradição interna, fundando-se numa defesa necessária contra a união libidinal primeira com a mãe, o sujeito é basicamente o produto de uma proibição”. PEIXOTO JUNIOR, C. A. A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença. In: *Physis. Revista de Saúde Coletiva*, vol. 14, n.1, Rio de Janeiro, 2004, p. 110-111.

⁹⁶ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 15.

⁹⁷ Cf. LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.

humanos que conservam sua inquietação com relação a um limite necessário, a proibição que o constitui é necessariamente o que põe óbices à sua satisfação derradeira, em defluência, o *desejo estaria inexoravelmente correndo contra um limiar que de forma paradoxal o sustenta*. Essa “antinomia do desejo”, pelo prisma psicanalítico lacaniano, tem sua serventia enquanto insurreição ao *pathos* do ser cultural ou do sujeito pós-edipiano. Em suma, o desejo em Lacan “é uma falta engendrada há tempos atrás que serve para responder à falta criada pelo tempo que se segue”⁹⁸, cujo programa latente culmina no desvelar, em sua investidura, da recuperação do passado, este transpassado por um futuro que necessariamente o interdita. A psicanálise lacaniana procurou enxugar Édipo ao máximo, tomando a família como uma entidade imaginária frente à estrutura simbólica: *uma psicanálise do ego centrada nas condicionantes, no caminho correto para uma vida adulta realizada*.

[...] quando nos convidam a superar uma concepção simplista do Édipo fundada em imagens paternas, por uma concepção em que se definem funções simbólicas numa estrutura, e se substitui o papá-mamã tradicional por uma função-mãe e uma função-pai, não vemos o que é que se ganha com isso, a não ser o fundar a universalidade do Édipo para além da variabilidade das imagens, soldar ainda melhor o desejo a lei e ao interdito, e levar a cabo o processo de edipianização do inconsciente [...] pode acontecer que a lei proíba algo de perfeitamente fictício na ordem do desejo ou dos “instintos”, para nos convencer que tínhamos a intenção correspondente a esta ficção. Este é mesmo o único meio que a lei tem para apanhar a intenção e culpabilizar o inconsciente⁹⁹.

Desta leitura, que ainda tangencia as ponderações hodiernas psicanalíticas, o desejo aparece sempre cingido a um plano de recuperação do impossível, onde o que deve ser resgatado é tanto o campo libidinal reprimido, constitutivo do inconsciente, quanto o objeto perdido; a mãe pré-edipiana. O desejo, por conseguinte, eclode como uma discrepância, fenda, um significante ausente, que só se revela enquanto aquilo que não pode verdadeiramente parecer, pois este nunca se materializa ou tem sua concreção na linguagem, onde há somente indícios através dos interstícios, através mesmo daquilo que a linguagem não pode representar em termos absolutos. Aclimatamo-nos persuadidos à afirmação de que a busca pelo prazer é infundável, pois uma vez satisfeita, haverá sempre outra e um desfilar vertiginoso se desdobra, o que torna a satisfação momentânea e o gozo absolutamente inalcançável. A atitude medicamentosa via essa interpretação é animada por meio de repressões, castrações, punições e sacrifícios - refugiar-se para os confins onde desejos, ilusões e os ardis criados por este cosmos de tentações não atuem, pois uma vida controlada,

⁹⁸ LACAN, J. *O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, v.11, p. 221.

⁹⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2004, p. 86-120.

demarcada, delimitada, organizada, esterilizada é preferível em detrimento do “negativo” que o prazer arrasta consigo.

Todavia não esqueçamos que as primeiras ressonâncias deste paradigma da “falta” tem seus vestígios na própria apreensão platônica do “mundo concebido” enquanto cópia imperfeita do verdadeiro e compelido ao imperecível mundo das idéias; desta “falta” assinalada, recordemos também que se confronta a esta noção, o que Aristipo, fundador da escola cirenaica, afiança como o verdadeiro enquanto carnação deste mundo, e o “verdadeiro bem” como a busca do prazer aqui e agora: *hedonismo racional que procura o prazer e furta-se da dor*. Na fenomenologia hegeliana, o desejo também significa “falta”, “desejo de...”; antípoda dessa reflexão, para Nietzsche, desejar algo aquém da realidade, ou da materialidade do mundo, seria condenar e julgar a insuficiência desta própria realidade: *fábulas sobre um “outro” mundo, dispare deste, não tem qualquer sentido a não ser que prepondere em nós um instinto de detração, depreciação ou receio; neste caso vingamo-nos da vida com o abantesma de “outra” vida distinta desta e melhor do que esta*. Rememoremos que em Nietzsche, o desejo não é falta, é vontade de potência, é produção; não é carência, mas excesso que ameaça transbordar¹⁰⁰.

A psicanálise, com seus princípios balizadores, “prazer”, “morte” e “realidade”, auxilia na ratificação da tríplice maldição supracitada, ou amarras do desejo. A *lei negativa* da falta, a *regra exterior* do prazer e o *ideal transcendente* do fantasma, se requalificados os adjetivos, rearticulados e postos a coser outra vez, só confinam o desejo fora de seu campo de imanência. Um esquema de causalidade própria, contrastante às generalidades psicológicas ou sociais ordinárias, é engendrado no que atine aos fenômenos essencialmente afetivos, postos como plano de organização que deve ser sempre investigado, interpretado e concluído de outra coisa; por essa via que a psicanálise, de matriz freudiana-lacaniana, em função de uma “imagem do corpo”, percebe o avesso das coisas¹⁰¹, substituindo um mapa mundial de intensidades por fotos de família, recordações de infância e objetos parciais; o inconsciente lacaniano, enquanto um fenômeno em forma de descontinuidade e vacilação, permanece no plano de transcendência que reiteradamente precisa ser inquirido, deduzido, e o desejo

¹⁰⁰ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

¹⁰¹ “Chamamos idealismo da psicanálise todo um sistema de rebatimentos, de reduções na teoria e na prática analíticas; redução da produção desejante a um sistema de representações ditas inconsciente, e as formas de causação, de expressão e de compreensão correspondentes; redução das fábricas do inconsciente a uma cena de teatro, Édipo, Hamlet; redução dos investimentos sociais da libido aos investimentos familiares, ainda o Édipo”. DELEUZE, G. *Conversações*. tr. br. Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 27.

traduzido, o que faz com que seja novamente “acorrentado a robustas molaridades como à face oculta do iceberg (estrutura do Édipo ou rochedo da castração)”¹⁰².

Alicerçado na “Genealogia da moral” nietzscheana - que fundamentalmente caracteriza os artefatos da moralidade escrava, como ressentimento e inveja, enquanto proles da vontade e desejo voltados contra si -, a crítica deleuziana¹⁰³ malsinará a falsa aparência de autonomia do sujeito hegeliano: este muito mais reativo do que autoprodutivo, manifestação congênere da moralidade escrava, que intermediado pela mutilação, flagelamento e arrefecimento de suas próprias pulsões, institui a insígnia da negatividade ao desejo. Esse sujeito, assim como o “eu” lacaniano, não se perfazem conseqüentemente em entidades ou instâncias autônomas e criadoras, mas antes se declaram construtos fabricados de uma autonegação escravizada, por conseguinte, a magnificente autonomia do sujeito hegeliano é escravizada por sua recusa de multiplicidade não-dialética, dos impulsos que dão esteio à sua negatividade aparente: assim como o sujeito lacaniano empreende sua defesa contra uma configuração primária do desejo, logo a labuta da negatividade que baliza o desejo hegeliano, traz-nos a compreensão do desejo privado de si que escamoteia a genealogia de sua abstinência. A negatividade do desejo, pela crítica deleuziana, é então considerada como sintoma de uma história de repressão esquecida, cuja “falta” característica do desejo, *se institui por meios ideológicos para fins de legitimação e racionalização de uma situação social de hierarquia e dominação*¹⁰⁴. O problema da psicanálise, portanto, não está em ignorar a produção desejante do inconsciente, mas antes está ancorada em não reconhecer o caráter *a-edipiano* dessa produção de desejo, limitando-se essencialmente a considerar a constituição do inconsciente na esfera individual-familiar, desconsiderando em absoluto o campo social.

[...] o que Freud e os primeiros analistas descobriram foi o domínio das sínteses livres onde tudo é possível, as conexões sem fim, as disjunções sem exclusividade, as conjunções sem especificidade, os objetos parciais e os fluxos. [...] A descoberta do inconsciente tem dois correlatos: primeiro, a descoberta da confrontação direta da produção desejante com a produção social, das formações sintomatológicas com as formações coletivas e portanto da sua identidade de natureza e da sua diferença de regime; depois, a repressão que a máquina social exerce sobre as máquinas desejantes, e a relação do recalamento com essa repressão. É tudo isto que se perderá ou que, pelo menos, ficará singularmente comprometido com a instauração do Édipo soberano¹⁰⁵.

¹⁰² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 78.

¹⁰³ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004.

¹⁰⁴ PEIXOTO JUNIOR, C. A. *A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença*. In: *Physis. Revista de Saúde Coletiva*, vol. 14, n.1, Rio de Janeiro, 2004, p. 119.

¹⁰⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004, p. 55-56.

Édipo é uma “instituição”, uma “conduta”, uma “forma”; é causa e não efeito, Freud traz o inconsciente para o centro de suas especulações, mas o converte em um teatro grego, com uma encenação que se repete intermitentemente - o sujeito enquanto representação em um “desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados”¹⁰⁶. Dos parágrafos que buscaram retratar a “objetificação” do sujeito e as balizes postas no aporte ao desejo - a “subjetivação” do corpo -, de Hegel à Lacan, incorporado por críticas pontuais de um Nietzsche deleuziano que expõe as fragilidades do teatro psicanalítico, já podemos inferir que esta psicologia dos indivíduos resguarda o tema platônico de uma altura que é refletida, um espelho que mira as nuvens nas profundidades da consciência – é o domínio da representação, herdada das especulações filosóficas, que é contemporaneamente revisitado em um princípio niilista de afirmação da vida.

Um corpo assumido, libertado, resgatado e sujeito do discurso, de poder e de ação, se fará patente justo na inversão do paradigma vertical do pensamento e na progressiva renúncia do homem latitudinal – é na orientação do eixo que penderá para a horizontalidade, rumo à longitude, que marcará em definitivo o rompimento com o platonismo doutrinário, com a “falta” e o “modelo”, restaurando a eventualidade, o “acontecimento”¹⁰⁷ -, traslado de eixo que considerará abordagens outras acerca da problemática da subjetividade, onde pensar se traduz em uma disposição que resulta de algo que lhe é externo, um choque, uma violência que induz o homem a indagar essa mesma condição externa: acometida que toma propriamente o nome de acontecimento e que não deve ser confundido com sua efetuação espaço-temporal num estado de coisas. Neste sentido, as hierarquizações de um eixo

¹⁰⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 11.

¹⁰⁷ “Então não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas. [...] Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum*...; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação. Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado”. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 34-178.

fundacional, cuja perspectiva se pauta na altura e profundidade, passa a ser substituída pelos termos de: “associação”, “conectividade”, “aliança” e o próprio paradigma do fluxo é sua pedra de toque - o movimento vai de um desejo negativo a um produtivo, requerendo a consideração das possibilidades emancipatórias desejantes. Nestes termos, a subjetividade é marcadamente relacional, contraposta ao solipsismo racional do sujeito epistêmico cartesiano - *o sujeito é tão somente duração, persistência no tempo, devir*¹⁰⁸.

Nesta inversão de “eixo orientacional”, é como se tivéssemos a teoria lacaniana sendo permeada pelo germe da politização, onde o desejo produtivo e o gozo cumprem a promessa de libertação; estes integralmente acessíveis à experiência humana cujas leis coercitivas devem e podem ser transgredidas - à reificação da lei jurídica enquanto fundadora de toda cultura e da verve psicanalítica, uma estratégia de subversão e transgressão é imposta: todo questionamento que cerca as estruturas do desejo passa a ser verificada *in situ*, pois estão majoritariamente assentados em perspectivas culturais e politicamente forjados, onde qualquer análise ou aporte ao desejo sempre implicará na situação cultural que ela pretende explicitar. Já não há mais garantias representacionais que teçam uma “realidade” sobre o inconsciente, e a subjetividade já pode ser entrevista, neste eixo, por sua *materialidade* – ainda que incorpórea, haja vista que é produzida por sentidos –, *imanência* – pois se forja sempre neste mundo e com as coisas deste mudo – e *associabilidade* ou *interatividade*, pois é na interação entre “matéria-sensível” e “matéria-vibrátil” (cores e olho, sons e tímpano, calor e pele, aroma e papilas) que se forja o que nominamos por “espírito”.

O enfrentamento à visão de mundo dicotômica, maniqueísta e universalista, desmantela o fundamento último das coisas e desvela o *fractalismo*: um ser polissêmico e uma “multiplicidade sem Um” – alicerces desnudados em seu caráter mais acidental e descontínuo, subvertendo assim os dogmatismos do pensamento procedente por hierarquizações e por malabarismos com categorias estáveis. Destarte, na horizontalização do eixo apreendemos que as relações são exteriores aos termos e o associacionismo é a lógica das relações entre os termos que se vêem em contigüidade, semelhança e causalidade. Ao privilegiar-se a longitude, observa-se que o pensamento já não é feito de unidades, mas antes de dimensões ou direções movediças; não traz começo nem fim, mas, sobretudo, um meio onde cresce e transborda; oposto a uma estrutura, é feito somente de linhas, constituído de

¹⁰⁸ “[...] *Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através dos quais nos tornarmos*”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 64.

multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto. Enquanto eixo rizomático, na horizontalidade, a subjetividade é mapa a ser produzido, passível de desmonte; é reversível, conectável, modificável, procedendo por variação, expansão, captura - comportando múltiplas entradas, saídas e todo tipo de devires¹⁰⁹.

Em suma, segundo a topologia proposta, longitudinalmente, o eixo move o pensamento para a valoração da agregação e do pacto, onde a subjetividade não é mais compreendida como uma coleção de dados e não mais coincide com o sujeito que é apenas efeito das articulações cujas idéias estão submetidas – *é no moto perpétuo e reiterativo da experiência, no hábito de adquirir hábitos que se forja o que chamamos de espírito, consciência, alma ou mesmo subjetividade*¹¹⁰. A lógica identitária é subvertida pela lógica do encontro que se despoja do verbo “ser” (A é B) e aplica a conjunção “e” (A e B). A impossibilidade de se falar de consciência enquanto intenção, razão, pensamento e de subjetividade como sujeito já é manifesta: a subjetividade horizontalizada é imanente, não substancialista; o homem longitudinal é engendrado *in situ*, no *socius*, é acontecimento; sua subjetividade não é do tipo recipiente em que se amontoam coisas, sobretudo exteriores que sofreriam interiorização, pois as tais coisas são elementos próprios que se abalroam e intervêm na sintagmática da subjetivação inconsciente. Já é-nos lícito afiançar que não há “subjetividade teórica”, pois o sujeito é “prático” e se constitui no “dado”. Toda estabilidade é inconsistente, pois a realidade é ampliada, se redimensiona nos acontecimentos e encontros à medida que o sujeito reconhece e entranha-se nos domínios do incerto regido pela imprevisibilidade da própria ciência e da “Lei do Caos”. O “contexto” é posto em sua indeterminação espacial, não é previamente determinado, pois o fluxo da significação está em movimento contínuo, sem se poder mensurar suas factíveis combinações e rearranjos¹¹¹; o significado é desconstruído, há a ruptura da presença, ou a ausência da presença mesmo de qualquer que seja o destinatário empiricamente estabelecido em geral¹¹², pois o código se

¹⁰⁹“Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções moveidças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 32.

¹¹⁰ Cf. DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tr. pt. Luiz L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2001

¹¹¹ O lugar do contexto se identifica com o lugar do *logos*, e este com a violência da palavra entendida como lei: “Parece evidente que o campo de equivocidade da palavra ‘comunicação’ se deixa maciçamente reduzir pelos limites do que se chama noção de contexto”. DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas, Papirus, 1991, p. 350.

¹¹² DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 62.

abre para o fértil campo da polissemia onde o sujeito não é passivo a um significado estabilizado no significante que violenta o próprio fluxo da significação.

O passeio do esquizofrênico: é um modelo muito melhor que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o exterior [...] Tudo é máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpestres que se ligam com as do seu corpo. Burburinho ininterrupto de máquinas. Ser uma máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, fazer do corpo uma peça de tais máquinas. [...] Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro, e liga as máquinas. Há por todo o lado máquinas produtoras ou desejanter, máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer. [...] Acredita-se muitas vezes que o Édipo é algo de fácil, de dado. Mas não é assim: o Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejanter¹¹³.

Neste ponto, onde estamos por delinear o conceito de subjetividade na contemporaneidade -, já verificadas algumas vicissitudes, nos encontramos próximos do aporte da subjetividade encarada sob o prisma da produção. A “potência de existir” tem sua devida proporção revitalizada na medida em que nos distanciamos, mirando o abismo, o *escuro* - o mundo das representações e das essências, assim como das escogitações platônicas e seu revisionamento: o neoplatonismo – e retornamos compreendendo que é o *existencial que fornece a teoria que viabiliza o retorno ao existencial*, à materialidade do mundo: o *homem longitudinal* imbuído de uma subjetividade horizontalizada já não ostenta o fantasma de um pensamento sem cérebro, de uma reflexão sem corpo, de uma meditação ausente de neurônios; a filosofia de outrora e as metafísicas psicologizantes, descidas do alto para se dirigir à única parte do homem que escapa da extensão, a “alma”, já não resiste sem a carnalidade, sem a presença do corpo que se consoma na decodificação de uma egodiceia eclodida de um hápax existencial e transcrita em um romance autobiográfico das moléculas¹¹⁴. Da filosofia tradicional à psicanálise, o canalizado é a investigação do ser para uma antropologia, ou mesmo uma “antologia fundacional”, e o vício desta metafísica é ignorar o que separa o “ser” dos “entes”¹¹⁵, tendo a urgência de elevar o valor, a idéia acima do ser. Os pré-socráticos produziam conhecimento sobre os dois pólos: do “homem” e do “ser”; ulteriormente, Platão dissocia o “ser” do “homem”, colocando o ser no mundo das idéias, tendo o seu declínio na filosofia de Hegel onde o “ser” não passa de lógica. Husserl em suas investigações opera uma mera investigação de tipo transcendental, determinada por um

¹¹³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004, p. 7-8.

¹¹⁴ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2010, p. 13-19.

¹¹⁵ “O que é o ente inclui todos os objetos, todas as pessoas e em certo sentido o próprio Deus. O ser do ente, como tal que é o fato de que todos estes objetos e todas estas pessoas não se identifica com nenhum destes entes, nem sequer com a idéia de ser em geral”. GILES, T. R. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo, EPU, 1989, p. 98.

ego também transcendental. O tema do “ser”, que debutou no pensamento ocidental com os pré-socráticos, é recozido e “sonhado” na contemporaneidade em um sujeito objetificado, e todo um teatro edipiano parece dar conta das vicissitudes do conceito da subjetividade; conceito que não escapa da “palavra”: meio que nos faz conhecer o mundo – “a loucura não é objeto do pensamento, de um Ego que a fala; mas é sujeito dela mesma: assim como o delito, a contradição, a exceção em geral”¹¹⁶.

Em nossa cultura, o homem sempre foi pensado como a articulação e a conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um logos, de um elemento natural (o animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, ao contrário, aprender a pensar o homem como o que resulta da desconexão desses dois elementos, e não investigar o mistério metafísico da conjunção, mas o mistério prático e político da separação. Que é o homem, se ele é sempre lugar – e conjuntamente o resultado – de divisões e cesuras incessantes? Trabalhar sobre essas divisões, perguntar-se em que modo – no homem – o homem foi separado do não homem e o animal do humano é mais urgente que tomar posição sobre as grandes questões, sobre os chamados valores e direitos humanos. E, talvez, também a esfera mais luminosa das relações com o divino dependa, de algum modo, dessa – mais obscura – que nos separa do animal¹¹⁷.

Pensar a subjetividade pelo viés da produção é compactuarmos com a noção que o *Da-sein* é efetivamente o único “ente” capaz de questionar o “ser”, pois dentre todos os “entes” é o único apto de inferir o “ser”, o sentido do fato de que ele [é], de que existe e este *Da-sein* - ser que nós mesmos somos, a existência, o “ser-que-está-aí”, ou “ser-aí”, *presença* - é “o caráter de ter sido” (*Gewesenheit*), que só pode ser assim quando [é] (*Gegenwart*) ou está por vir (*Zukunft*). A “de-cisão antecipadora” - ou a “situação de decisão” (*Entschlossenheit*), que é “situação de abertura” (*Erschlossenheit*) - do *Da-sein* como “poder-ser” é determinada pela “temporalidade” (*Zeitlichkeit*) – “a temporalidade ‘temporalizou-se’ como advir (futuro) atualizante (presente) de ter sido (passado)”¹¹⁸. A temporalidade dá-se no “por-vir”, através da antecipação, que permite o *Da-sein* vir a si em seu “poder-ser” mais próprio - porvir que não significa um agora (presente), mas um “*ekstase*” - “fora de si em si e para si mesmo

¹¹⁶ CACCIARI *apud* SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 34.

¹¹⁷ AGAMBEN *apud* CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tr. br. Beatriz de Almeida Magalhães, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 137-138.

¹¹⁸ “*Zeitlichkeit zeitigt sich als gewesende-gegenwärtigende Zukunft*”. A característica da temporalidade é que ela não é um ente, mas apenas se temporaliza: “*Die Zeitlichkeit »ist« überhaupt kein Seiendes. Sie ist nicht, sondern zeitigt sich.*”. HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 2006, p. 328-350.

originário”¹¹⁹. Ser “para com o mundo é, essencialmente, ocupação”¹²⁰ e a ética que acompanha a perspectiva de uma subjetividade produtora é observada na *liberação* da “ação política de toda forma de paranóia unitária e totalizante”; *no fazer* “crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção”; *no emancipar-se* “das velhas categorias do Negativo (a lei; o limite; a castração; a falta; a lacuna); na utilização da “prática política como um identificador do pensamento, e a análise como um multiplicador das formas e dos domínios de intervenção da ação política”; e *o não apaixonar-se pelo poder*¹²¹.

O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objectos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. *Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objecto*. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; *é sempre a repressão que cria o sujeito fixo*. O desejo e o seu objecto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objecto de desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nómada e vagabundo um resto. *O ser objectivo do desejo é o Real em si mesmo*¹²².

1.4. A mecanosfera deleuze-guattariana

[...] se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenómenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias¹²³.

Como verificado, cortado de suas realidades políticas e de suas condições de produção, ou sua polifonia constitutiva, extirpado de seu carácter processual, as subjetividades são retesadas, se tornam uma “questão de gosto” que é concernida a um “transcendente”, a uma instância oculta: a escolha enquanto “pseudo-liberdade” do desejo sujeitado aos recortes dados o que confere uma “alma” que em nada se relaciona com o corpo perfazendo-se assim em razão racionalizante, em sede do entendimento. Já ao encarmos o desejo ativo e a

¹¹⁹ Esse tempo da “temporalidade” não é o tempo vulgar nivelado “a uma pura seqüência de agoras”. A temporalidade é o original “fora de si” em, e para, si mesmo: “*Zeitlichkeit ist das ursprüngliche »Außer-sich« an und für sich selbst*”. Os fenómenos do futuro, do carácter de ter sido e do presente são “ekstases” da temporalidade: “*Wir nennen daher die charakterisierten Phänomene Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart die Ekstasen der Zeitlichkeit*”. Dentre esses fenómenos, o futuro destaca-se por ter uma primazia. HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 2006, p. 329.

¹²⁰ HEIDEGGER, M. *Ser e tempo (parte I)*. Tr. br. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, Vozes, 1997, p. 95.

¹²¹ FOUCAULT, M. *Anti-Edipo: introducao a vida nao-fascista*. In: ESCOBAR, C. H. (Org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro, Holon, 1991, p. 81-84.

¹²² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004, p. 31, [grifo nosso].

¹²³ DELEUZE, G. *Conversações*. Tr. br. Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 29.

subjetividade pelo prisma da produção e não pela falta, aquém de um estruturalismo, uma floresta de signos e objetos concatenados para formar um gosto, um modo de vida, surge em substituição de um sujeito dado *a priori*, autônomo, assumindo em efetivo sua polifonia de vozes e devires que beiram o imperceptível: sujeito que é mutação afetiva e subjetividade que é fluxo contínuo de sensações, modos de comunicar, vestir-se, amar; valores, imagens, sons; formas de consumo arvoradas no entrecruzamento de instâncias sociais, institucionais, técnicas, onde no limiar todo sujeito e coletivos humanos são engendrados de subjetividade. As condições de produção nesta perspectiva da produção englobam conjuntamente instâncias humanas “inter-subjetivas”, essencialmente manifestadas pela linguagem, e “instancias sugestivas” que atinem a própria etologia, às interações institucionais de naturezas diversas, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, ou referenciais incorporais, concernidas às artes – tais instâncias, fragmentos não-humanos e pré-pessoais são de extrema importância já que têm seu protagonismo na constituição e desenvolvimento heterogêneo do ser¹²⁴ - “O corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida, e por fora, o doente brilha, reluz, em todos os seus poros, estourados”¹²⁵.

Grosso modo, podemos inferir que todos os seres humanos, adultos, crianças, idosos, homens e mulheres, assim como os mais diversos grupos sociais: das megacorporações bancárias às midiáticas, do núcleo de amigos ao familiar, todos indistintamente produzem processos de subjetivação - a subjetividade é produzida por *agenciamentos de enunciação*. O apelo ao conceito de *agenciamento* se faz imperativo na narrativa da “modelação” da existência (do mistifório de corpos reagindo uns sobre os outros) em função do viço dos códigos, atos, enunciados (transformações incorpóreas reclamando-se aos corpos, reduzindo o campo de experimentação do desejo a um território preestabelecido) e na inoculação mesma de anomalias no bojo destes *agenciamentos sociais* por intermédio de *agenciamentos moleculares*, locais, pois o *agenciamento* tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização.

Amalgamados o conjunto de relações materiais a um regime de signos que o acomoda em uma correlação de duas faces inseparáveis, o *agenciamento* constitui-se pela “expressão”, ou *agenciamento coletivo de enunciação*, e pelo “conteúdo”, ou *agenciamento maquínico*. A “expressão” refere-se ao “conteúdo” sem descrevê-lo ou representá-lo, intervindo nele. Como exemplificação de *agenciamentos coletivos de enunciação* tem-se os *agenciamentos* familiar,

¹²⁴ Cf. GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tr. br. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

¹²⁵ ARTAUD *apud* DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tr. br. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 13.

judicial, midiático, escolar, e assim por diante... A noção de *agenciamento* substitui o sujeito de enunciação, pois o *agenciamento* não diz respeito a uma entidade individuada nem socialmente predeterminada: tomar a enunciação enquanto *agenciamento* é operar a descentralização dela no sujeito e quebrar a relação “emissor-receptor”, o que potencializa a indissociabilidade dos *agenciamentos de enunciação* de práticas concretas e das relações de poder – o *sujeito do enunciado e da enunciação se confundem em uma só voz, desvelando o caráter social da enunciação, opondo-se assim ao “subjetivismo” e ao estruturalismo*¹²⁶.

O que era um agenciamento? [...]. Para mim, eu manteria que havia quatro componentes de agenciamento. [...]. Um agenciamento remetia a estados de coisas, que cada um encontre estados de coisas que lhe convenha. Há pouco, para beber... gosto de um bar, não gosto de outro, alguns preferem certo bar, etc. Isso é um estado de coisas. Nas dimensões do agenciamento, enunciados, tipos de enunciados, e cada um tem seu estilo, há um certo modo de falar, andam juntos, no bar, por exemplo, há amigos, e há uma certa maneira de falar com os amigos, cada bar tem seu estilo. Digo bar, mas vale para qualquer coisa. Um agenciamento comporta estados de coisas e enunciados, estilos de enunciação. [...]. Todo agenciamento implica estilos de enunciação. Implica territórios, cada um com seu território, há territórios. Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território. Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre...¹²⁷

Neste sentido, em que a subjetividade é produzida por *agenciamentos de enunciação*, temos que os processos mesmo de subjetivação, de semiotização, ou toda produção de sentido ou eficiência semiótica, não se circunscreve em “agentes individuais” - em instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais -, nem em “agentes grupais”; não há centramentos em pólos, mas este respectivo processamento é dado em um descentramento em via dupla. A conceituação mais adequada a todo o processo implica no funcionamento de *máquinas de expressão*, que comportam tanto uma natureza “extra-pessoal”, “extra-individual” - assinalado nos sistemas maquínicos, econômicos, icônicos, tecnológicos, ecológicos, etológicos, sociais, em suma, sistemas que não são imediatamente antropológicos -, quanto uma natureza “infra-humana”, “infrapessoal”, “infrapsíquica”: sistemas de afeto, sensibilidade, percepção, valor, imagens, representação; sistemas de inibição e automatismos, orgânicos, corporais, fisiológicos, biológicos; modos de memorização e concepção de idéias. As máquinas se acoplam e se afirmam como diferença e assim vemos a oposição ao “vazio” e a “falta” pelo

¹²⁶ Cf. GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Vozes, 1999, p. 31.

¹²⁷ DELEUZE, G. *L'abécédaire de Gilles Deleuze, D comme désir*. (D de desejo) com Claire Parnet. Produzido e dirigido por Pierre-André Boutang. Fez-se uso aqui de transcrição própria da versão em dvd, disponibilizada a partir de 2004. O programa originalmente fora exibido na França no canal Arte em 1995. A versão em videocassete veio a lume em 1997. As gravações, entretanto, foram efetivadas em 1988, com a condição de serem exibidas apenas postumamente.

excesso próprio da produção: temos a boca do bebe “acoplada” ao seio como máquina de mamar, assim como a boca que vomita do anoréxico, afirmando a produção de diferenças, e os múltiplos usos da máquina.

As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca). E como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta¹²⁸.

Inúmeras tentativas de obstar a produção são observáveis uma vez que não se pode separar a “fluidez de valores” e a “liberação do desejo” no *socius* capitalista. Uma exemplificação de *anti-produção* é a criação mesma de todo um aparato médico para dar voz à loucura e tratá-la dentro do próprio domínio médico sob inúmeros mecanismos que tentam permitir e moldar esta fala, tomando como referencia uma “normalidade”, uma realidade mais verdadeira onde todo um aparato técnico, pedagógico, psicológico é fabulado para balizá-la. Os delírios são econômicos, coletivos, políticos; inseparável da produção é a *anti-produção* que se consuma na tentativa de parar a fluidez das máquinas e sua produção de diferença. Talvez aqui já observemos a distinção entre “máquina” e “estrutura”, uma vez que a máquina não é um mecanismo fechado, não separando sua produção de seu funcionamento, fundando-se no “desequilíbrio”, num conjunto de vizinhança entre heterogêneos independentes.

O inconsciente nada diz, ele máquina. Não é expressivo ou representativo, mas produtivo. Um símbolo é unicamente uma máquina social que funciona como máquina desejante, uma máquina desejante que funciona na máquina social, um investimento da máquina social pelo desejo¹²⁹. [...] Um símbolo, um fetiche, são manifestações de máquina desejante.

O desejo, para Deleuze e Guattari, é sinonímia de máquina, daí o termo cunhado: *máquinas desejantes*; termo que visa essencialmente marcar o próprio funcionamento sem remeter-nos a algo anterior, um eixo fundacional, um vazio ou zero cujo tudo passaria a funcionar. Se na estrutura haveria alguma tentativa de nos remetermos ao vazio inicial, ao ponto zero sem significação, aqui, o funcionamento da máquina não nos permite pensar um vazio primordial a partir do qual tudo passaria a funcionar — “isto funciona por toda a parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente. Isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga,

¹²⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tr. br. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 16.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 239-243.

isto fode. [...]. Em toda parte são máquinas, de maneira alguma metaforicamente; máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões”¹³⁰.

As máquinas não se referem ao espaço purificado das técnicas, mas a uma organização de forças e fluxos heterogêneos, acoplamentos que agenciam, o que vem a substituir a linguagem idealista de “almas” e de sujeitos caracterizados enquanto agências puras, enfatizando não o que ele “é” mas sublinhando o que ele “faz”, repudiando a esfera ontológica clássica a as teorias estruturalistas. Maquinaria que tem a capacidade de emitir fluxos e é sempre cortada por outra máquina em uma lógica binária dos acoplamentos, garantido assim o privilégio da produção e funcionamento; máquina que não é sinônimo de mecânico, sistema fechado, mas fluida, produtora de diferenças, fundada no “desequilíbrio”, sem pré-determinações: rememoremos o seio que produz leite e a boca que o suga, mas a boca pode ser também a boca do anorético, a qual “[...] hesita entre uma máquina para comer, uma máquina anal, uma máquina para falar, uma máquina para respirar (crise de asma)”¹³¹. As máquinas são sempre capazes de diversos usos neste regime produtivo e a “parcialidade” é o elemento chave para o desejo e para o funcionamento das máquinas desejantes, parcialidade que não é a de uma escolha molar facciosa, mas a de uma modulação intensiva.

As máquinas desejantes não são nem projeções imaginárias em forma de fantasmas, nem projeções reais em forma de ferramentas. Todo o sistema de projeções deriva das máquinas, e não o inverso. [...] O que define precisamente as máquinas desejantes é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções. É mesmo por isso que elas são máquinas que atravessam e dominam várias estruturas ao mesmo tempo. É que a máquina tem duas características ou potências: a potência do contínuo, o *phylum maquinico*, em que tal peça se conecta com uma outra, o cilindro e o pistão na máquina a vapor, ou mesmo, segundo uma linhagem germinal mais longínqua, a roda na locomotiva; mas também a potência de ruptura de direção, a mutação tal que cada máquina é corte absoluto em relação à que ela substitui, como o motor a gás em relação à máquina a vapor. Duas potências que compõem apenas uma, pois a própria máquina é corte-fluxo, sendo o corte sempre adjacente à continuidade de um fluxo que ela separa dos outros, dando-lhe um código, fazendo-o arrastar tais ou quais elementos¹³².

Para além do binarismo do acoplamento que marca a relação maquinal, há um terceiro termo que se junta, pois as máquinas desejantes fazem de nós um *organismo*, mas no bojo

¹³⁰ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004, p. 7.

¹³¹ *Ibidem*, *Idem*.

¹³² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tr. br. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2010, p. 512-515.

desta produção, o corpo parece ainda sofrer por estar assim organizado, por não ter outra organização. O terceiro desta relação é o *corpo sem órgãos* que vem a caracterizar algo de “improdutivo” ou “estéril” no próprio seio da produção, e seria ele o “corpo do desejo”, justo por não ter qualquer organização previamente estabelecida; ele é também o modelo da morte, da *anti-produção*, remetendo as múltiplas tentativas de retesar os fluxos da produção desejante, como um “começo”, um vazio capaz de criar a vida, com o qual lidamos sempre, pois “o desejo também deseja a morte, porque o corpo pleno da morte é o seu motor imóvel, tal como deseja a vida”¹³³. No entanto, aqui, a própria morte é engendrada na produção e o desejo jamais poderia ser inferido como um vazio primordial já que desde sempre produz e funciona. A produção da máquina é algo de insuportável ao *corpo sem órgãos*, e é na conexão entre máquinas, em seus acoplamentos, que ele fornece o “fluido amorfo indiferenciado”. A produção social pode ser implicada como um estado improdutivo, onde todo *socius* é perpassado pelo “inengendrado”, que pode ser a terra ou o *socius* selvagem, o déspota ou o *socius* bárbaro, e o capital ou o *socius* civilizado.

O capital seria uma espécie de superfície ou estrado a nos oferecer um registro de toda a produção capitalista e é a partir dele, que tudo parece “efetivamente produzido pelo capital”, como um pressuposto autônomo, ou *quase causa*, onde as coisas surgem como que miraculadas, sem uma produção. Reverter este paradigma é encarmos: *é dos conflitos entre máquinas desejantes e o corpo se órgãos que surge um sujeito desprovido de qualquer identidade fixa* e que a partir do prisma de uma subjetividade produtiva, um desejo ativo, que passamos a perceber que habitamos um estranho mundo povoado de máquinas e que estamos desde sempre entrado em máquinas com o mundo - a subjetividade sempre esteve relacionada com equipamentos maquinais¹³⁴.

A sociedade constrói o seu próprio delírio ao registrar o processo de produção, mas não é o delírio da consciência, ou antes, a falsa consciência, é a consciência verdadeira de um falso movimento [...] O capital é não só a substância fluida e petrificada do dinheiro, mas vai também dar a esterilidade do dinheiro a forma com que este produz dinheiro. Produz mais-valia, como o corpo sem órgãos se reproduz a si próprio, germina e estende-se até os confins do universo¹³⁵.

¹³³ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004, p. 13.

¹³⁴ GUATTARI, F. *Da produção de Subjetividade*. In: *Imagem-Máquina*. PARENTE, A. (org) Rio de Janeiro, 34, 1993, p. 177-191.

¹³⁵ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *opus cit.*, p. 15.

1.5. Um *ritornello*: a assunção do *simulacro*, as “ilusões do consciente” e o *corpo adjuvante*

Subverter uma tradição que antepõe o corpo a serviço da *mente*, conferindo a este o aparente domínio, controle e coerção em favor de uma imagem – é desta matriz profanadora que o *corpo adjuvante* “invenciona”, esquadrinha novas possibilidades relacionais com o pensar; é estar atento sempre ao desfilar impetuoso da experiência, rastreando potencialidades ainda desconhecidas, capazes de distorcer, violentar, arrebatar nossa consciência, levando-nos a pensar outros modos¹³⁶. Não é sugerida a superioridade do corpo sobre a mente, mas antes a diligência de um paradigma em que o corpo nos fornece o que pensar e é aquilo efetivamente que nos envereda pelas sendas do pensar. As criações do “espírito” e seus princípios norteadores seguem o destino de nossos humores, nossas febres e nossas decepções, seja pela fisiologia ou meteorologia, o homem é tão comandado pelos seus sentidos quanto uma nação é influenciada pela climatologia - o mal-estar metafísico liga-se à indisposição dos órgãos¹³⁷ e é o “sujeito da linguagem” o fundamento da experiência e do conhecimento¹³⁸ cujo *corpo psicossomático clássico* e o *corpo cristão-divinizado* e “precarizado” pela queda se convertem em *corpo mecânico* e suporte de abstrações lógicas.

O corpo é material. É denso. Impenetrável. Se o penetram, fica desarticulado, furado, rasgado. O corpo é material. Fica à parte. Distingue-se dos outros corpos. Um corpo começa e termina contra outro corpo. Até o vazio é uma espécie muito sutil de corpo. Um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e folas. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é. Um corpo é longo, largo, alto e profundo: tudo isto em tamanho maior ou menor. Um corpo se estende. Cada lado seu toca outros corpos. [...] Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma idéia. [...] O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir. O corpo é simplesmente uma alma. Uma alma enrugada, gordurosa ou seca, peluda ou calosa, áspera, flexível, estalejante, graciosa, flatulenta, irisada, nacarada, supermaquiada, coberta de organdi ou camuflada em cáqui, multicor, coberta de graxa, de chagas, de verrugas. É uma alma em acordeão,

¹³⁶ O ser humano não “cairia” no tempo, mas sim existiria como “temporalização originária” e a “experiência” seria ela mais lingüística e profana: “a experiência não é mais o instante pontual e inferrível em fuga ao longo do tempo linear, mas o átimo da decisão em que o Ser-aí experimenta a própria finitude, que a cada momento se estende do nascimento à morte [...] e, projetando-se além de si no cuidado, assume livremente como destino a sua historicidade originária”. AGAMBEN, G. *Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história*. Tr. br. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Ed. UFMG, p. 125-126.

¹³⁷ Cf. CIORAN, E. *Breviário de decomposição*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

¹³⁸ Assim, a subjetividade “nada mais é do que a capacidade do locutor de pôr-se como um ego, que não pode ser de modo algum definida por meio de um sentimento mudo, que cada qual experimentaria da experiência de si mesmo, nem mediante a alusão a qualquer experiência psíquica inefável do ego, mas apenas através da transcendência do eu lingüístico relativamente a toda possível experiência. [...] O transcendental não pode ser o subjetivo: a menos que o transcendental signifique simplesmente ‘lingüístico’”. AGAMBEN, G. *opus cit.*, p.56-58.

em trompete, em ventre de viola. [...] Os corpos se cruzam, se roçam, se apertam, se enlaçam ou se golpeiam: trocam tantos sinais, chamados, advertências, que nenhum sentido definido pode esgotar. Os corpos fazem do sentido o ultrassenso. São uma ultrapassagem do sentido. Por isso, um corpo só parece perder seu sentido quando está morto, fixado. Daí talvez que interpretemos o corpo como o túmulo da alma. Na realidade, os corpos não param de se mexer. A morte fixa o movimento que se deixa prender e renuncia a se mexer. O corpo é o mexer-se da alma. [...] Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mutante, fugaz, inapreensível, evanescente sob a carícia ou o golpe, corpo sem casca, pobre pele estendida sobre uma caverna onde flutua nossa sombra...

¹³⁹

Neste empreendimento de um “inconsciente do pensamento operado pelo corpo”¹⁴⁰ ou o “pensamento que provem de uma afecção do corpo”, cabe-nos retomar que não se busca preconizar a abolição do mundo das essências e das aparências do platonismo, mas que determinado “algoritmo representacional” necessita manifestar-se à luz enquanto sua motriz, operando uma “reversão”, pois o corpo possui uma memória - memória da mão do homem primitivo na laboração da pintura rupestre, onde repousa a habilidade para a pictórica; mão que segura com engaste o pincel que é a mesma que curvou o arco para projetar a flecha no abate do animal representado -, e é corpo o ponto de partida revolucionário que revolve toda a ótica de uma tradição que alijou a matéria em prol de uma hegemonia do espírito, sem o conhecimento de que no corpo repousam as primeiras funções da faculdade mimética. Todavia, abandonar o projeto de seleção dos rivais funda métodos outros essencialmente diferentes, não incidentes sobre as pretensões enquanto atos de transcendência, mas sobre a forma cujo existente se enche de imanência, com a capacidade de alguma coisa ou de alguém retornar eternamente¹⁴¹. Esclareçamos em que ponto uma seleção que hora recai na potência e não no pretendente favorece o protagonismo do corpo...

Rememoremos que o programa platônico busca discriminar os pretendentes, assinalando o puro do impuro, o modelo da cópia, o inautêntico do autêntico - em suma, distinguindo o verdadeiro pretendente do falso. Toda essa equação é permeada por uma narrativa fundacional, uma transcendência no âmago da imanência, em operação semelhante ao mito, por meio do qual se instaura um tribunal - doutrina do julgamento..., é procedendo por hierarquizações que o “fundamento” é legitimado como titular do “objeto de pretensão”; o

¹³⁹ NANCY, J.-L. *58 indícios sobre o corpo*. tr. br. Sérgio Alcides, Belo Horizonte: UFMG, 2012. Do original: *58 indices sur le corps*. In: _____. *Corpus*. Ed. revista e aumentada. Paris, Métailié, 2006, p. 145-162.

¹⁴⁰ Cf. DELEUZE, G. *Espinosa – filosofia prática*. Tr. br. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, São Paulo, Escuta, 2002.

¹⁴¹ “O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Ao contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos. [...] O eterno retorno é, pois, efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência). É neste sentido que ele subverte a representação, que destrói os ícones”. DELEUZE, G. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974, p.269-270.

fundamento sempre possui preliminarmente algo que é dado ao pretendente mediante uma prova capaz de mensurar e julgar a própria pretensão do pretendente, logo, *participar é ter em segundo lugar* - o participado é o que o imparticipável possui em primeiro lugar; o imparticipável dá a participar, ele dá o participado aos participantes: a justiça, a qualidade de justo, os justos: o paradigma do pai, da filha e do noivo¹⁴².

Para além de assumir pontos de diferenciação entre essência e aparência, cabe a este tribunal platônico a distinção das cópias semelhantes ao fundamento, dos falsos pretendentes, os *simulacros*. A “imagem-ídolo” é fundamento, as “cópias-ícones” se perfazem em cópias bem fundadas, “semelhantes”, já os “simulacros-fantasmas” subjazem no limbo da dessemelhança, são as más cópias. O “critério-conceito” que não reside na exterioridade, nem ao mundo físico, é interior e espiritual, resguardando a dualidade entre Idéia e imagem - *sendo estes conclusivamente, dois tipos de imagem*. Na “semelhança” é que se depositará os dimensionamentos de uma pretensão: a cópia não se legitima verdadeira a coisa senão na medida em que afigurar-se à Idéia da coisa. A identidade superior da Idéia funda a autenticação das cópias de boa pretensão e funda-a sob a égide da “semelhança”: o pretendente não merece a qualidade de “justo” senão na medida em que se espiritualiza e interioriza a essência, a justiça¹⁴³. Desta feita, incorre-nos que a reversão do platonismo recai justamente na assunção dos *simulacros*, na revelação das potências do que nasce no bojo da dissimilitude - é conferir voz aos falsos pretendentes.

O *simulacro* é a má cópia, a imagem preterida, o falso, o réprobo na prova do fundamento, o condenado no tribunal platônico, o ícone leproso, o atentado à identidade; sua semelhança seja com a “imagem-ídolo”, ou com as “cópias-ícones” é perpassada apenas pelo efeito exterior, por suas silhuetas capciosas. Em derradeira análise, o *simulacro* interioriza a dissimilitude; é embasado na disparidade, na diferença, não nos conferindo mesmo as garantias que o defina com relação ao modelo imposto às boas cópias e de onde deriva sua semelhança. Nesta lógica, em intrínseca relação modelo-fundamento, objeto-Idéia, é que se funda o domínio da representação e derivada “objetificação” do sujeito.

¹⁴² Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 261.

¹⁴³ “[...] a diferença de natureza entre simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-jos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. [...] O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”. DELEUZE, G. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974, p. 263.

A diferença se relacionando à diferença, mediado pela diferença... Vivemos em demasia com um corpo platônico, esquizofrênico, cindido em partes irreconciliáveis: a materialidade da carne, a imaterialidade do inconsciente psíquico e a promessa de salvação pela incorporealidade. O corpo ocidental é tido no arranjo de órgãos nobres, coração e cérebro, montado em um aparato simbólico ativo – coragem, inteligência... – e arrematado por órgãos ignóbeis – bofes, vísceras... Afirmar o *simulacro* e seu direito de comungar no panteão dos ícones e das cópias, para além de trazer para a luz o mecanismo do mundo das representações garantindo seu desabamento, reafirma o corpo e abole a carne cristã; é assegurar a existência e potência do falso pretendente enquanto subversor desta ordem que tanto subjugou e encurralou os corpos, a diferença - relançar o pensamento pela reversão do mundo da representação, pela subjetividade produtora, pelo *fabular consciente da fabulação das ciências*¹⁴⁴. A modelização do platonismo segue o cânone do Mesmo, a cópia é o Semelhante..., não interessa a quantidade de diferença entre simulacro e cópias, mesmo que a disparidade seja ínfima. Resta participar ou não do mundo das representações, onde se julga a diferença em relação a uma identidade preliminar ou mesmo a similitude como produto de uma disparidade de fundo – mundo como “ícone” ou “fantasma”¹⁴⁵. Introduzir a subversão no mundo das representações não significa fazer do *simulacro*, ou do corpo, um novo fundamento, pois contrariamente estes engolem todo o fundamento de um pensamento hierarquizante¹⁴⁶.

O preceito do Mesmo enquanto fundamento; a “imagem-ídolo”, o “critério-conceito” que mensura as pretensões e confere a fidedignidade do “semelhante”, ou bom pretendente - participante e possuidor em segundo lugar do pretendido, do objeto e sua similitude com o modelo - já não são efetivos. Sendo o seu domínio o da representação, o “semelhante”, o Mesmo se perfazem em simulados e exprimem a mecânica do *simulacro*; o modelo e a cópia despedem-se de sua potência, pois a doutrina da seleção, a hierarquia e o critério de

¹⁴⁴ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2010, *passim*.

¹⁴⁵ “Consideremos as duas fórmulas: ‘só o que se parece difere’, ‘somente as diferenças se parecem’. Trata-se de duas leituras do mundo na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A Segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma”. DELEUZE, G. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974, p. 267.

¹⁴⁶ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 259-271.

participação já não se fazem possíveis: *reversão do platonismo*¹⁴⁷ – a diferença se relacionando à diferença, mediado pela diferença e a consciência sendo naturalmente lugar de uma ilusão: *ilusão das causas finais, ilusão dos decretos livres e ilusão teológica*¹⁴⁸.

[...] o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos. Não há menos coisas no espírito [*mente*] que ultrapassam a nossa consciência que coisas no corpo que superam nosso conhecimento. É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito [*mente*], para além das condições dadas da nossa consciência. Procuramos adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência, e poder compará-los¹⁴⁹.

Somos conscientes apenas das idéias que temos - consciência enquanto idéia da idéia e suas composições: *reflexão, derivação e correlação*; consciência concebida como região do eu afetada pelo mundo exterior, e enquanto propriedade física da idéia. Ao selecionarmos a proposição do *simulacro* como premissa para um *corpo protagonista* - a assunção do diferente -, buscamos livrar o corpo das amarras de uma imagem de pensamento que age por dogmas e denunciar que o consciente e a “razão racionalizante” são “sintomas”, pois a verdade enquanto conceito é indeterminada, e temos sempre “verdades que merecemos em função do sentido daquilo que conhecemos, do valor daquilo que acreditamos”¹⁵⁰. Na conseqüência de se reunir unicamente os efeitos e ao desconhecer-se as causas, verificamos uma primeira ilusão, que essencialmente opera em conformidade com a consciência que toma um efeito por causa final da ação de um corpo, fazendo da idéia desse efeito a causa final de suas próprias ações: *ilusão das causas finais*, esta que nos arrasta a uma segunda ilusão, quando a consciência, mediada pela tomada de um efeito por uma causa, põe-se a si como “causa primeira”, senhora de si e outorgando condições de domínio e controle sobre o corpo,

¹⁴⁷ “Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. [...] O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que neqa tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. [...] Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro... [...] Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulado, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. [...] A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca. [...] Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia”. DELEUZE, G. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974, p. 267-268.

¹⁴⁸ Cf. DELEUZE, G. *Espinosa – filosofia prática*. Tr. br. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, São Paulo, Escuta, 2002.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵⁰ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias, Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 85.

invocando seu poder por uma *ilusão dos decretos livres*; cabalmente, quando esta não pode mais imaginar-se causa primeira, nem dominadora dos acontecimentos, a *ilusão teológica* é operada pela consciência, que invoca um Deus criador do mundo e dos homens conforme seu arbítrio – “falamos da consciência e do espírito, tagarelamos sobre tudo isso, mas não sabemos do que é capaz um corpo, quais são as suas forças nem o que elas preparam”¹⁵¹.

Se considerarmos o espírito humano, veremos que ele não tem, a respeito das paixões, a natureza de um instrumento de sopro que, passando por todas as notas, perde imediatamente o som assim que cessa o sopro; ele se assemelha mais a um instrumento de percussão, no qual, após cada batida, as vibrações ainda conservam o som, que morre gradual e insensivelmente¹⁵².

Ao afiançarmos o corpo enquanto inconsciente do pensamento, estamos a denunciar que a “alma” é meramente *uma palavra para alguma coisa do corpo* e que a consciência que se quer soberana, aditada aos valores transcendentais, culmina na definição de um “eu” verdadeiro, superior, que deprecia os *simulacros*, o corpo e conseqüentemente perfaz-se em um “desprezador da vida”. Um *corpo protagonista* rompe com o estabelecido, com as crenças que conferem um *status* de superioridade à mente em detrimento do corpo, destituído a consciência de seu poder, desvelando efetivamente que existem outras maneiras de viver e que estes modos de existir urgem de uma necessidade comum: a “luta pela vida”, o estar atento à experiência. O oferecido pelo corpo, seus sentidos, vontades, necessidades, são em sua maioria considerados por uma “perspectiva do menosprezo” enquanto óbices à boa operacionalidade da mente, ao pensar “verdadeiro” na constituição de uma vida “realmente” boa e feliz que só é efetiva aquém, alhures, arremessada a um “não-lugar” onde a mente não necessitará sofrer com as tentações e limitações do corpo...:

“Quero dizer a minha palavra aos desprezadores do corpo.
Não devem, a meu ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram,
mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer.
‘Eu não sou corpo e alma’ – assim fala a criança. E por que
não se deveria falar como as crianças?
Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: „Eu sou todo
corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para
alguma coisa do corpo”.
O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um

¹⁵¹ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias, Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 32.

¹⁵² HUME *apud* DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tr. br. Luiz L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2001, p. 135.

único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas „espírito“, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão.

‘Eu’, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu.

Aquilo que os sentidos experimentam, aquilo que o espírito conhece, nunca tem seu fim em si mesmo. Mas sentidos e espíritos desejariam persuadir-te de que são eles o fim de todas as coisas: tamanha é sua vaidade.

Instrumentos e brinquedos, são os sentidos e o espírito; atrás deles acha-se, ainda, o ser próprio. O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito.

E sempre o ser próprio escuta e procura: compara, subjuga, conquista, destrói. Domina e é, também, o dominador do eu.

Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido – e chama-se o ser próprio. Mora no teu corpo, é o teu corpo.

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E por que o teu corpo, então, precisaria logo da tua melhor sabedoria?

O teu ser próprio ri-se do teu eu e de seus altivos pulos. ‘Que são, para mim, esses pulos e vôos do pensamento?’, diz de si para si. ‘Um simples rodeio para chegar aos meus fins. Eu sou as andadeiras do eu e o insuflador dos seus conceitos’.

O ser próprio diz ao eu: ‘Agora, sente dor!’ E, então, o eu sofre e reflete em como poderá não sofrer mais – e, para isto, justamente, deve pensar.

O ser próprio diz ao eu: ‘Agora, sente prazer!’ E, então, o eu se regozija e reflete em como poderá ainda regozijar-se muitas vezes – e para isto, justamente, deve pensar.

Quero dizer uma palavra aos desprezadores do corpo. Que desprezem decorre de que prezam. Mas quem criou o apreço e o desprezo e o valor e a vontade?

O ser próprio criador criou para si o apreço e o desprezo, criou para si o prazer e a dor. O corpo criador criou o espírito como mão da sua vontade.

Mesmo em vossa estultícia e desprezo, ó desprezadores do corpo, estais servindo o vosso ser próprio. Eu vos digo: é justamente o vosso ser próprio que quer morrer e que volta as costas à vida.

Não consegue mais o que quer acima de tudo: – criar para além de si. Isto ele quer acima de tudo; é o seu férvido anseio.

Mas achou que, agora, era tarde demais para isso; – e, assim, o vosso ser próprio quer perecer, ó desprezadores da vida.

Perecer quer o vosso ser próprio, e por isso vos tomastes desprezadores do corpo! Porque não conseguis mais criar para além de vós.

E, por isso, agora, vos assanhais contra a vida e a terra. Há uma inconsciente inveja no vesgo olhar do vosso desprezo.

Não sigo o vosso caminho, ó desprezadores da vida! Não sois, para mim, ponte que leve ao super-homem!

Assim falou Zaratustra.”¹⁵³

¹⁵³ NIETZSCHE, F. *Os desprezadores do corpo, Assim falou Zaratustra*, tr. br. de Mario da Silva, Rio de Janeiro, Civil. Brasileira, p. 59-61.

1.6. Um *nada* que *nadifica* a si mesmo na *autonadificação* do mundo, neste e para este mundo: a arte como *forma-de-existência* e a comunidade.

Podemos denominar essa primeira fase *mágica*, tomando a palavra no sentido geral, e considerando o modo de existência mágico como aquele que é pré-técnico e pré-religioso, imediatamente acima de uma relação que seria simplesmente aquela do ser vivo com o seu meio¹⁵⁴.

Em busca das adequações dos termos que melhor traduzam o malabarismo verbal que figura na chamada deste subtópico, enquanto primeira via, poderíamos desabotoadamente convocar uma indagação que entremeia o prosaico cotidiano da existência: *de onde viemos e por que existimos afinal?* Do nada e para nada são respostas satisfatórias se as ponderarmos com a excelência da pergunta – já não há mais mistério, não pela ausência de um problema, mas pela inexistência de uma razão¹⁵⁵; o niilismo já não se perfaz em um dilema existencial, mas em uma oportunidade especulativa¹⁵⁶. Excogitarmos sobre o “nada” é investigarmos suas aproximações com o “vazio” dos atomistas, justamente no ponto em que os termos se cruzam enquanto sinonímia para a “não existência”. Os atomistas não interpretam o vazio como o não-ser do ser, mas estritamente enquanto espaçamento material; matéria constituinte do próprio ser, onde o conhecimento sensível ou intelectivo só se efetua com o toque, o contato, o “choque dos átomos” com a materialidade do vazio. A própria matéria atomística não se fecha sobre si, não se reduz na espessura de algo que se encerra, mas antes é espaçamento no campo dos possíveis, materializando o vazio enquanto ser, precisando sua existência¹⁵⁷.

A matéria então resguardaria uma “dupla vertente”, uma enquanto articulação, forma, unidade, significação, e outra na proporção de vazio: “abertitude”, ruptura, fragmento do mundo e a conforme queda no “vazio do átomo” - a anterioridade de um espaçamento material concede ao vazio uma extensão, uma superfície e uma pluralidade, e é dado a esse espaço que o átomo se constituirá uno, fechado sobre si enquanto menor unidade do corpo. Eis sumariamente a tese atomística, o que nos interessa aqui para discussão é que o espaçamento, o vazio, o nada, porta materialidade e é ser da multiplicidade, e não se deixa tocar justo por não ser de qualidade papável - impalpável, todavia material, eis a condição de todo tato, contato, e que permeia a lógica do encontro. *Se a terra não está dada para a pedra, ainda que o mundo da pedra não confira qualquer sentido, só há sentido disponível justo*

¹⁵⁴ KECHICKIAN apud SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 70.

¹⁵⁵ Cf. MEILLASSOUX, Q. *After finitude: an essay on the necessity of contingency*. Londres, Bloomsbury Academic, 2010, p.110.

¹⁵⁶ Cf. BRASSIER, R. *Nihil Unbound*. Londres, Palgrave, 2007.

¹⁵⁷ Cf. NANCY, J.-L. *El sentido Del mundo*. Tr. esp. Adolfo Vásquez, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2002.

porque a pedra está no mundo; a pedra assegura sua arrealidade concreta uma vez que está para este mundo¹⁵⁸ - “a rosa é sem porquê; ela floresce, porque ela floresce; Ela não repara em si própria, não pergunta se a vemos”¹⁵⁹.

Espaçamento material, vazio tangível e a ativa existência do nada; concepções atomísticas que fazem do ser enquanto mais-além de si, um mais-além material e mundano, *neste mundo para este mundo* - abertura e contato com o próprio mundo. As qualidades do vazio, do espaçamento e da abertura, conferirão o sentido que é sempre essa multiplicidade de eventos. Os conseqüentes deste percurso recaem na descentralização do sentido enquanto algo subordinado, dependente da relação “sujeito autônomo” e “objeto perscrutável”, conferindo o sentido enquanto um tatear, o ser aqui de todos os seres que nos ultrapassam sucessivamente na abstração da realidade ou concretude da irrealidade, onde “agente” ou “ator” e o “nada” são “existentes”. Cabe-nos aqui algumas passagens em Lucrécio:

[...] nada se pode criar do nada. [...] Tem de se admitir que nada pode nascer do nada, porque toda criatura precisa de algum germe e para que depois lhe seja possível elevar-se nas suaves auras do ar. [...] Acrescente-se a isto que a natureza faz voltar todos os corpos aos seus elementos, mas nada aniquila inteiramente. [...] nada, portanto, pode volver ao nada. [...] Nada, portanto, volta ao nada. [...] nada pode tocar e ser tocado se não é corpo material [...] nada há no Universo que seja único, que nasça isolado e só e isolado cresça¹⁶⁰.

Destarte, o nada articulado neste subtópico está no mundo, ainda que impalpável, é material: ser e existência – o *nada* que *nadifica* a si na *autonadificação* equaliza-se neste ponto, reservando a polissemia, a uma arte se articulando com o agente em recíproco movimento, na perpetuação de uma prática, em comunhão com a ornamentação do mundo; o ser esculpindo a si enquanto “forma-de-existência” na imanência do mundo; o homem que persegue na arte sua verdade e busca mostrar-se, expor-se à comunidade. Pensar em “forma-de-existência”, após breve investigação da materialidade do nada, *é afirmar a vida humana plenamente subtraída à captura do modelo*, dos imperativos puros, da dinâmica judicatória, em um uso dos corpos e do mundo que não se reduz a apropriações; um exercício desregrado de todas as faculdades subjetivas na ausência de uma dominante, determinante ou fundamental que imponha sua regra: *à imaginação, o poder da livre reflexão e ao entendimento a potência conceitual desmesurável*. O sensível já não se faz uma qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo, mas se vale por si na desdobra de um *pathos*

¹⁵⁸ Cf. NANCY, J.-L. *El sentido Del mundo*. tr. esp. Adolfo Vásquez, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2002.

¹⁵⁹ HEIDEGGER, M. *O princípio do fundamento*. Lisboa, Instituto Piaget, 1999, p. 59.

¹⁶⁰ LUCRÉCIO, T. C. *Da natureza*. In: *Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio*. São Paulo, Abril Cultural, 1985, p. 86-140.

alheio a toda lógica – o Eu em direção ao *Eu* enquanto *pathos*, no acontecimento, na sua mobilidade e imperfeição, enquanto diferença, numa relação livre para conformatações e estranhas combinações preenchida de devires no “fluxo do tempo”¹⁶¹.

Em suma, não é a determinação do *Eu* coadunando-se com a determinabilidade do Eu na construção do conhecimento, mas antes a existência, ou a tentação de existir em formas acidentais e arbitrárias de intuições possíveis: uma emancipação da dissonância do acordo/acorde discordante das faculdades, sem um distrito com outras capitais periorbitais fornecendo harmônicos mais próximos – a mutualidade, a troca, o encontro, o abraço entre as faculdades, os harmônicos mais afastados corroborando na concreção da discordância em um sujeito enquanto abismo aberto, arvorando formas plurais de vida é o escopo da discussão¹⁶². Ao nos propormos em afiançar a arte como “forma-de-existência”, urge que abandonemos a idéia mesmo de que haja alguma coisa como uma suprema atividade artística do homem que intermediado por um sujeito, efetua-se na obra e que se subtraia desta o seu valor incomparável. Como inferido em subtópicos antecedentes, podemos pensar na hipótese de que se faz necessário redesenhar desde o início o mapa do espaço e do tempo em que a modernidade fincou o sujeito e suas faculdades para que possamos vislumbrar as potencialidades do “nada”, do “inútil” e a materialidade do vazio. A criação joga com o mundano, é embevecida por toda espécie de “intercessores” que a existência captura na composição de uma forma que sofre os influxos do “tempo”.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – [...] mas também coisas, plantas, e até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formarmos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê¹⁶³.

A arte, impregnada do sujeito autônomo, fonte de uma verdade, padece em um formalismo retórico vazio; é urgente que a repensemos enquanto o modo o qual o anônimo, cujo atribuímos o predicado de artista, em constante relação com uma prática, no hábito de adquirir hábitos¹⁶⁴, busca edificar sua vida enquanto uma “forma-de-existência”, pois, seja na

¹⁶¹ Cf. DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tr. br. de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997, p.40-50.

¹⁶² DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tr. br. de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997, *passim*.

¹⁶³ DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 156.

¹⁶⁴ “O que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua. Ora, dentre todos os dualismos instaurados pela lingüística, existem poucos menos fundados do que aquele que separa a lingüística da estilística: sendo um estilo não uma criação psicológica individual, mas um agenciamento de enunciação, não será possível impedi-lo de fazer uma língua dentro de uma

vida do músico, do pintor, do alfaiate, do ceramista, do carpinteiro, como em todas as formas os quais a vida se expressa, o que está em questão é nada menos que sua felicidade - o artista é interessado, é Pigmaleão inflamado pela própria criação desejando que esta já não pertença mais a arte, mas à vida¹⁶⁵. As “entidades” - quase “instituições” na contemporaneidade - artista ou poeta, já não comportam mais os estigmas de um transcendentalismo; não é sujeito que goza de exclusiva potência e faculdade de criar, que imbuído de um ato de vontade ou submetendo-se a uma delegação do deus dos teólogos, não se sabe como nem o porquê, põe-se a executar algo, pois enquanto “forma-de-existência”, na arte ou na poesia, todos aí se perfazem em titulares transcendentais de uma capacidade de ação e produção de obras: artista ou poeta podem ser apreendidos na categoria de viventes que no uso dos membros e do mundo circundante, fazem experiência de si, esculpindo-se, constituindo-se, modelando-se reiterativamente mediado pela *epoché* poética¹⁶⁶.

[...] o estatuto poético do homem sobre a terra encontra o seu sentido próprio. Somente porque na *ἐποχή* [*epoché*] poética, ele faz a experiência do seu ser-no-mundo como sendo a sua condição essencial, um mundo se abre para a sua ação e a sua existência. Somente porque ele é capaz do poder mais inquietante, da produção na presença, ele é capaz de práxis, de atividade livre e desejada. Somente porque alcança, no ato poético, uma dimensão mais original do tempo, o homem é um ser histórico, para o qual está em jogo, a cada instante, o próprio passado eo próprio futuro. O dom da arte é, portanto, o dom mais original, porque é o dom do próprio sítio original do homem. A obra de arte não é nem um “valor” cultural nem um objeto privilegiado para a *αἴσθησις* [*aisthesis*] dos espectadores, e nem mesmo a absoluta potência criativa do princípio formal, mas se situa, ao contrário, em uma dimensão mais essencial, porque permite ao homem, a cada vez, ter acesso à sua estatura original na história e no tempo¹⁶⁷.

No esteio dos séculos o ocidente encarrega-se de apagar as sutilezas das especificidades entre *prâxis* e *poíesis*, deslocando a noção de *poíesis* para o caráter essencialmente operário do artista. Sendo processos diferentes em seu bojo, ambas apontam preliminarmente para “o fazer”, sendo a *prâxis* o mero fazer denotando a ação humana e a *poíesis* o produzir, o vir do não-ser ao ser, da ocultação à luz – *produção de presença*. Sendo a terminologia o momento poético do pensamento, assim como a Idéia em Platão, Aristóteles cunha o termo *energeia* na explicitação de dois conceitos fundamentais de sua metafísica: potência e ato, *dynamis* e *energeia*. A palavra *energeia* simplesmente oriunda de *ergon*, que

língua”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. (vol. 2), tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 41.

¹⁶⁵ Cf. OLIVEIRA, C. *Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger*. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. VI, 2012.

¹⁶⁶ Cf. AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 164.

significa “obra”, logo, o novo termo aristotélico quer conceituar o “ser em obra”, em ato, operação: o ser em obra de algo. Para Aristóteles a obra de arte pertence constitutivamente à esfera do ser em obra, da *energeia*: o fim é sempre o *ergon*, e a obra é sempre *energeia*, operação. Grosso modo, para os gregos contemporâneos de Aristóteles, a atividade produtiva se encontra completamente na obra e não no artista que a produziu, o artista assim como o artesão perpetua-se entre os *teknites*, ou seja, entre páreas que na prática de uma “técnica” produzem coisas ou objetos, salientando que sua atividade é considerada apenas sob o ângulo da obra produzida. De todos os casos em que o “algo” é produzido, a *energeia*, o ser em obra se faz presente na coisa efetivada. Quando é trazida à luz uma obra que extrapola o seu fim, que não se exaure no uso, a *energeia* se encontra no próprio sujeito... Eis, brevemente, os postulados de Aristóteles que nos deixa clara a predileção dos gregos de sua época pelo concebido, a “obra”, em relação ao artista ou artesão, onde a atividade produtiva, o “parir a presença”, é verdadeira e não está no artista, mas no “algo”, na coisa, na estátua advinda da operação de fazer uma estátua, do gerado da própria estatuária – *Hermes é encontrado enquanto potência na madeira por se esculpir e em energeia, em obra no esculpido*¹⁶⁸.

O artista, para o grego do século IV a.C. é ser que tem seu fim alheado, aquém, ou fora de si, consumando-se na obra; é ser preponderantemente “incompleto”, que jamais porta o seu fim, ou melhor, o seu fim se faz sempre ausente, um fim fora de si, na estátua, na ânfora, no mosaico, no Parthenon - sua *energeia* não lhes pertence. Para os seres que executam atividades que produzem obra lhes resta o epíteto de *banausos*, designando pessoa vulgar, não necessariamente indecente. Às atividades que não conduzem à “obra” - na ausência de um *ergon*, como as atividades improdutivas do pensamento: o conhecimento – estes são elevados por Aristóteles como superior exercício, pois a contemplação e o ato de conhecimento se encerram no contemplador e no cognoscente, e o sujeito possui perfeitamente o seu fim. Desta feita, para Aristóteles e seus contemporâneos, a “obra”, o *ergon*, é em certa medida ultrajante, haja vista que esta expõe o agente da sua *energeia*, que não deveria estar nele, mas nas obras, logo, a *prâxis*, a ação que tem em si mesmo o seu fim é exaltada, sendo a *poíesis*, atividade produtiva com fins na obra, preterida – *o artista é um resíduo consternador, embaraçante, o*

¹⁶⁸ Cf. AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 115-152.

*estorvo e pressuposto da obra*¹⁶⁹. Eis sumariamente a equação que privilegia o pensamento, a “obra”, em detrimento de qualquer impregnação da existência e dos corpos nestes¹⁷⁰.

É essencial também, para fins de um raciocínio que se quer levar a cabo, que esclareçamos que “técnica” para este mesmo universo grego cartografado, se traduz em um modo de saber, uma recepção do presente na sua presença, sendo nome não apenas para as competências do artesão, mas também para as artes da mente, cujo pertencimento vai também à revelação da *poíesis*. A *techné* para os gregos em nada faz aproximações com a denotação do emprego dos meios, nem se aquartela ao fazer; é por excelência criação, trazendo a lume o oculto por um processo de revelação, apresentando contornos semelhantes à *epistémé*, haja vista que ambos os termos competem nomear a própria idéia de conhecimento¹⁷¹.

Pondo em afrontamento essas concepções que cercam a obra de arte com as nossas, grosso modo fazendo coincidir com o coetâneo e comprometendo-se apenas com o cartografar dos fatos sem o judicatório de uma crítica valorativa, fica-nos em certa medida patente que o abismo que nos separa dos gregos recai na saída da arte de sua esfera das atividades que portam essencialmente sua *energeia* fora de si, consumando-se na obra, transplantando-se para a esfera das atividades que têm em si mesmas seu ser em obra, como o conhecimento, o filosofar, o pensar. Nessa perspectiva, o artista já não é mais coagido na perseguição de sua completude fora de si, na obra, deixa de ser um *banausos* e passa como filósofo ou pensador, a reivindicar a legitimação, a titularidade e o domínio de sua atividade

¹⁶⁹ Cf. AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 115-152.

¹⁷⁰ O pensamento ocidental se fez possível neste suplantando dos signos artísticos, tidos como presença e impregnados do ser; antiga disputa onde se fez necessário criar uma imagem de pensamento, uma inteligência voluntária, uma memória voluntária e uma imaginação voluntária para que as atividades do pensar ganhasse os contornos e a legitimidade pela ortodoxia da palavra. Expressões de fontes incertas e desconhecidas, mas que teriam sido supostamente forjadas pelos poetas contra a filosofia marcam essa disputa: “a cadela ladradora gane contra seu dono”; “aquele estimado como um grande homem nas tagarelices entre os tolos”; “a multidão dominando os sábios”; “aqueles que se inquietam com meditações sutis porque têm fome”. A criação como gênese do ato de pensar, sempre surgiu dos signos e a obra de arte não só nasce destes como os faz nascer, daí o perigo dos poetas, dos músicos observado por Platão em sua tese de que toda inovação musical é prenhe de perigos para a cidade inteira e que não se pode alterar os modos musicais sem alterar ao mesmo tempo as leis fundamentais do Estado. Um trecho em Deleuze nos revela um pouco de como a exaltação da práxis funda o estatuto da palavra: “[...] o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre esta imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. Pouco importa, então, que a filosofia comece pelo objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta imagem que já prejulga tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente. Podemos denominar esta imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral. [...] O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar”. DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tr. br. Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 218-230.

¹⁷¹ Cf. HEIDEGGER, M. *Vorträge und Aufsätze*, Neske, 1954, p.47.

criativa, ganhando contornos de independência com relação à obra. A problemática a que isto nos leva para além do “elogio da técnica” - não mais compreendida em suas aproximações com a *epistème*, enquanto “fabulação” - é a concreção do sujeito cindido, cortado, separado de sua obra: *se ele possui em si a sua energia podendo afirmar a sua supremacia sobre o ergon, a obra se perfaz em mero acidente, e a “palavra” é instrumento de legitimação*¹⁷².

A obra convertendo-se em mero elemento residográfico e por vezes não necessário a atividade criativa, ou ainda, a própria atividade criativa firmando-se valorativamente para além daquilo que ela produz; desta inversão, surge o “homem de bom gosto” e um pensamento da arte sem “invenção” da arte e a profusão da técnica sem pensamento, criação, fantasia da própria técnica, o que em derradeira análise provoca a clivagem interna na própria arte a partir do par “arte e técnica”, culminando em dogmatismos e “redundâncias”¹⁷³ – *a reprodutividade está para a técnica assim como a originalidade está para a obra de arte*¹⁷⁴. A técnica em seu desdobramento pós-revolução industrial segue autonomamente ao estatuto da estética, o que promove desdobramentos em planos distanciados: surge a exigência de uma autenticidade da produção técnica e de uma reprodutividade da criação artística que desembocará neste processo de perpetuação indefinida e irônica da arte, remetendo-se as apropriações e a *museologização da própria vida*; a estética passa do artista para o observador, sendo arrastada por uma dualidade dilacerante, designando de um lado a “teoria” da sensibilidade como forma da experiência possível e de outro, a “teoria” da arte como reflexão da experiência real.

A originária unidade da obra de arte se despedaçou, deixando, de um lado, o juízo estético e, de outro, a subjetividade artística sem conteúdo, o puro princípio criativo. Ambos buscam em vão o próprio fundamento e, nessa busca, incessantemente dissolvem a concretude da obra, o primeiro, remetendo-a ao espaço ideal do *Museum Theatrum*, e a segunda, ultrapassando-a, no seu movimento contínuo para além de si mesma. Como o espectador, frente à estranheza do princípio criativo, busca, de fato, fixar no Museu o próprio ponto de consistência, no qual a absoluta dilaceração se inverte em absoluta igualdade consigo mesma, “na identidade do juízo em que uma mesma personalidade é tanto sujeito quanto predicado”, do mesmo modo o artista, que fez, na criação, a experiência demiúrgica da absoluta liberdade, busca agora objetivar o próprio mundo e possuir a si mesmo¹⁷⁵.

¹⁷² AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012. p. 115-151.

¹⁷³ NANCY, J-L. *Las musas*. Tr. esp. Horácio Pons, Buenos Aires, Amorrutu, 2008, p. 48.

¹⁷⁴ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tr. br. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994.

¹⁷⁵ AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 70-71. Para Agamben, a estética moderna oscilaria entre o Terror, que não pode ser representado na experiência, e a Retórica, que é onipresente no mundo cotidiano, mas já não pertence ao momento atual da história da arte. Forma e conteúdo já não remetem um ao outro e a unidade se desfaz. Com isso, o espectador sem conteúdo se encontra com o artista sem conteúdo. Nas palavras de Agamben: “Como o espectador, frente à

A alegoria do colecionador talvez reflita em certa medida o artista deste paradigma da reprodutividade - da exalação técnica, e da *energeia* transferida à faculdade de criar performando uma transcendência doutrinária. O colecionador dota de um novo “valor” o objeto de seu desejo, arrancando-o de seu contexto vivo inserindo-o em uma nova relação com o passado cujo estava vinculado. Assim o objeto assume “valor” apenas a partir de sua inclusão na coleção, estimulando com os demais objetos uma relação de pertencimentos, encontrando sua autenticidade à medida que se transfigurou neste novo espaço. Relendo este parágrafo e substituindo “objeto” por “técnica” temos a arte na perspectiva que desde há muito ouvimos dizer: que comunica alguma coisa que vem do artista para a sociedade, ou dessa sociedade - pensando no artista como ser social - para sociedades outras e futuras. Via de regra, somos então solicitados enquanto “consumidores”, ou “fruidores” de obras de arte, a fazer a tradução da mensagem do artista, dos “objetos” que ele museologizou. Essa tradução - ou interpretação - se constituiria de uma decodificação da tal mensagem impressa na obra, na sua linguagem específica - musical, pictórica, espacial, etc., e de sua imediata transposição para a linguagem verbal. Recordemos que os sistemas autoritários em geral, para além de se apropriarem das obras em um benefício próprio, quando não as aniquila, radicalizam a importância de um conteúdo, de uma mensagem com comprometimentos ideológicos explícitos, em detrimento de uma “suposta forma qualquer”¹⁷⁶. A camisa-de-força exige que a arte se comporte como instrumento de comunicação, de palavras de ordem, coadunando-se aos instrumentos da chamada sociedade disciplinar cuja característica mormente é o sistema

estranheza do princípio criativo, busca, de fato, fixar no Museu o próprio ponto de consistência, no qual a absoluta dilaceração se inverte em absoluta igualdade consigo mesma [...], do mesmo modo o artista, que fez, na criação, a experiência demiúrgica da absoluta liberdade, busca agora objetivar o próprio mundo e possuir a si mesmo. Ao prosseguirmos nesta leitura, na mesma página, balizamos o trecho: “[...] Frente ao espaço estético-metafísico da galeria, um outro espaço se abre que lhe corresponde metafisicamente: aquele puramente mental da tela de Frenhofer, no qual a subjetividade artística sem conteúdo realiza, através de um tipo de operação alquímica, a sua impossível verdade”. Agamben refere-se aqui ao pintor Frenhofer, personagem de Balzac que pretendia produzir a obra de arte absoluta - um duplo perfeito da realidade, que se tomaria ele próprio real, como a estátua de Pigmaleão -, mas que produziu apenas um amontoado caótico de cores e linhas, no qual apenas ele vê a imagem da perfeição pretendida. Eis, portanto, o destino da arte “sem conteúdo” em Agamben: fruição “retórica”, desinteressada nas questões vitais, de um lado; criação “terrorista”, obcecada com o irrepresentável, de outro.

¹⁷⁶ “Nos anos 60 e 70, dois eventos na América Latina, o Festival Música Nova e os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, foram co-partícipes de um tipo de ação cultural que visava a música contemporânea. Por meio da programação de concertos eruditos, os eventos apresentavam, em sua maioria, estréias de peças com as mais novas tendências em termos de linguagem musical, proveniente da Europa, mais especificamente da Alemanha. Ambos se destacaram internacionalmente pela ênfase nas manifestações musicais de compositores americanos e europeus de tendências atonal, serial e eletroacústica. Entretanto, essa programação não era feita simplesmente ou exclusivamente por uma opção estética, mas também desenvolveu-se como uma alternativa ideológica. [...] Tanto era assim que importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao establishment de seu país, como declara Gilberto Mendes: ‘podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos’”. SOARES, T. R. P. *Estética e Ideologia na Música Nova*. In: *XVII Encontro Regional de História, O Lugar da História*, Campinas, Unicamp, 2004, p. 1.

de enclausuramento e a propagação de instituições totais, que vão das *prisões, escolas, hospícios, conventos, quartéis*, à *técnica institucionalizada* que emite sistemáticos termos de conduta para um bem suceder no “ofício” – o que também convencionou-se por “práxis compositiva” na música.

Curioso é que muitos artistas, e especificamente compositores, convictos desse processo - da arte como veiculadora de mensagens -, tomam enquanto uma dificuldade de cunho pessoal, muito particular, a incapacidade para gerir uma “tradução” - segundo os códigos verbais - de sua própria obra. Alguns assumem literalmente não saber dizer com palavras aquilo que está “dito” na tela com as linhas e cores; na partitura com o jogo sígnico e os gestos auráticos – “o poiético não tem necessariamente a vocação para se comunicar. Em sentido inverso, o ‘receptor’ projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético”¹⁷⁷. Não se tratando aqui de uma negação da comunicação - pois é ela um caso particular dos diversos modos de troca, uma das possíveis conseqüências dos processos simbólicos -, mas da impossibilidade de sua existência sob o prisma da universalidade. Nesse momento, em que a técnica é exaltada pela palavra, nasce o crítico, ou o lugar de um tipo de crítico – o homem de bom gosto que sublinhamos.

Até para Heidegger, num sentido diverso mas também profundamente próximo ao de Benjamin, a experiência do *choque* da arte tem a ver com a morte; não tanto ou principalmente com o risco de se ser atropelado por um ônibus na rua, mas com a morte enquanto possibilidade constitutiva da existência. O que, na experiência da arte, causa o *Stoss*, para Heidegger, é o próprio fato de que a obra é em vez de não ser. O fato de ser, o *Dass* [...] também se encontra na base da experiência existencial da angústia. [...] a experiência estética aparece como uma experiência de estranhamento que exige um trabalho de recomposição e de readaptação. Mas tal trabalho não visa atingir uma recomposição total; ao contrário, *a experiência estética é dirigida para manter vivo o deslocamento*¹⁷⁸.

Especulamos que talvez seja a partir destes itinerários de uma arte que subsiste em um casulo - não relacional aos processos sociais e enclausurada na excentricidade e “liberdade” de um artista –, do elogio da técnica e esta enquanto “palavra de ordem”; da busca pela reprodutividade da experiência demiúrgica; do sujeito autônomo colecionador de dispositivos - *acumulador de vivências ainda que privado de suas experiências* –, que vislumbramos o emergir de um formalismo radical, de uma utopia tecnológica revestida com um progressismo político, ou mesmo o engajamento de compositores com o ideal de uma estrutura autônoma

¹⁷⁷ NATTIEZ, J. J. *Proposta de análise tripartite*. In: *Revista Debate* n. 6, Rio de Janeiro, 2002, p. 47-48.

¹⁷⁸ VATTIMO apud SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 72, [grifo nosso].

agenciadora da pulsão de suas obsessões e taras¹⁷⁹. Seja talvez desta conjuntura que a procedente declaração do compositor Jonathan Harvey surja:

Não gostaria de fazer eco ao famoso “inútil” de Boulez quando ele descreve aqueles não compromissados com o serialismo; todavia, dos compositores hodiernos completamente apáticos ao espectralismo, os acho menos interessantes¹⁸⁰.

A crise da arte, essencialmente reclamada pelos artistas contemporâneos desde o dadaísmo, depois de ter progressivamente apagado a face humana e enturvado a paisagem do mundo, pôs estigmas e maltratou a própria obra; esta expurgada, contestada e destruída no seu ser-obra. O reino da arte perde sua potencialidade de fazer experiência justamente pela demarcação das fronteiras de uma particularidade – “arte pela arte”, obstando a potência dos simulacros e cindindo com o fazer humano criativo que sugere exatamente o que seja o humano em relação aos outros animais; a “arte pela arte” anulando o diferente de se relacionar com o diferente no seio da diferença, cortando-a dos influxos sociais e políticos, dizimando formas de vida e existências, multiplicidades e encarcerando o corpo. A obra - ato de resistência no sentido em que desobedece sempre e ignora palavras de ordem, não pretendendo transmitir nada e ainda dilui as “informações” que a envolvem - perde sua potência: o ato criativo é reduzido à esfera da *práxis* perdendo-se na distinção fundamental do pensamento grego, que põe *poíesis* e *práxis* como gêneros distintos: a *poíesis* intimamente ligada à “verdade”, ao desvelamento da presença, ao passo que a *práxis* liga-se à vida.

Neste sentido não há mais transmissibilidade da “herança cultural”, da *distração* do homem, mas apenas acumulação do passado, uma inadequação, ou um intervalo entre ato de transmissão e a coisa a transmitir, e uma valorização exacerbada dessa última independente da sua transmissão¹⁸¹. A coragem sem fronteira, no desvario, no tudo ou nada dos atos de

¹⁷⁹ Um recorte/denúncia satisfaz-nos o sentido: “A racionalidade total da música consiste em sua organização total. Por obra da organização, a música, emancipada, queria reconstruir a integridade perdida, a força e a necessidade também perdidas, de um Beethoven, por exemplo. Mas a música só pode conseguir isso ao preço de sua liberdade e é assim que fracassa. Beethoven reproduziu o sentido da tonalidade partindo da liberdade subjetiva. A nova ordem da técnica dodecafônica extingue virtualmente o sujeito”. ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 60-61.

¹⁸⁰ “I would not want to echo Boulez’s “inutile” when he described those not acquainted with serialism; nevertheless, I find those composers working today who are completely untouched by spectralism are at least less interesting”. HARVEY, J. *Spectralism*. Contemporary Music Review, [S.I.] vol. 19, parte 3, p. 11.

¹⁸¹ “[...] a ruptura da tradição, ao contrário do que poderia parecer, não implica, de modo algum, a desvalorização do passado, mas uma modificação de seu estatuto. Nesse contexto como fica o homem? Segundo Agamben, o homem sem conteúdo conserva sua herança cultural e até mesmo multiplica o valor desta: no entanto, ‘ele perde [...] a possibilidade de extrair dela o critério da sua ação e da sua salvação’. [...] a estética não é apenas o lugar reservado à arte pela sensibilidade moderna, mas o destino da arte na época em que ‘o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente’”. IANNINI, G. *Prefácio*. In: AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 11.

resistência propriamente ditos é acessada pela permanência na *epoché* poética - na assunção do estatuto poético¹⁸² frente ao retórico onipresente, que pelo verbo busca conservar a si e legitimar a obra em um mundo onde tudo é práxis – “ao *Museum Theatrum* como *topos ouranios* da arte na perspectiva do juízo estético, corresponde o *outro mundo* da poesia, o *Theatrum chemicum* como *topos ouranios* do princípio artístico absoluto”¹⁸³.

O conteúdo de verdade da obra de arte, o seu caráter de conhecimento, está em sua antítese à sociedade. Na sociedade prevalece o momento dominador da Aufklärung [esclarecimento], enquanto a obra privilegia seu momento de liberdade. [...] a possibilidade da nova música está não em seguir cegamente, deixando-se conduzir, uma tendência do material e da técnica, mas sim em tomar criticamente essa tendência, mostrando o quanto ela tem de dominação justamente combatendo essa dominação no interior do próprio material e do próprio procedimento. [...] Se a técnica dodecafônica terminou na indiferenciação do material, essa indiferenciação não pode ser entendida senão como um momento da indiferenciação que perpassa e marca a sociedade como um todo [...] Por mais que a obra de arte marque sua especificidade enquanto obra de arte, e para isso renuncie a tudo o que lhe é supérfluo, ela não pode se furtar à sociedade. Esta não lhe é supérflua¹⁸⁴.

Ainda pairando sobre as excogitações aristotélicas, o agir humano que diz respeito exatamente ao lugar de sua atividade nos reserva uma aporia: se a *prâxis* está para o agente e a *poíesis* na obra, haveria um *ergon*, uma obra própria do homem? Existe uma obra do homem enquanto tal? Que se trate de uma problemática não superada, Aristóteles nos deixa a lacuna, ou mesmo a hipótese que o homem seja um ser sem obra de lado¹⁸⁵. Por seu turno, enquanto manifestação, a arte é uma solicitação de partilha com outrem, é “mostrar-se na mostra”, é “ressonância da abóbada do mundo”, pois efetivamente não vivemos em um

¹⁸² “O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os Cantos de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as Iluminações de Rimbaud, uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin, e os poemas de Ingeborg Bachmann, uma contemplação da língua alemã, etc. Mas em todo caso trata-se de uma operação que ocorre na língua, que atua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético não é o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível”. AGAMBEN, G. *Profanações*. Tr. br. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007, p. 48.

¹⁸³ AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012, p. 71.

¹⁸⁴ WEIZBORT, L. *Aufklärung musical. Consideração sobre a Sociologia da Arte de Th. W. Adorno. Sobre a Philosophie der neuen Musik*. (Tese de Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991, p. 225-233.

¹⁸⁵ Cf. Conferência proferida por Giorgio Agamben intitulada *Lárcheologia dell’opera d’arte* em Scicli, Sicília, a 06 de agosto de 2012.

espaço esterilizado, neutro, plano, não morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel, mas antes existimos em um espaço recortado, enquadrado, matizado, com zoneamentos claros e escuros, com diferença de níveis, degraus, escadas, corcovas, cheiros, regiões duras, outras friáveis, porosas, penetráveis; perpassada por múltiplas camadas de significação cujas sutilezas o imediatismo não capta¹⁸⁶. É nesse espaço *heterotópico* que surge o encontro, o contato, o tocar-se, onde as potencialidades da matéria do vazio elastecem as bordas do ser, onde a arte mesma vislumbrará a apreciação, a avaliação, a análise, a valoração.

Todavia, este “estar-jundo”, neste contato, não há fusão, mas somente turbulência, é co-existência, existindo para fora, para o outro. A essência mesmo da existência humana está no *ex*, como escreve Heidegger: *ek-sistence*¹⁸⁷ – no exílio, na expatriação do eu lançado na exterioridade, na alteridade, na alteração, o eu como abertura e saída de outrem. Destarte, existir ganha contornos e se efetua no co-existir, co-sentir, co-pensar, é partilhar um pensamento, um sentimento, portanto é fazer política¹⁸⁸ - nem altruísmo, nem identificação, mas o sacodejar de uma brutal contigüidade¹⁸⁹. A arte se faz por essa via de exposição, como uma posição que sai para o exterior, uma ex-posição, enquanto manifestação estética ela está intimamente ligada à imagem no que concerne a uma tentativa de apresentar-se, mostrar-se.

O lugar de mostração por excelência, ancestral e que antecede mesmo a própria noção do pictórico, são as grutas intervencionadas pela pintura rupestre - seja a gruta inventada pela pintura, ou o mostrar-se que debuta nas grutas, o homem começa pelo conhecer desta mostração. O *Homo sapiens* só se constitui como tal na conceituação de *Homo monstrans*, este se externa, se exhibe, se aparece, corporifica-se na manifestação do signo, de um traço, exhibe o assombro, a singularidade e a estupefação do mundo; àquele, consegue o conhecimento da necessidade de mostrar, se perfazendo em transitividade, abertura, finitude infinita, movimento, instante a instante se desdobrando; em constante processo, sendo este processo mesmo a existência do ser, e o “mostrar”, simplesmente se perfaz no “colocar à parte”, no dispor a distancia da própria apresentação para uma postura de fechamento¹⁹⁰.

Expor-se, em conformidade com o inferido, desvela-se em uma necessidade demasiadamente humana: mostrar-se, tocar o outro, afetar e ser afetado. A arte se faz nessa constante relação entrecruzada de afetos; afeto tanto como afetividade quanto afetação, e tem

¹⁸⁶ Cf. FOUCAULT, M. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. v.I.III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

¹⁸⁷ Cf. HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*, Petrópolis, Vozes, 1995.

¹⁸⁸ NANCY, J.-L. *La existência exiliada*. Tr. esp. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, 1996, p. 34-39.

¹⁸⁹ NANCY, J.-L. *Ser singular plural*. Tr. esp. Antonio T. Sancho, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 12.

¹⁹⁰ NANCY, J.-L. *La declosion – Desconstrucción del cristianismo*. Tr. esp. Guadalupe Lucero, Buenos Aires, La Cebra, 2008, p. 102.

seu espaço de acontecimento justo neste toque, sendo mostração desta dinâmica *um fazer que não tem fim, tão pouco perdas, apenas busca*. É neste movente, na fluidez de um processo de singularização, na assunção de uma forma de vida, enquanto “foma-de-existência” que a arte se faz dotada de uma singularidade; e ainda portadora do singular, todos em determinado tempo e espaço estão juntos, dada que toda singularidade faz parte de uma pluralidade: o todo não anula o singular e o singular não afeta o todo; a generalidade não se reduz simploriamente à soma de cada um, mas é sempre cada um e algo mais e o mundo converge na qualidade de imanência de um ser que na impossibilidade de cerrar sentido, mostra-se¹⁹¹.

Com os postulados até este ponto, a declaração de que a manifestação artística estaria intrinsecamente associada ao ser humano faz o inverso desta inferência não ser válida, uma vez que *a essência da arte é não ter essência*. Seria o homem um animal constitutivamente sem obra e o que lhe falta, diversamente dos outros animais, talvez seja a específica vocação inscrita no seu destino, chancelada pela espécie. Animal sem atividade própria..., talvez seja especificamente por essa constatação, que o homem se ver passível de encontrar a própria verdade, desnuda e além dos grandes discursos, no âmago de uma atividade como a arte que notoriamente é privada de uma finalidade, ao menos definível: arrebatar-se ante a beleza do “inútil”; o *nada* que se *nadificará* na *autonadificação* do mundo em pleno ato de criação; o perpétuo deslocamento da busca, o “mostrar”, o “tocar”, o experimentar o corpo, a si - termos que talvez confirmem alguma “indefinição”, ou “uma” definição, mas jamais “a definição”, “a finalidade”, pois ainda estamos no domínio do “palavrar”¹⁹².

A arte do existente na co-existência e na mutualidade, no singular de uma vida forjada polissêmica no imanente deste mundo, encontra-se diametralmente associada ao conceito de “comunidade”, de “comum”, do *apagamento das assinaturas*. O comum resguarda um pertencimento, é aquilo que concerne a todos os elementos de um determinado grupo. Ao longo de sua permanência, o gênero humano se vê alocado nos mais diversos grupos, seja o núcleo familiar, o clube, a tribo, a cidade, a nação, a comunidade religiosa. Ao nos dispormos a pensar nessas configurações organizacionais do humano - sem esgotar o extensivo trabalho de pormenorizá-los sob os vieses histórico, sócio-antropológico ou filosófico – o pretendido é a concepção da arte apenas como aquilo que é “oferenda”; o “oferecido” na aparição, na exposição; uma troca simbólica que integra em efetivo a concreção do mundo, pois se o

¹⁹¹ Cf. NANCY, J-L. *Las musas*. Tr. esp. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrutu, 2008.

¹⁹² “Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem”. AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tr. br. João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999, p. 112.

invisível é apenas “conceito”, não existe e também não pode haver algo que intente a ser a aparição, a imagem visível do invisível. Há aí o esgotamento da transcendência, o *ergon* assume todas as impregnações da *energeia* do agente e, outrossim, da “comunidade”¹⁹³.

O argumento da imagem depreciada pelo seu cunho secundário - o simulacro intuído como derivado, enganoso, imitativo, sem essência - e a patologia do juízo operativo são conseqüências da fadada aliança engendrada no Ocidente entre a já esmiuçada temática platônica da cópia e da representação com a doutrina monoteísta - *um sujeito individuado em um corpo cristianizado*. Parece-nos que já não há mais cabimento instaurarmos tribunais para o exercício judicatório da diferença, ou das manifestações de uma “forma-de-existencia”, ou mesmo da “produção de presença”. Particularizando o caso para a música, podemos asseverar, reportando-se aos parágrafos precedentes, que ela existe e declara sua existência para determinados grupos, adquirindo seus significados e sentidos no próprio contexto desses territórios de atuação. Ou ainda, as músicas têm um território de onde elas emergem e onde configuram factualmente sua complexa rede de significados. Todo processamento simbólico associado a essa produção existe e se integra em regime de signos, adquirindo pertinência junto a “comunidade”. Destarte, persistir no argumento da serventia para determinada expressão artística, ou mesmo musical, é ainda incorrer na premissa do modelo-cópia. Melhor requalificação sofreria se este debate fosse formulado em questionamentos que buscassem responder a quem determinada música atinge, o que explica sua existência e de onde ela surge¹⁹⁴. Quando evocamos a “comunidade”, é necessário que esclareçamos que a perspectiva abordada é “desubstancialista”¹⁹⁵ – *comunidade enquanto diferença ontológica*.

Recorramos ao *arcaico* para que aprofundemos o conceito de comunidade que estamos a adotar. *Communitas* é a palavra para designar comunidade e oriunda do latim; Espósito¹⁹⁶ parte dela em suas investigações extraído dois radicais: *cum* e *múnus*; *cum* revela a incontornável presença de um outro – em companhia de, juntamente com, um além de mim

¹⁹³ Cf. NANCY, J-L. *Las musas*. Tr. esp. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrutu, 2008.

¹⁹⁴ Cf. COSTA, R. L. M. *Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música?* Música Hodie, Goiânia/Goiás, vol. 4, n. 1, 2004, p. 75-90.

¹⁹⁵ Cabe-nos destacar a figura de Espósito onde está velada uma dívida com uma fundamental distinção por ele operada: a organização dos estudos sobre o conceito de comunidade em duas perspectivas, uma substancialista e outra dessubstancialista. Tal distinção é uma peculiaridade introduzida pelo autor nos estudos conceituais de comunidade, definida segundo ele, em estrito sentido, enquanto fenômeno vinculativo humano e não absolutamente como formação histórico-social particular. Concorde a organização proposta, teríamos que a perspectiva substancialista da comunidade abarcaria toda a “filosofia política” tradicional, onde se arrolam correntes teóricas e conceitos como a *Gemeinschaft*, o neocomunitarismo norte-americano e a ética da comunicação; perspectiva que é afirmada por Espósito “parte sempre dos indivíduos pré-constituídos – conservando-os como tais, ou fundindo-os num indivíduo maior”. Ao encarmos o desubstancialismo, contrariamente, temos uma perspectiva que “parte sempre da relação do compartilhamento” de uma “dívida originária”, uma “diferença ontológica”. ESPÓSITO, R. *Communitas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 156.

¹⁹⁶ Cf. *Ibidem*, *Idem*.

-, o segundo radical *munus* – cargo, função, ofício, e também graça, obséquio, favor, exéquias, deveres - ele assinala três significados possíveis: *onus*, *officium* e *donum*. Ainda chama-lhe atenção especificamente o fato de *donum* – dom - pertencer a um mesmo conjunto semântico que designa dever, dívida, obrigação. Como um dom haveria de ser uma dívida, ou algo obrigatório? Não deveria contrariamente ser algo espontâneo? Tal indagação norteará toda reflexão de Espósito acerca do conceito que subjaz a palavra comunidade onde concluirá: se *donum* (*munus*) institui uma doação obrigatória, e *cum* refere-se à presença insistente de um outro - que está oculto -, *cum+munus* ou *communitas* significa um tipo de relação em que o sujeito se doa incondicionalmente ao outro - qualquer, indefinido -, logo, a comunidade enquanto outro na condição de virtual: *a externalidade que corrói o sujeito*¹⁹⁷.

Neste sentido, parece-nos que um “dever” une os sujeitos da comunidade – na acepção que “te devo algo”, e não na apreensão “me debes algo” – o que corrobora com a noção de que tais sujeitos não sejam absolutamente donos de si, os expropriando, parcial ou inteiramente, de sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou pontualmente sua “subjetividade”: o *munus* que a *communitas* arrasta em compartilhamento não é propriedade ou pertença, nem posse, mas uma dívida, uma perda, um “dom” a dar, uma oferenda. A lógica comunitária assim é subvertida se verificada sob o prisma vigente enquanto “reparativa”, ou “aquisitiva”, posse ou propriedade, delegando sua própria etimologia uma “impropriedade” uma obrigação, culminando mais em um conjunto de indivíduos credores do que devedores, uma instância mais de reafirmação dos sujeitos, o “ser-com”, *Mit-sein*, do que especificamente de dessubjetivação coletiva – o ser-em-comum se definindo e constituindo-se por uma carga, não estando a cargo de outra coisa senão do mesmo *cum*: *estamos a cargo de nosso “com”, de nós*¹⁹⁸.

O *cum* é o que nos expõe, nos põe, nos entrega uns de frente aos outros, nos arrisca uns contra os outros e junto nos confere a experiência que não é outra coisa senão a de “ser com”. O ponto em que a estrutura da comunidade sob a perspectiva substancialista se rompe é justo no “comum da comunidade”, um “comum” tradicionalmente apreendido enquanto substância - o território, a língua, a cultura – e que cuja escavação da gênese da palavra o revelado é o laço (*cum*), uma dívida (*múnus*) que consome o sujeito até denunciar seu fundo

¹⁹⁷ Cf. NANCY, J.-L. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Arcis, 2000.

¹⁹⁸ O fator preeminente observado da genealogia da *communitas*, segundo Espósito, é o de ela trazer para o primeiro plano a “impropriedade” como traço comum e originário de todo ente; a condição credora de todos os sujeitos, a predominância de um outro virtual (*Mitsein*) sobre estes: “Não é o próprio, mas o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum”. ESPÓSITO, R. *Communitas*. Buenos Aires, Amorrotu, 2007, p. 31.

originário¹⁹⁹: o *nada*, o *vazio*, o *abismo* indiferenciado, todos compreendidos enquanto multiplicidade, abertura (o próprio vazio atomístico). A *vinculação com o outro não é opcional, é a condição mesma do ser, de seu existir no mundo: o sujeito ou indivíduo é marcado pela impossibilidade de sê-lo e a comunidade – lugar de conflito, heterogeneidade e do dissenso - é seu lugar de origem, onde esses emergem enquanto confrontação identitária, pela “exclusão” daquilo que os constituem, as diferenças*²⁰⁰.

O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe²⁰¹.

É em superar a natureza que se cria a categoria homem... Superar o humano não supõe o fim do humano, o inumano ou o sobre-humano, mas o pós-humano que conserva o humano à vez que o supera. A superação desta categoria encarrega-se das demais consecutivamente. Ao nos propormos pensar em uma arte enquanto na materialidade do seu “nada”, nos termos do “vazio”, quisermos falar da obra sem “objetivo”, “objeto” ou mesmo “sujeito”, não se dispondo a coisa alguma. A arte não como imagem do mundo, mas fazendo *rizoma* com ele, um agenciamento que está em conexão com outros agenciamentos, evoluindo de forma *a-paralela*, sem imitação ou semelhança, mas em uma explosão de “séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao

¹⁹⁹ “[...] *Nem o zen nem o kitsch. O quê, então? O gosto pelo real e pela matéria do mundo, o desejo de imanência e deste mundo, a paixão pela textura das coisas, o aveludado dos materiais, a carnação das substâncias. Nem o anjo nem a besta. Quem, então? O homem, indivíduo, a entidade nominalista, a indivisível identidade, sem duplo. Depois dos grandes discursos, depois do fim dos grandes discursos, além do fim dos grandes discursos*” ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2010, p. 96-97.

²⁰⁰ “O ser procura não ser reconhecido, mas contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro, que o contesta e, às vezes, o nega, a fim de que ele exista somente nessa privação, que o torna consciente (é a origem da sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como ipse ou, se o queremos, como indivíduo separado”. BLANCHOT apud YAMAMOTO, E. Y. *A comunidade dos contemporâneos*. Galáxia, São Paulo, n. 26, 2013, p. 65.

²⁰¹ DELEUZE, G. *O ato de criação*. Publicado pelo Jornal Folha de São Paulo em 27/06/1999, tr. br. José Marcos Macedo. Também em: <http://brasil.indymedia.org/en/red/2008/05/419034.shtml?comment=on>. Acesso em 13/10/2014. Palestra de Deleuze de 1987.

que quer que seja de significante”²⁰²; um ser de sensação, e nada mais, existindo em si. A arte como “forma-de-existência” talvez nos conduza à definição de um novo belo. Não o belo platônico ou o vivo, pujante, mensurado com tal padrão fictício, mas o diferente, o simulacro, a assunção de novos objetos, novas formas, novas aparências constituindo um *percepto sublime*. *Percepto*, pois na tradição pragmática, o termo abrange o que aparece aos sentidos antecedendo a qualquer construção de juízo perceptivo, e *sublime*, porque na tradição romântica é o que por sua potência tem a capacidade de esmagar o indivíduo, que mede por essa sensação a eficácia específica do objeto em questão²⁰³.

Parece, de fato, que, paralelamente ao processo através do qual o espectador se insinua no conceito de “arte” para confiná-la no τόπος οὐράνιος da esteticidade, do ponto de vista do artista assistimos, no entanto, a um processo oposto. A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência²⁰⁴.

Um *nada* que *nadifica* a si na *autonadificação* do mundo..., um nada materializado e encarnado na imanência do mundo diz-nos que não deveríamos procurar significados na obra de arte, mas antes procurar compreensão das conexões e impulsos que ela faz provocar e quais perturbações ela leva a cabo no ser, quais devires são evocados, quais qualidades de vazio, espaçamento e abertura são acessados quando estamos no encontro, tocados por ela – “tenho visto com que lucidez e coerência lógica certos loucos justificam, a si próprios e aos outros, as suas idéias delirantes, perdi para sempre a segura certeza da lucidez da minha lucidez”²⁰⁵.

Existe uma semântica musical elementar que pode engendrar a confusão na medida em que ela pode induzir àquilo que toma por seu sentido (e que ela não é). Ela funciona num nível muito precário e sobretudo muito geral, enquanto o sentido imanente é absolutamente singular e irreduzível a um signo, uma fórmula [...] Entre as figuras mais usadas, podemos citar..., o cromatismo descendente que conota indiferentemente a tristeza, o pesar e inversamente, as figuras ascendentes por intervalos largos, ritmicamente colocados em direção à nota aguda que conotam..., o heroísmo, a vontade, a alegria... Se se deve compreender o sentido singular de tal ou qual música, isto não quer dizer redirecioná-la para fora dela, nem a “traduzir”, mas estar com ela. Nós somos doentes de dois séculos de vã procura de uma significação,

²⁰² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. (vol. 1), tr. br. Aurélio Guerra Neto e Cecília Pito Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 19.

²⁰³ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

²⁰⁴ AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, p. 23.

²⁰⁵ PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 392.

de um sentido racional da música cuja linguagem seria a portadora... Ora em música, nada é portador de outra coisa²⁰⁶.

1.7. *Da capo al fine* – *esculturar-se: o corpo do compositor, o estilo e o estilete.*

Enquanto Darwin acredita que o mais decisivo é o que se passa entre os organismos, entendidos como indivíduos acabados e constantes, e cuja ambição essencial segundo Nietzsche será a de se conservarem idênticos a si mesmos, [...] pelo contrário, [...] o próprio processo de individuação se encontra no âmago do querer orgânico ou da “luta pela vida” – a vontade não de se conservar como uma unidade estável e idêntica, mas, ao contrário, de crescer e de se alimentar esforçando-se para tornar-se ela mesma²⁰⁷.

Não há obra sem *maiêutica*, sem esta capacidade singular de evocar a matéria em estado de parição, diz-nos Onfray²⁰⁸. O “artista” daria à luz não a espíritos ou figuras que preexistiram, mas às produções que para existirem, essencialmente necessitam do advento: *é do surgimento, do vir a ser, que elas conhecem a cristalização, justo no aspecto que lhes pertence e nos quais permanecerão*. Aquilo que se revela enquanto presença toma forma e consistência na instância em que surge, a “forma” é neste sentido a progenitura de uma operação, esta propriamente denominada *maiêutica*: ser é nascer, e a forma não existe antes do gesto que a cria e cujo é ela consubstancial; não há ética apartada das *atualizações* no momento que fazem sentido gestos, palavras, silêncios – a obra é o signo que mostra a realização, a passagem da potência ao ato. Antecedente aos efeitos da *maiêutica* não há singularidade senão em promessa, e todos no mundo são precedidos de um caos que invoca o demiurgo, o artífice criador; assim o é para o indivíduo sua verdades de temperamento, seu caráter e as formas nas quais tudo isso se exprime.

É a “potencialidade” uma vasta compilação, um elenco de probabilidades, das quais apenas algumas, através do corte operado no fluxo, são viáveis, pois o parto desvelará, selecionará a forma “mais feliz” ou a “mais apta” no momento em que ocorre – daí a acessibilidade à singularidade em ato daquilo que é aprioristicamente contenção, retezamento, ebulição de riquezas: “há mistério ao constatar-se que, dentro do conjunto de probabilidades,

²⁰⁶ BOUCOURECHLIEV apud COSTA, R. L. M. *Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música?* Música Hodie, Goiânia/Goiás, vol. 4, n. 1, 2004, p. 86.

²⁰⁷ STIEGLER apud SANTOS, L. G. *Polítizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 308.

²⁰⁸ ONFRAY, M. *A escultura de si: a moral estética*. Tr. br. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 77.

no registro espermático, uma única forma torna caduca a totalidade de outras combinações”²⁰⁹. A aparição, a presença, o que advém e reclama sua existência vive sendo pago com o que se preteriu, anulou, desapareceu. Não se faz possível falar em singularidade, na sua constituição, sem considerarmos a morte de tudo o que ela teria podido ser e não foi, ou mesmo fora, justo desta peculiar cristalização operada: *mineralização de energia em blocos de vontade, volumes de força*. O compositor é cômico disto quando perante sua estatura, enquanto agente, e particularmente quando pratica o “arrependimento” às vezes na eleição de um gesto, de um timbre, nas especificidades de glossário, na instrumentação, no catalogar, na invenção de procedimentos ou mesmo na determinação de um “estilo” – “o que guia, então, a sua escolha é simplesmente a graça. E o estilo é, na mesma proporção, tão flamejante quanto ela é sem igual”²¹⁰.

O *estilo*, remontando sua etimologia, tem direta relação com o estilete: pequeno cinzel das escritas sobre as superfícies macias; estranho utensílio que conjura as funções de “escolher/destruir”, ou “gravar/apagar”. Em uma de suas extremidades, no lado da ponta, a segurança de um sujeito, ou uma “alma” que se projeta, grava a expressão das formas eleitas, fabuladas; *grava-se o que é suscetível de duração apesar do tempo e o além dele*. No lado oposto, repousa um complemento necessário ao estilete: a modalidade espátula, ou “extremidade da hesitação”, que é o testemunho das circunvoluções ou dos arabescos de um pensamento que se procura – *apagar é esperar melhor*. Destarte, o *estilo* é este compromisso firmado entre as duas faces do estilete, as duas práticas ou modalidades, o uso da ponta e da espátula: “o que quer o homem com o estilete é uma forma que lhe convenha, após tentativa, busca, pesquisa e, talvez, enganos”²¹¹.

Invenção um tom, esculpir um timbre, gravar..., tentativas de produção de uma obra sem duplicação possível; fazer de sua vida uma obra de arte supõe tal determinação, esta produção, onde o instrumento é inequivocamente a “vontade”, a “vida cotidiana”, o “material”: *estruturar a existência através do querer cuja ética visa a forma só se perfaz imaginável no interior do contexto de um voluntarismo estético*. O *estilo* é, portanto, aquilo que permite o “reerguimento” - que autoriza dispensar ser consumido pela entropia cuja natureza tende: tendência natural do real que escapa à vontade -; é informar singularmente uma liberdade: “uma singularidade só tem sentido, só tem acesso à plenitude se verticalizada

²⁰⁹ ONFRAY, M. *A escultura de si: a moral estética*. Tr. br. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 77.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 78.

²¹¹ *Ibidem*, p. 79.

por um querer”²¹². O *estilo* é a antinomia da religião, que reúne, associa, agrupa e reagrupa: o estilo fragmenta, rebenta, divide, já a religião sintetiza, funde, confunde, mistura, universaliza e generaliza, é um movimento centrípeto contra um centrífugo. Preocupada em essencialmente estruturar seus próprios itinerários pela expressão de um tom que lhe seja próprio, um pessoa visará ela mesma e não o grupo: *ela há de querer a expansividade de sua própria natureza, em total insubordinação quanto ao coletivo* – “que seja efetuada então, hoje, uma revolução copérnica que permita novas possibilidades de vida”²¹³.

É o *estilo* aquilo que une o diverso no ser; todo gesto, toda palavra, todo signo, toda emanção recapitula a singularidade, a parte trai o todo, e é neste sentido que não é possível pensar ser a arte uma manifestação neutra, desinteressada. O *estilo* de uma pessoa, ou mesmo de um temperamento confere o *fractal*: se ele tende a divisão até o infinito, é sempre a similar estrutura que se descobrirá na sua progressão, enrolada sobre ela mesma ou dobrada, espiral ou hélice, citando-se à saciedade: aquilo que faz um ser incomparável, sem duplo e imediatamente reconhecível.

É como na vida. Há na vida uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém. O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou de mutilar o acaso. Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser [...] o estilo dá à escritura um fim exterior que transborda o escrito. E é a mesma coisa: a escritura não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz²¹⁴.

Extraír da matéria, depurar, suprimir para ir buscar no epicentro uma forma que se encontra no querer do homem: eis a obra do escultor, e a metáfora que convém ao estilo é a “escultura”, onde a linguagem poderia ser apreendida como uma modalidade de escultura, uma prática da vida, um exercício de existência. Esculpir é interromper a energia para contemplá-la, captar a vitalidade para domá-la e dela nutrir-se: *as atitudes viram formas*, ou que se possa melhor entender a injunção dos filósofos antigos que convidavam a que cada um esculpa a própria estátua - o ético e o estético em uma perspectiva decididamente pós-cristã. Não há identidade sem um *estilo* que organize o caos, e fazer acontecer o sentido é, outrossim, dar vazão à instâncias que induzam a tensões. O *estilo* é o que caracteriza, distingue, separa e

²¹² ONFRAY, M. *A escultura de si: a moral estética*. Tr. br. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 80.

²¹³ *Ibidem*, p. 81.

²¹⁴ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998, p.14.

diferencia e a ele se deve a particularidade e a produção de “uma” identidade sem duplo e sem duplicação possível – “que seja abandonado o modelo religioso de subsunção do particular sob o universal, ele teve seu tempo de fazer estragos, de fazer seus experimentos e de infectar os séculos. Paremos de querer atar e soltemos, cessemos de reunir e separemos”²¹⁵; o “laço” é uma maldição e neste sentido esqueçamos o modelo matemático, pois se o indivíduo torna-se a medida de todas as coisas, então não devemos ir além do que ele permite e a harmonia deve visar a existência singular, cada pessoa não é mais fragmento de um todo que a supera, mas ela mesma totalidade suscetível de ser decomposta.

Na profusão, na riqueza, na diversidade, a escultura abre novas perspectivas integrando, por vezes, materiais subversivos. Além das matérias que ganharam forma e sua extravagância, às vezes, seu uso inesperado e o espanto obtido pela instalação ou teatralização, é preciso igualmente considerar o estilhaçamento dos limites que tudo isso supõe. A ordem antiga é pulverizada, as substâncias nobres desaparecem, destronadas por outras, freqüentemente provocadoras. Materiais simples, sujos, vulgares, comuns, neutros, usuais, vis. Os objetos são derivados, recuperados, reciclados, destruídos, trabalhados, partidos, queimados, modulados. As intermediações são fantasistas, elaboradas, precárias, fugazes. Os propósitos são lúdicos, subversivos, anedóticos, metafóricos. A charada, a citação, o jogo de palavras, o acaso, a livre associação imperam. É a nave dos loucos, e é bom que seja assim. Com certeza, é mais cansativo e inquietante do que na época em que todo mundo praticava o academismo, mais ou menos, mas é nitidamente mais revigorante. Há o risco de se perder, claro, tudo é possível, tudo é permitido, e é impossível evitar a confusão dos registros, os casamentos contra a natureza do cinismo filosófico e do cinismo vulgar, a interrupção da subversão pelas instituições temíveis na arte de anular as forças associadas. Pouco importa. Quando se tem a chance de ver passar assim uma tal coorte de bufões, não se denigre o júbilo que nos é assim proporcionado porque alguns gatunos ali se encontram misturados a dois ou três falsários. Melhor esta confusão do que os círculos balizados²¹⁶.

Cabe-nos pontuar ainda que a singularidade do estilo não designa um sujeito pessoal, mas antes o modo de individuação da *hecceidade*: esta enquanto uma relação complexa de velocidade e de lentidão e também variação de potência; relação de movimento e repouso entre moléculas e partículas: *o poder de afetar e de ser afetado* – “uma hecceidade não tem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma”²¹⁷. Estilo enquanto singularidade intensiva, e conseqüentemente como individuação na língua, e não sobre o modo do indivíduo pessoal: estilo como um caso, um acontecimento²¹⁸. Podemos excogitar o estilo enquanto assinatura, mas também enquanto o seu apagar ante nosso arremesso no vazio do signo, pois o nome próprio não se perfaz em um sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo que traça

²¹⁵ ONFRAY, M. *A escultura de si: a moral estética*. Tr. br. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 81.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 89.

²¹⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 50.

²¹⁸ Cf. GUILLAUME, G. *Temps et Verbe*. Paris, Champion, 1965.

novas coordenadas instante a instante para a cartografia dos corpos; longe de se valer como a etiqueta, ou normas de uma entidade preexistente, haja vista que o estilo inventa uma captura de força que culmina em uma nova individuação, seja como devir ou processo. O nome próprio, ou a assinatura qualifica, neste sentido, a singular capacidade de existência, a tentativa de existir, essa potência que não remete a um sujeito já conformatado, mas a um feixe de forças, um “sintoma”, que não faz referência nem à permanência de um saber, nem à identidade de uma substância. *A assinatura e o seu apagar abre a generalidade da palavra sobre a generalidade de seu ato de enunciação em um sujeito polissêmico que revela a singularidade de toda emissão linguageira*²¹⁹.

Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). [...] Não se acreditará que a hecceidade consista simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano. [...] o nome próprio não indica um sujeito, não é tão pouco em função de uma forma ou de uma espécie que um nome pode tomar um valor de nome próprio. O nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade. [...] Se o Carrapato, o Lobo, o Cavalo, etc., são verdadeiros nomes próprios, não é em razão dos denominadores genéricos e específicos que os caracterizam, mas das velocidades que os compõem e dos afectos que os preenchem: devir-cavalo do pequeno Hans, devir-lobo do homem, devir-carrapato do Estóico (outros nomes próprios)²²⁰.

Por essa via, a singularidade não é individual; o nome próprio, a assinatura, não é nem um termo genérico tão pouco a articulação do simbólico a uma realidade empírica, mas um efeito. Não no estrito sentido causal, mas sim no sentido de um efeito perceptivo, e a isto equivale a dizer que o nome próprio indica uma diferença de intensidade antes de remeter a uma pessoa, e marca essencialmente o “feixe impessoal” (matéria não formada, grito assignificante, desterritorialização do sentido que leva a língua ao seu limite, ou mesmo a recusa definitivamente de toda identificação da experiência à pessoa, ao *Eu-Tu* da enunciação) de uma hecceidade singular, de um potencial de singularidade. Um devir impessoal na escritura que não implica uma renúncia de si, mas contrariamente a chance de fazer passar na linguagem o *sopro do acontecimento*, não constituindo uma mortificação, uma abdicação, mas procedente por uma construção violenta e apaixonada que arrasta a linguagem ao seu

²¹⁹ Cf. BREHIER, É. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris, Vrin, 1980.

²²⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 49-52.

limite, ao ponto de tensão justo onde se formam nela as individuações definidas, os modos de subjetivação sociais. A assinatura é então, um composto sintomatológico, o fremito entre o gravar e o apagar que toma o lugar de uma tipologia de forças, não reclamando para si como suporte nenhuma identidade pessoal, implicando antes em uma despersonalização que se abre sobre as multiplicidades que a atravessam – *a latitude* - e sobre as intensidades que a percorrem – *a longitude*²²¹.

Abstendo-nos de reduzir o estilo a um componente meramente biográfico íntimo, simbólico, ou mesmo imaginário, ou de identificar o autor a um vivido pessoal, não estamos a desejar a redução da noção de assinatura, nome próprio, ou pontualmente de “autor”, mas propomo-nos a transformá-las na medida em que passemos a considerar o agramatical e o estilo telegráfico, elíptico, afásico não como resultado de uma desorganização psíquica, de um processo de decomposição, *mas como maneiras positivas de dizer a hecceidade*. O nome do autor, a assinatura, não é um *Eu* individuado, ou indício de uma interioridade pessoal, mas sim, como ele repete esse *Eu* em fórmulas incansavelmente retomadas - no hábito de adquirir hábitos -, o conjunto de um efeito, de um nome próprio, que implica em um perpétuo exercício de despersonalização, consoante a seus modos coletivos, impessoais, imperceptíveis e intensos. A conquista do *estilo* não se atém à exceção de uma personalidade, mas ao poder de atingir o impessoal: – uma impessoalidade construída, prospectiva que não proceda à remoção sangrenta de seu pequeno *Eu*, mas sofra a veemente potência aumentativa de sua metamorfose²²², entre a ponta e a espátula do estilete.

O problema não é de modo algum, portanto, o de renunciar ao *Eu*, mas de mostrar como o seu *Eu* é produzido por um neutro indefinido, um *Ele* que não é mais nenhuma pessoa, mas que constrói uma linha de fuga virtual. Este *Ele* leva toda a linguagem a seu ponto de desequilíbrio, mas também de criatividade, posto que ele não representa um sujeito substancial, mas tenta cartografar uma nova individuação. É isto um estilo: no lugar de reterritorializar os enunciados sobre as pessoas, de centrar a linguagem sobre seu ponto de origem suposto abstrato, um *Eu transcendental*, dado como sujeito substancial, estica a linguagem, ao contrário, para permitir a ela ser atravessada, levada à sua exterioridade, que não é uma extenuação, mas um ponto extremo de transformação, um limiar de metamorfoses²²³.

O estilo não é edificado em um nível mediano, nem tão pouco em um patamar dito superior do uso da língua, todavia arrebenta nas direções as mais diversas, do pobre e do distinto uso, do baixo e do alto, do bom e do mau uso, em conformidade com os diferentes *maneirismos* conexos e copresentes em toda língua onde todas as variações são bem-vindas, e

²²¹ Cf. BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

²²² Cf. DELEUZE, G. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Minuit, 2003.

²²³ SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. Tr. br. Roberto D. S. Nascimento, In: *Artefi losofia* n. 9, Ouro Preto, 2010, p. 32.

nenhuma é preferível *a priori*. A qualificação dos *maneirismos* da língua por predicados de pobreza ou sobrecarga oriundam de uma malevolência dos lingüistas, onde em realidade, subtrair, suprimir, sobrecarregar ou colocar em variação depende de uma só e mesma “operação de minoração” – “o essencial não está, portanto, nem na língua menor nem na língua maior ou padrão, mas ‘em uma língua X que não é outra que a língua A devindo uma língua B’”²²⁴. Tal é a definição do *estilo* aqui discutida: *todo estilo opera por maneirismo, isto é, por variação*. Apesar da língua inteira se efetuar em um exercício operativo de minoração, nem todo locutor é “poeta”, todavia é de se salientar que a conquista estilística “talha” sobre o ordinário uso do falar, sem fazer apelo a nenhum fator transcendente ao fato lingüístico: *escrever, invencionar, compor ou criar, não para representar um “povo a vir”, um hipotético futuro à maneira do progressismo das vanguardas, mas para falar não “no lugar de” e sim “frente”, ou para os menores afásicos, os inaudíveis, imperceptíveis povos “a vir”, ou insignificantes, desprezíveis - falar, compor, em prol dos devires impessoais, assignificantes: inventar palavras, signos, timbres; quebrar sintaxes, desviar significações, produzir conotações novas.*

A variação estilística é criatividade; é o colocar em variação, intensivas formas não cristalizadas a mais sobre uma axiomática interna; definindo-se como operação, mistura, uma tal variação que não é mais reservada aos “artistas maiores”, aos “grandes estilistas”, vem afetar permanentemente o uso mais ordinário das línguas – “o estilo deve então ser compreendido em sua espessura e em sua politonalidade como discurso indireto livre, discurso no discurso”²²⁵. Todo estilo é misto, uma heterogeneidade, e não é mais uma questão de abreviá-lo em “matriz constituinte”, em “ontologia fundacional”, em “estrutura fechada”, unitária, nem de operar reducionismos em sua marca singular a uma codificação formal, da qual se poderia enunciar a “forma geratriz”; isso seria confundir o estilo com um princípio de repetição na medida em que se presa sua reprodutividade. Nenhum estilo é idêntico, nem por sinal homogêneo, e não é separável de seu território de enunciação e de recepção. *Urge que encaremos a impossibilidade de representar um estilo enquanto veiculando ou transmitindo significações elevadas, informações específicas ou significações próprias.*

A própria lingüística não se furta a conhecer suas condições sociais e também pragmáticas de existência ao ponto de representar a si como um sistema homogêneo, fechado, posto que todas as línguas são indistintamente trabalhadas por perpétuas cisões sociais e

²²⁴ SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. Tr. br. Roberto D. S. Nascimento, In: *Artefi losofia* n. 9, Ouro Preto, 2010, p. 29.

²²⁵ *Ibidem*, p. 27.

políticas, por impulsos científicos, variedades regionais, arcaizantes ou modernistas: empréstimos, dialetos, aglutinações e outros amálgamas, e ao afiançarmos isto o mesmo é procedente para as artes ou a música em específico²²⁶: que não nos furtemos... Por conseguinte, a noção mesmo de “sistema” deve comportar uma transformação e instaurar a variação como sua dimensão constitutiva: abrir a estrutura pretensamente isolada, fechada e unificada sobre os agenciamentos concretos que a trabalham nos eventos, pois derradeiramente não se pode compreender o funcionamento da língua se ela for artificialmente isolada dos outros sistemas materiais, políticos, mas também teóricos com os quais ela interage.

Todo estilo “ensina”, como a língua, constituindo seu repertório de sentidos com materiais assignificantes, imprimindo violentamente suas palavras [...] à linguagem ordinária, que ele torce segundo sua concepção de bom uso. [...] Não mais que a língua, um estilo não consiste em um sistema de signos fechados, estruturalmente puro [...], segundo uma concepção isolacionista e arcaica da identidade. Nenhuma identidade pode se definir sobre um modo puramente interno. A máquina da língua está sempre ligada sobre o imediatamente político, e isso vale igualmente para o estilo. Disso decorre [...] que o estilo não pode ser reduzido a uma axiomática petrificada onde constantes quaisquer permitiriam extrair um núcleo consistente de regras gerativas. Nenhuma necessidade, entretanto, de renunciar à ciência [...], somente a esta concepção fraca e contestável da formalização que identifica a lógica do verdadeiro a um sistema fechado e postula que somente se pode conhecer uma gramaticalidade dada como sistema homogêneo. Uma tal concepção da língua ou do estilo procura sua invariante estrutural gerativa e a deriva, como Chomsky, de uma estrutura mental do sujeito. A despeito de sua impositora aparelhagem formal, ela se reduz, todavia, a seu truísmo: é maior o que é dito maior pelo locutor autorizado. A esse respeito, toda tentativa de isolar um estilo, [...], degenera na validação de um padrão correto, que se impõe em seu entorno como norma maior²²⁷.

O estilo, seja para a língua e para a arte em geral, não pode mais ser pensado enquanto um sistema fechado sobre si, ao passo que a própria lingüística cessa de ser o modelo único de referência na tentativa de explicitar os estilos, aí compreendidos os literários; a teoria estética segue essa mesma razão racionalizante. Não que não seja possível buscar localizações de nenhum traço estrutural ou semântico em arte ou em literatura, nem que se possa colocar a pecha de incompetente para a lingüística, mas ela mesma cessa seu domínio, reconhece sua fronteira, desde que se transforme o estatuto do signo, e que se deixe de compreendê-lo como identidade para assumi-lo enquanto diferença. Ao se abrir o estilo sob sua variação, segue-se a lógica do rizoma, da conexão por heterogeneidade, por multiplicidade e ruptura assignificante (sem o que se uniria o homogêneo, o múltiplo sem um). Tal assertiva é válida para todos os

²²⁶ GUATTARI, F, *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyses*. Paris, Recherches, 1979.

²²⁷ SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. Tr. br. Roberto D. S. Nascimento, In: *Artefi losofia* n. 9, Ouro Preto, 2010, p. 26-27.

signos, inclusive os linguísticos, ou musicais, que não podem isolar-se dos outros signos com os quais eles se conectam, como códigos materiais, biológicos, sociais, etc...

O estilo se abre sobre uma síntese disjuntiva, criadora de diferenças e não de identidades, que não têm mais nada de uma estrutura formal própria: é um “agenciamento”, prático e não mais formal; é “impessoal” e não identificado a um sujeito soberano. *A autoridade do estilo torna-se coletiva* - e eis fundamentalmente o gesto de apagar a assinatura na medida em que ela também é gravada, *dizer Eu sem fins de dominação ou colonização de outrem* -, e é tomada em sua individuação real, agenciando ou tramando esboços sempre “imperfeitos” de formalização, num jogo que não cessa de alegres inconvenientes, de impropriedades lúdicas. Enquanto agenciamento, o estilo não se perfaz mais em uma caracterização do vivido, nem em uma gramaticalidade definida, é “acontecimento”, como o sentido, que cinzela por entre as palavras e as coisas, compondo individuações inauditas mediadas por um uso sintático inédito. Em arte, em filosofia como em ciência, o estilo consiste em consumir tais individuações, diferenciadas e novas, como presença, e que conseqüentemente não preexistiam à sua enunciação ou à sua efetuação semiótica; tal é a função “transductiva” do estilo, “posto que a transducção é uma verdadeira invenção, que faz passar um sistema a um estado novo, imprevisível e defasado, de sorte que os termos ‘atingidos pela operação transductiva não preexistem a esta operação’”²²⁸. Todo estilo *atualiza* potencialidades *virtuais* de individuação, é “esculturação”.

Neste subtópico que arremata o primeiro capítulo, já percorridos o desmonte do sujeito autárquico - alheio a imanência do mundo - e subseqüentemente apagando-se as fronteiras entre sujeito e objeto e a própria derrocada da “objetificação” do sujeito - recorrendo para tal a uma guinada da existência traspassada por uma subjetividade produtora em um corpo dessacralizado de um indivíduo que se faz duração, polifônico -; dessas aproximações feitas, encarando a assunção do simulacro e que a *reversão* “conserva muitas características platônicas não é só inevitável como desejável”²²⁹, algumas considerações outras aqui ainda serão levantadas com um enfoque no ato criativo e fabular que é “compor”, notabilizando o protagonismo do corpo do compositor no planejamento, corpo este que se despoja em

²²⁸ SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografias do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. Tr. br. Roberto D. S. Nascimento, In: *Artefilosofia* n. 9, Ouro Preto, 2010, p. 32.

²²⁹ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tr. br. Luis Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 110.

laboratório, no “gabinete de curiosidades”: a restauração do gozo e a hipótese de um hedonismo musical na plenitude de “corpos híbridos” e o cancelamento do viço das hierarquias no par “compositor-instrumento”.

A verdade não tem nenhuma relação com as idéias em si, com o mundo inteligível ou qualquer além-mundo; ela é imanente, material, concreta e revoga toda transcendência. [...] O simulacro manifesta a dinâmica do mundo, ele existe independente de qualquer forma *a priori*. [...] Os deuses não existem e não há nada a temer no que não existe. [...] Nada de intemperança, nada de excessos, nada de descomedimento, nada de abandono às pulsões animais, o prazer não se reduz à trivialidade de uma animalidade, mas à escultura de si mesmo [...] Único e autêntico júbilo: obter prazer consigo mesmo²³⁰.

Retomando alguns pontos, o panorama de discussão que foi trazido a lume ao longo deste capítulo, foi o das subjetividades práticas e dos sujeitos constituídos na experiência social em seus trajetos singulares. Se a subjetividade discriminada em nosso escopo se faz em hábitos reiterativos nas relações estabelecidas entre os termos, podemos entrever e testemunhar a ratificação de sua materialidade, sua imanência, sua natureza relacional, e sua compleição associacionista e interativa como sublinhamos ceteriormente. O sujeito requerido neste plano - particularizando nosso desígnio, o compositor - é tão somente duração, persistência temporal de uma mixórdia de crenças e afirmações, frutos do hábito que o qualificam, não lhe conferindo “a identidade”, mas “uma identidade” contingente, movente, cuja forja é passível das intempéries do tempo tão logo as experiências, os encontros que modelam seus hábitos, transladem. A assunção da música enquanto *vontade*²³¹ pelo prisma da afirmação do desejo produtivo - o esculturar-se mediado pelo gesto de compor -, esquadrinha um plano incipiente em que se reclama a própria materialidade da subjetividade discutida, sob o ângulo mesmo que privilegia este seu caráter processual, imanente, parcial, coletivo, maquínico, pré-pessoal na medida em que antecede a qualquer sujeito individuado.

Para se criar música, não se faz necessário pedir satisfações para si, se explicar, tão pouco olhar para trás. Criar não é observar o mundo através de um retrovisor. Criar é olhar além. O feito é o dito, e a música, isolando-se dos sistemas que a engendraram e figurando no terreno próprio onde ela fala, exprime justamente aquilo que nenhuma palavra jamais poderá dizer sobre ela. Está é a verdade da música: ela é o inominável. [...] tudo se precipita em sons. Os elementos mais ínfimos de minha vida compõem uma pequena mitologia para uso íntimo que se metamorfoseia em música. Em seguida eu arquiteto um sem número de imagens

²³⁰ ONFRAY, M. *Contra-história da filosofia: as sabedorias antigas*. Tr. br. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 66-68.

²³¹ Vontade aqui é articulada em particular acepção, concernindo simplesmente a própria força da vida que quer se afirmar em sua plenitude, o existente e as singularidades de suas formas de existir, sendo, portanto, o molecular e o princípio da própria *diferença*, o “devir puro” do simulacro que se quer participante e potente. A vontade aqui é sinonímia do conjunto de forças relacionando-se na tensão com outras, hora para ceder e acatar, hora para reger, num complexo mecanismo de compensações que desembocam na constituição de um corpo.

virtuais, de representações mentais e auditivas. Jamais amei as teorias, mas amo conceber sistemas e métodos cujos seus fundamentos sejam passíveis de esquecimento, para que eu venha a reinventá-los novamente. Não crio nenhuma doutrina. Compor é [...] singular viagem percorrendo os caminhos mais insólitos da imaginação [...] o desejo, o instante do desejo de uma forma, a necessidade mesmo de fazer e o contexto ao qual ela se inscreve. Compor é jogar, inventar uma regra²³².

A música como *vontade*, mais proximal e aquiescida pelos agenciamentos de desejo parece-nos urgente, pois já não nos encontramos no mundo das essências e representações do discernimento platônico comportando um teatro edipiano psicanalítico, mas já situamo-nos no vórtice dos acontecimentos quotidianos, prosaicos, em relação no universo das tomadas elétricas (onde se é passível de eletrocussão), das cores, dos sons, dos sonhos, afetos, das agruras ordinárias, do amar e sentir..., modos de existência no qual bosquejamos nossos percursos e nos movemos, nos compomos e decompomo-nos. Se a urgência desse caráter nos é precípua, é meramente porque *vontade*, ou mesmo desejo são os substratos mais profundos do fazer musical, são o que há de comunal entre as copiosas manifestações musicais e o que efetivamente as “transcende”: seja “ocidental” ou não, “orientalista” ou “ocidentalizante”; “aristoxênica” ou “pitagórica”; “formalista”, “combinatória” ou “referencialista”; com foco na escuta e percepção ou as que apostam na renovação tecnológica - *o desejo é o devir molecular* – a “*pragmática*” musical – das energias postas em jogo nos vários agenciamentos que se põe em pauta.

É o “desejo/vontade” (*vontade*/liberdade, desejo de sim e de não: *volo*, *wel*, *will*, वृणीते) que se faz manifesto desde a predileção por procedimentos algorítmicos emuladores dos fenômenos da natureza, aos que se prestam do mesmo algoritmo enquanto ferramenta de investigação cognitiva e estética em seus expedientes e métodos composicionais; é a “solicitude do desejo”, uma “exigência dos *contemporâneos*”, que é verificada em situações limites em compositores que se afligem uma cônica situação *kafkaniana* de menores, exercendo constante desterritorialização: um Luigi Nono apocalíptico que rompe com Darmstadt ou um Ligeti que opta pelo ostracismo face ao espírito evangelizador de

²³² “Pour créer de la musique il faut souvent ne rien s’expliquer à soi-même et ne pas regarder derrière soi. Créer n’est pas regarder le monde dans un rétroviseur. Créer c’est regarder devant. La chose faite est la chose qui dit, et la musique, s’isolant des systèmes qui l’échafaudent et rayonnant là où elle parle seule, exprime ce qu’aucun mot ne pourra jamais dire sur elle. C’est la vérité de la musique: elle est un innommable. [...] tout se précipite en sons. Les éléments les plus infimes de ma vie composent une petite mythologie à usage intime qui se métamorphose en musique. Ensuite, j’échafaude quantité d’images virtuelles, de représentations mentales et auditives. Je n’ai jamais aimé les théories mais j’aime à concevoir des systèmes et des méthodes dont j’oublie souvent les fondements pour en inventer de nouveaux. Je ne crée aucune doctrine. Composer de la musique c’est [...] un singulier voyage parcourant les chemins les plus insolite de l’imagination [...] le désir, l’instant du désir d’une forme, la nécessité de faire cette chose-là et le contexte dans lequel elle s’inscrit. [...] Composer, c’est jouer. Inventer une règle”. DUSAPIN, P. *Une musique en train de se faire*. Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 7-21.

Stockhausen – *todo logocentrismo e metafísica da presença é desejo exigente, potente, sistemático e inexprimível, de um tal significado*²³³. O “desejo/vontade”, por não se mensurar pelas variáveis de sujeito ou moral, não é norteado por regras de conduta, por verdades últimas ou metodologias arquitetadas, não sendo nem uma determinação natural, tão pouco espontânea, seus agenciamentos são historicamente assinaláveis, todavia isso não significa que sejam formulados por relações sociais ou de poder, ao contrário, são os dispositivos de poder que integram e são componentes dos “agenciamentos desejosos”²³⁴.

Ao rematerializarmos o “desejo/vontade” com seus agenciamentos múltiplos, a música como *vontade* por corolário não está comprometida com um ideal de estrutura autônoma ante a impraticabilidade de se falar em subjetividade geral, em sujeito universal em reprodutividade do gesto demiúrgico - é o compromisso com o ideal de uma estrutura autônoma que nos torna míopes para a riqueza de toda heteronomia musical, pois sob o signo do jogo e do fluxo, a música nos evidencia o modo de estar no mundo e de reação às suas resistências, de resposta ao chamado dos valores de cultura e da tradição. Não nos é interessante vislumbrá-la nos termos de uma estrutura que se revela a partir de constantes.

O compositor, sujeito vacilante e espectral²³⁵ - em oposição a um sujeito real, autônomo - em seu gesto, não lida com a esterilidade do traço ou a estaticidade do signo, mas com sua dinâmica; *ele opera diretamente com a distorção potencial de cada signo virtualmente envolvido em seu objeto*²³⁶, mesmo que ele preliminarmente não esteja cômico do seu ato, o que faz ao compor, e ainda que lhe esteja claro “como fazer”, este “como” não denuncia o porquê deste exercício ou como ele operará nele, o compositor simplesmente faz, compõe; seu desejo não é a tensão de um sujeito em direção a um objeto (lógica da representação do desejo) subordinado a um fim que se distingue dele, mas é a fim de poder desejar, de empreender uma prolífera aventura afetiva nesse plano de agenciamentos, que ele compõe, extraindo dos seres e das coisas que lhe são dispostas, as suas singularidades que acabam por desembocar na composição maquínica de seu próprio desejo, estabelecendo assim seu “território”, um *quodlibet* existencial - o ontológico é a *máquina desejante*; o agenciamento e o inconsciente produtivo são *máquinas desejantes* de agenciamento contínuo

²³³ DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 60.

²³⁴ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1975.

²³⁵ Cf. AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.

²³⁶ Cf. FERRAZ, S. *Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 13, 2001, Anais..., Belo Horizonte, UFMG, v.1, 2001 p. 515-522

de fluxos e cortes: “máquina órgão” e “máquina energia” em simbiose, que não cessa de acoplar fluxos contínuos e objetos parciais fragmentados²³⁷.

A música como *vontade* capitaliza no desejo o molecular - conciliatório do ato criador em todas as suas variáveis -, restituindo ao gesto de compor a pujança da vida, a potência de existir, o devir, pois desejar é passar por devires – *compor é um ato; um ato vivo!* Logo, deste gesto restituído, “compor” se ocupa, por essas sendas, de pura matéria, fenômeno de matéria física, biológica, psíquica, social ou mesmo cósmica.

Certos mecanismos que constituem as peças de meu repertório podem permanecer obscuras para mim mesmo. Não saberia mais o porquê de tê-la feito como tal, mesmo se pudesse explicitar como a fiz. Mas o porquê de algo não é necessariamente o como. À um porquê, posso responder: “não sei”. O que importa é o desejo, a impulsão que permite o fazer. Fazer algo significa estritamente fazê-lo. Ou seja, portar o ardente e indispensável sentimento pela coisa a se fazer. Tal expressão é uma vontade. [...] A forma de uma coisa a se fazer é uma outra questão. Ela é, por ventura, a indumentária do desejo desta coisa. [...] O desejo, e isto é verificável em toda prática no campo artístico, nem sempre corresponde aos meios ao quais nos dispomos realizar esta coisa²³⁸.

Faz-se evidente que a questão do “desejo ativo”, da “subjetividade produtiva” e uma “música como *vontade*”, estão pautadas nas potencialidades ou mesmo na presença ativa do corpo. Sumariamente, a cultura, ou ainda, cada grupo social, veicula seu próprio sistema de modelização das subjetividades, abrindo e fechando as potencialidades de conhecimento, cartografando demarcações tanto cognitivas, quanto rituais, místicas, sintomatológicas, a partir do qual o indivíduo toma um posicionamento ante seus afetos e angustias na gerência de suas pulsões e inibições. A cultura abre tais potencialidades de conhecimento fornecendo o saber acumulado, a linguagem, a lógica, métodos investigativos, paradigmas, esquemas de verificação aos indivíduos e fecha-as na inibição, com o normativo, os tabus, o proibitivo. O que abre o conhecimento também o fecha²³⁹. A música clássica essencialmente tonal, seja em situação de performance ou mesmo na mesa do compositor, faz evocar um “corpo ideal”, transcendental, e furta-se dos simulacros fundando-se no “critério-conceito” de semelhança

²³⁷ Cf. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tr. br. André Telles, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004, p. 8-17.

²³⁸ “Certains mécanismes qui constituent les pièces de mon répertoire peuvent être obscurs à moi-même. Je ne sais plus pourquoi j’ai fait ça, même si je peux dire comment je l’ai fait. Mais le pourquoi d’une chose n’est pas nécessairement le comment. À un pourquoi on peut répondre: ‘Je ne sais pas’. Ce qui importe est le désir, l’impulsion qui permet le faire. Faire une chose veut dire la faire. C’est-à-dire avoir l’ardent et indispensable sentiment de la chose à faire. Cette expression est une volonté. [...] La forme d’une chose à faire est une autre question. Elle est en quelque sorte le vêtement du désir de cette chose. [...] Le désir, et c’est vrai pour toute pratique de l’art, ne correspond pas toujours aux moyens dont on dispose pour réaliser cette chose”. DUSAPIN, P. *Une musique en train de se faire*. Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 10.

²³⁹ MORIN, E. *O Método IV. As idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1991, p. 18.

onde o perseguido é a “cópia-ícone” de uma “imagem-ídolo”... Há aqui a ausência da carnção propriamente dos corpos e do próprio *fisiologismo do som* ou um corpo que intenta a produzir som. Nesta prática disciplinar, coercitiva e modeladora, quanto menos manifestações, saliências e interferências os corpos apresentarem, a “aura” da música estará bem preservada; o desaparecimento do corpo então se faz uma exigência²⁴⁰. Este corpo retalhado, confrangido e disposto no leito de *Procrusto* caracteriza este fechamento operado pela cultura, onde o nomeadamente “experimental” é tabu, e o “não-corpo” o normativo.

Esculpir a si, por um viés mais particularizado, atine aqui ao corpo híbrido “compositor-instrumento” na restauração do gozo, do prazer da enunciação da expressão e potencialidades deste nas infindáveis cartografias que se possam traçar; é valer o anúncio de itinerários outros que burlem com toda justificação transcendente da ordem estabelecida, seja nos “acumulados” ou nos “paradigmas ofertados” pela própria abertitude da cultura. Redefinir o corpo do compositor para além do esquematismo cristão: *um corpo pós-cristão no planejamento, nas utopias e fabulações de uma obra, integralizando e conferindo contornos ao que esta tradição monoteísta e platônica mantém no limiar, deixa nas margens ou que recusa ou remete às afecções mentais, às patologias*²⁴¹.

Esculturar-se na obra abre para a experimentação das potencialidades do corpo, mas não recai nos jargões e rótulos de uma dita “música experimental”, pois o “experimental” impregna toda a atividade humana, está no contato epistêmico direto com o que se apresenta a toda fonte cognitiva de informações, havendo de concreto apenas o abismal entre a esterilidade e a criatividade em todo o fazer musical ou artístico – o *homo faber* é um investigador fundamental, não persegue o imediato, um material imediatamente apto para o fazer musical, sua investigação é o musical mesmo, o que pode fazer de musical com o que vibra, com o que soa²⁴². *Esculpir-se no ato de compor*, pressupõe variantes dos atos de vontade que buscam dar consistência aos elementos e componentes elencados neste processo, é a constituição do vivo se dando através de repetições e captura dos gestos, territorializando e desterritorializando, “operação criativa e o compositor”, em perpétuo moto estabelecendo assim as membranas da obra. Neste sentido, sugerimos que a obra e a operação criativa são noções complementares que formam com o “artista” como o seu meio uma “máquina artística” e jamais é possível separar um desses três elementos, pois juntos formam algo como

²⁴⁰ Cf. CRAENEN, P. *Composing under the skin: the music-making body at composer's desk*. Bélgica, Leuven University Press, 2014, p. 36-44.

²⁴¹ Cf. ONFRAY, M. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2010, *passim*.

²⁴² Cf. SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madri, Alianza, 1998, p. 196-197.

os anéis de Borromeo, três círculos articulados de tal modo que nenhum deles pode ser separado sem que também se separe os outros.

O corpo do compositor no planejamento, nessa aventura de esquadrihar mundos, fundar cosmos, pulverizar planetas, concorre a procedimentos que delineiam o traçado insólito do seu ser, suas manias, taras, obsessões, seus cacoetes, percursos, gestos, a fala - sua corporeidade ativa na fisicalidade instrumental: fecundação mútua e movente convergindo a codificação de sua existência, da voz que sai deste híbrido, ou no desafio mesmo de metamorfosear um desejo em experiência. Um depoimento do ponto de vista do “intérprete” talvez corrobore com o que estamos a discutir, onde a violinista Barbara Maurer²⁴³, após categorização acerca do repertório contemporâneo, afirmar ter

uma grande admiração por compositores que aprendem os instrumentos para os quais escrevem, pelo menos adequadamente para explorar enquanto está compondo e para testar as tarefas que depois serão destinadas ao intérprete. Pra mim como executante, a aprendizagem dessas peças requer um alto grau de auto-renúncia, dado que as experiências físicas de tocar – a rota direta entre olhos e dedos – não ajuda de modo algum, mas sim, ao contrário, é um obstáculo. Tenho que desligar uma parte dos meus hábitos de tocar, para chegar ao estado de “recém-nascido” do compositor ao instrumento. Convenções instrumentais, que ao longo de anos de experiência tornaram-se inconscientes, têm que ser transferidas ao campo do controle consciente e alteradas.

Côncios que a notação não é a representação material da música, nem contingência, nem empiricidade e que representar é ato criativo, inventivo, poético e que as representações remetem-se umas as outras, o paradigma notacional para tal “proposição corpórea” segue o regime da criação de *marcas*, signos se constituindo como tais, nessa cartografia do corpo do compositor. A notação não é código secundário, deturpador ou nocivo que cifra algo que está por fora do próprio sistema notacional, tão pouco se quer que ela exerça um fascismo ou narcisismo ao asseverarmos isso, mas antes a possibilidade de maquinar, invencionar. Ao se realizar o traço, a *marca*, o signo se revela, já que esta *marca* se diferencia sincronicamente de outras, fora do tempo, uma *marca* diferenciando signos de outros signos, pala além da diferenciação diacrônica, no tempo, remetendo-se a outros signos aos quais substitui e que não se fazem presentes²⁴⁴. Por essa via, a geração de uma *marca* se constitui em duplo movimento, indo da diferença, representação, à remissão, deferimento, re-representação.

A diferença é processo cujas *marcas* surgem e constituem signos²⁴⁵. Os gestos, os contatos, as superfícies, os corpos, o somatório das condições físicas e fisiológicas que dão

²⁴³ MAURER apud DEL NUNZIO, M. *Fisicalidade: potência e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação apresentada a Universidade de São Paulo em 2011, p. 30.

²⁴⁴ DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas, Papirus, 1991, p. 38-39.

²⁴⁵ Cf. DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973, *passim*.

propulsão ao som e a notabilidade destes, o texto musical, compõem todo um conjunto de *marcas*. Seja em um fluxo sonoro ou sobre o papel, essas *marcas* se remetem a conceitos, concepções construídas da realização ou identificação de *marcas* nas coisas. Já não há hierarquias entre o “sonoro”, a “música” e sua “notação”, haja vista que o próprio “notacionar” é indecível, escapando à oposição metafísica entre presença/ideal, e ausência/contingente, perfazendo-se em uma “não-presença ‘originária’ e irreduzível”, em um “rastro”, um “espectro”. Nestas considerações em que tudo não passa de um jogo de *marcas*, traços, que se ligam por representações e re-representações, os aparatos sógnicos da notação ocidental, assim como sua sintaxe desmoronam enquanto “garantias de verdade” – o *paradigma fundacional*, o “modelo” *deve e pode ser transgredido*.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento²⁴⁶.

Assim como a fala é um tipo de escrita e a escrita opera originária e irreduzivelmente no interior da própria fala, não havendo escrita puramente fonética, já podemos afiançar que a própria notação musical é passível de portar a contaminação dos corpos, do agente, da *fisiologia do som*, pertencendo a esta “indecibilidade”, a uma “originalidade antilogicista”, combinando repetição e alteridade, substituições e singularidades. O significado, assim, surge no bojo do jogo sógnico, entre *marcas*, traços, sendo gerado pelos próprios significantes – resumindo, “um significado não é mais do que um significante posto numa certa posição por outros significantes: não existe significado ou sentido, só há efeitos”²⁴⁷. O momento da imanência da criação de um texto, da notação do texto musical, é “cena originária”, um marco já destinado à transcendência através da repetição para o outro, alteridade. Assim os signos portam uma *iterabilidade*, a condição de ser sempre outro na sua mesmidade, e uma *citacionalidade*: propriedade do signo de ser retirado de seu contexto original e deslocado para outro, produzindo significado²⁴⁸. A notação

[...] não constitui um elemento subalterno da linguagem, mas o principal; a notação associa a natureza do material à natureza do trabalho que atua sobre ela. A notação descreve o material, certamente; mas ela também remete à sua existência e sua elaboração. Daqui resulta que a natureza do material é revelada pela notação e as

²⁴⁶ DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tr. br. Antonio Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense, 1987, p. 96.

²⁴⁷ BENNINGTON, G. Derridabase. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. Jacques Derrida. Tr. br. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro, Zahar, 1996, p. 34.

²⁴⁸ Cf. DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Papirus, 1990.

relações de mudança de material na qualidade de comparação com a invenção; a notação deve não somente refletir, mas exprimir essas mudanças profundas²⁴⁹.

Significado e significante se conduzem enquanto meros efeitos de superfície do processo de diferenciação e deferimento – a analogia conveniente seria de uma onda que se forma no oceano, o aparecimento distinto dela assumindo o lugar do significado, todavia é o próprio oceano, significante, de onde tal distinção se forma, que posiciona sua massa de água, o significado *onda* apenas aparenta autonomia, mas é perturbação, diferença, o aparecer da *marca* no significante oceano. O prescritivo, o descritivo, o inventivo e o fabular - o corpo do compositor abre-se para se repertoriar de uma notação que desvele as peculiaridades de sua *rostidade*²⁵⁰, a partitura torna-se território, matriz onde o codificado e indicado são a periodicidade, a velocidade, a direção e a natureza dos gestos, a *cinética dos corpos*. Por essa via, cada obra em suas especificidades e exigências, na dilatação, compressão e limiares das potencialidades dos corpos (compositor/intérprete), requer a criação dos signos que se relacionarão consigo: *a “invencionática” insinua-se nas possíveis tipologias notacionais, fazendo arvorar a diferença no seio dos tipos métricos, a-métricos e não-métricos na interação com o contínuo, o discreto e o indeterminado*²⁵¹.

O solfejo, confiando todos os sentidos aos símbolos de escrita e deixando à orquestra a preocupação de os ler e transformar em objetos sonoros, não pode senão obrigar o compositor a pensar em função desses símbolos [...] Se empregarmos a notação tradicional nós exprimiremos nossas idéias em função de estereótipos²⁵².

A hecceidade, ou a identidade ontológica da peça se faz na coleção de todos estes “compósitos de agenciamentos” até aqui discutidos; os gestos físicos, a coreografia e a cinética do corpo na matriz partitural é material com suas próprias características e ainda podem estar imersas conscienciosamente em funções auto-gerativas de base²⁵³: o gesto se faz onda no oceano da estrutura auto-gerativa podendo assim ganhar identidade morfológica, aural. A notação dificilmente pode ser separada dos concretos objetivos que um determinado artista se propôs e “está longe de ser acidental que tantas obras das últimas três décadas são,

²⁴⁹ BOULEZ *apud* BARROS, B. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011, p. 37.

²⁵⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 31-62.

²⁵¹ Cf. ZAMPRONHA, E. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo, Annablume, 2000, p. 73-95.

²⁵² SCHAEFFER, P. *apud* *Ibidem*, p. 119.

²⁵³ Cf. RADULESCU, H. *Brain and sound resonance: the world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music*. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 999, Nova Iorque, 2003, p. 322-363.

talvez, mais imediatamente caracterizáveis em termos visuais do que pelas suas características sonoras”²⁵⁴.

A “existência em pauta”, as “formas-de-vida” de um sujeito que é “fluxo”, a assunção do “copo profanado”, os “desejos ativos”, uma “subjetividade produtiva”, uma “música como vontade” - vontade de experimentar a si, as potencialidades do corpo; *compositor esculturando-se na obra* – quiseram aqui neste primeiro capítulo pensar a possibilidade do *homem entendido como tendo consciência e deslumbramento do monstro que ele é*.

Monstros existem - do paleolítico, perpassando pela antiguidade, o medievo -, e eles se vêem domesticados pela razão na modernidade: monstros que transgridem leis físicas, biológicas e ontológicas aprisionados pela patologia do juízo. Urge reabilitarmos a consciência do monstro que sai de si, se faz exposto na mostraçã, não para ser imagem adorada, mas antes mera abertitude, aparência, fascinação por aquilo que é infinita mostraçã. Discutíamos que a arte não alicia, não induz, apenas favorece o “toque”, o “encontro”, os abalroamentos entre aquilo que nossa existência toca e pelo o qual ela está comovida, não permitindo ao mundo o fechamento, mas essencialmente estranhamento. A arte - singularidade plural e a pluralidade singular na multiplicidade de suas manifestações - direciona-se para a abertura da apresentação de uma presença, sem lugar, sem tempo, sem sujeito e mesmo sem presença; é ela mesma a apresentação monstruosa configurada no gesto humano de mostrar uma aparição, sem fechamento, sem suporte²⁵⁵ - *um nada que nadifica a si na autonadificação do mundo*.

Os artistas que conceitualmente ou performaticamente ao longo da história se propuseram ao aniquilamento da reprodutividade e do objeto comercialmente alienável, viram na potência do gesto, os meios cujo fim resguardava a imprevisibilidade, abrindo assim um espaço onde ação do homem acontecesse. O gesto não é museificável dada a irrepetibilidade do mesmo, é dotado de aura, capaz de fazer e fusionar experiências; o próprio gesto capitado do cartografar dos corpos posto na matriz partitural entre jogos sígnicos, compondo o identitário ontológico da peça, é um convite ao “erro”, à sua “catástrofe performativa”: monstruosidades bem vindas e acolhidas pela viabilidade de se constituir uma aura. O ato de

²⁵⁴ FERNEYHOUGH apud BARROS, B. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011, p. 37.

²⁵⁵ Cf. NANCY, J-L. *Las musas*. Tr. esp. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrutu, 2008, *passim*.

compor e a obra se totalizam em entes moventes, fluxos e o “registro” é cristal de tempo²⁵⁶, corte, relação “fluxo e corte”, candidatando-se a um único conceito, não se remetendo a um dualismo ontológico ou a fenômenos de natureza distinta.

Os registros ou a performance da obra, o “corte”, é do tipo disjunção inclusa, o “ou”, não procedente por meio de alternativas ou exclusões, mas resguardando a característica do devir e do encontro: cortar não se opõe a escorrer, mas é o condicional mesmo, o regime sob o qual algo escorre – o fluxo não escorre porquanto não for cortado, a obra e seus códigos se abrem também para a polissemia performativa e interatividade com cada corpo, é devir. *A perda da aura é a perda de se fazer experiências, nossa cultura encarrega-se de erguer monumentos e museus na função de arquivo morto, buscando na conservação mesma de algo que se faz passível apenas de acúmulo e apropriação.*

Vemos que museus e as galerias conservam e acumulam obras de arte de modo que estejam sempre disponíveis para a fruição estética do espectador, de maneira quase idêntica a quando acontece com as matérias-primas e as mercadorias acumuladas nos depósitos. Hoje, onde uma obra de arte é pro-duzida e exposta, seu aspecto energético, a saber, o ser-na-obra da obra, é cancelado [...]. O caráter dinâmico da disponibilidade para a fruição estética obscurece, na obra de arte, o caráter energético [...].

O *elogio ao mostro* - pela confusão de reinos ou mesmo de gêneros; pelo gigantismo ou diminuto tamanho; pela adição ou subtração de órgãos, em suma, por sua indeterminação -, a monstrosidade humana e sua vontade, desejo, necessidade por mostraçã o e a hipótese de um “hedonismo musical”...; o “gozo”... Os termos que foram aqui discutidos buscam a transformação em procedimento poético o atraso do homem frente à própria verdade, a auto-renúncia às garantias de verdade, ao desregramento dos sentidos por amor à polissemia, ao fractal que há no múltiplo existênci al e subjaz na lógica do encontro – “toda a arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias, a realidade interdita o tempo todo, desde coaçã o social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática ”²⁵⁷.

O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio. Rosto-*bunker*. A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rosti ficações, tomar-se imperceptível, tomar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo

²⁵⁶ Cf. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. tr. br. André Telles, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004, p. 17-21.

²⁵⁷ FREUD *apud* COHEN, R. *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 37

pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes²⁵⁸.

Trazer à tona esses monstros com seus corpos profanos é exercitar o que convencionamos chamar por “composição”, especulamos...; seja ainda talvez exercitar a “espera”, a espera que questiona..., o “ato criacional”, voltando o olhar para dentro dos olhos do próprio século, não para perceber as luzes, mas o *escuro*, resgatando o espaço onde adquirimos a original medida de nossa própria permanência, ou demora no presente, arrancando-nos do permanentemente suspenso entre passado e futuro, velho e novo, conferindo à existência uma nova cosmogonia – celebrar a inutilidade em um mundo onde tudo é práxis, restaurar as conexões e mesmo a “restauração do legado da vida”..., *não há desafio mais sério para a música do que este!*

Na minha música eu quis me colocar na posição de um homem de cinquenta mil anos atrás, um homem que ignora tudo acerca da música ocidental e que inventa para si uma música sem referentes, disciplina ou qualquer outra coisa que cerceie sua livre expressão e o prazer consigo²⁵⁹.

²⁵⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 36.

²⁵⁹ “*In my music I wanted to place myself in the position of a man of fifty thousand years ago, a man who ignores everything about western music and invents a music for himself without any reference, without any discipline, without anything that would prevent him to express himself freely and for his own good pleasure*”. DUBUFFET, J. *Jean Dubuffet musical experiences*. Nova Iorque, Finnadar Records, 1973.

CAPÍTULO 2. DA RESISTÊNCIA

2.1. Da cultura - um labiríntico agregado de forças

O que a civilização é..., ela é seis bilhões de pessoas a tentarem ser felizes ao se elevarem nos ombros alheios chutando-lhes os dentes para dentro da boca. Não é uma situação agradável. Todavia podemos olhar para trás vislumbrando este planeta e verificarmos que temos o dinheiro, o poder, os conhecimentos médicos e científicos, o amor e a comunidade aptos a produzirem uma espécie de paraíso humano. Todavia nos pomos na condição de liderados por menores entre nós, os menos inteligentes, os menos nobres, os menos visionários – somos liderados por esses menores e não lutamos contra os valores desumanizantes que nos são entregues como ícones de controle. [...] A cultura não é vossa amiga! A cultura é para a conveniência dos outros, para a conveniência de várias instituições, das igrejas, das companhias, dos esquemas de recolhimento de impostos, de tudo que o circunda. Ela não é sua amiga, ela a insulta, te despotencializa, usa e abusa de vós. Nenhum de nós é bem tratado pela cultura e, no entanto, glorificamo-nos com o potencial criativo do indivíduo, os direitos do indivíduo, nós compreendemos a presença mesmo da experiência como sendo o mais importante. Todavia a cultura é uma perversão. Ela fetichiza objetos, cria manias de consumo, prega um sem número de formas falsas de felicidade, de falso entendimento na forma de tolos cultos ou na excentricidade de religiões. Ela convida as pessoas a diminuírem-se, desumanizarem-se, a se comportarem como máquinas²⁶⁰.

Todo texto exige que alguém o ajude a funcionar, ele está entremeado de espaços brancos, zonas intersticiais, onde toda interpretação - preenchimento das lacunas -, é determinação do sentido de tal fenômeno textual²⁶¹. O sentido consistiria numa complexa relação de forças, cuja algumas efetivamente agem e outras precisamente reagem, fornecendo a dinâmica do agregado; não importando o quão intrincado o fenômeno é, nele se faz possível distinguir as forças “primárias”, de subjugo e conquista - nomeadamente *ativas* -, e as

²⁶⁰ “What civilization is..., is 6 billion people trying to make themselves happy by standing on each other's shoulders and kicking each other's teeth in. It's not a pleasant situation. And yet, you can stand back and look at this planet and see that we have the money, the power, the medical understanding, the scientific know-how, the love and the community to produce a kind of human paradise. But we are led by the least among us - the least intelligent, the least noble, the least visionary. We are led by the least among us and we do not fight back against the dehumanizing values that are handed down as control icons. [...] This is something, culture is not your friend. Culture is for other people's convenience and the convenience of various institutions, churches, companies, tax collection schemes, what have you. It is not your friend. It insults you. It disempowers you. It uses and abuses you. None of us are well treated by culture Yet we glorify the creative potential of the individual, the rights of the individual. We understand the felt-presence of experience is what is most important. But the culture is a perversion. It fetishizes objects, creates consumer mania, it preaches endless forms of false happiness, endless forms of false understanding in the form of squirrely religions and silly cults. It invites people to diminish themselves and dehumanize themselves by behaving like machines”. MCKENNA, T. *Culture Is Not Your Friend*. (1999) [online] acessado em 15/10/2014, postado pelo usuário EROcx1 em 15/01/2010 e disponível no link: <http://erocx1.blogspot.cz/2007/12/terence-m-ckenna-culture-is-not-your.html>

²⁶¹ Cf. ECO, U. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tr. br. Atílio Cancian. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 37.

“secundárias”, que compõem os traços, os hábitos, promovem a adaptação e operam na regulação – estas apontadas como *reativas*. Tal discriminação não é quantitativa, pois não se quer mensurar a quantidade entre forças operantes, mas antes qualitativa e topológica, onde a essência da força é ela mesma em relação com outras, extraindo da relação sua própria essência e qualidade²⁶². É em Nietzsche que lemos tais assertivas; para além da consideração da existência de um “estágio de normalidade e saúde”: essencialmente caracterizado pelas forças *reativas* sempre atuando na limitação da ação e as *ativas* explodindo a reação, precipitadas em determinado instante “escolhido”, em “favorável momento”, rumo a uma “orientação delineada”, o que concorreria ao *estatuto ético do ser*²⁶³. Conforme a relação deste agregado e da capacidade de acionar as reações, se faz possível traçar uma tipologia, onde cada realidade - concomitantemente histórica, social, política, biológica e psíquica -, se define, grosso modo, em um tipo “senhor/ativo” - constituído pela faculdade de esquecer, assim como do poder de acionar as reações -, e o tipo “escravo/reativo”, circunscrito ao paradigma da memória, definido pelo poder do “ressentimento”²⁶⁴.

O “aparelho reativo”, segundo Nietzsche - e aqui nos convém adotá-lo para as nossas investigações -, se consubstancia em um sistema com duas agências: o “inconsciente” - incumbido pelas marcas duráveis, a *rostidade*, as marcas mnemônicas, o hábito de adquirir hábitos, onde as forças *reativas* têm sua funcionalidade na investidura do traço – e o “consciente”, sempre movente, fluido, espaço de renovações e receptividade maleável, meio onde o novo encontra campo fértil para proliferar, cujas forças *reativas* agem não em função dos traços, mas à excitação da presença, à imagem direta dos objetos, na atitude nem afirmativa, tão pouco negativa ante uma proposição ou juízo – terreno da *epoché*... Nas condições de normalidade e saúde deste agregado de forças operando no homem, tal aparelho reativo deve portar uma equidistância, na medida em que pela faculdade do esquecimento, o consciente preserve instante a instante a qualidade de sua fluidez e fresquidão. O exercício das forças *ativas* e *reativas* confere a garantia da boa operacionalidade do conjunto, haja vista que é justo por esta competência de esquecer que os traços sedimentados no inconsciente são obstados para invasão e tomada da consciência. Todavia, o “mau” desempenho desta faculdade promove o não acionamento das forças *reativas* pelas *ativas*, e o homem passa ao “paralogismo”, ao “equivoco” ao confundir a excitação da consciência pelo presente com o próprio tracejado no inconsciente, furtando-se de reagir à excitação para experienciar, ou re-

²⁶² Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 92-122.

²⁶³ *Ibidem*, p. 92.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 97

sentir o traço aplicado ao inconsciente²⁶⁵. Uma “tipologia do ressentimento” arrasta-se nesta apreensão do aparelho reativo, comportando o “topológico”, o deslocamento mesmo das marcas mnemônicas para a superfície da consciência.

O *homem do ressentimento*, o tipo “escravo”, é onde opera a preponderância das forças *reativas* sobre as *ativas*, a reação é antes sentida do que acionada e a determinação ética é comutada pelo julgamento moral, o ponto de partida é a negação e a conclusão uma aparência de afirmação, onde a “ação” passa a ser referida a outrem, a terceiros, sob o prisma daquele que não age²⁶⁶; há aí a criação de valores outros, mas, sobretudo “criação”. O tipo “ativo”, por seus itinerários, é definido na exclusiva contenção de forças *ativas*, exprimindo uma relação equilibrada entre a reação que retarda a ação e a ação que precipita a reação²⁶⁷, o “bom” qualifica essencialmente a atividade, a afirmação, a pujança da existência e o gozo experimentado em seu exercício, e o “mau” é consequência secundária. Em linhas gerais, no tipo “ativo”, a referência é a ação, e o negativo não se perfaz em ponto de partida, mas conclusão – o *senhor re-age precisamente porque aciona suas reações*²⁶⁸.

A "passividade". No ressentimento, a "felicidade aparece sobretudo sob a forma de entorpecentes, de torpor, de repouso, de paz, de sabá, de relaxamento para o espírito e o corpo, em suma, sob a forma passiva". Passivo [...] não quer dizer não-ativo; não-ativo é reativo; mas passivo quer dizer não-acionado. O que é passivo é somente a reação enquanto não é acionada. Passivo designa o triunfo da reação, o momento em que, cessando de ser acionada, ela se torna precisamente um ressentimento. O homem do ressentimento não sabe e não quer amar, mas quer ser amado. Quer ser amado, alimentado, dessendentado, acariciado, adormecido. Ele, o impotente, o dispéptico, o frígido, o insonioso, o escravo. Por isso o homem do ressentimento mostra uma grande suscetibilidade: face a todos os exercícios que é incapaz de realizar, estima que a menor compensação que lhe é devida é justamente a de recolher um benefício. Considera portanto como prova de notória maldade que não o amem, que não o alimentem. O homem do ressentimento é o homem do lucro e do proveito. Mais ainda, o ressentimento só pôde impor-se no mundo fazendo triunfar o lucro, fazendo do proveito não apenas um desejo e um pensamento mas um sistema econômico, social, teológico, um sistema completo, um mecanismo divino. Não reconhecer o proveito, eis aí o crime teológico e o único crime contra o espírito. É nesse sentido que os escravos têm uma moral e que essa moral é a da utilidade²⁶⁹.

Cabe-nos analisar o que subjaz na criação de valores do tipo ressentido, uma vez que ele engendra transcendentais para comparar suas ações e obras. É no paralogismo do ressentimento que encontraremos as “inversões”: permutações do “bom” da ética no “mau” da

²⁶⁵ Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 94.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 101.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 92.

²⁶⁸ *Ibidem*, *Idem*.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 98.

moral e o “ruim” da ética no “bom” da moral²⁷⁰. A ficção montada é da *força separada do que ela factualmente pode*, e tal enredo segue primeiramente o momento da “causalidade”, cujas forças *reativas* fazem uma projeção, uma abstração da força neutralizada, desdobrando-a separada de sua manifestação, onde conseqüentemente esta é inferida como mero efeito concernindo à força (esta distinta, isolada). Posteriormente tal força separada de seus efeitos entra no momento da “substância”, onde ela será posta como ato voluntário creditada ao sujeito, sendo este livre para manifestá-la ou não. A terceira via é o momento de “determinação recíproca”, onde a força já desdobrada, neutralizada, será culpada por agir, se ela não age, será meritória, onde se imaginará ser necessário mais força para conter do que agir – é a “moralização da força”, passível ou não de manifestar-se arremessada na projeção de um sujeito fictício que é ora culpado, ora meritório²⁷¹. As forças *ativas* são obstaculizadas de acionarem as reações, para em seguida serem separadas do que elas podem.

Que as ovelhas tenham rancor às grandes aves de rapina não surpreende: mas não é motivo para censurar às aves de rapina o fato de pegarem as ovelhinhas. E se as ovelhas dizem entre si: “essas aves de rapina são más; e quem for o menos possível ave de rapina, e sim o seu oposto, ovelha – este não deveria ser bom?”, não há o que objetar a esse modo de erigir um ideal, exceto talvez que as aves de rapina assistirão a isso com ar zombeteiro, e dirão para si mesmas: “nós nada temos contra essas boas ovelhas, pelo contrário, nós as amamos: nada mais delicioso do que uma tenra ovelhinha”²⁷².

As tipologias de valoração moral se encontram neste excerto, na imagem do rebanho e das aves de rapina - a ave é má, pois age, o cordeiro é bom, pois não age. O que incorre a essa interpretação é justo a suposição que ambos sejam *constitutivamente moldados sob a égide de uma mesma força*, onde a contenção perfaz o cordeiro em virtuoso, e ao que dá livre curso a força, acaba por se inscrever sob a insígnia do mal. O que há de se compreender nesta tensão de forças é o pluralismo essencial na incidência delas, conferindo ao sentido sua complexificação – *o que há sempre é uma profusão de sentidos, uma constelação, um complexo de sucessões que não se esgota, mas também de coexistências que faz da interpretação imprescindivelmente uma arte*²⁷³. Com os postulados nietzscheanos verificamos o falseamento da força *ativa* que se volta contra si, assumindo uma reatividade, interiorizando-se: em um momento “topológico”, a força *ativa* desloca-se em um movimento de interiorização, cuja produção da dor é seu resultante, ao momento “tipológico”, o

²⁷⁰ Cf. NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. Tr. br. Paulo C. de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

²⁷¹ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 102.

²⁷² NIETZSCHE, F. *opus cit.*, p. 35-36.

²⁷³ DELEUZE, G. *opus cit.*, p. 3.

verificado é a montagem do transcendente, da ficção propriamente, facultando um sentido íntimo para a dor. Vista sob o ângulo *ativo*, a dor é reação, seu sentido reside na contingência de acionamento da reação, isolando seu traço a fim de evitar qualquer propagação até que se “re-aja”. A dor como “consequência de uma falta” deve intensificar-se, multiplicar-se sob a única fórmula para a “salvação”: o pecado gera dor e a própria consciência deste deve formular mais dor para a redenção; a introjeção é consequência e consecução da reatividade, onde a força *ativa* contrariada é produtora de dor, e a dor não necessariamente precisa ser mais entendida enquanto argumento contra a vida, mas antes enquanto “criação”.

A fábrica quimérica invencionando e repertoriando uma sucessão de transcendentais, desembocando na inversão da força *reativa* em *ativa*, invertendo valores, sempre mediada pela ficção: cômicos dessa fabulação no bojo do gregário de forças é pertinente que dediquemos mais alguns parágrafos que nos explicitem sobre que ficção a introjeção da dor e o paralógico do ressentimento no tipo “escravo” se assentam; qual a narrativa em que tais transcendentais parecem encontrar campo para seu aporte e fixidez, ainda que transitória.

Nós perguntávamos: quem considera a ação do ponto de vista de sua utilidade ou de sua nocividade? E mesmo, quem considera a ação do ponto de vista do bem e do mal, do louvável e do censurável? Passem em revista todas as qualidades que a moral chama “louvável” em si, “boas” em si, por exemplo, a inacreditável noção de desinteresse, e perceberão que elas escondem as exigências e as recriminações de um terceiro passivo: é ele que exige um lucro das ações que não faz; gaba precisamente o caráter desinteressado das ações das quais tira um benefício. A moral em si esconde o ponto de vista utilitário; mas o utilitarismo esconde o ponto de vista de um terceiro passivo, o ponto de vista triunfante de um escravo que se interpõe entre os senhores²⁷⁴.

Adentramos precisamente no campo do fenômeno que denominamos por “cultura”. Enquanto viés facilitador para nossa reflexão, podemos considerar a cultura sob o enfoque do “genealogista”: distinguindo os elementos “pré-históricos”, ou genéricos, do “histórico”, neste processo de triagem e doutrinação das forças. Assim a cultura se inscreve no rol das atividades genéricas, que faz o homem apto a obedecer leis e adquirir hábitos, operação que antecede a própria história. A cultura nas proporções de uma atividade genérica é compreendida como o trabalho do homem sobre si, esculpindo-se, cujo objetivo recai na formação do homem *ativo*, soberano, capaz de acionar suas forças *reativas* reforçando a superfície da consciência à maneira de que a os traços mnêmicos no inconsciente não se perfaçam apenas na memória do traço, mas no acesso mesmo do homem ante a estatura de suas promessas: *um homem habilitado a prometer, a dispor do futuro, livre e poderoso*.

²⁷⁴ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 3, p. 98.

Eis aí o produto da cultura, o elemento “pós-histórico”: *o homem legislador de si e do guião do seu destino, não coagido às leis - ele é leve e irresponsável*²⁷⁵. Todavia, o paradoxal da cultura arregimenta-se no próprio cumprimento deste objetivo, pois será através da “violência” e da “tortura” que a cultura irá se *mecanizar* para o adestramento dos homens, haja vista que é mister constranger as forças *reativas* a serem acionadas para a lícita realização de tal tarefa; o meio empregado é a “dor”, assim como a “justiça”, o “castigo”, a “vigília” e as “punições” que se perfazem em meras “moedas” nessa economia das forças doutrinadas. O homem que não cumpri as promessas legadas na esculturação de si, mediado pela justiça, recebe a punição e assume a responsabilidade por uma dívida.

Sumarizando o quadro, enquanto atividade genérica, “pré-histórica”, a cultura objetiva-se em encarar o homem enquanto “autêntico responsável pelas forças *reativas*”, logo o ressentimento não é a origem da justiça; tampouco a força *ativa* que se volta contra si é produto do castigo. A responsabilidade evoca a fórmula da existência de um “credor” e um “devedor”, e o castigo assume o papel educador, pondo o filtro pelo qual as forças *reativas* deverão passar, para em posterior domesticação desse acionamento, o homem possa atestar suas promessas.

Compreendemos porque a cultura não recua, em princípio, diante de nenhuma violência: “Talvez não haja nada mais terrível e mais inquietante na pré-história do homem do que sua mnemotécnica... Sempre havia suplícios, martírios e sacrifícios sangrentos, quando o homem julgava necessário criar uma memória para si. Antes de chegar ao objetivo (o homem livre, ativo e poderoso), quantos suplícios são necessários para adestrar as forças reativas, para constrangê-las a serem acionadas. A cultura sempre empregou o seguinte meio: fez da dor um meio de troca, uma moeda, um equivalente; precisamente o exato equivalente de um esquecimento, de um dano causado, de uma promessa não cumprida. A cultura referida a esse meio chama-se justiça; o próprio meio chama-se castigo. Dano causado = dor sofrida, eis a equação do castigo que determina uma relação do homem com o homem. Essa relação entre os homens é determinada, segundo a equação, como relação de um credor e de um devedor: a justiça toma o homem responsável por uma dívida. A relação credor-devedor exprime a atividade da cultura em seu processo de adestramento ou de formação. Correspondendo à atividade pré-histórica, essa própria relação é a relação do homem com o homem, ‘a mais primitiva entre indivíduos’, anterior mesmo às origens de qualquer organização social”²⁷⁶.

Entre a atividade genérica, “pré-histórica”, a cultura e o seu produto “pós-histórico”, o homem soberano, é onde se sucede propriamente a “história”, o triunfo das forças *reativas*, das instituições, dos povos, das classes, do estado, da igreja, das organizações sociais – o catálogo onde prepondera o caráter reativo, ou coercitivo do trabalho das forças *ativas* onde o

²⁷⁵ Cf. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 114.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 112.

produto não é o indivíduo legislador de si, mas o homem adestrado, reativamente domesticado. O objetivo seletivo de formação do homem irresponsável pela cultura é invertido na medida em que as forças *reativas* e o poder monopolizador sobre elas não querem perder seu viço: conservar, organizar e propagar a vida reativa, passiva é o próprio imperativo, não acidental, da história universal – ironia em marcha, cenário de exaltação do agir humano, desfile dos falsos absolutos, uma sucessão de templos elevados a pretexto, um aviltamento do espírito ante o improvável, é a história uma gargalhada do caráter reativo através dos homens e dos acontecimentos; é manufatura de ideais, mitologia lunática, frenesi de hordas e solitários; é sede mortal por ficções, onde Clio celebra a reatividade, a conservação, os heróis, os grandes feitos e a vitória no tempo - *a história é indefensável, é a intérmina nostalgia humana*²⁷⁷.

Se queremos conservar certa decência intelectual, o entusiasmo pela civilização deve ser banido de nosso espírito, assim como a superstição da História. [...] Todos os extremos do pensamento foram alcançados desde sempre e em todas as civilizações. Seduzidos pelo demônio do Inédito, esquecemos rápido demais que somos os epígonos do primeiro pitecantropo que se pôs a refletir. [...] Todas as vias, todos os procedimentos de conhecer são válidos: raciocínio, intuição, repugnância, entusiasmo, gemido. Uma visão de mundo articulada em conceitos não é mais legítima do que outra surgida das lágrimas: argumentos e suspiros são modalidades igualmente convincentes e igualmente nulas. [...] Não se encontra mais rigor na filosofia que na poesia, nem no espírito que no coração; o rigor só existe na medida em que nos identificamos com o princípio ou com a coisa que abordamos ou sofremos; do exterior, tudo é arbitrário: razões e sentimentos. [...] Que a História não tenha nenhum sentido, é algo que deveria alegrar-nos²⁷⁸.

Concorde ao apreciado até este ponto, o transcendente criado, a própria ficção no tipo ressentido, atua impedindo as forças *reativas* de serem acionadas, tornando-se elas mesmas uma imagem distorcida das forças *ativas* – as forças *reativas* se servem de sua propensão ao acionamento para conferirem às forças *reativas* outras, uma aparência de ação²⁷⁹. Nesta tipologia reativa, cabe ressaltar, as forças não se amalgamam formando uma maior que a própria força *ativa*; *são as forças ativas que são separadas do que elas podem, gerando ficções e inversões*. Ao que abordávamos sobre a relação “credor-devedor”, reforçamos a sua conversão em “dívidas incontornáveis”, seja com a sociedade, o estado, ou a divindade, em suma, débitos para com instâncias reativas que se consumam *ad infinitum*. Da moralização da força, culpada por agir, os termos da relação não são mais apreciados nos qualitativos éticos, do que é ruim ou bom, passando à referência de um “terceiro excluído”, nas perversões

²⁷⁷ Cf. CIORAN, E. *História e utopia*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

²⁷⁸ CIORAN, E. *Breviário de decomposição*. Tr. br. José Thomaz Brum Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 143-146.

²⁷⁹ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 117.

morais de “bem” e de “mal”. Vimos que o triunfo da reação subjaz à passividade, na acepção em que a força *reativa* deixa de ser acionada e passa ao “re-sentimento”²⁸⁰. Destarte, o *homem ressentido* se posta detentor do direito ao usufruto de um benefício, de uma compensação pelas ações empreendidas por outrem ante sua inépcia para agir ou falar por si, instalando o tribunal acusatório para aquele que legisla a si em sua reatividade – o tipo do ressentimento busca na delação do agir alheio, sentir-se bom, e é pela criminação que a vingança ganha suas proporções, fazendo-o crer em um regozijo com a culpa e o sofrimento de outrem; é a “moral da utilidade”, cujo ressentimento é criador e fomentador de valores²⁸¹.

O *homem do ressentimento* orienta-se para o fora, inquiri as ações alheias enquanto termômetro valorativo para as suas, sempre necessitando de uma oposição e um exterior, um não eu, um outro que assume as vestes do antípoda para quem ele desferirá sua acusação, seu “não”; *eis aí seu ato de criação, um agir que é fundamentalmente reativo*²⁸². Em tal esquemática da projeção reativa, a “introjeção” confere ao próprio acusado o reconhecimento de seus erros – a responsabilidade é culpa e a dívida impagável. Da ficção montada emergem as associações de forças *reativas* que pervertem a cultura enquanto atividade genérica, assumindo uma operacionalidade para a domesticação, onde o homem adestrado, adormecido para as potencialidades de suas forças *ativas*, não age e acusa outrem para em seguida acusar-se; a culpa é justamente a reação assumindo a expressão da ação, o *homem ressentido* crê em sua culpa, e portar a culpa é agir com fins de um reparo cuja dor empreendida lhe trará o lucro, a recompensa de alguém.

As mães e as irmãs: esta segunda potência feminina tem a função de acusarnos, de tornar-nos responsáveis. É tua culpa, diz a mãe, tua culpa se não tenho um filho menor, mais respeitador de sua mãe e mais consciente de seu crime. É tua culpa, diz a irmã, tua culpa se não sou mais bela, mais rica e mais amada. [...] É tua culpa, é tua culpa, até que o acusado diga por sua vez “é minha culpa” e que o mundo desolado ressoe com todas essas queixas e com seu eco. “Em toda parte onde se procurou responsabilidades, foi o instinto da vingança que as procurou. Este instinto da vingança apoderou-se de tal modo da humanidade, no curso dos séculos, que toda a metafísica, a psicologia, a história e sobretudo a moral trazem a sua marca. Desde que o homem pensa, introduziu nas coisas o bacilo da vingança.” No ressentimento (é tua culpa), na má consciência (é minha culpa) e em seu fruto comum (a responsabilidade). [...] Longe de ser um traço psicológico, o espírito de vingança é o princípio do qual depende nossa psicologia. Ressentimento não é psicologia, mas, sem o saber, toda nossa psicologia é a do ressentimento. [...] não há metafísica que não julgue e não deprecie a existência em nome de um mundo supra-sensível. Não se dirá nem mesmo que o niilismo e suas formas são categorias do pensamento pois as categorias do pensamento, como pensamento racional – a identidade, a

²⁸⁰ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 98.

²⁸¹ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. Tr. br. Paulo C. de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 28-29.

²⁸² DELEUZE, G. *op. cit.*, p. 117.

causalidade, a finalidade – supõem, elas próprias, uma interpretação da força que é a interpretação do ressentimento. [...] o instinto de vingança é o elemento genealógico de nosso pensamento, o princípio transcendental de nossa maneira de pensar. [...] nem mesmo sabemos o que seria um homem desprovido de ressentimento. Um homem que não acusasse e não depreciasse a existência, seria ainda um homem, pensaria ainda como um homem? Já não seria algo distinto do homem, quase o super-homem? Ter ressentimento, não tê-lo: para além da psicologia, da história, da metafísica, esta é a maior diferença. É a verdadeira diferença[...] Há muito tempo vimos pensando em termos de ressentimento e de má consciência. Não tivemos outro ideal além do ideal ascético. Opusemos o conhecimento à vida, para julgar a vida, para fazer dela algo culpado, responsável e errado. Fizemos da vontade uma coisa ruim, atingida por uma contradição original, dizíamos que era retificá-la, refreá-la, limitá-la e até negá-la, suprimi-la. Ela só era boa a este preço. [...] "Nova maneira de pensar" significa um pensamento afirmativo, um pensamento que afirma a vida e a vontade da vida, um pensamento que expulsa enfim todo o negativo. Acreditar na inocência do futuro e do passado, acreditar no eterno retorno. Nem a existência é colocada como culpada nem a vontade se sente culpada por existir²⁸³.

Um labiríntico gregário de forças e ficções..., cabe-nos recapitular o exposto para que capturemos o que estamos a nominar de “cultura” e o porquê da urgência das *resistências*. O Nietzsche que fazemos uso para as nossas especulações afirma o corpo por um viés “energético”, onde estariam em jogo o binário “forças *ativas* e *reativas*”, que em uma “normal” operatividade, permeado pela atividade genérica da cultura, o homem legislaria a si na seleção e acionamento de sua reatividade - as forças *reativas* sendo acionadas pelas *ativas* garantindo assim a supressão desta quando necessário. O aparelho reativo, auxiliado pela faculdade do esquecimento, manteria a flexibilidade da superfície da consciência e sua abertitude para as excitações da presença e dos presentes, onde a memória não investiria na invasão da experiência epistemológica trazendo os traços mnemônicos do inconsciente, mas antes atuaria no constante rememorar de um homem soberano das promessas feitas – *homem ativo*, capaz de acionar suas reações sem o coercitivo do tribunal judicatório que busca corporificar o terceiro excluído, o transcendente, as regras morais; *homem ativo* que não busca a acusação do outro pelo agir, nem o exterior, ou um “não eu”, não culminando na criação de valores estáticos que cerceiam a existência: o “bem em si” e o “mal em si”; *homem ativo* que levaria a cabo as próprias relações entre as forças, suas manifestações e o plural das relações existentes edificadas na própria experiência.

Reside aí o viés ético desta atividade genérica. Todavia, como observamos, entre o “pré” e o “pós”, corre o histórico, e é por sua atividade que os poderes engendram ficções

²⁸³ DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 17-30.

para manter sua permanência, pervertendo o adequado funcionamento das forças. Típico terreno das inversões onde as forças *reativas* param de ser acionadas para serem “re-sentidas”, assumindo uma turva imagem de atividade. Os traços depositados no inconsciente vão a superfície do consciente, impondo-lhe fibrosidades, enrijecendo-o, é quando o consciente deixa de “re-agir” e passa a “re-sentir”, que tal confusão faz das associações um exíguo criador de aparências de atividade para as forças *reativas*. Surge o *homem ressentido*, que acusa para sentir-se bom e as moedas da justiça e punição tornam-se correntes nesta economia das forças e da história propriamente, cujas forças *ativas* vão progressivamente se voltando contra si. O tipo “escravo/*reativo*” recai na introjeção, passa a acusar também a si e se ver devedor cujo único pagamento é pelo preço da dor: *o homem adestrado pelos poderes e convenções estabelecidas, crê que é mal e multiplica a dor*. O ético da atividade genérica (a cultura) se perfaz em moral, o homem já não é o “soberano”, “o irresponsável” ante os marcos regulatórios do terceiro excluído doutrinário e responsável por suas forças *reativas*...: sente-se culpado, culpado por “agir”, por suas forças *ativas*...

Do esquema “credor-devedor”, a dívida multiplica-se ao infinito, o homem e sua existência são depreciados, o gênero soberano, o tipo “senhor/*ativo*”, o que age, é denunciado: as suas forças *ativas* são más, é o próprio mal, pois o mal é aquilo que não se detém; o “escravo” nessas inversões agora é “senhor” e brada suas verdades; os fracos são tidos como fortes e a virtude passa a ser controle: o mau da ética é o bem da moral e se instaura o estado de exceção, a “contenção” – *nossas violências, vontades e desejos são negociados ao preço da moral*. A celebração das forças *reativas* no esteio da história degenera o ético da cultura – “a trepidação da história é da alçada da psiquiatria, assim como de resto todos os motivos da ação: mover-se é trair a razão, expor-se à camisa-de-força”²⁸⁴.

Por que, afinal, falamos em *resistência*? Deste sumário apresentado das relações entre cultura e história, *resistência* assume o desígnio da “amoralidade”, do “terrorismo” e converte-se em sinônimo de “criação”. *Resistência/criação* que essencialmente substituem as noções de “verdadeiro” e “falso”, “modelo” e “cópia”, por conceitos inquiridores do que seria o próprio “sentido” e o “valor”... Criar no sentido de transbordamento da existência, do inventar possibilidades outras de vida, e *resistência* no contrapor aos valores estabelecidos, à moral, aos transcendentais estanques, pondo-os todos no domínio do “fabular”, enveredando-nos aí num *estado permanente de criação*, onde as coisas se furtam a qualquer reconhecimento, a qualquer tentativa de torná-las estabelecidas, promovendo encontros e

²⁸⁴ CIORAN, E. *Silogismos da amargura*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 57.

toques com nada de reconhecido, operando uma grande destruição do reconhecido, em favor de uma criação do desconhecido²⁸⁵, rumando ao “ético”.

Resistir é o “não” da transmutação, não o “não” do ressentimento; é a inversão das relações afirmação-negação, abrindo espaços para a criação nascida propriamente da transformação dos princípios avaliadores; é a negação dos valores estabelecidos que compõem o niilismo: a vida acusada, julgada e condenada...; a negação de tudo que pode ser negado, o próprio negativo, o niilismo e suas expressões²⁸⁶; o “não” à máquina de fabricar a culpa, a horrível equação “dor-castigo”, os modos de vida reativos, às vontades de aniquilamento e hostilidade para com a vida... *Resistência* enquanto “denúncia da consciência”, dos “transcendentes morais”, e disposta a pensar o corpo concorde vetores capazes de fornecer consistência para a criação – “o juízo estético e o prazer desinteressado do espectador nos conduziram ao Terror na arte, e, nesse sentido, poderíamos afirmar, a partir dele, que todos os artistas do presente, pelo menos aqueles que não caíram num formalismo retórico vazio, se tornaram Terroristas”²⁸⁷.

[...] interrogar-se sobre a tarefa da arte equivale a se perguntar qual poder(a) ser a sua tarefa no dia do Juízo Universal, isto é, em uma condição (que é para Kafka o próprio estado histórico do homem) em que o anjo da história se deteve e, no intervalo entre passado e futuro, o homem se encontra diante da própria responsabilidade. Kafka responde a essa questão perguntando-se se a arte poderia se tornar transmissão do ato de transmissão, se este poderia, portanto, tomar como seu conteúdo a tarefa mesma da transmissão, independentemente da coisa a ser transmitida. [...] A partir do momento em que a meta já é presente e não há, por isso, nenhum caminho que possa conduzir a ela, somente a obstinação, permanentemente em atraso, de um mensageiro cuja mensagem é a tarefa mesma da transmissão pode restituir, ao homem que perdeu a capacidade de se apropriar de seu estado histórico, o espaço concreto da sua ação e do seu conhecimento. [...] Se o homem pudesse se apropriar da própria condição histórica e, rompendo a ilusão da tempestade que permanentemente o dirige ao longo do trilho infinito do tempo linear, sair da sua situação paradoxal, ele teria acesso, no mesmo instante, ao conhecimento total capaz de dar vida a uma nova cosmogonia e de transformar a história em mito. Mas a arte,

²⁸⁵ Cf. DELEUZE, G. *Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento*. Tr. br. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. In: *A ilha deserta*. São Paulo, Iluminuras, 2008, p. 175-183.

²⁸⁶ “Nietzsche chama de niilismo o empreendimento de negar a vida, de depreciar a existência; analisa as formas principais do niilismo: ressentimento, má consciência, ideal ascético; chama de espírito de vingança o conjunto do niilismo e de suas formas. Ora, o niilismo e suas formas não se reduzem absolutamente a determinações psicológicas, muito menos a acontecimentos históricos ou a correntes ideológicas e, menos ainda, a estruturas metafísicas. Sem dúvida o espírito de vingança se exprime biologicamente, psicologicamente, historicamente e metafisicamente; o espírito de vingança é um tipo, não é separável de uma tipologia [...] a ciência participa do niilismo do pensamento moderno. A ciência, por vocação, compreende os fenômenos a partir das forças reativas e os interpreta deste ponto de vista. A física é reativa pela mesma razão que a biologia; vendo sempre as coisas do lado menor, do lado das reações. O triunfo das forças reativas é o instrumento do pensamento niilista. E é também o princípio das manifestações do niilismo: a física reativa é uma física do ressentimento, como a biologia reativa é uma biologia do ressentimento”. DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976. p. 28-37.

²⁸⁷ OLIVEIRA, C. *Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger*. In: AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, p. 200-201.

sozinha, não pode fazê-lo, porque foi precisamente para resolver o conflito histórico entre passado e futuro que ela se emancipou do mito para se ligar à história. [...] Segundo o princípio para o qual é apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental, do mesmo modo, a arte, tendo chegado ao ponto extremo do seu destino, torna visível o seu próprio projeto original²⁸⁸.

2.2. Primeira variação - a plasticidade da máquina reativa: “sujeição” e “singularização” no *Capitalismo Mundial Integrado*.

Toda manhã, quando me levanto, eu faço a revolução. Seja a revolução contra a história ao decidir escrever um certo tipo de música, seja a revolução mesmo contra minha própria história. Eu já me coloquei várias vezes contra o muro para atirar-me uma bala na cabeça²⁸⁹.

Aqui retomamos a temática da subjetividade atualizando-a com o seu contexto sócio-histórico, sua produção na contemporaneidade. Assim como o capitalismo contemporâneo articula sua expansão por vias da produção econômica, as garantias de sua conservação se dão no caráter “plástico”, na utilização do par economia/subjetividade hegemônica: uma subjetividade capitalística com vocação universal em intricada relação com uma economia global. Historicamente se notabiliza os itinerários em que o capitalismo incorpora progressivamente todos os tipos de atividade que em certa medida escapavam formalmente da clássica definição de trabalho, isto equivale à captura de todos os setores não produtivos da sociedade reconduzidos à lógica capitalística, confinando-os ao setor produtivo, coagindo-os a possibilidade de produção, onde é nos equipamentos coletivos que a noção de “empresa” instala-se, e o capital investido é em forma de produção de subjetividade sobre o desejo.

O capitalismo mundial integrado não só incorporou as atividades humanas não produtivas, mas instaura uma cultura capitalística que passa a permear todos os campos de expressão semiótica, incluindo também aí países que historicamente pareciam ter escapado a tal processo; basta que tracemos uma cartografia subjetiva de áreas do terceiro mundo e de países que integraram o bloco socialista do leste europeu, é será patente as padronizações que aspiram semelhança com os países industrializados da vanguarda capitalista. De acordo com o país ou a camada social, a operação do capitalismo mundial integrado se dá por uma *dupla opressão*, primeiramente atuando na repressão direta no plano econômico e social: nesta etapa o controle é da produção de bens e das relações, infligindo meios de coerção material extrema

²⁸⁸ AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012, p. 82-83.

²⁸⁹ FELDMAN apud ZIMMERMANN, W. *Entretien avec Morton Feldman*. In: *Contrechamps: musiques nord-américaines*, n. 6. Paris, L'Age d'Homme, 1984, p. 22.

e estimulando conteúdos de significação. A opressão que se segue, é da hegemonização dos valores capitalistas pela tomada dos equipamentos coletivos – a escola, a família, a mídia, os sindicatos, os centros de saúde, os partidos políticos, etc –, inoculando uma incomensurável máquina produtiva de subjetividade industrializada e nivelada em escala global, que cabalmente torna-se dado de base na própria formação da força coletiva de trabalho e da força de controle social coletivo – *a distinção entre cultura popular e erudita torna-se um falso problema, pois o que há apenas é uma “cultura capitalística”*.

A criança ocupa um posto de trabalho na escola, a dona-de-casa em seu domicílio, o consumidor no supermercado, o telespectador ante o vídeo; hão-se modos de como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, se fala; fabricações que permeiam a relação com a produção, com o corpo, com a alimentação, com o tempo, o presente, o passado, o futuro, com a arte – *máquina reativa* que fornece os fabricos da relação do homem com o mundo e consigo. O Capital é o referente generalizador das relações humanas deste cenário contemporâneo, independente das ideologias políticas já indiscerníveis, onde indivíduos são fabricados em massa no seio de uma difusa produção de uma subjetividade assujeitada, escrava, laminada em sua própria potência de invenção..., vislumbrarmos aturridos a mercantilização e massificação dos modos, das existências - *a ordem capitalística com sua hegemonia de produção em nível planetário produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes, nos recônditos mais sutis*.

O equipamento coletivo tomado por excelência que melhor dá cabo a essa domesticação é o escolar. Massiva fração das escolas assume esse caráter de empresa capitalística e na medida em que um aluno está integralmente vinculado a esse sistema de representação, seu desejo é dependente da máquina, orientando suas relações por mediações desses valores; instaura-se aí os assujeitamentos dos fluxos desejantes ao esquema de valorização do capital. Em tenra idade, a escola fornece à criança o decifrar dos códigos do poder, se assimilados, o indivíduo bem sucederá no sistema, e tal iniciação ao capital arranca todas as potencialidades expressivas, marca os traços dos valores dominantes, retesando a malha elástica do consciente: é a constituição do *homem do ressentimento* desde as bases.

Homem ressentido, separado das potencialidades de suas forças ativas; uma subjetividade capitalizada moldada pelos equipamentos coletivos; ficções montadas, transcendentais engendrados, tudo com exclusiva função de homogeneização dos valores capitalistas, preparando o indivíduo reativo para a perpetuação do sistema econômico e subjetivo..., ainda que não transpassado pelo adestramento destes equipamentos coletivos, e em derradeira situação, não inserido no mundo do trabalho, o indivíduo ainda estará apto para

reproduzir subjetividades capitalizadas - *produção social e produção desejante* são indissociáveis, pois toda *produção desejante* é *produção social*²⁹⁰.

O inconsciente está vinculado com o campo social, político, econômico, mais do que as coordenadas míticas, ou familiares sempre invocadas pela psicanálise; é ele a própria libido, a essência de desejo e sexualidade, “investindo” alternativamente com o “não investir” nos fluxos que atravessam o campo social, efetuando cortes, fugas, bloqueios, retenções²⁹¹. O capitalismo mundial integrado anima tal produtividade desejante singular mediado pelas relações, pelo plural no campo social, cujo estímulo e insinuação garantirá posterior captura pelos valores de mercado, pela “informática da dominação”, manipulando o próprio desejo, aparentemente desassociando o que antes é indissociável - produção desejante e produção social -; eis aí o caráter “plástico”, sempre adaptável da máquina capitalística, onde fluxos desejantes são apropriados para a reprodução material, “objetificada” da sociedade; fluxos produzidos que passam pelo crivo, por uma axiomatização do capital, para posteriormente serem sentido por nós enquanto desejo, pois o desejo não é interior ao homem, tampouco sublimável, ele é oriundo dos encontros, no toque, exterior ao próprio homem.

[...] as ciências da comunicação e as biologias modernas são construídas por um movimento comum – a tradução do mundo para um problema de codificação, uma busca de uma linguagem comum na qual toda a resistência ao controle instrumental desapareça e toda a heterogeneidade possa ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca. [...] Nas ciências da comunicação, a tradução do mundo para um problema de codificação pode ser ilustrada quando se olham as teorias de sistemas cibernéticos. Em cada caso, a solução para as perguntas-chave se encontra numa teoria da linguagem e de controle; a operação-chave vai determinar as taxas, as direções e as probabilidades de fluxo de quantidade chamada informação. O mundo se encontra subdividido em fronteiras diferentemente permeáveis à informação. [...] Os fundamentos desta tecnologia podem ser condensados na metáfora do C3i, comando-controle-comunicação-inteligência, o símbolo militar para a sua teoria das operações. Nas biologias modernas, a tradução do mundo para um problema de codificação pode ser ilustrada através da genética molecular, da ecologia, da teoria da evolução biológica e da imunobiologia. O organismo foi traduzido em problemas de codificação genética e interpretação. [...] Num certo sentido, os organismos deixaram de existir enquanto

²⁹⁰ Rememoremos: “Não existe de um lado uma produção social de realidade, e de outro uma produção desejante de fantasmas [...] Na verdade, a produção social é simplesmente a produção desejante em determinadas condições. Afirmamos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado e que a libido não precisa de nenhuma mediação ou sublimação, de nenhuma operação psíquica, de nenhuma transformação, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Existe apenas o desejo e o social, e nada mais. Mesmo as forças mais repressivas e mortíferas da reprodução social são produzidas pelo desejo, na organização que dele deriva em determinadas condições”. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976. p. 46.

²⁹¹ Cf. GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tr. br. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Aparecida, Idéias & Letras, 2004. p. 8

objetos de conhecimento, dando lugar a componentes bióticos, isto é, tipos especiais de mecanismos processadores de informação²⁹².

É por um mercado subjetivo global que o capitalismo se firma, sem integralização com o social, onde os fluxos desejantes ficam à mercê das necessidades de mercado. A subjetivação contemporânea inexoravelmente se põe fundeada nos dispositivos capitalistas, todavia isso não significa um absoluto aprisionamento²⁹³, é possível *resistir* as modelizações hegemônicas do presente, ou a qualquer institucionalização das subjetividades; *resistir* e apropriar-se diferentemente do ofertado pelo cotidiano, a própria subjetividade capitalística; pôr anomalias na máquina ante constante fuga, permanente singularização, intermitente gaguejar na própria língua: tornar-se nômade, imigrado, cigano, cultivar constantemente o olhar novo²⁹⁴; não se trata de marginalizar-se - toda borda é beirada de uma superfície que resguarda um ponto médio: se é marginal tendo-se o centro por referencial -, mas antes da precipitação do gesto de adeus em toda chegada...: desterritorializar-se permanentemente, sempre em linhas de fuga intrincadas ante a lesiva possibilidade de captura pelo capital.

Vislumbramos no primeiro capítulo a subjetividade sob a ótica da produção, onde o sujeito fora substituído por componentes de subjetivação, compósitos que conferem ao indivíduo “um” rosto, “uma” identidade provisória, estando sua subjetividade tanto no inconsciente quanto se constituindo na exterioridade, no fato, na imanência do mundo, no toque com as carnações das substâncias²⁹⁵; subjetividade individual enquanto resultante de um inextrincável de agenciamentos coletivos oriundos do social, não mais abordando fenômenos de expressão coletiva enquanto fator de um aglomerado ou somatório. Em suma, examinamos a subjetividade não enquanto “subjetivismo”, como preferências individuais, tampouco quanto “subjetivo”, ou algo oposto ao objetivo, mas a compreendemos na composição de imensuráveis fluxos desejantes, axiomatizados ou não pelo capital, fazendo arvorar uma interioridade cujo sujeito relacionará uma posse.

Alienação e opressão ou expressão e criação? Viver a subjetividade nas conformatações processadas, ofertadas ou apropriar-se dos componentes da subjetividade,

²⁹² HARAWAY apud SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Pulo, Ed. 34, 2003, p. 279-280.

²⁹³ Cf. MIRANDA, L. *Subjetividade: A {des}construção de um conceito*. In: JOBIN e SOUZA, S. {org} *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 2000, p. 29-46.

²⁹⁴ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977, p. 30.

²⁹⁵ Cf. GUATTARI, F. *As três ecologias*. Tr. br. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus Editora, 2001.

criando, produzindo e conduzindo um alternativo processo? O primeiro modo de relacionamento com a subjetividade “aprisiona”, o segundo “liberta”; este *combate qualquer produção de subjetividade que venha a objetivar relações de dominação e exploração*, àquele *conserva o reativo, a escravidão voluntária, perpetua o gênero passivo na história e a moralidade na cultura*. A máquina capitalística de produção de subjetividade opõe-se as possibilidades de desenvolvimento de modos de “subjetivação singulares”: é o que afiançamos de “singularização”, processo ou maneira de recusa aos modos encodificados, preestabelecidos, de manipulação e tele comando; uma singularização existencial coincidindo com um gosto de viver, uma “forma-de-existência” na instauração de dispositivos para mudar “valores que não são nossos” ou os sentimos como tal...; recuperar a relação dos diferentes na diferença, os modos de interação com o outro não mais chancelados pelo capital, modos de sensibilidade, criatividade e produção que mantenha flexibilizado o que há de membranoso no consciente²⁹⁶.

Singularizar, portanto, é esquivar-se, é romper, é *resistir* aos desejos axiomatizados pelo capital, e tal ruptura traja a indumentária das possibilidades outras de ser, sentir, perceber e relacionar-se coletivamente. Uma *revolução molecular*, não reacionária é a propulsão para a singularização²⁹⁷. Conceber esta “revolução” é apreender que há o *molar* – referente à realidade constituída, dada no plano do traço, registro e controle dos corpos no social, preferencialmente regido pelas instituições reativas, reprodutoras das relações coletivas hegemônicas –, e o *molecular* - lugar de excelência para as operações de territorialização e desterritorialização; realidades em vias de construção e de desmoronamento, onde os fluxos de desejo se dão em infindáveis agências, em inumeráveis conexões –, e que *entre ambos não existe qualquer “modalidade valorativa”, apenas rearranjos e acomodações que atribuiriam esquematizações de cunho reacionário ou emancipatório*. A isto, vale dizer que determinado grupo de trabalho comunitário, pode ter uma ação emancipatória no que atine ao *molar*, enquanto conserva no *molecular*, mecanismos reacionários, onde o código é fechado, dogmático, imperando a “falocracia”, algo semelhante às instituições religiosas; ou inversamente podemos ter no nível *molar*, nos níveis estruturais visíveis de representação social, a nível do discurso mesmo, como tal se articula politicamente, religiosamente manifesta em modos conservadores, reacionários, concomitantemente à uma expressividade

²⁹⁶ Cf. GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 2000.

²⁹⁷ Cf. GUATTARI, F. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Brasiliense, 1986.

emancipatória no plano *molecular*, onde expressões de desejo e vontade a nada se reduzem ao conformismo ou se querem dominadoras²⁹⁸.

Resistir é criar, criar as próprias resistências aos processos micropolíticos de subjetivação; fugir aos mecanismos infinitesimais de poder que buscam colonizar, subjugar e que se querem desdobrados em mecanismos cada vez mais gerais em formas de dominação. Fabular todo um elenco de resistências sempre renováveis enquanto poética; *resistir* é tecer abnormidades a idéia de *povo* – coesão característica das macropolíticas de dominação, que promove a condução das multiplicidades orientando-as a uma homogeneidade, reduzindo a diversidade à unicidade identitária²⁹⁹ –, ao conceito de *classe* – unidade característica das macropolíticas de refreamento, atuando por cristalização, retesamento em meios moleculares dissidentes, acomodando-os em um binarismo duro: operário *versus* burgueses, burgueses *versus* nobres, camponeses *versus* proprietários, popular *versus* erudito³⁰⁰ –, e ao que se define por *massa* – fluida e inapreensível unidade das micropolíticas de confirmação e universo onde impera a indiferença, produzindo e elegendo modelos de indivíduos “participativos” que expressam no corpo a majoração do poder econômico e na mente uma participação política cuja potência é parasitada pela macropolítica de dominação³⁰¹.

Nem a “unicidade do povo”, nem a “binaridade das classes”, tampouco o “cinzento das massas”, mas *a radicalização e disseminação de resistências que desafia qualquer circulação de poder, cujo único valor operativo e corrente é o “erro”* - o erro que cria as instabilidades, que traça os planos de fuga, que escapa de qualquer captura, que rompe a norma, que evita a objetificação, a massificação, o ritornelo e promove fissuras na “plasticidade” do capitalismo. O caminho da *revolução molecular* não é o retirar-se, o êxodo do mercado capitalista, tampouco anuncia veredas em direção oposta, antagonismos - *não é excluir-se do processo, mas “acelerá-lo”*³⁰², articular agenciamentos moleculares de cunho declaradamente revolucionário com lutas molares de interesse social, pois só em tal descompostura é que virão à luz os que trabalham para que tal articulação não aconteça, os

²⁹⁸ GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 2000, p. 133.

²⁹⁹ HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão*. Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 12.

³⁰⁰ Cf. THOMPSON, E. *Algumas observações sobre a Classe e “Falsa consciência”*. In: NEGRO, A. L.; SILVA, S. (orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2001, p. 269-281.

³⁰¹ HARDT, M.; NEGRI, A. *opus cit.*, p. 13.

³⁰² Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.

que se mobilizam para que os processos moleculares revolucionários entrem em sintonia com as estratificações molares capitalísticas³⁰³.

O capitalismo é objeto de alta abstração, entendido isso, só uma força de abstração ainda maior para resistir as suas insinuações; sua realidade assim como a realidade revolucionária são invenções, e é no processo de “determinação abstrata” que encontramos um elemento de crítica e uma forma de luta, pois o concreto é concreto haja vista concentrar múltiplas determinações, ele aparece no processo de pensamento como concentração, adensamento, enquanto um resultado e não como porto seguro, ou ponto de partida, ainda que a partida se tenha dado na realidade que também é ponto de partida da observação e concepção³⁰⁴. A “abstração monetária”, ou a “financeirização” e a “abstração tecnológica”, ou os “algoritmos da sociedade” da metainformação, compõem a grande máquina abstrata conferindo uma concreção do capital que não é mais feita de aço...; *a abstração é propriamente a forma do capitalismo*³⁰⁵ *e do biopoder*³⁰⁶.

Além do Velho e do Novo, mencionei o Outro, que aflui de todos os lugares [...] a investigação de povos primitivos ainda existentes: seu modo de vida material, a organização de sua sociedade, as formas que assumem sua crença e seus ritos, seus mitos. Aquilo que existe de completamente Outro, como as ricas e instigantes descobertas dos etnólogos, é incomensurável e não pode de forma alguma – como em geral se assumia antigamente, e como alguns ainda hoje gostariam de assumir – ser reduzida a uns poucos achados. Para mim, pessoalmente, esse crescimento da realidade é o mais significativo, porque sua apropriação demanda mais esforço que a apropriação do banalmente Novo, evidente a todos; mas, talvez, também porque ele reduz saudavelmente nossa altivez, que se deixa insuflar indiscriminadamente com o

³⁰³ GUATTARI, F. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 221.

³⁰⁴ Cf. MARX, K. *Introdução* (Manuscrito M). In: *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: Esboços da crítica da economia política*. Tr. br. Mario Duayer, Nélcio Schneider, Alice Helga Werner, Rudiger Hoffman, Boitempo, 2011.

³⁰⁵ Essencialmente as finanças, a própria moeda, expressa uma abstração, os abstratos valores do trabalho e seu produto, visando representar valores futuros dos mesmos. Toda composição tecnológica evoluiu para as vias da abstração algorítmica das redes que compõe a governação dos fluxos de informação, enquanto os arranjos de valor seguiram os processos de abstração monetária dos títulos derivativos e crédito, é a governação da dívida; assim como a fábrica cibernética, as redes digitais absorveram o conhecimento humano convertendo-o em inteligência e valor maquínico, alimentando o capital fixo. O capitalismo assim se perfaz em uma inteligência global autônoma, onde a cibernética acaba por recompor a nível planetário as funções do trabalhador genérico, fragmentadas organicamente em micro-gestos deliberativos do indivíduo - o Bit perfeitamente concatena o trabalhador corpuscular, atomizado ao plano econômico. Cf. ALQUATI, R. *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti*. In: *Quaderni Rossi*, n. 3, 1963, *passim*.

³⁰⁶ Ambos os paradigmas do biopoder e do capitalismo cognitivo, produtor de subjetividades massificadas, incorrem na problemática da exploração e alienação exercidas pelo poder da abstração – o abstrato, a ficção ou o transcendente servindo aos pináculos de sustentação do capital. As técnicas de repressão sexual se dão por vias de abstração, produção positiva de conhecimento sobre a sexualidade, é o poder normativo, cuja função não é excluir ou rejeitar, mas intervir e transformar, onde Eros é a cruel abstração do eu, e onde o teatro edipiano encontra seu espaço. Sendo o biopoder uma força abstrata, a resistência não se encontra na demanda de mais corpo, afeto ou libido, mas na compreensão do que eles podem na medida em que impulsionam a abstração, a retomada da legislação de si e do próprio acionamento de suas forças reativas, a saúde do aparelho – recobrar todo poder cindido, alheado, alienado da abstração. Cf. FOUCAULT, M. *Os normais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2001, *passim*.

Novo. Com efeito, reconhece-se, entre outras coisas, que tudo já fora preconcebido nos mitos: o que hoje, com desembaraço, tornamos realidade são idéias e desejos antiqüíssimos. No entanto, no que toca nossa capacidade de inventar novos desejos e mitos, estamos deploravelmente mal servidos. Vasculhamos os antigos, como que a remoer ruidosamente preces, sem ao menos sabermos o que essas preces mecânicas significam [...] Finalmente, não quero deixar de mencionar ainda que o Outro, que só agora experimentamos seriamente, não se refere apenas aos seres humanos. A vida, tal como foi sempre a dos animais, ganha para nós um outro sentido. O conhecimento crescente de seus ritos e jogos demonstra, por exemplo, que eles – a quem, três séculos atrás, declaramos oficialmente máquinas – possuem algo como uma civilidade que pode ser comparado à nossa³⁰⁷.

Inocular anomalias no bojo da máquina capitalística é disseminar o “hospedeiro”, uma “inteligência hostil”, um “parasita maligno”, é criar resistências pelas vias da abstração, uma abstração a nível molecular que encontre ressonâncias em um molar que faça mover o diferente na relação com o diferente na própria diferença; uma abstração terrorista, amoral, mas, sobretudo, ética, cujo único “valor” a se assumir nas “determinações abstratas” seja o erro...

O silêncio. É muito difícil escutá-lo. É muito difícil escutar no silêncio aos outros. Outros pensamentos, ruídos, sonoridades, outras idéias. Através da escuta, tentamos nos encontrar habitualmente nos outros. Queremos encontrar nossos próprios mecanismos, nosso próprio sistema, nossa própria racionalidade no outro. Há nisto uma violência totalmente conservadora. No lugar de escutar o silêncio, de escutar os outros, esperamos todavia escutar a nós mesmos. Esta repetição é acadêmica, conservadora, reacionária. É um muro elevado contra o pensamento, contra aquilo que não é possível explicar, mas é atuante. É um produto de uma mentalidade sistemática, embasada nos apriorísticos interiores e exteriores, sociais ou estéticos. Amamos o conforto, a repetição, os mitos; amamos escutar sempre a mesma coisa, com suas pequenas diferenças que nos permitem demonstrar nossa inteligência. Escutar música. Eis algo difícil. Creio que hoje em dia é um fenômeno raro. Escutamos habitualmente de um modo literário, escutamos o que foi escrito, escutamos a nós mesmos... [...] Para Musil, se existe um sentido para a realidade, deve existir um sentido para a possibilidade. O que temos elegido não é necessariamente justo, quiçá o que temos elegido era o mais justo a alguém. Passamos por esta experiência no trabalho em estúdio: há muitos imprevistos, azares, erros. Todavia, erros que tem suma importância. Pois é o erro que rompe as regras. É uma transgressão. É oposição às instituições estabelecidas. É o que permite vislumbrar outros espaços, outros céus, outros sentimentos no interior e no exterior, sem dicotomia entre os dois, contrário à materialidade banal e maniqueísta sustentada hoje em dia. Diversidade do pensamento musical: sem fórmulas, sem regras [...] Só um pensamento que transforme o pensamento dos músicos, mas do que ofertá-los um ofício que lhes permita fazer uma música que se diz atual. [...] No trabalho de investigação ou do ensaio instauram-se os conflitos. Estes são os momentos mais emocionantes. Logo vem a ritualidade do concerto. Porém é possível que transformemos essa ritualidade e os ouvidos. Despertar os ouvidos, os

³⁰⁷ CANETTI apud SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Paulo, Ed. 34, 2003, p. 72.

olhos, o pensamento ao máximo de interiorização exteriorizada: isso é o essencial hoje.³⁰⁸

2.3. Da minha resistência primeira: a *infância obstinada*, a *fábula* e a *alegoria da anamorfose*

Acostumaram-nos tanto com os nomes de Marte, Júpiter, Vênus que [...] a constante repetição dessas idéias as faz penetrar facilmente no espírito e triunfar sobre a imaginação [...] Os diversos incidentes de uma peça adquirem uma espécie de relação por sua união em um poema em uma representação [...] e a vivacidade que a imaginação produz é maior em inúmeros casos do que aquela engendrada pelo costume e pela experiência³⁰⁹.

Principiar por uma perspectiva etimológica nos convém ante a explicitação do lugar da *infância* nesta primeira linha de resistência. *Infância* não concerne à imersão ou adesão da totalidade das duas heranças do homem – a natureza, a língua natural ou o código genético e a cultura, linguagem exossomática, linguagem humana não integralmente inscrita nos genes -; ela não o concebe enquanto animal que possui linguagem, mas animal que dela é desprovido e que a receberá de fora³¹⁰. *Infância*, etimologicamente, é designativo de uma “não-fala” e um “não-saber”, sendo historicamente compreendida como uma “incapacidade”...; proveniente do termo latim *infans*, que deriva de *infantia*, formado pelo afixo *in* – negativo -, mais *fari*, falar.

³⁰⁸ “El silencio. Es muy difícil escucharlo. Es muy difícil escuchar, en el silencio, a los otros. Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros. Queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad, en el otro. Hay en esto una violencia totalmente conservadora. En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos. Esta repetición es académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro elevado contra el pensamiento, contra aquello que no es posible explicar, todavía, actualmente. Es el producto de una mentalidad sistemática, basada en los a priori interiores o exteriores, sociales o estéticos. Amamos el confort, la repetición, los mitos; amamos escuchar siempre la misma cosa, con sus pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra inteligencia. Escuchar música. Es algo muy difícil. Creo que hoy en día es un fenómeno raro. Escuchamos habitualmente de un modo literario, escuchamos lo que ha sido escrito, nos escuchamos a nosotros mismos... [...]. Para Musil, si existe un sentido de la realidad, debe existir un sentido de la posibilidad. Lo que hemos elegido no es necesariamente justo; quizás lo que no hemos elegido era más justo aún. Pasamos por esta experiencia en el trabajo en el estudio: hay muchos imprevistos, azares, errores. Pero errores que tienen una gran importancia. Porque el error rompe las reglas. Es una transgresión. Es oposición a la institución establecida. Es lo que nos permite vislumbrar otros espacios, otros cielos, otros sentimientos en el interior y en el exterior, sin dicotomía entre los dos, contrariamente a la mentalidad banal y maniqueísta sostenida hoy en día. Diversidad del pensamiento musical: no fórmulas, ni reglas [...] Sino un pensamiento que transforme el pensamiento de los músicos, más que entregarles un oficio que les permita hacer una música que se dice actual. [...] En el trabajo de investigación o de ensayo estallan los conflictos. Estos son los momentos más emocionantes. Luego viene la ritualidad del concierto. Pero quizás es posible transformar esa ritualidad y despertar los oídos. Despertar los oídos, los ojos, el pensamiento, el máximo de interiorización exteriorizada: esto es lo esencial hoy” NONO, L. *El error como necesidad*. Texto extraído originalmente de um a edição especial da revista de música contemporânea Contrechamps, traduzido por Gabriel Paiuk.

³⁰⁹ HUME apud DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tr. br. Luiz L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2001, p. 76.

³¹⁰ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p.72.

Por conseguinte, “falar” ou “saber” expressam um exercício, uma articulação essencialmente negativa, a fala articulada é impedida no infante, e a *infância* é propriamente traduzida em termos de uma vida humana, uma forma de existência que indique o “não instituído”, o “resistente” a determinações culturais ou genéticas: abertitude para a potência, o *ativo*, rumo ao “vazio” do porvir... A *infância obstinada* é a busca por um permanente “estado de infância”, resistência que se ocupa de uma *in-fância* da experiência, a experiência muda, interdita aos imperativos do ressentimento – o homem não evoluiu, ou derivou-se de indivíduos adultos, mas das crias de um primata que teria adquirido prematuramente a competência para se reproduzir, e vestígios deste traço fetal estão em nossos corpos e persistem acentuadamente em nossa própria linguagem³¹¹.

Obstinar-se na *infância* é perenizar a gestação sempre de uma “forma anterior”, recusando-se à metamorfose habitual e a qualquer armazenamento de formas definidas pelo homem e a historicidade, cravando-se nos limites da onipotência na medida em que rejeita as formalizações do conhecimento e do saber, não apto para as possibilidades infinitamente repetíveis, mas antes o “constituir-se incompleto”. *Restituir ao homem a criança...*, escamoteada e cujas forças das relações reativas culturais trata de apagá-la dos traços mnêmicos; ao invocarmos esta *infância*, é o homem ante o reconhecimento do arbítrio que é pretendido, “homem/criança” em perpétuo estado de negação do reconhecível e do determinado, alegre para o mundo e que se abre à sua existência, pois antecede a qualquer transmissão mesma do saber ou de uma específica tradição - urge que homem necessariamente transmita sua própria *distração*, o “inútil” que lhe é indispensável, *distração* que se espraia nas dimensões da *infância* enquanto um movimento anterior ao que se consubstancia mesmo enquanto linguagem, sendo ela a própria força da negação³¹².

O “gaguejar” na própria língua³¹³ é a voz desobrigada de sentido; é postar-se à escuta do “ser”; é linguagem não condicionada pela lei da palavra, livre que não se quer imitação de um gênero natural para transmitir valores codificados e pétreos³¹⁴, e é justo neste “gaguejar” que reside a *infância*, nesta “antecipação”, que antes do adulto, conhece a linguagem e somente a ela, criança, que é dada a faculdade de aprendizado da fala. A *in-fância* da experiência se posta no limiar entre presença e ausência, entre o articulado e o esquecido, em um jogo perpétuo de criação do recomeço, potência inventiva que lança a própria criação no

³¹¹ Cf. AGAMBEN, G. *A idéia de prosa*. Lisboa, Cotovia, 1999, p. 91.

³¹² *Ibidem*, *Idem*.

³¹³ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

³¹⁴ Cf. AGAMBEN, G. *opus cit.*, *loc. cit.*

espaço da gratuidade em concomitância com o presente da voz³¹⁵. A tradição e as formas de cultura cristalizadas buscam a perpetuação: é reatividade, conservação enquanto propriedade e memória da evolução, sua primazia, cuja repetição corrobora na solidificação do sistema. O “tradicional” é revestido de lembranças que impulsionam o “não-lembrar”, eis a sua distinção para o *gérmen* que a fundou, pois é nele que verificamos a construção figurativa da linguagem, que engloba o agente de invenção e recomeço, de morte e finitude e não enquanto “ente” coincidente e de reconhecimento próprio da tradição – é este jogo, esta flexibilidade do *gérmen*, sua figuração, que mantém aberta a “latência do inultrapassável”, onde a insistência na universalidade sustentada pela errância da tradição apenas interdita; talvez seja ele (o *gérmen*) o mais profícuo, pois é gerado na própria *distração*, no momento anterior dos lábios, ou do gesto internalizado. O privilégio da *distração*, sua transmissibilidade, o paradigma do jogo em uma *in-fância* da experiência, não tem por fim a concretude dos conceitos, *mas sua permanente suspensão, dada as potencialidades do jogador e do jogo*.

As diversas nações e as muitas línguas históricas são as falsas vocações, com as quais o homem tenta responder à sua insuportável ausência de voz; ou se quisermos, as tentativas, fatalmente condenadas ao fracasso, de tornar apreensível o inapreensível, de tornar adulta a eterna criança³¹⁶.

Cabe-nos dissertar ainda que a *infância* aqui discutida, que se põe na exterioridade da língua, da autoridade do código, ou da lei da palavra, é *experimentum linguae*, e ao afiançarmos tudo o que ela deixa de ser, salientamos seu caráter de experimentação da linguagem enquanto tal, na pura “auto-referencialidade”, sem buscar seu limite ou esgotamento em um fora na direção de sua referência – *infância* como um “entre”: *espaço movente entre experiência e linguagem*. Tal experiência aqui pontuada não recorre aos procedimentos científicos usuais, mas compete a uma “ciência sem objeto”, à previsão do encontro com o sensível para uma formulação que forneça compreensão e articulação ao objeto em linguagem: *experiência transcendental*³¹⁷ na apreensão que a *razão pura*³¹⁸ está na

³¹⁵ Cf. AGAMBEN, G. *A idéia de prosa*. Lisboa, Cotovia, 1999, p. 94.

³¹⁶ *Ibidem*, *Idem*.

³¹⁷ O transcendental que se encontra na experiência é o *a priori* subjetivo, comum a todos os sujeitos, e anterior às coisas; necessária ao desencadeamento do conhecimento. Destarte, nosso conhecimento sempre transcende a coisa em si, e sem a coisa em si não haveria nada a ser transcendido. Uma vez que o verdadeiro ser das coisas é inatingível, toda representação transcende a coisa em si. Ao falarmos em experiência transcendental, comungamo-nos com Wittgenstein na “experiência de ver o mundo como um milagre”, e que no limiar entre experiência e linguagem, mora a fabulação, talvez nossa *distração* fundamental. Cf. SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

³¹⁸ “[...] o experimento da razão pura não pode ser outro senão o *experimentum linguae*, que se funda somente na possibilidade de nominar tais objetos transcendentais por meio do que Kant chama de ‘conceitos vazios sem objeto’, ou seja, como diria a lingüística contemporânea, termos que não tem nenhuma referência”. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p.12.

própria dimensão da linguagem, preservando o *vazio da voz humana*³¹⁹ como potência e possibilidade. A *infância* encarada como *experimentum linguae* e perpetuada fora da supremacia cronológica, rompe com qualquer *dogmatismo do pensamento* e põe o domínio das definições, das classificações, hierarquizações, conceitos e significados em uma lógica do não-identitário, assumindo uma singularidade, possibilidade pura e vazio, “um qualquer” que exerce uma negatividade por não se situar na determinação ou na indeterminação – *infância* que é eventualidade, um acontecimento³²⁰ ...

Ratificamos que inexiste qualquer oposição entre vida e saber, experiência e conhecimento. Tendemos a aceitar facilmente que exista qualquer conflito fundamental entre vida e saber, gerando as aversões recíprocas conduzindo ao aniquilamento da vida pelo conhecimento e ao rebaixamento do conhecimento pela vida. A prática científica nos deixa evidente a profunda cisão entre conhecimento e experiência, transformando esta em metáfora ou método para chegar àquela. A ciência moderna marca em definitivo o projeto de expropriação da experiência; é gesto de recusa do seu primado, marcando no experimento uma profunda dissociação com o humano, pondo-lhe na condição de *fantasma* cuja utilidade é minimamente reconhecível, perdendo assim sua concretude e sua potência para concretizar. Tal “preponderância cientificista” se dá no ideal de certeza, na própria comprovação científica da experiência que se efetiva via experimento; na tradução das impressões sensíveis em uma “imagem de exatidão” das determinações quantitativas que auxiliam derradeiramente em previsões futuras – *experiência que acaba por ser transferida para fora do homem, em instrumentos e números*³²¹. É neste quadro de cientificismo exacerbado correspondente a mais uma *imagem dogmática do pensamento*, que a experiência é legada paradoxalmente às esferas do impreciso, do desconhecido – a própria “impossibilidade de fazer experiência”, uma vez que o narrador desta é deslocado do centro e sem agentes a ciência moderna verte-se a um discurso histórico, onde tudo é conhecido em um cotidiano administrado e repetido.

A comprovação científica da experiência que se efetua através do experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números. [...] a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se toma calculável e certa perde imediatamente sua autoridade. Não

³¹⁹ “O espaço entre voz e logos é um espaço vazio, um limite no sentido kantiano. Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma ‘gramática’, neste vazio e nesta afonia, algo como um ethos e uma comunidade se tornam para ele possíveis”. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p.16.

³²⁰ SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, UFMG, 2007, p. 18.

³²¹ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p.26.

se pode formular uma máxima nem contar um estória lá onde vigora uma lei científica [...] A transformação de seu sujeito não deixa imutável a experiência tradicional. [...] uma vez referida ao sujeito da ciência, que não pode atingir a maturidade, mas apenas crescer os próprios conhecimentos, a experiência tornar-se-á, ao contrário, algo de essencialmente infinito, um conceito ‘assintótico’, como dirá Kant, ou seja, algo que se pode somente fazer, jamais ter; nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento³²².

A problemática da experiência aqui levantada, onde situamos a *infância* precisamente neste lugar lógico do “entre” junto à linguagem, marca o momento discriminatório para o “eu penso”, *razão pura*, e o “eu o existo”, empírico, no movimento que vai contra um gradiente de substancialização do sujeito num único “eu psíquico”. Colocarmo-nos ao pertencimento de uma *infância*, é retomar o “eu empírico”, singularidade em si dispersa e sem relação com qualquer identidade, alocando o “eu penso” na unidade sintética originária de toda consciência, cujo somente posso atribuir a um idêntico eu a multiplicidade de minhas próprias representações. Sem tais pontos de transcendência doutrinária nos pináculos da ciência moderna, a experiência reaquista sua concretude, não é mais conhecimento, nem metáfora, mas rapsódia de percepções, onde o sujeito transcendente não conhece o objeto, mas apenas o pensa, já que a consciência não é uma representação que distingue um objeto, mas sim uma forma da representação geral, pois dela se pode dizer somente que, por suas vias, podemos pensar toda e qualquer coisa³²³. Tal enredo rapsódico perceptual do “eu empírico” verte-se em fonte de experiência autêntica e suas aproximações rumam à *infância*; o limite não esbarra na primeira pessoa, o sujeito, mas na terceira pessoa, o aquilo, que significa que devemos por nosso turno decifrar os caracteres de uma nova experiência³²⁴, não mais preterida enquanto tateio às cegas que deve se esquivar a toda custa em prol de um ideal de certeza.

Enquanto uma realidade lingüística, o *ego cogito* cartesiano, é índice de que o sujeito se dá na linguagem, sendo seu lugar e origem; o *eu*, instância exclusiva do sujeito na linguagem, é referente ao ato individuado do discurso no qual é pronunciado, e denuncia seu locutor, sua realidade remetida é a do próprio discurso³²⁵, assim substituímos o “transcendente” pelo “lingüístico”, onde o “eu penso” é constituído pela realidade da expressão discursiva impregnado pelo sujeito que é apenas locutor – *sujeito da linguagem fundamentalmente como a base da experiência e do conhecimento*.

No capitalismo cognitivo a experiência é obtusa, cortada de sua potência de elaboração, cuja contemplação da “aura”, da multiplicidade contida em uma singularidade é

³²² AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p. 26-32.

³²³ *Ibidem*, p. 41.

³²⁴ *Ibidem*, p. 51.

³²⁵ *Ibidem*, p. 57.

abandonada para a estrita contemplação alienada da mercadoria...; o conhecimento não passa de vertiginosa acumulação desmesurada. A fantasia, a fabulação, e mesmo a abstração encontram-se impedidas pela ciência moderna, pela máquina capitalística, e são tidas como fatos de um subjetivismo, um *fantasma*, onde pairam a alucinação e a alienação mental: pura desvinculação da imaginação com o “real”, legando-a a categorização de irreabilidade, aquém, além do real, o impossível, desta forma, suspensa de se legitimar enquanto conhecimento. É justo na lacuna deixada pela imaginação no campo do “real” que faz irromper o *fantasma*: onde havia o sujeito da experiência, agora há o sujeito da alienação mental, das visões e fenômenos mágicos, ou de tudo aquilo que fica fora da experiência autêntica. O *fantasma* resguarda o intelecto e o sensível sem aporias, onde toda autenticidade da experiência necessita de prova, daí que o desejo é encarado como residual da fantasia, não é *ativo*, e representa a impossibilidade de experiência, não estando na coisa sensível, mas em sua imagem. O *fantasma* faz-se sujeito e põe-se no limiar entre o tênue interstício que afasta o “sujeito da experiência” e o “sujeito do desejo”, sendo ele agora “sujeito-fissura”, o que cindi em prol da idealidade da certeza e verdade, extinguindo qualquer fantasia, que factualmente propulsiona o transformacional³²⁶.

É pertinente que rememoremos que o homem pertence a uma *infância*, seu corpo carrega os traços fetais, como a concha de sua orelha, e que ele fratura a língua para se pronunciar sujeito da linguagem, para poder dizer “eu”, logo o transcendente não está além, a imaginação é fonte de conhecimento, senão o único; fabular, fantasiar é criação e *resistência*, é produção de diferenças que dão sustentação da tensão de um limiar, conferindo a presença na travessia, no fluxo da vida.

Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico. Pois a pura língua é, em si, anistórica, é considerada absolutamente natureza, e não tem necessidade alguma de uma história. Imagine-se um homem que nascesse já provido de linguagem, um homem que fosse já sempre falante. Para tal homem, sem infância, a linguagem não seria algo pré-existente, da qual seria preciso apropriar-se, e não haveria, para ele, nem fratura entre língua e fala, nem devir histórico da língua. Mas um tal homem seria, por isso mesmo, imediatamente unido à sua natureza, seria já sempre natureza, e nela não encontraria em parte alguma, uma descontinuidade e uma diferença nas quais algo como uma história, poderia produzir-se. [...] É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso, [...] a saída da pura língua edêmica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os lingüistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experenciar significa, necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância institui para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como

³²⁶ AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p. 31.

a experiência, enquanto infância, e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem³²⁷.

A *infância* como “experimento”, restitui ao homem a “abstração” - sua espinha dorsal da percepção do mundo - provendo-lhe com uma linguagem que é antecedente e exterior às formalizações da subjetividade no *penso logo existo*. É na *infância*, na própria palavra da criança que encontramos a possibilidade do jogo que vem profanar o rito, que constrói o intervalo, a passagem, o próprio vazio do signo. Retomemos aqui o jogo etimológico prenunciado no primeiro parágrafo deste subtópico, pois buscar a etimologia é ir ao *gérmen* da tradição incrustada na palavra para daí liberá-la: “inventar” vem de *invenire*, onde *in* é prefixo privativo ou negativo e marca as palavras que compõe a ausência, ou a não existência do que o radical significa, e *venire*, é vir; o significado de coisa feita previamente “não-existente” oriunda do século XVI³²⁸...; a “fantasia” remonta ao grego *phos*, luz, através do verbo *phaínen* - fazer aparecer -, onde “fantasma” segue a mesma origem...; já a “fábula”, oriunda do latim *fabulari*, conversar, e *fabulosus* é relativo àquilo de que se conversa³²⁹. Criar a presença, o “previamente não-existente”, *vir à luz* pelo *ato de palavrar* no movimento da “abstração” – *adstrahere*: *ab* na condição de afastamento e *trahere* enquanto “puxar” –: termos da experiência transcendental, onde o sujeito da linguagem pensa o objeto, experencia a língua em sua “auto-referência” e se afasta para contemplar. Inventar, fantasiar, fabular, abstrair, todas são formas medulares de sensação, de corpo e mundo percebidos, nessa apreensão é que “a criação do *devir-imagético* via fabulação é justamente ‘monstruosa’ no sentido que ganha vida própria através da conjunção de fatores pessoais e impessoais tais quais as tecnologias, as instituições, os acontecimentos e produtos do ‘acaso’”³³⁰.

A função fabuladora criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço da natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos dessa vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultantismo, de luz crua ou de

³²⁷ AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p. 64-65.

³²⁸ Cf. FARIA, E. *Dicionário latino-português*, 6ª ed. Rio de Janeiro, Fename, 1985.

³²⁹ Cf. FERREIRA, A. G. *Dicionário latim-português*. Lisboa, Porto, 1996.

³³⁰ GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. *Confabulações da Alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos*. In: GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (Org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, p.29.

crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos³³¹.

A percepção é um tipo de atividade que demanda pensamento, a própria percepção visual de uma figura é fundamentada na capacidade holística do cérebro, do poder coletivo do organismo em generalizar pontos e linhas³³², diz-nos a Teoria da Gestalt - o que denominamos por percepção não é mais um estado de coisas, mas um estado do corpo enquanto induzido por outro corpo, e a afecção é a passagem deste estado a outro, como aumento ou diminuição do “potencial-potência”, sob a ação de outros corpos onde nenhum é passivo, mas plena interação³³³... A percepção é construção hipotética, onde a mente vem a emergir enquanto enxame no cerne de uma cooperatividade coletiva em uma abstração de singularidades, gerando o efeito túnel do corpo e do *eu*³³⁴, logo, sonhos, alucinações, a imaginação e a invenção, novas formas de Gestalt, são recomposições deste mesmo enxame. A fabulação, a fantasia, a abstração, a “invencionática” enfim devem ser consideradas como coletivo poder da mente que percebe a matemática, a ciência em geral e a própria linguagem; é a potência mesmo de perceber as sutilezas da presença e reconhecer um afeto, projetando o *eu* para além dos limiares impostos pela cultura, onde cada indivíduo a sua maneira muda hábitos na busca de adaptar-se ao ambiente³³⁵ - “cada um se confia em seu medo, sua torre de marfim; o segredo de minha adaptação à vida? Mudei de desespero como quem muda de camisa”³³⁶.

1 universo, 300 sextilhões de estrelas, 8 planetas em um sistema solar..., 192 países, 18.000 ilhas com mais de 1km², sete mares, 7 bilhões de pessoas..., números, numerais e algarismos; o sistema internacional de unidades e medidas e as metodologias estatísticas de censo populacional; do simbolismo geométrico da arte islâmica ao *bóson de Higgs*, tudo é “abstração”, ou mesmo “ornamentação”, pois o “anônimo” está constantemente a ornamentar seu mundo e sua existência... A fabulação faz germinar raízes profundas, atravessando o tempo e a vida humanos, é o poder de manipular ferramentas, máquinas, informações. A *infância obstinada* é bem esta *resistência* que impulsiona uma nova dimensão do uso, deixando livre, além da palavra, os dispositivos à um fim utilitarista e uma condicionante repetição, deslocando o objeto histórico, cultural, para o jogo da criança, onde “brinquedo” é o histórico em estado puro, pois em nenhum lugar assim como no brinquedo podemos

³³¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 202.

³³² Cf. NOE, A. *Action in perception*. Cambridge, MA, MIT press, 2004, *passim*.

³³³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *opus cit.*, p. 183.

³³⁴ Cf. METZINGER, T. *The ego tunnel: the science of the mind and the myth of the self*. New York, Basic Books, 2009, *passim*.

³³⁵ Cf. GOLDSTEIN, K. *The Organism*. New York, Zone Books, 1995, *passim*.

³³⁶ CIORAN, E. *Silogismos da amargura*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 64.

capturar a temporalidade histórica em seu valor qualitativo e diferencial - *a figura profanadora da criança recolhe a temporalidade no objeto, oferecendo-lhe a atualidade como efeito: o homem desprende-se assim do tempo sagrado e se entrega ao tempo humano*³³⁷, onde tudo permanece suspenso em um início inabitável de um lugar vazio em um calendário destruído.

Liberado o campo para as “fabulações”, a *infância* preservada em mim é atravessada por uma “alegoria” que compõe os pináculos de minha *máquina abstrata*: a *anamorfose*. Uma fábula que é *allegoria* – *allos*, que é outro, e *agora*, assembléia, mercado, praça pública, discurso, junto ao sufixo *ia*, que designa qualidade³³⁸ –, pois a *anamorfose* me serve enquanto “abstração molar” constituída por “metáforas moleculares”: a imagem de um grande mercado onde transitam outras abstrações afetivas em seu fluxo, no qual uma ficção é encenada para lançar sustentação de uma idéia, ou outra ficção – eis o sentido da “alegoria” em retórica, *a idéia se relacionando com a idéia no âmagô da idéia...* A *anamorfose* em mim é essencialmente *resistência*, e também não deixaria de ser uma “utopia musical”, cabe-nos momentaneamente que destrinchemos o que ela representa no plano utópico específico da minha abordagem do sonoro para que prossigamos e a analisemos em outras práticas de resistência figuradas nos próximos subtópicos.

A matéria compelida a abandonar o estágio inercial...; o limiar discriminatório entre o corpo que repousa e o que insinua deslocar-se...; dos extremos fronteiros entre as flutuações quânticas no vácuo e a precipitação da incipiente coleção de partículas suspensas em fluido que logo propagará circuncentricamente uma frente de compressão mecânica..., da excitação inaugural dos otólitos por perturbações energéticas de ordem acústica e conseqüente oscilação ciliar, que emergencialmente converterá a hidráulica em elétrica (estímulos primários do tronco encefálico e córtex auditivo): *o microescalamento do nanointervalo encerrado entre a intenção e a ação, elástica na flecha do tempo...* É-se proposto um decodificador para a escuta desses meios de *dinâmicas miniaturísticas*: a *anamorfose*.

Esta é filha do barroco. O *Codex atlanticus* (1483-1518) contém as primeiras anamorfofes há mais tempo conhecidas; Dürer deseja aprender sua arte em Bolonha em 1506; Holbein pinta um sublime crânio anamorfótico em *Os embaixadores* em 1533; os afresquistas

³³⁷ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, p. 85.

³³⁸ Cf. ZIMERMAN, D. E. *Etimologia de termos psicanalíticos*. Proto Alegre, Artmed, 2012.

da Renascença utilizam-na em suas técnicas de arte mural... Mas o século XVII dá a essa prática sua maior visibilidade. Primeiro, com os gabinetes de curiosidades, nos quais os colecionadores acumulam os instrumentos ópticos, as lunetas, as lentes polidas, foscas ou cortadas, que constituem artifícios necessários à deformação da realidade – Galileu não provocaria tamanho abalo nas ciências sem seus telescópios. Mydorge mantém relações de amizade com um excelente vidreiro ao mesmo tempo que com Descartes, que publica sua *Dióptrica* em 1637. Em seu minúsculo apartamento, Espinosa ganha a vida polindo lentes. Numa demonstração sobre as idéias claras e obscuras, distintas e confusas, dos *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, Leibniz também utiliza o exemplo da *anamorfose*³³⁹...

Os estudos dos fenômenos da visão começaram na psicofisiologia, com o estudo de reflexos, posturas, equilíbrios e coordenações. Depois, se estenderam à geometria focando em conceitos matemáticos donde emergiu a perspectiva geométrica que passou a ser especulada por um grupo de artistas florentinos em 1425, entre eles o arquiteto Filippo Brunelleschi, que foi um dos primeiros a utilizá-la na arquitetura. Todavia, foi Leon Battista Alberti em 1435 que formulou as primeiras leis matemáticas da perspectiva no seu tratado *De Pictura*³⁴⁰. A emergência da perspectiva se deu por meio de uma necessidade de subverter os dogmas de um sujeito passivo, totalitário e centralizador que dominava o pensamento cartesiano da época³⁴¹, mas também tinha sua serventia para ocultar mensagens que não se queriam públicas ou facilmente decifráveis. A *anamorfose* é referenciada, como parte integrante da perspectiva, desde 1559 por Daniel Barbaro na *Pratica della prospettiva*, quando o mesmo se refere às potencialidades ilusionistas da perspectiva e isso se deve essencialmente ao fato de que a *anamorfose* é um caso particular da perspectiva, que se dá quando o plano de projeção, ou o plano do quadro, não é perpendicular ao eixo do cone de visão. O olho é habituado a ler a imagem construída num plano de projeção perpendicular ao cone de visão e por isso quando esse plano não é perpendicular, no caso da *anamorfose* oblíqua, a leitura da imagem depende de um ponto de vista específico. Assim, a identificação da imagem depende do ângulo de visão ou da orientação do plano de projeção.

Monstruosidade, desfiguração, ponto de vista, ou proporções restituídas... A *anamorfose* designa uma deformação voluntária de perspectiva numa superfície plana destinada a tornar, *a priori*, irreconhecível uma forma cuja integridade é restaurada adotando-

³³⁹ Cf. ONFRAY, M. *Contra-história da filosofia: os libertinos barrocos*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 73-116.

³⁴⁰ Cf. LAGOUTTE, D. *Historie succinte de l'anamorphose ou l'analogie en dérison. L'Anamorphose: Actualité des arts plastiques*, Paris, CNDP, 1993, p. 7-20.

³⁴¹ PIENS, Bernard. Introduction. *L'Anamorphose: Actualité des arts plastiques*, Paris, CNDP, 1993, p. 5-6.

se um ponto de vista particular no espaço ou graças a um artifício técnico que corrige essas “perspectivas depravadas” (expressão de Baltrusaĩtis³⁴²): um cilindro de vidro, um tubo de aço, etc. A *anamorfose* se decifra. É um enigma dobrado que produz, à primeira vista, um sentimento de monstruosidade: o desconhecido, o estranho, o inédito. O sentido se dissimula nos dobramentos. A verdade se esconde, mas existe.

O ponto de vista da *anamorfose* proposta aqui toma emprestado o ácaro metafísico que ocupa lugar proeminente na história da filosofia. Antes da invenção do microscópio, o inseto que se desenvolve na farinha e no queijo é tido com o menor animal visto a olho nu. Esse artrópode minúsculo fica com a parte do leão no bestiário filosófico e aparece à mesa dos maiores: os *Ensaio*s de Montaigne, os *Pensamentos* de Pascal, *La Vraie Histoire comique de Francion* (1623) de Sorel, as *Fábulas* de La Fontaine³⁴³ ou *L'Autre Monde* (1657) de Cyrano, mas também Gasendi³⁴⁴. Metaforizemos o mundo como um imenso animal e nós em cima dele na mesma proporção que o ácaro na extensão de um só corpo humano. *Que dirá do mundo o acarídeo, se lhe dermos a palavra? Mundos invertidos, inversão de valores, jogos de perspectiva, transmutação dos pontos de vista, o alto se torna o baixo e, inversamente, o aqui se metamorfoseia em alhures e vice-versa. Esse turbilhão dialético estonteia, perturba e apaga os pontos de referência; donde um novo estado mental surge, capaz de apreender as proposições fictícias do livro como potencialidades para a realidade.*

Ante o desfilar vertiginoso de obras que apelam à saturação dos sentidos, uma estética apoiada na metáfora da exploração de “meios anaeróbicos”, convida a uma imersão onde as parametrizações elementares da acústica e psicoacústica “fermentam” e perdem a autoridade do código: o compositor oficia na microscopia, enquanto artesão acarídeo na perscrutação e elencar dos fenômenos que orbitam esses meios vibrantes e de excelência dinâmica, todavia relativamente inauditos e relegados a um plano secundário na hierarquia do apreciável, do “belo” cultural. Perfazem-se também acarídeos, essas manifestações fenomenológicas

³⁴² Cf. BALTRUSAİTIS, J. *Anamorphoses: ou, magie artificielle des effets merveilleux*. Paris, Olivier Perrin, 1969

³⁴³ A sua grande obra, “Fábulas”, escrita em três partes, no período de 1668 a 1694, seguiu o estilo do autor grego Esopo, o qual falava da vaidade, estupidez e agressividade humanas através de animais. La Fontaine é considerado o pai da fábula moderna. Algumas fábulas escritas e reescritas por ele são A Lebre e a Tartaruga, O Homem, O Menino e a Mula, O Leão e o Rato, e O Carvalho e o Caniço.

³⁴⁴ Gassendi tratou de uma infinidade de assuntos, entre eles: a polêmica contra a metafísica escolástica e contra a nova filosofia cartesiana; o esboço de uma teoria da razão empírica; a definição dos deveres da scientia experimentalis; a construção de uma filosofia atomista, baseada nas leis do movimento; a sugestão de uma ética baseada na inclinação natural do prazer. Atacou sobretudo a teoria das idéias inatas e esforçou-se por demonstrar que todas as idéias vêm dos sentidos. Nestas obras, Gassendi observa a importância da pesquisa experimental e do método indutivo, ataca a influência de Aristóteles nas ciências e comenta o atomismo de Demócrito e de Epicuro. Para um estudo mais detalhado com referenciais sobre a anamorfose, a arte da comutação, a partir do século XVII, recomenda-se a leitura de: HOCHE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. tr. br. Clemente Raphael Mahl, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 200-212.

diminutas no plano do sonoro que aqui se propõem a uma “amplificação”; distorção mediada pela anamorfose catóptrica³⁴⁵ definida por Nicéron em *La perspective curieuse* (1638) - uma anamorfose capitada no alto, à maneira como se contempla a abóbada de um edifício³⁴⁶. Paradoxalmente, a trama acústica aí arrolada é melhor apreendida sem o restauro da “perspectiva depravada”; *conceder voz a todo um universo que na historiografia segue uma genealogia do oprimido - entidades sônicas que afloram nos abissais de uma linha dinâmica em rarefação, com escasso conteúdo energético e pressão sonora cerceada - revela-se à audiência um curioso e fértil campo de exploração: uma arqueologia nos substratos do silêncio*. A rarefação conjuntamente à sua magnificação vem locupletar a idiomática instrumental; lança um fanal sobre a escuridão e rutilância dos sons relegados à prática instrumental diletante e preteridos em prol do estatuto da pureza e nitidez ante um panorama de estéticas contemporâneas que primam pela polidez sonora; partidaria-se, outrossim, pela metabolização dos “objetos sonoros” periorbitantes e os faz comungar com os culturalmente adjuvantes. Eis uma utopia em que a alegoria da *anamorfose* impulsiona minha particular investigação na *magnificação* e *demagnificação* do som e dos corpos, seja na amplificação dos instrumentos musicais tradicionais via microfonação, ou fazendo uso do microfone mesmo enquanto instrumento, *microscópio*³⁴⁷. A discussão aqui não é encerrada, *mas é necessário que seja entendida antes enquanto uma página perdida de um livro fabular que ainda não cessou de ser escrito*.

Afirmo que as minhas próprias idéias abstratas, eu as vejo em mim, eu com uma interior visão real as vejo num espaço interno. E assim os seus meandros são-me visíveis nos seus mínimos. [...] Como então me não engano sobre os meus íntimos processos de ilusão de mim? Porque o processo que arranca para uma realidade mais que real um aspecto do mundo ou uma figura de sonho, arranca também para mais que real uma emoção ou um pensamento; despe-o portanto de todo o apetrecho de nobre ou puro quando, o que quase sempre acontece, o não é. [...] encontrei nos meus sonhos a mesma objectividade que encontrava na vida³⁴⁸.

³⁴⁵ Classificam-se dois tipos de anamorfose: a oblíqua que se refere a uma imagem distorcida quando um de seus extremos é deslocado proporcionalmente a imagem original, ou seja, se uma imagem é colocada em uma grade quadriculada e muda-se o ângulo existente entre as suas extremidades, as retas que formam essa imagem não se tomam mais paralelas e, por consequência, a imagem não é vista em perspectiva, exemplo que pode ser constatado no crânio anamorfótico no quadro *Os embaixadores* de Holbein. Outro tipo de anamorfose é a denominada catóptrica que pode ser vista por meio de espelhos cônicos, cilíndricos, ou piramidais. Ainda existe a anamorfose catóptrica denominada esférica onde a imagem é representada em uma forma circular, diminuindo proporcionalmente a partir do centro.

³⁴⁶ Cf. LAGOUTTE, D. *Historie succincte de l'anamorphose ou l'analogie en dérison. L'Anamorphose: Actualité des arts plastiques*, Paris, CNDP, 1993, p. 7-20.

³⁴⁷ O assunto será melhor retomado no capítulo terceiro, onde nossa noção de entidade substituirá o conceito de objeto sonoro estritamente schaefferiano.

³⁴⁸ PESSOA, F., *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 503-505.

2.4. Da minha resistência segunda: uma anamorfose das relações – *este corpo, este som, agora.*

A alegoria da anamorfose acompanha cada parágrafo desta dissertação, e ela se fez presente também enquanto “denúncias”, uma “perspectiva depravada” arrancando a consciência do sujeito para usufruir-se dela enquanto matéria de exploração, desenraizando o inconsciente da significância e da interpretação fazendo-a arvorar em um campo de fertilidade, o da “produção”, e neste exato subtópico, *este corpo* invoca uma denúncia e busca *erradicar o corpo do organismo...* Falamos da “adjuvância do corpo” em capítulo precedente, que se irmana à noção do “corpo enquanto modelo”; à isto adita-se que a orientação não é da cópia, ou da criação de moldes: um corpo parametrizado que confira o estabelecimento de um código fechado, axiomático, uma lei que nos sentencie o certo e o errado, o falso e o verdadeiro, as boas cópias das más; não se busca erigir uma nova ordem, ou Verdade, não é a questão do modelo que é fulcral. Balizamos também que tal valorização do corpo não se quer enquanto ente diametralmente oposto à mente, à sua desvalorização, daí a questão da *infância* da experiência, a retomada da abstração enquanto indissociável do sujeito, não mais transcendente, mas da linguagem – “*O corpo é material. É denso. Impenetrável. [...] Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma idéia*”³⁴⁹.

O corpo urge enquanto sentinela que nos mantém vigilantes quanto aos limites da consciência, rompendo com suas fibrosidades e o membranoso imprimido pela cultura – *buscar no corpo a radicalidade do pensamento...*: um convite a nossa potencia de articular conceitos, fundar edifícios de ficções; eis o articulado e empreendido. Fica-nos patente então a questão do “inapropriável”, da impossibilidade de uma fórmula ou universalização no que tange pensarmos o corpo, e é mister, na vereda dessas nossas lucubrações, que reconheçamos a força dos encontros, onde cada corpo a cada momento atinge e eleva suas potencialidades aos cumes: é pela variação de afeto de nossos *corpos* que nos envolvemos com o outro e suas criações, *é nosso corpo que se surpreende com a própria experiência de si ao se ver implicados nas criações.*

O “órgão” é definido como parte estrutural de um corpo vivo, adaptado a uma determinada função, ou cada parte de um mecanismo que exerce uma funcionalidade específica. A formação do *organismo* - como o compreendemos, ou especulamos sobre ele - se dá por hierarquizações de partes e funções de um “corpo orgânico”, e é operado por

³⁴⁹ NANCY, J.-L. *58 indícios sobre o corpo*. tr. br. Sérgio Alcides, Belo Horizonte: UFMG, 2012. Do original: *58 indices sur le corps*. In: _____. *Corpus*. Ed. revista e aumentada. Paris, Métailié, 2006, p. 145-162.

“estratificações”, que tratam da codificação e territorialização: estratos que capturam e fixam intensidades livres, ou aprisionam singularidades, o que nos confere a produção de fenômenos de “centramento de órgãos”. Esclareçamos o que aqui está contido...

Há-se uma compreensão de corpo que parte da perspectiva do *organismo*, e é ele que impõe a necessidade de articulação, de determinação das funcionalidades e especificidades de cada órgão, estabelecendo as relações entre as partes constituintes; ângulo que se incumbe de conduzir o corpo em um funcionamento organizacional dos órgãos, que perpetua uma lógica identitária e de destinação: *o odor está para o nariz, o calor para o tato e a visão para os olhos em orientação unívoca*³⁵⁰. Tal perspectiva respalda-se no fenômeno de estratificação, e como já apresentado, os estratos efetuam o retesamento das singularidades nômades, das intensidades livres, das partículas transitórias; é a fixidez que fornece a matéria e os conjuntos, fenômeno mesmo que produz o acabamento, a finalização, a hierarquização, a integração, a unificação e o centramento³⁵¹. Formas se desenvolvem e sujeitos são formados justo em um plano que só pode ser inferido, um plano essencialmente de transcendência, daí que tal fenômeno de estratificação, que encerra processos de codificação e consumação de territórios é efetivamente compreendido em um “plano de organização”, onde formas e sujeitos, órgãos e funções são meramente estratos, ou a relação entre estes³⁵².

O “plano de organização” que cobre os processos de estratificação é do “desenvolvimento”; é estrutura oculta e necessária às formas, assim como também é *secreto* *significante* indispensável ao sujeito³⁵³, existindo em uma dimensão que é o fora, o suplementar àquilo que ele dá, operando sempre em uma instância à parte, cindida, que pode estar nas *imagens dogmáticas do pensamento*, no espírito de um deus, na alma, ou nos transcendentais de uma imanência..., num inconsciente de vida ou na linguagem, sendo conclusivamente um plano que é inferido e concluído de seus próprios efeitos³⁵⁴. O corpo sob este prisma de estratos que têm sua relação privada no “plano de organização” é apreendido como uma *superfície de organismo*, cujo ângulo de significância nos exige sempre a interpretação: interpretar e ser interpretado, capturado³⁵⁵ – desvelar o que cada gesto,

³⁵⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 22.

³⁵¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 55.

³⁵² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 60.

³⁵³ *Ibidem*, p. 54.

³⁵⁴ *Ibidem*, *Idem*.

³⁵⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 22.

sentimento ou pensamento esconde, sendo os nossos e os de outrem, permanecendo na condição de significado e significante, intérprete e interpretado para que não se caia na categorização de “desviante” ou “depravado”.

A perspectiva do *organismo* põe as amarras no corpo, onde a subjetivação determinará a necessidade de uma identidade, não transitória, mas fixa, delimitada, demarcada, um *Eu* sujeito de enunciação, agência pura, rebatido sobre o sujeito do enunciado, centrando no próprio sujeito a relação emissor-receptor de tal modo que o *Eu* se torne código interpretável e capturável. Tal caminho da subjetivação - que se orienta às demarcações de uma identidade - conduz a sujeição, de modo que somos absorvidos e atravessados pelas instituições, as ciências e os mais diversos saberes que proclamam os receituários de como devemos nos relacionar com o nosso corpo e com o mundo. A problemática desta perspectiva reside fundamentalmente na impossibilidade de uma boa regra que tenha funcionalidade equânime para todos; o *organismo*, do micro ao macro, do indivíduo ao corpo social, pressupõe a imobilização de processos que tracem linhas de fuga que se encontram em constante transformação, onde o “perpétuo metamórfico”, o “estado de larva”, a *infância obstinada* é posta sob a pecha de desviante e deve ser coagido por instâncias de extrema dominação – *é a reversão da ética em moral na instauração dos marcos de regulação*.

Antes que partamos para o emprego da anamorfose sobre esta perspectiva do corpo enquanto *organismo*, é necessário que compreendamos uma distinção entre “estrato” e o que seja uma “superfície de estratificação”. A analogia com o estrato geológico nos facilitará a compreensão... Sua primeira articulação é a sedimentação, o empilhamento de unidades de sedimentos cíclicos segundo uma ordem estatística; o que se segue é o dobramento, segunda articulação que instaura a estrutura, o funcional estável, passando de sedimentos a rochas sedimentares³⁵⁶. Assim também é a dupla articulação contida nos estratos que estamos a abordar: uma que faz o corte no fluxo, escolhe ou acolhe as unidades moleculares pondo-lhes uma ordem de ligações e sucessões, para daí instaurar estruturas compactadas, estáveis, na constituição dos compostos molares. A superfície desses estratos é *agenciamento maquínico*, pois é necessário um agenciamento para que se faça a relação entre os estratos, ou para que os organismos se vejam presos, fixados e transpassados por um campo social, para que os sedimentos virem rocha, para que a unidade de composição envolvida em um estrato seja

³⁵⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 55.

organizada e suas relações idem³⁵⁷ - a “superfície estratificada”, ou o *agenciamento maquínico* opera nas co-adaptações de conteúdo e expressão num estrato e suas relações.

Pensarmos na perspectiva que distorce a apresentada, operando a anamorfose, é encararmos o corpo não tão somente neste “plano organizacional” onde estratos se relacionam, mas o imaginarmos em termos de um “plano de consistência”, que não está para o desenvolvimento, mas antes para a composição – em nada se desenvolve ou subjetiva. Ao invés de termos um corpo que é *organismo*, o temos enquanto *intensidade*: relação de movimento e repouso e lentidão entre os elementos não formados³⁵⁸. Esta outra consideração sobre o corpo não sustenta a existência de organizações e desenvolvimento de formas ou sujeitos, pois o “plano de consistência” é traçado *pari passu* à sua percepção, tendo jamais uma *dimensão suplementar àquilo que nele se passa*. O “plano de consistência” é o da proliferação, não se remetendo a uma evolução, mas a completa dissolução de formas e sujeitos. Diferente do “plano de organização” que é transcendental, o “plano de consistência” é puramente de imanência, pois é dado conjuntamente com aquilo que ele efetivamente dá. Entendido que o “plano de consistência” é o negativo do de organização, sumariamente podemos dizer que ele implica na: *desestratificação* – onde as relações são operadas por movimento de repouso, velocidade e lentidão entre os sedimentos ou partículas –, na *dessubjetivação* – dissolução de formas e sujeitos; um *eu* cuja anunciação é agenciamento, e agenciamento de enunciação indissociável de práticas concretas e de relações de poder –, e tem em sua constituição fluxos multidirecionais, onde em suas partículas, o molecular é nômade e transitório³⁵⁹. Todavia, ainda que haja discrepâncias entre as perspectivas de um corpo *organismo*, e outro *intensivo* no que se circunscreve aos planos em si, tal oposição é uma hipótese abstrata, pois passamos de um a outro, onde um trabalha sobre o outro: o “plano de organização” que obsta os movimentos de desterritorialização, e o “plano de consistência” extraindo-se do de organização, fazendo com que as partículas fujam dos estratos³⁶⁰.

Se fazemos isto diariamente sem nos darmos conta, não parando de reconstruir um plano no outro ou de extrair um do outro, o que causa tal desarticulação que nos leva a experimentação e nomadismo?³⁶¹ Já que tal perspectiva anamórfica nos apresenta um corpo que já não é mais *organismo*, tão pouco possui órgãos - apenas no plano transcendental - , o

³⁵⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 88-89.

³⁵⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995, p. 55.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 60.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

que barra hierarquizações, centramentos, totalizações, a anamorfose operada acaba por restituir o espaço da criação..., é um “corpo fabular” que é pronunciado, *sem órgãos*. Os “órgãos” separam o corpo daquilo que ele pode, extirpa sua potencialidade no organismo investido pela cultura, são instâncias reativas porque estão capturados, e é em um corpo constituído de órgãos que o desejo se vê aprisionado: investe-se em fins onde o significado esbarra na sensação – “*por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre?*”³⁶². Urge que não nos dominemos pela forma, o *organismo*, para que possamos permanentemente transmutar órgãos, e dessas metamorfoses vislumbrarmos outros rearranjos intensivos, outras esculturas do desejo, sentir, amar e pensar de outros modos que prescindam a significação..., ser não-intérprete, onde o movimento ocupa o que antes era identidade fixada. Criar um corpo que não perca o devir, um corpo que seja acontecimento, esteja para o evento, assumindo a abertitude onde os órgãos são meios, nunca um fim; um corpo que permite a uma vida potente, antes atento as armadilhas que o entrave.

Esta é a anamorfose empregada pelo “corpo desprovido de órgãos”: *a mão que perde a finalidade que lhe legaram por imposição e busca outro modo de relação; a boca usada para proferir ordens, coagir, repreender, conferir sentido, transmutada em canto, em acesso para a degustação; os pés que nos conduzem ao trabalho assumindo o espaço da dança*. Um corpo sem o conteúdo dos órgãos nos põe abertos para novas sensações, disposições, rearranjos, desorganizando o corpo, tornando-o *intensidade*. Se a “significância” cola na alma, o *organismo* cola no corpo, e o mesmo se procede com a subjetividade, com pontos que nos fixam e nos represam em uma realidade hegemônica a cada momento³⁶³. Criar, invencionar, fantasiar, “fabular corpos sem órgãos” é essencialmente abrir os corpos para conexões onde pairam agenciamentos, passagens, circuitos, conjunções, limiares, superposições, em constante reavaliação do que nos chega em função de orientá-los para uma boa relação de composição com nossas “formas-de-existência” e essencialmente com o nosso corpo. Aí reside a “prudência”, a “ética do corpo”, sendo instrumento de ousadia, mas também o cuidado com nossas partes extensivas, a “morada do homem” que é seu próprio corpo.

O combate é perpétuo, e segue uma dinâmica violenta, pois tal anamorfose - a de um “corpo sem órgãos” -, é anamorfose cronotópica, onde as deformações se dão no esteio do tempo, pois como já dissermos, estamos constantemente oscilando entre “superfícies de estratificação” e o “plano de consistência”: ora o corpo é rebaixado, submetido ao juízo, ora

³⁶² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 11.

³⁶³ *Ibidem*, p. 22.

ele foge, se abre para a experimentação e o nomadismo; *desta feita, o “corpo sem órgãos” é sumariamente um limite, já que existe sempre um estrato e seu sucedâneo...; é contínua experimentação que quer criar a si – uma vida em expansão, que reclama a criação de novas irrerealidades concretas e realidades abstratas; ser potência em ato..., o “corpo sem órgãos” é sempre revolucionário pois deseja tomar o que é dele: a potência de existir.*

Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança? Então, por que estes exemplos? Por que é necessário passar por eles? Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nesta batalha. Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? [...] Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide³⁶⁴.

Talvez melhor compreensão se faça a partir destas leituras do que o assumido no primeiro capítulo ao dissertarmos acerca do corpo do compositor no planejamento, na criação. A assunção do corpo do compositor, *este corpo*, é convite para a experimentação, nos pondo na condição de “designers de significado”³⁶⁵ - convite do corpo que recebe o *Homo ludens*: não mais pessoa de ações concretas, mas um *performer*, onde a vida deixa de ser drama, tragédia e passa a ser espetáculo; um homem não mais de “ações”, mas de “sensações”, que não quer ter ou fazer, mas vivenciar, desejar, experimentar, conhecer, desfrutar: a *música como vontade*. Em lugar de “problemas”, este novo hóspede que o “corpo sem órgãos” acolhe, traz “programas”³⁶⁶. Talvez também esteja aí nossa recusa em falar de *técnica estendida*: equívoco terminológico, ou mesmo conceito fabulado que se pauta em uma tradição e que perpetua uma concepção de “técnica desviante”. Uma vez que já asseveramos que à técnica é imperativo que restituamos sua potência inventiva - não vinculada ao fazer ou ao emprego dos meios, mas antes à criação, à forma poética e de conhecimento -, pensar em termos de *técnicas estendidas* torna-se assunto para uma moral, um transcendente que põe à margem outros numa hierarquização...

³⁶⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 11.

³⁶⁵ FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 159.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

Minhas resistências, minhas anamorfoses moleculares, meu “corpo sem órgãos” solicitado a cada planejamento de uma peça, a cada passagem entre um estrato e outro, me põe em perpétuo trânsito entres as “superfícies de estratificação” e os “planos de consistência”, promovendo encontros intensos: seja com o instrumento, seja com a elaboração notacional; seja na relação com o intérprete ou a audiência – *chamo mesmo de instrumental, todo o som produzido em tempo real pela intervenção do corpo humano, cujo som “não instrumental” é calculado arbitrariamente e resta voluntariamente indiferente à respiração e ao movimento dos corpos*³⁶⁷. A notação é criação, invenção, se seu código é duro, fechado, hierárquico, ele se aproxima da arbitrariedade do calcular, expressa uma “moralidade”, uma higienização; se é fabulação, uma notação que é “corpo sem órgãos”, ela é instrumental e está para os corpos seja do compositor, seja do intérprete, onde o “erro” e a “catástrofe” compõem sua ética³⁶⁸... Há “encontros extensivos”, cuja consciência do que se passa supre a realização de tarefas básicas: o cumprimento de compromissos, falar, comer; encontro presente em toda circunstância, funcionando na comum apreensão das situações, e hão-se “encontros intensivos” que podem ser vividos no ato de criação na medida em que adotamos um ponto de partida experimental: onde o debate entre corpo e mente não recai mais em especulações exclusivamente teóricas..., onde o sujeito é encarado em seus trâmites com o ambiente, *in situ*..., onde toda posterior formulação transcendental se origina da experiência vivida, originada durante a ação – eis o motriz do meu “ato composicional” encarada no concernente à *distração*... Estes parágrafos abriram-se brevemente para o relato de um *eu*, e fecham-se para que retomemos a segunda anamorfose operada: *este som*.

³⁶⁷ LEVINAS, M. *Qu'est-ce-que l'instrumental?* In: *La Revue musicale / l'Itinéraire*, Paris, 1991, p. 301-307.

³⁶⁸ A crítica aqui recai nos manuais de técnicas estendidas, que mais expressam um receituário, um catálogo de um corpo sempre ausente. Parece-nos que seja necessário sujar as mãos, provocar o encontro intensivo com o instrumento e não apenas extensivo, utilitário, acabado ou já finalizado, para daí laborar os códigos, compreendendo sua bidimensionalidade, sua redução das circunstâncias quadrimencionais de tempo-espço; só a partir desta perspectiva que nos veremos aptos a incorporar o *erro* como exercício estético. Eventualmente a crítica também se estenda a todo dogmatismo que subjaz à escrita, ao código partitural, as práticas e decodificações que promovem o apagar dos corpos - “Códigos que existem a partir de símbolos bidimensionais, como é o caso em Lascaux, significam o 'mundo' na medida em que reduzem as circunstâncias quadrimencionais de tempo-espço a cenas, na medida em que eles 'imaginam'. 'Imaginação' significa, de maneira exata, a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa, de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias. Fazer 'mapas' e lê-los. Inclusive 'mapas' de circunstâncias desejadas, como uma caçada futura, por exemplo, ou projetos de equipamentos eletrônicos. O caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por eles programadas. Eles podem ser denominados de 'forma mágica da existência' (*magische Deseinsform*). Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela 'sincroniza' a circunstância que indica como cena. Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem diacronizar a sincronidade”. FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 131.

Este corpo é um “corpo privado de órgãos” nas acepções que estamos a discutir... Ele não só é um conceito, como um conjunto de práticas que fazem parte de um estilo de vida nômade, assim como é real, tão real quanto o mundo dos objetos que nos circunda, porém não se trata de “extensão”, mas propriamente de uma realidade “intensiva”, não estando para o espaço nem é espaço, e cuja sensação que se passa nos encontros intensivos, são acontecimentos de “corpo sem órgãos”³⁶⁹ - postulamos a hipótese aqui de uma perspectiva energética, vibracional, onde os encontros, os mais variados, não se dão por dados representativos, nem quantitativos, tão pouco qualitativos, mas se proliferam em um real intensivo determinado por variações *alotrópicas* – questões de temperaturas, de afetos: o desejo propriamente – que brotam antes mesmo de sua enclausura por qualificações representativas. O *organismo* não é corpo, mas estrato sobre o “corpo sem órgãos”, isto quer dizer que ele é acumulação, sedimentação, coagulação que impõe formas - fenômeno do “plano organizacional” -; em suma, o “órgão” é transcendência organizada e hierarquizada em um *organismo*, que é “abstração”, para daí se extrair trabalho útil³⁷⁰ – *o corpo é corpo, ele é sozinho e não tem necessidade de “órgãos”...*; o *organismo* é seu inimigo.

O “encontro extensivo” é meramente onde não ocorre o abandono dos órgãos, onde não se cria um corpo e nada se passa intensivamente entre os estratos, deflagrando apenas variações extensivas das organizações em uma relação de causa e efeito, e é na perpetuação deste tipo de encontro, ou a crença de que seja o único no campo dos possíveis, que o corpo é afastado daquilo que pode e os órgãos são inimigos – *o “corpo sem órgãos” não é inimigo do instrumento, mas da instrumentalização*. O espaço do “corpo sem órgãos” é o *spatium intensivo*, o “entre”, o “meio”, o intersticial entre os estratos, e a resistência que lhe compete não é contra os órgãos em si, mas contra a organização dos órgãos que conceituam o *organismo*; a resistência está então neste “entre”, a anamorfose é operada nos limiares, no momento em que a rocha sedimentar é abandonada para se iniciar outra sedimentação, sendo o “corpo sem órgãos” o puro campo de imanência do desejo nesta relação... Se *este corpo* é sem órgãos, - e um corpo sem órgãos é tudo o que resta depois da retirada do conjunto de significâncias e subjetivações - já podemos afiançar talvez uma dessubjetivação interpretativa da “partitura”, ou melhor: o que é *este som* para *este corpo*?

³⁶⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996, p. 13.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 21.

A essência de abordagem do som para um corpo que é pura intensidade, energético, e que reivindica a potência de existir, concerne às condições próprias de aparição deste enquanto que se faz “presença”: destituído de “interpretação” ou “encodificações” citeriores, e restituído da experimentação dos “corpos”..., seja instrumental ou circunscrita à fisiologia do indivíduo – *som enquanto “projeção acústica” das interações entre a fisicalidade, a concretude do instrumento, sua heterogenia e a corporeidade do sujeito, sua potência e singularidade...* Se o corpo está aberto para outras relações que fujam das centricidades do *organismo*, seu encontro com o instrumento é intensivo..., é também *epoché*, precedente a qualquer juízo, não partindo da instrumentalização, do transcendente sobre o objeto já disponível, mas através da “experiência transcendental”, da fabulação da técnica.

Tenho uma particular percepção da música através de minha própria experiência enquanto intérprete. Na condição de performer, posso sentir o poder do aspecto fisiológico da execução – as tensões físicas que os músicos sentem na execução de uma peça musical. Não tenho muito interesse nas transformações das sonoridades resultantes do parâmetro textual – as indicações de mudança no texto – enquanto transformações físicas afetando o músico enquanto ele está performando. Eu comecei por colocar os músicos em tais situações que seu principal concernimento não se restringia ao controle da acurácia do resultante sonoro, mas antes à “sobrevivência” nas condições que os impunha. [...] a problemática central não é mais o controle do resultado sonoro, mas o fato que o som escapa a qualquer controle. Graças a natureza interativa de um mesmo gesto (nem sempre confortável para o músico), o som resultante inevitavelmente começa a mudar sob o efeito de determinados parâmetros, como por exemplo, a fadiga do intérprete, ou simplesmente, dado ao fator humano. É como a vida: ficamos na expectativa da ocorrência do fenômeno usual, que se torna regra inviolável para nós, mas um dia uma anomalia perturba e frustra a expectativa. [...] Todo o dito minimiza o papel subjetivo do autor e do intérprete no funcionamento do mecanismo obtido e os arremessa para fatores objetivos. Podemos qualificar tal método descrito como o de uma “música objetiva”?³⁷¹

O corpo experiência a si, esculptura-se com o instrumento que lhe é parte extensiva e intensiva, sem imposições de fronteiriços, e “invencionase” uma técnica a partir de uma metalinguagem no exercício da “auto-referencialidade” da língua: materialização de uma

³⁷¹ “I have a particular perception of music through my own experience as a performer. As a performer, I can feel very strongly the physiological aspect of a performance – the physical strains the musician feel when they perform a musical piece. I am not so much interested in the transformations of sounds resulting from the textual parameter – the changes indicated in the text – as in the physical transformations affecting the musicians while they perform. I started by putting the musicians in such situations that their main concern was not so much to control the accuracy of the sound result as to ‘survive’ under the conditions I imposed on them. [...] central issue is not the control of sound result but the fact that the sound is beyond any control. Because of the iterative nature of the same gesture (not always comfortable for the musician), the sound result inevitable begins to change under the constraint of parameters such as, for example, the performer’s tiredness, or to put it simply, the human factor. It is the same in life: we expect a usual phenomenon, which has become an inviolable rule to us, to occur, but one day there is a hitch, and we are disappointed in our expectations. [...] All that has been said so far plays down the subjective role of the author and performer in the working of the mechanism we get and subjects it to objective factors. Can the method so described be qualified as ‘objective music’?”. KOURLIANDSKI, D. *Objective music*. In: Dmitri Kourliandski: *La musique objective*. Paris, Ensemble 2e2m, 2010, p. 84.

“imagem” da relação, um símbolo, signo do signo...; se é o corpo que encontra seu meio para soar, é legítimo a ele solicitar outros objetos que intervenham nesta relação e que satisfaçam a urgência de uma expressividade – eis o que busca *este corpo* do compositor no planejamento, ou da elaboração de uma obra: *este som*, fruto de uma relação de intensidades, onde os mais diferentes gestos e contatos, a interação do compositor com os diferentes tipos de superfície do instrumento, irá formar um estrato abertamente decodificado pelo intérprete que também se vê convidado à exploração de um corpo cartografado...; objetos usados enquanto instrumentos, bem como as diferentes características físicas do compositor e do executante influenciando no som obtido – *uma via dupla de comunicação entre corpos*. O texto da peça, que caracteriza o “rosto da concepção”, uma superfície do estrato, é ofertado e, outrossim, confrontado com a subjetividade produtiva do intérprete que se vê na condição de inventar um “corpo sem órgãos”, *onde qualquer correção interpretativa venha a ser um meio, e não um fim tirânico* – a fisiologia penetra indiretamente no corpo do som, fazendo da interpretação não um adestramento intelectual do texto original, mas a soma das condições físicas de aparição do som³⁷². Talvez resida aí a hipótese de uma *dessubjetivação interpretativa*, onde o signo se abre à polissemia dos corpos...

O que interessa é o “ato” de fazer música, onde o texto musical é estímulo e não inibição; estímulo que sob o prisma do intérprete é afeto, o desejo e a disponibilidade para o jogo, pois a partitura enquanto “imagem-ícone” da obra, que resguarda símbolos bidimensionais, é aberta, pois *todo texto exige que alguém o ajude a funcionar, ele está entremeado de espaços brancos e interstícios e toda interpretação, preenchimento das lacunas, é determinação do sentido de tal fenômeno*, e toda tentativa - consciente dos elementos em jogo – de interpretar uma partitura é válida e todo argumento que põe óbices à exeqüibilidade de uma peça, é perspectiva de um corpo que ainda é *organismo*... Fruto do “exercício de inutilidade”, ou de *distração* do compositor, a obra é oferta ao outro, um estrato que pode ser capturado pelos agenciamentos de desejo de um possível intérprete que também o fará sua, a *distração* – *o texto musical é objeto de profanação*.

Este corpo relata *este som* que é evento, o *agora* - mas também este *agora* é o das instabilidades do gesto e da *histerese* (ὕστέρησις) do sistema. O gesto reserva uma relação com o movimento, todavia nem todo movimento é gesto. Para um específico movimento ser vislumbrado enquanto gesto ele deve portar um *sentido* para que um sujeito imprima uma intencionalidade e interpretação deste. Esclareçamos que o *sentido* aqui tomado é o que a

³⁷² Cf. KOURLIANDSKI, D. *Objective music*. In: Dmitri Kourliandski: *La musique objective*. Paris, Ensemble 2e2m, 2010.

linguagem expressa, mas não se limita essencialmente a isso. Por sua natureza “evanescente”, ao tempo em que percorre o interior da linguagem, o *sentido* move-se concomitantemente sobre os estados de coisas - põe em contato a superfície mesma da linguagem com a dos elementos designados, culminando na transmissibilidade inerente a todo processo de comunicação -, sem, de forma alguma, pertencer a uma delas. De todas as suas possíveis características, a de ser *uma superfície sem espessura que reúne as duas séries* – a da linguagem e a das coisas –, é a mais importante para nós ao tratarmos sobre o *sentido* que baliza o movimento enquanto gesto. Percorrer diferentes esferas e “ordená-las”, de acordo com um ponto singular que o *sentido* mesmo determina como ponto ideal: reside aí uma inversão do paradigma interpretativo... Que seja “evanescente” o *sentido*, reconhecível apenas “lateralmente” e a partir do efeito de outros elementos; que não exista e que, entretanto, não deixe de insistir, tanto nas coisas como na linguagem, indica os modos, os “signos” de sua própria constituição ontológica: um “quase-ser”, “extra-ser”, e antes de tudo, acontecimento³⁷³ ...

É o acontecimento o modo íntimo do *sentido*, e o que define a sua natureza; ele é um modo distinto de ser, nem “nada” nem “ser”, nem “ente”, mas “uma outra instância”, adequadamente incorporeal, ou seja, nem “material” nem “ideal”. Ratificamos que o “acontecer” não é “algo”; os “entes” são algo, mas o acontecer é diferente dos “entes”, ele acontece “aos entes e nos entes”, sem confundir-se com eles; o acontecimento tampouco é “nada”, dado que possui seu momento e sua expressão, ainda que através das “coisas” ou “entes”: “ser cortado é um acontecimento (ou atributo) da carne, acontece à carne, mas não é a carne em si; não haveria “ser cortado” sem a carne onde isso acontece, mas carne e ser cortado são de natureza diferente”³⁷⁴. Desta abordagem proposta, sumariamente temos então que o *sentido* é “um acontecimento”, e conseqüentemente compartilha a natureza incorporeal deste. O *sentido* se expressará na linguagem, sem confundir-se com esta, e é atribuído aos estados de coisas sobre os quais desliza, sem possuir nada de físico – por essa via o *sentido* nunca pode ser “o bom sentido” ou “sentido primeiro”, ou fundacional, já que é movimento, assim como nunca pode se definir como “sentido comum”, pois a sua distribuição não é “regular”, mas antes nômade, devido a sua natureza “evanescente” - daí a impossibilidade de comunicar frente a perspectivas de universalizações³⁷⁵ ...

³⁷³ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1998, *passim*.

³⁷⁴ CRAIA, E. C. P. *Gilles Deleuze e o problema da interpretação: um sopro de puro acontecimento*. In: *UNIMONTES Científica* v. 06, n.01, Montes Claros, 2004, p. 11.

³⁷⁵ Cf. DELEUZE, G. *opus cit.*

A *interpretação* do “gesto” aqui é assumida enquanto criação da diferença levado a cabo pela abordagem do *sentido* assumida. Logo, em toda *interpretação* essencialmente habita o *sentido*, portanto, não se trata de extirpar o *sentido* do horizonte da *interpretação*, mas de transformar o modo como a pensamos: “a ‘libertação’ da interpretação será operada pelo abandono dos pressupostos do bom sentido e do sentido comum, para dar lugar ao sentido como puro acontecimento incorporal, em ‘perpétuo devir auto diferenciante’”³⁷⁶.

Aquilo que cabalmente está em jogo é a possibilidade de pensar a polissemia como estatuto próprio da interpretação. Este gesto implica o deslocamento do foco da reflexão filosófica, da problemática da determinação de critérios a priori da interpretação, para a análise do horizonte problemático onde cada interpretação acontece.[...] afirmar a interpretação como ato produtor do diferente quer dizer postulá-la livre das amarras da “correção ou da pertinência”: Afirmar uma interpretação impertinente, para poder parafrasear ao poeta e concluir que: a interpretação acontece³⁷⁷.

O *sentido* não é nem físico nem racional, mas incorporal, pura superfície sem espessura que forma a linha, a fronteira, entre as ordens físicas e ideais, perpetuamente móvel, já que não deixa nunca de se deslocar..., é neste sentido que afiançamos que um movimento é gesto quanto está inserido em um *sentido* onde haja intencionalidade passível de interpretação, um “com-texto”, um *sentido* que se realiza na linguagem, no texto musical e além... *Gesto concerne a um movimento e a uma duração que é mesmo deste movimento, desta ação*. Um gesto também pode ser compreendido enquanto complexo formado por múltiplos itinerários paramétricos, entendendo parâmetro toda e qualquer característica de um objeto musical que possa ser discernível pela percepção; a isto, vale ressaltar que o gesto abre-se para todas as características do material musical passíveis de uma “experiência transcendental”, onde a própria fisiologia do som, ou o som emitido dos corpos, passam a incorporar o trabalho composicional, assim como objetos os mais diversos assumidos por uma urgência de expressividade. Destarte o gesto na medida em que se apresenta, arrasta um potencial de *atualização*: está prenhe de “futuro” e grávido de “passado”..., é acontecimento, desdobrando no “agora” variáveis instáveis; é em suma “objeto processual” na medida em que linhas de força agem sobre ele.

Ao adotarmos o gesto enquanto unidade morfológica de primeira grandeza, incorporando todos os parâmetros musicalmente significantes em um dado “contexto musical”, incluindo aspectos físicos e corporais..., temos de um lado “um fato

³⁷⁶ CRAIA, E. C. P. Gilles Deleuze e o problema da interpretação: um sopro de puro acontecimento. In: UNIMONTES Científica v. 06, n.01, Montes Claros, 2004, p. 12.

³⁷⁷ *Ibidem*, *Idem*.

ontologicamente objetivo de um movimento corporal que pode ser medido e que não depende de uma consciência para existir”, sendo um fenômeno de terceira pessoa, e por outro lado, “temos um fato que consiste em um estado mental ontologicamente subjetivo porém episteticamente objetivo da percepção musical”³⁷⁸, o que encerra um fenômeno de primeira pessoa...

Ferneyhough utilizou diversas imagens para ilustrar o que ele quis dizer com objetos processuais e processos, assim como o aspecto “figural” do gesto. Ele recorre muitas vezes à idéia de linhas de força (que também poderiam ser chamada de “vetores”) que agem sobre gestos. Uma dessas imagens consiste na onda em movimento de colisão a uma rocha, uma força que pode ser percebida pela forma como a onda se manifesta após a colisão. Ou ainda como um “raio laser, você o distorce, amassa, quebra, fratura, torce, e através do grau de estrago que esse objeto agora apresenta, podemos a julgar o tipo e a qualidade de energia que lhe foi aplicada. Na verdade esses vetores [...] podem ser entendidos em várias dimensões, por exemplo o quão próximo ou distante se está desse gesto. Podemos estar muito próximos ou demasiadamente distantes, ou perdendo a idéia de sua gestalt, ou não percebendo suas potencialidades gerativas e de projeção em outras alocações temporais. Com a idéia de vetores criamos uma ponte entre materialidade e violência, coisas que são o que são, e coisas que tendem inerentemente à mudança imprevisível, tendo em vista a força aplicada³⁷⁹.

É a resistência que o processo de torção aplica ao objeto que nos confere o tipo de quantidade de partículas de energia que estavam em jogo...; seriam as torções causadas por vetores aplicados no gesto que nos é desvelado o quantitativo energético, por meio do atrito, da resistência, da oposição hostil, que talvez sejam estes mais reveladores que o objeto inicial - uma nota dó tocada com *pizzicato*, tangida na corda, já não é apenas um evento consoante em dó maior ou dissonante em dó sustenido maior, ou qualquer outra modalidade transcendente, ela pode ser uma corda tensionada sendo apertada contra o braço do instrumento e atacada. Eis um processo energético, o aspecto de observar um evento acústico com a perspectiva do “o que aconteceu?”³⁸⁰.

Restituir o campo dos “compossíveis” e “impossíveis” do sonoro abrindo espaço para os corpos atuarem, onde o que é “parametrizável” incorre em uma questão de fabulação; eis o “encontro intensivo” com o gesto, com *este corpo*, *este som*, e o *agora* “histerético” (ὕστερησις), em deficiência, sempre “dependente”: o “instante” sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado, onde cada coisa de “nova” produzida é com a condição de repetir uma vez, do modo que constitui o passado e outra vez no presente

³⁷⁸ BARROS, B. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011, p. 10.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 19-20.

³⁸⁰ Cf. STEENHUISEN, P. *Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003*. In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 9-14.

da metamorfose, “e o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno”³⁸¹...; o *agora* também das instabilidades, fluxo da diferença, o movimento da diferenciação, o que se difere de si, a alteração, a diferença de natureza em si e para si onde “espaço”, ou “matéria”, é a diferença de grau fora de si e para nós³⁸²... O *agora* que é do gesto que ruiu, erodiu na repetição, sendo *diferença se relacionando na diferença*; o *agora* do devir, fundamentalmente do movimento...

[...] o movimento físico necessário para criar um som em particular ou um conjunto de sons é o componente mais importante da identidade morfológica de um gesto. O gesto é, então, um composto de uma variedade de atividades físicas individuais ligadas por meio de parâmetros interdependentes. [...] O que é mais crucial para este argumento, entretanto, é que estes componentes paramétricos são inerentemente relacionados (tanto auralmente quanto como unidade de material morfológico) à ação física necessária para criá-los [...] aqui, até mesmo os elementos centrais de altura e harmonia são derivados de estados físicos e transições entre estes estados, e além disso, todos os procedimentos típicos de transformação (aumentação/diminuição, transposição, expansão / compressão, etc.) recebem aplicações físicas³⁸³.

O momento e o local de ocorrência dos “microssons” são incertos... Variações gestuais mínimas desencadeiam reações que interagem com fatores ambientais aleatórios: constantemente a superação de limiares críticos aciona mutações súbitas dos estados vibratórios. O comportamento dos “microssons” lembra o devir heraclítico³⁸⁴: eles parecem

³⁸¹ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. São Paulo, Brasiliense, 2006, p. 138.

³⁸² Cf. DELEUZE, G. *O bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 74.

³⁸³ CASSIDY *apud* DEL NUNZIO, M. *Fisicalidade: potência e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação apresentada a Universidade de São Paulo em 2011, p. 110.

³⁸⁴ Podemos compreender melhor este “devir” pela ótica de Deleuze: “Para Deleuze, a negação do ser em Heráclito, representa a negação da dualidade de mundos. Suprimiu o ser. Tal supressão não é supressão qualquer, mas a do ser extático, imóvel. Heráclito teria feito do devir uma afirmação, isto é, só existe o devir. Afirmou também o ser do devir, o que significa dizer que o devir afirma o ser ou que o ser se afirma no devir. Deleuze identifica em Heráclito dois pensamentos: ‘o ser não é; tudo é devir’. É o pensamento ativo que afirma o devir; ‘o ser é o ser do devir enquanto tal’. Trata-se do pensamento contemplativo que afirma o ser do devir. Ambos os pensamentos são inseparáveis entre si. Assim, não existe um ser para além do devir e não existe um para além do múltiplo. Pois múltiplo e devir não constituem mera aparência ou ilusão, da mesma forma que não existem realidades múltiplas e eternas que constituiriam espécies de essências para além das aparências. Em Heráclito se dá a afirmação da multiplicidade. O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único; é a afirmação do uno, do devir, a afirmação do ser enquanto constância do devir. Por isso, a afirmação do constante devir é ela mesma o ser; a afirmação do múltiplo é ela própria o uno; a multiplicidade é a maneira pela qual o uno se afirma. Isto torna possível a expressão de Heráclito: o uno é o múltiplo. O único deve ser afirmado tanto na geração quanto na destruição. Diz Deleuze: ‘Não viu (Heráclito) qualquer castigo no múltiplo, qualquer expiação do devir, nenhuma culpabilidade na existência. não viu nada de negativo no devir. Pelo contrário, viu o oposto, a dupla afirmação

se re-moldar ininterruptamente a partir dos seus estados físicos precedentes, como se retransmitissem uma espécie de memória efêmera e inapreensível. Esse fator transcende o ser absoluto de Parmênides, a pedra-angular dos métodos lógicos e empíricos, adentra os territórios da retórica poética. A composição musical não persiste como um “produto acabado”. Sua qualidade impermanente não pode ser totalmente estruturada numa dialética. As técnicas instrumentais permitem influenciar, estatisticamente, a taxa de ocorrência de determinadas texturas efêmeras, mas não podem prover seu controle microformal linear. O acaso dessas texturas não pode ser refletido por agendamentos rígidos, mas sim pelo livre-arbítrio e pela “improvisação”, momento a momento. Temporalidades flexíveis, distorcíveis, multidimensionais, anárquicas, ecoterapêuticas etc., permitem que musicistas interajam com as mutações espontâneas dos sons, com o devir dos modos harmônicos, multifônicos e transientes, “veredas que se bifurcam”, *ossias*... O multidimensional fator histerético opera na dinamicidade das reservas energéticas corporais, nos estados psicológicos, no acaso, na intuição, nas constantes associações e decisões musicais, nos afetos, nas emoções, referências culturais etc. Esse tipo de forma musical relativística adapta-se a cada pessoa que a pratica³⁸⁵.

“a identidade ontológica da peça – sua heceidade, em termos deleuzianos – é tão amplamente entremeada com (e dependente de) as ações físicas prescritas na partitura que as diferenças de resultado sonoro são majoritariamente imateriais. Isso não quer dizer que os sons não importam. Muito pelo contrário, a questão é que os sons – quaisquer que sejam eles – são fundamentalmente ligados a sua ação física concomitante. A essência da peça (eu espero) é tal que os gestos de execução individuais são portadores de significados musicais claros. Isto é, os gestos físicos não são meios para um fim aural, mas sim são desde já materiais musicais com suas próprias características. (...) Então, diferentemente de, por exemplo, a transferência de “tipos de ação” numa obra como *Pression*, de Lacheimann, na qual ações físicas similares transferidas para novas posições no violoncelo resultam em sons dissimilares, cada um com sua própria heceidade, em “*The Crutch of Memory*” as identidades musicais de ações transferidas para novos locais ou até mesmo para novos instrumentos são mantidas, sem importar se os sons resultantes dessas ações diferem ou não”³⁸⁶.

do devir e do ser do devir, em suma, a justificação do ser’. E qual é o ser do devir? É tornar a vir, regressar. Este é o ser do que devêm. Regressar é o ser do próprio devir, o ser que se afirma do devir. O eterno retornar, a afirmação do tempo como lei do devir, como justiça e como ser”. FERRANDIN, J. A existência é culpada ou inocente? Deleuze e a filosofia de Nietzsche. In: Revista Filosófica São Boaventura, v. 6, Curitiba, 2013, p. 65-78.

³⁸⁵ CAMPELLO, M. *Nota de programa*. Hysteresis para trio de djeridus, fagote de PVC, sax-bambu, viola percussão e live electronics. XI Encontro Nacional de Compositores Universitários, João Pessoa, Sala de Concertos Radegundis Feitosa, 26/11/2013.

³⁸⁶ CASSIDY *apud* DEL NUNZIO, M. *Fisicalidade: potência e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação apresentada a Universidade de São Paulo em 2011, p. 114.

2.5. Da minha resistência terceira: a anamorfose dos desígnios do objeto – a gambiarra

Na palestra de um cineasta, em Los Angeles, há dois ou três anos, alguém me fez a pergunta de sempre: o "progresso técnico" tem sido bom para o cinema? Resultará na transformação? Eu me divirto inventando uma história que alguém pergunta a Flaubert se a substituição da pena de ganso pela de metal mudou a literatura. Faço Flaubert (que ele me perdoe) responder: "Acho que não, mas mudou a vida dos gansos"³⁸⁷.

Objetos são obstáculos necessários, que afastam objetos outros...; são artefatos, formas singulares de cultura material, deliberados da mão-de-obra humana. Sua criação chancela o progresso individual e concomitantemente o obstrui; auxilia a prosseguir e reduz as obstruções no caminho. A assertiva segue da apreciação etimológica do termo que remonta ao latim *ob-iectum*, cujo *ob*, enquanto preverbo, é designativo de “contra”, numa acepção de hostilidade, obstáculo e faz composição com o verbo *iacere*, lançar – é o que está lançado em nossa trajetória, posto diante e encontra correspondência com o alemão *Gegerstand*: o que está em frente, pressupondo uma relação a alguém, pois enquanto “ente”, ele o é de “razão”, *ens rationis*, ele existe na correlata dependência do pensamento, resultado da consideração da “razão” que cria, sendo *subiectum* da lógica e emergência do humano...

Quanto mais a humanidade dá cabo ao desenvolvimento de objetos, mais a cultura é objetiva, objetual³⁸⁸; os “objetos de uso” são mediações, *media*, meio que não é neutro ou transparente, que tendem à filtros, óbices, anamorfozes, ruídos...; está no “entre” pessoas, e não são apenas objetivos, mas intersubjetivos, não se reduzindo a meras obstacularizações ou com caráter estritamente problemático, mas também dialógico, pois constitui um signo, um símbolo. A atividade de conceber objetos foca-se no que eles irão comunicar ao seu usuário e não a sua finalidade, utilidade, e é por meio das particularidades físicas que os artefatos materializam-se e participam de nossas vidas, e é por tais singularidades que eles são reconhecidos e nos ajudam a reconhecer nossos artefatos de memória, mas não seriam elas o foco das lembranças³⁸⁹. Artefatos, ou “objetos de uso”, portam desígnios, um gregário de signos, impregnação de sentidos que deflagram a mediação de comportamentos, modos de subjetivação e valores; não é sinonímia para “coisa”, e arrasta em sua materialidade um discurso que insinua, nos convoca.

³⁸⁷ CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 192.

³⁸⁸ Cf. FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 194.

³⁸⁹ Cf. DAMAZIO, V. *Design e Emoção: alguns pensamentos sobre artefatos de memória*. In: *Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Paraná, 2006.

O mundo na medida em que estorva é objetivo, objetual e problemático. Um “objeto de uso” é um objeto de que se necessita para afastar outros objetos do caminho. Há nesta definição uma contradição: um obstáculo para se remover obstáculos? Essa contradição consiste na chamada “dialética interna da cultura” (se por cultura entendermos a totalidade dos objetos de uso). Essa dialética pode ser resumida assim: eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetual, problemático), venço alguns destes obstáculos (transformando-os em objetos de uso, em cultura) [...] No caso dos objetos de uso, topo com projetos e design de outros homens. [...] Objetos de uso são, portanto, mediações (media) entre mim e os outros homens. São não apenas objetivos, como também intersubjetivos, não apenas problemáticos, mas também dialógicos³⁹⁰.

A estrutura *sujeito-objeto-predicado* é nossa tríplice ontologia da realidade; trindade que são as formas do ser que perfazem a realidade cujo podemos acessar. Partamos da banalidade de uma sentença para que vislumbremos detalhadamente essa estrutura: “*o homem lava o carro*”. Da sentença, “*o homem*”, é sujeito e carece de significado se tomado à parte, sendo um residual de uma frase ausente, anterior, que seria: “isto é um homem”. Procurando o lugar que é seu dentro da estrutura da realidade, o significado, é que “*o homem*” se faz sujeito de uma frase, e este é um ser em busca de um objeto para realizar-se. A expressão “*o homem*”, isolada de qualquer construção frasal, é não mais do que sua busca, procura e sua própria interrogação... O objeto é o que barra o projeto do sujeito, opõe-se à procura do sujeito e paradoxalmente fornece o próprio sentido da procura; considerando-o isoladamente, o objeto nem pode ser efetivamente objeto, uma vez que ainda não foi encontrado, mas que deve ser encontrado: “*o carro*”. Destarte, “*o homem*” é “*o homem?*” e “*o carro*” é “*o carro!*”: *o objeto é imperativo do sujeito*... O predicado, aqui vale dissecar sua etimologia, vem de *praedicatu*, proclamado, particípio passado de *predicare*, implicando movimento para fora da frase – “*lava*” é prédica..., predizer; é projeto e projeção, previsão e profecia. Sendo sujeito e objeto os horizontes da frase, eles se perfazem também em horizontes da língua e da realidade; sendo o predicado o “nuclear”, o centro da frase, ele o é também da realidade quanto da língua...: *a teia dos nossos pensamentos*³⁹¹.

Desígnio, do verbo designar, tem sua origem em *designare*, composto do prevérbio *de*, na acepção de separação, afastamento, privação, mais o verbo *signare*, marcar, derivado de *signum*, emblema, marca, “aquilo que se segue”, cuja origem indo-européia *sekw* confere origem ao latim *sequi*, seguir – o que priva e se segue, podendo assumir o que denota intenção ou propósito: *designium*³⁹². Se o sujeito se realiza no objeto, e é ele que se opõe à sua procura

³⁹⁰ FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 194-195.

³⁹¹ Cf. BERNANDO, G.; FINGER, A.; GULDIN, R. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 115-116.

³⁹² Cf. FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro, FAE, 1992.

e confere o sentido desta, é que podemos balizar que nessa mutualidade de impregnações, o “objeto de design”, ou o “objeto técnico”, ou de uso - imperativo do sujeito -, cobre-se de um desígnio: *há sentido programado embutido nas suas formas e finalidades – aspecto “designante” do objeto.*

Destes breves parágrafos, para que nos aprofundemos na proposta que se encerra na chamada deste subtópico, ainda é necessário que façamos algumas leituras que nos dão indícios do que seria tal “anamorfose dos desígnios do objeto”, e em tal empreendimento, algumas análises acerca do progresso técnico e da relação entre homem e máquina serão levantadas em dois eixos que confluem para um mesmo ponto: a abstração e a concretização – uma linha argumentativa que parte da física moderna, da cibernética e do conceito de informação, e outra que tem afluentes na termodinâmica, na teoria da informação, ambos assumidos para falar da presença dos objetos técnicos em nossa sociedade.

Pensarmos em termos de técnica na contemporaneidade extrapola a noção de um pensamento influenciado pelo molde, onde técnica é vista como forma e matéria...; os amontoados teóricos e aglomerados maquinais que dão suporte a sociedade informática nos dão outro panorama no que tange a temática: a cibernética e a teoria da informação nos conferem um pensamento da técnica enquanto fluxo, e o engendrar dos objetos técnicos e seu processo ganham sentido conforme a aplicação destas. Pensar na relação máquina e homem, hoje, é restituir a intimidade deste encontro, onde o objeto técnico perde sua imagem de “sujeito”, e a anamorfose operada é o da retomada de consciência dessa ligação, pois a qualidade das ligações que temos com esses objetos é imutável...; especularmos sobre o objeto técnico, de uso, é buscarmos os itinerários de apreensão do fenômeno técnico hodierno e sua articulação com os setores científicos e artísticos, para daí se abolir qualquer hierarquização³⁹³.

A aparição da técnica vai às cumeeiras, aos limiares do surgimento do humano, e sua intensificação leva a formulação de seres complexos que nos extremos dota-se de um específico tipo de “autonomia” - é o entorno ornamentado por nós que nos faz humanos e o início do fenômeno técnico o é o do homem: “um sapateiro não faz unicamente sapatos de

³⁹³ Cf. NEVES, J. P. *O apelo do objeto técnico*. Porto, Campo das letras, 2006.

couro, mas também, por meio de sua atividade, faz de si um sapateiro”³⁹⁴. Da alegoria termodinâmica, podemos pensar o homem enquanto um ente engajado contra a entropia – uma vez que a natureza tende a ela, rumando à desagregação, desinformação e esquecimento, a necessidade de gerar “neguentropia” parte do instinto de preservação e recombinação de informações, sendo ela mesma *situação pouco provável*³⁹⁵. A natureza cria, apesar de tender a entropia; ela preserva e recombina ao acaso arranjos e re-arranjos informacionais gerindo um vasto banco de *situações pouco prováveis*, e no bojo destas situações se situa a vida, onde seres que se autorregulam são gerados, onde seus corpos resistem, por lapsos de tempo, à desinformação. Neste contexto entrópico do homem, apenas situações que não “redundam” é que são “informativas”, e tal “não-redundância” situacional emerge das redundâncias cuja natureza tende. Por essas vias, a técnica estaria no próprio sentido da autopreservação, onde o homem se perpetua na contraposição da natureza que desagrega; logo nos é lícito considerar a relação de interdependência entre objeto técnico e o humano que tem sua narrativa na tensão onde estes seres se fazem mutuamente - a estrutura *sujeito-objeto-predicado*.

Também poderíamos pensar na geração dos seres humanos e técnicos partindo de uma ontogênese que não busca a origem no indivíduo, mas naquilo que o ser se torna enquanto é, como ser³⁹⁶ - pensar o processo ontogênico sempre passível de continuidade, sem o esterilizante de uma estabilização. O *substancialismo* e o *hilemorfismo* supõem a existência de um princípio de individuação, capaz de explicá-la e conduzi-la³⁹⁷, assim sendo a realidade explicada é o próprio indivíduo formado e estabilizado – o *substancialismo*, por seu monismo, considera o ser formado dos casuais encontros entre átomos e sua força de coesão interna, o *hilemorfismo*, de sua parte, em caráter bipolar, pressupõe o encontro entre forma e matéria na constituição do ser. Ambas as noções não consideram os processos de individuação enquanto “evento”, ou na produção do par “indivíduo-meio”, tão pouco os desdobramentos sutilmente perceptíveis no esteio do processo são relevados. Logo, ao falar-se de ontogênese do ser enquanto aquilo que ele é como ser, é explicar a realidade do sistema e não o definido antes (forma e matéria), ou depois (átomos). Ao frisarmos este parêntese, reforçamos o pensamento de um indivíduo que procede por intensidades, conduzido por seus potenciais, legislando seu aparelho reativo e afastando-se de modelos prévios e redutíveis de projeção culturalmente impostos.

³⁹⁴ FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 37

³⁹⁵ Cf. FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.

³⁹⁶ Cf. SIMONDON *apud* NEVES, J. P. *O apelo do objeto técnico*. Porto, Campo das letras, 2006.

³⁹⁷ SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. In: *Cadernos de subjetividade* PUC-SP, v. 1, n. 1, 1993, p. 98

Nestes termos de um homem que é intensidade, a individuação se procede por mediação que faz aflorar uma “grandeza média”, a partir de um sistema que comporta dualidade original das ordens de grandeza e ausência de comunicação iterativa inicial, para em seguida gerar ordens de grandeza e estabilização advindas da comunicação³⁹⁸. Assim o homem é esta “grandeza média”, indivíduo estruturado que emerge de uma mediação, cuja “grandeza superior” é energia potencial e a inferior é matéria que se ordena, onde um equilíbrio estável é impossível, pois exclui o devir, mantendo o sistema com baixa energia potencial – *toda estabilidade é imagem, é uma metaestabilidade; todo sistema com baixa energia potencial porta pouca possibilidade de transformação, logo em um sistema de individuação, o equilíbrio metaestável que promove a suspensão temporária entre as grandezas extremas, permite uma individuação que pode retornar seu fluxo arbitrariamente.*

A “operação transdutora” também nos auxiliaria na compreensão da individuação, uma vez que envolve o físico, o biológico, o mental, e o social que se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundada tal propagação sobre uma estrutura do domínio operada de região em região³⁹⁹. A “transdução” é a própria individuação operando em um único domínio ou em domínios heterogêneos - complexos biológicos, psíquicos e sociotécnicos sendo conduzidos pelo indivíduo vivo tanto em seu interior quanto no que o circunda, enquanto o “inanimado” tem na individuação, uma origem absoluta. Uma individuação enquanto “origem absoluta” também pode ser verificada no vivo, no indivíduo, todavia ela é indissociavelmente permeada pela individuação perpétua da vida, o que faz do absoluto uma imagem, ou “teatro da individuação”⁴⁰⁰.

Sumarizando, o generativo sistema de individuação larga rastros no caminho na medida em que o indivíduo vive; marcas estas que nos impede que a memória seja capturada pela entropia, emergindo da redundância; a gerência de informações e sua fabulação, é a abstração sobre informações, estratos já gerados, onde *situações pouco prováveis* advêm de outras já disponíveis. A exteriorização da memória em objetos e linguagem são essas marcas que imprimimos no mundo e é a partir delas que os domínios da cultura, da técnica e da sociedade são informados – é da existência de marcas prévias que o desenvolvimento de seres se complexifica, na medida em que as marcas se acumulam e o sistema comporta perdas: a abertura da generatividade abre para a produção de redundância e para o esquecimento, o

³⁹⁸ SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. In: *Cadernos de subjetividade* PUC-SP, v. 1, n. 1, 1993, p. 104.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 104.

homem de intensidade desmorona-se em residuais, vai ruindo ao passo que existe, são rastros seus, os objetos, a escrita e seu código genético; eis aí o *gesto humano*...

A gênese das mediações se dá na medida em que transferimos volumes da natureza e os dispormos na cultura. Deste engajamento contra a entropia, o homem ornamenta seu mundo, sendo este ato de ornamentação, a organização do que lhe circunda, um exercício de negatividade, que vai da linguagem às altas abstrações científicas – é pelo contínuo fabular que todo sistema negativo do homem é fundado; é pela concepção de formas abstratas que ele organiza e neste exercício podemos verificar algumas características do *gesto abstraidor*⁴⁰¹.

[...] a imaginação adquire uma função muito importante no comportamento e no desenvolvimento humano, ela transforma-se em meio de ampliação da experiência de um indivíduo porque, tendo por base a narração ou a descrição de outrem, ele pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua experiência pessoal. A pessoa não se restringe ao círculo e a limites estritos de sua própria experiência, mas pode aventurar-se para além delas, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica ou social alheias⁴⁰².

Um dos primeiros gestos que rumam à escalada da abstração compreende a “manipulação”; é a própria retirada de um volume da natureza, abstraído-lhe do “tempo” e posto em confronto com a concretude do entorno. Objeto abstraído, convertido em circunstância cujo contexto é absorvido...; da sua resolução enquanto problema e conversão em estrato para posterior informação, conseqüentemente resultará em cultura... Tal gesto do homem em direção ao mundo reflete nele mesmo, e a “manipulação” transforma-o em ente abstraidor por excelência⁴⁰³. O gesto que se posta em seguida é o da “imaginação”: abstraído-se a profundidade dos volumes cuja circunstância será planejada e aquartelada em cena - imagem que fixam as visões, a própria visão da circunstância. Os elementos contingentes da circunstância são contextualizados na cena, estas imaginadas e representantes das circunstâncias onde a imagem se incumbirá pelas orientações das ações e pela apreensão das relações - *as mãos guiadas pelas imagens interferirão na circunstância*. É com a imagem - o retesamento dos contingentes de um fluxo; cena engendrada; representação planejada da “quadrimensionalidade tempo-espço” – que a teoria é vinculada à prática e o homem passa a agir conforme projeto...: é *homo sapiens*⁴⁰⁴. Se a imagem, a representação, a cena, oriundos do gesto de imaginar, passarem a não ser apreendidas como mediações claras cujo mundo é

⁴⁰¹ Cf. FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.

⁴⁰² VIGOTSKI, L. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009, p.25.

⁴⁰³ FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 16.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, *Idem*.

percebido, ou se a circunstância substitui o representado desta, tais imagens perdem sua potência mediadora, vetando o acesso ao mundo concreto – é a “problemática da representação”, onde se corre o risco de não agir em direção ao mundo, mas em função da imagem, estabelecendo um jogo de potências e limitações entre os posicionamentos de um mundo guiado por elas...

Se a imagem confunde-se com o representado, a seguinte resolução parte pela explicação desta imagem, que equivaleria a extrair os elementos de sua superfície pondo-os em linha no intento de contá-los...: gesto que desembocará na “conceituação”, convertendo cenas em explicações lineares, contáveis. As séries de conceitos são o texto, e o mundo que vemos é orientado pela linearidade destes textos e na conformidade de sua organização cuja mensagem da conceituação é expressa em linhas que encadeiam conceitos em processos - o homem é ator que concebe o imaginado; os processos concebidos representam cenas imaginadas, e assim o humano se perfaz em ser histórico que não se dá conta de estar perante abstrações ordenadas segundo convenções de sintaxe, regras lógicas e matemáticas: um mundo visto através de textos, um universo concebido pela explicação, conhecido pela imagem – *a ordem desvelada do universo pelas ciências da natureza é meramente projeção da linearidade dos textos lógico-matemáticos, e “pensamento científico” é concepção consoante à estrutura de seus textos*. O sujeito da língua, que funda experiências, concebe o imaginado, e assim como os demais gestos abstraidores, o conceito, limitado pelas convenções determinantes de sua estrutura, é insuficiente, dado que passamos a “calcular” o concebido. A fascinação pelo cálculo não decorre de sua capacidade de gerar mundos, assim como a escrita, mas antes da “projeção”, a partir de si, de mundos perceptíveis aos sentidos: um gesto que parte do abstrado em direção a sua concreção...; desta via é que imagens, volumes, textos e sons materializados a partir do cálculo diferem ontologicamente dos mesmos abstraídos do concreto⁴⁰⁵ - *em suma, o “gesto de calcular” é o da concretização de informações, da “síntese” de imagens, sons e volumes*.

Seria este o quarto e ultimo gesto: da manipulação, imaginação e concepção, o arremate da abstração vem do calcular... Uma vez que os elementos de superfície que constituem a linearidade do conceito não se vêem coesos e que este fio condutor perde sua consistência, resta calcular o que não pode ser mais concebível ou imaginado – o cálculo lida com os elementos que antes estavam no “plano de organização”, hierarquizados em uma “superfície estratificada” para daí reiterá-los; ou ainda, se a rocha sedimentar perde coerência,

⁴⁰⁵ FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 85

ela retorna a sedimentos, e tais partículas é que serão passíveis de um gesto abstraidor de retomada. O cálculo apossado desses elementos calcula-os: uma alegoria em vias de explicar outra alegoria; sedimentos que são novamente reagrupados em mosaicos, podendo ser computados, formando linhas secundárias ou curvas projetadas, planos secundários ou imagens técnicas, volumes secundários ou hologramas. É desta relação de gestos abstraidores que o homem faz de si um jogador, aquele que calcula e computa o concebido⁴⁰⁶.

Evidentemente que estes níveis de abstração não concorrem absolutamente a uma narrativa cronológica do desenvolvimento técnico, mas nos tem serventia na medida em que traça as distinções entre o gesto que produz imagens tradicionais e o que produz tecno-imagens; talvez aí esteja uma cartografia dos gestos empreendidos na ontogênese de objetos, nas maneiras como procedemos na confecção de marcas no mundo para posteriormente abordá-las e assim produzir objetos⁴⁰⁷. Nesta escalada de abstração não há rupturas, pois cada gesto abstraidor torna o humano capaz de criar objetos que venham a sanar problemas e concomitantemente criá-los. Como nos referíamos nos primeiros parágrafos, o “objeto de uso” é obstáculo, e serve para vencer outros mais, onde todo avanço resguarda um retrocesso, todo objeto atravessa um caminho e a condição de sua existência evita a acumulação linear da técnica, impedindo que os gestos abstraidores se sucedam por rupturas⁴⁰⁸.

Toda redundância rompida é nova informação gerada, em todo nível alcançado o acaso ronda; a isso equivale dizer que os elementos constituintes de um nível de abstração podem se combinar e recombina fortuitamente, o que ruma ao empobrecimento da informação alcançada corroendo o nível em que ela está disposta. A minoria ínfima de acasos, ou *situações pouco prováveis*, deflagra o enriquecimento da informação e faz emergir um novo nível. Cada nível representa seu anterior que é mais concreto, daí que saltos regressivos não são excluídos desta escalada uma vez que na abstração sempre nos distanciamos do concreto para melhor senti-lo – a mão manipula o concreto em si, os olhos imaginam o volume, os dedos concebem a cena, e a ponta deles computa os conceitos, logo abstrair não é progredir, mas regredir, um recuo que antecede o salto, assim como a história da cultura não representa progressos, *mas a dança em torno do concreto*⁴⁰⁹.

Vivemos em plena era da informação e a isto se traduz: nossos atos não mais se orientam ao mundo em busca de modificá-lo, mas dirigem-se à imagem, no empreendimento

⁴⁰⁶ FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 17.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁰⁸ FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 194.

⁴⁰⁹ FLUSSER, V. *opus cit.*, p. 18.

de gestos que buscam modificar e programar o receptor da imagem e é em tal contexto que surge o “funcionário”: indivíduo que brinca com o aparelho e age em função dele. O desígnio do objeto aí é salientado: objeto convertendo-se em “sujeito”, conferindo à máquina uma intencionalidade que é diversa do organismo vivo. A automática concretização operada por esses objetos alastram um montante de informações e redundâncias tão rapidamente e em larga vazão que o engajamento humano contra a entropia se torna inócua em tal sistema, esquecemos rapidamente que entre humano e máquina uma relação recíproca existe, tanto um como o outro programam e são programados – objetos técnicos, aparelhos, máquinas não são sujeitos, mas autômatos infra-humanamente cretinos, pois nada querem e rolam por inércia, e o que aparenta ser uma luta entre eles não passa de mútua interferência de funções cegas⁴¹⁰.

O vício de acreditar que a criatividade só existe nas artes deforma toda a realidade humana. Constitui uma maneira de encobrir a precariedade de condições criativas em outras áreas de atuação humana, por exemplo na da comunicação, que hoje se transformou em meros meios sem fim, sem finalidades outras do que comerciais. Constitui, certamente, uma maneira de se desumanizar o trabalho. Reduz o fazer a uma rotina mecânica, sem convicção ou visão ulterior de humanidade. (...) Enquanto o fazer humano é reduzido ao nível de atividades não criativas, joga-se para as artes uma imaginária super criatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não-comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismo⁴¹¹.

Podemos ainda especular sobre o objeto técnico partindo por uma via complementar que baliza sua “evolução” apenas como mera passagem de um modo mais abstrato para um mais concreto; pensamento que também se liga à individuação, baseado em intensidades que apenas produzem espécies e gêneros adequados ao discurso⁴¹². Em tal perspectiva o objeto não se ordena ou é classificado em critérios de descendência ou progresso, e sua principal característica de evolução técnica é o da “concretização”: quanto mais autônomo e unificado, maior é o grau de concretização do objeto, inversamente, quanto mais divergente e menos autônomo, recrudescer-se a artificialização ou abstração. Toda divergência direcional das funcionalidades de um objeto técnico, assim como os desvios de seu desígnio que possam ser operados, permanecem como *resíduo de abstração* que impregna o mesmo, assim a noção de progresso que envolve o objeto técnico e da ordem da progressiva redução dessa margem assim como da plurivalência de funções⁴¹³.

⁴¹⁰ FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008, p. 78.

⁴¹¹ OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p.39.

⁴¹² SIMONSON, G. *On the mode of existence of technical objects*. University of West Ontario, 1958, p. 21.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 23.

Uma das características do objeto técnico, pela perspectiva tomada, é sua autonomia, e ao falarmos sobre o que um objeto autônomo é, estamos a nos referenciar a sua capacidade de “autorregulação”: potência para gerir sua relação com o entorno, não sendo apenas um caráter automático, pois o “objeto autônomo” porta os comandos para orientar seu funcionamento. Por esta via poderíamos considerar (para análises terminológicas, seus efeitos e onde operaria o fechamento do objeto em sujeito) o objeto técnico industrial como “concreto”, enquanto o técnico artesanal em “abstrato” ou “artificial”.

O aumento da coerência interna de um objeto técnico, com o estreitamento dos fins a que se propõe, marca a convergência ou o fenômeno de unificação, cuja concretização se dá pela sinergia funcional do sistema; eis aí também o fenômeno de simplificação, onde o objeto técnico concreto já não mais se divide contra si e cujo nenhum efeito secundário compromete a operação do todo, tampouco é omitido⁴¹⁴. *Se o objeto é “concreto”, ele é imprescindivelmente estável, é autônomo para se proteger de si e do que o circunda, não devendo ser autodestrutivo e mantendo-se em operação estável pelo maior tempo possível*⁴¹⁵ - fechado, ele se generaliza e converte-se em estrato o que permite sua conservação intermediada pela linha de montagem. O objeto dito “abstrato” é passível de colapso, sua arquitetura está aberta constantemente para influências externas e suas normas definem-se a partir de fora, sendo sua organização analítica uma abertitude para as *situações pouco possíveis*. Assim, o objeto técnico “concreto” é essencialmente reativo, e é na formação de tipos estáveis que tornam a industrialização possível, não o contrário, pois o fenômeno da padronização não é promovido pela indústria⁴¹⁶ e sim pela simplificação do objeto técnico. Se o objeto artesanal é aberto, feito sob medida para o usuário, o industrial segue mensurações gerais condicionada pela própria “concretude” do objeto técnico: seu fechamento, unificação e coerência interna. É na exata instância em que o objeto se “concretiza” em atitude de fechamento para a pluralidade funcional, podendo qualquer “abstração” que desvirtue seu desígnio, que o *sistema de necessidade de utilização* que lhe é externo, torna-se irrefutavelmente incoerente em paralelo a sua convergência interna. O sistema do objeto técnico “concreto”, industrial, impõe; sua “concretização” fornece uma específica intencionalidade o que cabalmente molda as necessidades, adquirindo assim o poder de dar forma a uma civilização⁴¹⁷.

⁴¹⁴ SIMONSON, G. *On the mode of existence of technical objects*. University of West Ontario, 1958, p. 30.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁴¹⁷ *Ibidem*, *Idem*.

À este “objeto sujeito” que carrega seu desígnio, poderíamos opor uma reflexão acerca de sua “concretude”, e para tal, basta que restituamos a ele sua “artificialidade” – os únicos seres “concretos” são os vivos que por excelência se “autorregulam” e gerenciam sua relação com as adjacências, o objeto técnico meramente se insinua, traça aproximações, vive no limiar de uma “concretização” sem nunca definitivamente a realizar. Todo objeto técnico, “concreto”, industrial, é passível à polissemia; apesar de seu fechamento e desígnios, ele não está imune à “abstração”, e é na medida em que se instaura a “crise da padronização” - onde o homem se vê em regime de adequação às generalizações de seu sistema interno - que suas incoerências são trazidas a luz. “Abstrato” ou “artificial” são meras concepções sobre o objeto que nos traz uma cisão, um afastamento entre o que seja “artificial” e o homem. O objeto e o humano se relacionam transdutivamente no interior de um sistema e a “artificialização” é dependência que o objeto tem em relação ao humano para se manter - espécies e gêneros adequados ao discurso. *O objeto natural é “concreto” na medida em que se “autorregula” e está integrado em seu meio, mantendo sua organização, assim que é retirado das adjacências que compõe o seu contexto e submetido às operações de agentes humanos, o objeto é “artificializado”.* A serialização do objeto técnico industrial, ou a fabricação, equivale a uma individuação já efetuada – o objeto técnico “concreto” (aqui em destaque, já que todo objeto é artificial, logo passível do gesto abstraidor) é adaptado nos limites que seu funcionamento lhe permite, e este não pode modificar a si, estando sempre sujeito ao homem para manter-se. Ainda que engendrado com extrema coerência interna, o objeto técnico reservará sempre o residual de uma abstração, estará permanentemente aberto dada a sua inapetência para operar a própria individuação assim como o vivo. A cultura técnica, que muda com base em realimentações constantes, está cada vez mais comprometida com a *coisificação* de simulações de informações genéticas herdadas⁴¹⁸, daí que sistemas em rede e computadores se perfazem na contemporaneidade em próteses da nossa memória e da nossa capacidade comunicacional⁴¹⁹.

Ao afirmarmos que o objeto técnico é reativo, nos referimos aos processos de formação de redes surgida da relação do humano para com eles, mas também é em nome de uma eficiência funcional baseada na sinergia das partes...: em sua simplificação, o objeto diminui exponencialmente a energia potencial de todo o sistema que a ajudou a formar. Ao nos referirmos à reatividade portadora dos objetos técnicos, estamos a falar também que toda

⁴¹⁸ FLUSSER, V. *O mundo codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 38

⁴¹⁹ NEVES, J. P. *O apelo do objeto técnico*. Porto, Campo das letras, 2006, p 99-100.

recrudescência no campo técnico promove a capacidade das máquinas de penetrarem nos conjuntos sociais ao ponto destas afetarem sua intencionalidade, sendo capaz de gerenciar sua relação com o meio já que o vivo pode adaptar e modificar suas estruturas internas. Compreendamos que tal subserviência adaptativa do vivo ao maquinal é fruto de uma desorientação que se repercute em tendências “tecnofóbicas”, ou de pânico, e “tecnofílicas”, ou de celebração. Ambos estão cortados pelo desenvolvimento técnico completo, onde o objeto apresenta total sinergia interna. Nem “tecnófilo”, tampouco “tecnofóbico”, antes cômico das tendências e tensões que a evolução técnica promove e que nos deixa os vestígios de que toda potência do objeto é sempre limitada e a potência da máquina se dirige a síntese máxima de eficiência.

A cultura técnica não porta resoluções nem estabilizações...; do problema resolvido, outro é gerado, o próprio objeto técnico é essencialmente problemático e é na perpetuação deste ato de resolução que a sinergia interna é gerada no objeto, tornando-se eficiente para os fins de seu desígnio e passível para a padronização..., a réplica. Objetos que sintetizam também são sintetizados; a máquina é azafamada, e é produzida nesta azáfama; o “objeto sujeito”, coerente, fechado, é fabricado e replica com o máximo de eficiência, sem sobras de energia e material – tal característica molda necessidades e direciona modos de fazer que seguem a coreografia das máquinas justo quando tarefas são desempenhadas estritamente dependente de objetos técnicos que as realizam.

Aí reside o desígnio, neste patamar de eficiência, e de sua capacidade de concretizar automaticamente, que surge a figura do “funcionário”, que faz acontecer o funcionamento do aparelho por comportamentos mais reativos que criativos, pois *toda criatividade ruma à desestabilização da coerência interna do objeto*. O “funcionário”, usuário passivo, não critica o aparelho, pois o percebe como única resolução para a problemática posta e tal fechamento do objeto confere altíssima redundância dado o uso semelhante que o “funcionário” operará sobre o equipamento. A anamorfose sobre os desígnios do objeto técnico partem de duas denúncias: urge que restituamos à técnica uma compreensão de que ela é tendência vital humana o que abre o fluxo técnico para interferências de setores os mais plurais da sociedade, mesmo que o impacto massivo venha de aparelhos industriais, que acabam por controlar a abertura para produção e consumo...; os setores mais pulverizados podem modular esse fluxo. Uma segunda urgência é: mesmo que o objeto técnico concreto, ou a máquina sejam fechados e produza alta redundância, o sistema que a produziu carrega fissuras, mesmo com a máxima coerência interna, um resíduo de abstração permanece, é uma possibilidade de abertura e tal abertura se lança no jogo, não se limitando ao funcionamento do objeto – à procura dos

resíduos de abstração e das possibilidades de jogo em todo objeto..., eis um exercício ativo que vai de encontro à reatividade dos desígnios e é aí que a “gambiarra” encontra seu espaço.

No nível da tecnologia moderna e das complexidades de nossa sociedade, exige-se dos indivíduos uma especialização extraordinária. Esta, todavia, pouco tem de imaginativo. De um modo geral restringe-se, praticamente em todos os setores de trabalho, a processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea de seu fazer. Isso, absolutamente não corresponde ao ser criativo⁴²⁰.

Gambiarra⁴²¹ aqui é tomada enquanto *linha de fuga*, uma porta para a desterritorialização – “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma”⁴²².

O que vem a definir uma “situação” é uma específica distribuição dos “possíveis”, o recorte operado no “espaço-temporal” do próprio existir, não se tratando meramente de “ritual”, de tediosa repetição, ou alternância demasiadamente regulada, de hiperbólica exigüidade, mas da própria “forma”, que é dicotomia da possibilidade: “ou isso ou aquilo” culminando em disjunções exclusivas das ordens: masculino-feminino, adulto-criança, humano-animal, intelectual-manual, trabalho-lazer, branco-preto, heterossexual-homossexual etc... Dicotomização situacional que antecipadamente estria a percepção, a afectividade, o pensamento, aquartelando a experiência em formas totalmente prontas, absolutas. O que existe nesta perspectiva é opressão em virtude desse estriamento, coordenando pares de opostos, englobando uma hierarquia: *cada disjunção é no fundo a de um maior e um menor*. Tal esquadrinhamento dicotômico interrompe o desejo ativo, produtor, ou obsta sua incessante autoprodução. Pensar a gambiarra, grosso modo, é encarar o desejo que não se furta a qualquer atribuição, a qualquer segmentação, o que equivaleria a dotar o desejo de uma qualidade intrinsecamente “feminina”, “infantil”⁴²³ – *in-fância* da experiência; *infância*

⁴²⁰ OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 38.

⁴²¹ Para um estudo mais aprofundado sobre a gambiarra e experimentalismo sonoro recomenda-se: OBICI, G. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e Elektronisches Studio TU, Berlin, 2014.

⁴²² DELEUZE, G. *Diálogos* (com Claire Parnet). Tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Escuta, 1998, p. 158.

⁴²³ “Na realidade, se os devires passam por uma relação privilegiada com a feminilidade, com a infância etc., é porque essas relações fazem fugir uma situação constituída de dicotomias que se organizam a partir de um estado de maioridade (qualitativa) definido pelo macho adulto. Daí o caráter factível de uma emancipação que consistiria na afirmação de uma identidade de mulher, uma vez que esta não teria outro conteúdo senão os caracteres oriundos da distribuição dos papéis, das atitudes etc. instituída pela relação de dominação. Desse ponto de vista, mesmo “uma mulher tem que devir-mulher”, isto é, reencontrar o ponto onde sua auto-

obstinada. Feminilidade que é intangível, incomensurável e desprovida de essência e que não se afirma sem antes pôr derradeiramente em comprometimento o estabelecido, a “situação”, a ordem das afecções e dos costumes, uma vez que tal ordem é exercitada em sua repressão.

A problemática da gambiarra, em linhas gerais, está menos na mudança de “situação”, em sua abolição, em seu extirpar, e equaliza-se à “vacilação”, ao susto, à “desorganização” de uma situação qualquer, encarando que todas as situações são equivalentes. A feminilidade, a infância e a questão da gambiarra estão nesta “desorganização” que elas arrastam sem “explodir”: o “terror” *que contesta o que há de qualidade intrínseca da ordem*, pois a “desordem bem compreendida não significa o vazio ou o caos, mas antes um ‘corte’ no caos, seu enfrentamento mais que sua negação em nome de presumidas formas naturais”⁴²⁴. Tal vetor de “desorganização”, ou desterritorialização é o que define a *linha de fuga* e que se irmana ao que a gambiarra propõe.

Linha..., traçada sobre o plano nos confere outro ponto de vista sobre o conjunto de uma situação, permitindo-nos analisar os agenciamentos por seus dois pólos: o de estratificação, fincado nas instituições, e o da desterritorialização – *linha* enquanto critério imanente. *Fuga* que é fugir em duas acepções..., no perder sua estancidade ou sua clausura: esquivar, escapar..., e “se fugir é fazer fugir, é porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadir-se pelo sonho ou ainda transformar a situação”⁴²⁵: sair da música pela música, fugir do instrumento pelo instrumento, fugir dos desígnios do objeto pelo objeto; o problema reside na fuga, nos itinerários de um processo desejante e não na transformação cujo resultado só valerá por suas *linhas de fuga*. Gambiarra enquanto redistribuição dos possíveis sem desembocar em uma repressão obtusa, em um dogma, uma imagem doutrinária; não por “pretensão” de transformação, mas pela “potência” de transformar; uma transformação ao menos parcial, correlata à imprevisível criação de novos “espaços-tempos” e perfeitamente improgrável...

A assunção da gambiarra também abraça o desviante, o simulacro, a perversão de teorias de toda natureza para utilizá-los em outros fins, relacionando um conceito à polissemia de suas condições, às forças e dinamismos intuitivos que ele porta – perversão que não implica na negação ou destruição, mas na contestação do caráter bem-fundado do que é, um arremesso para além do dado em um novo horizonte não dado: o fazer fugir para além dos

afirmação, longe de ser a de uma identidade inevitavelmente definida por referência ao homem”. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário Deleuze*. Tr. br. André Telles, Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumaré, 2004, p. 30.

⁴²⁴ *Ibidem, Idem.*

⁴²⁵ *Ibidem, Idem.*

domínios absolutos do sim e do não, da sujeição do desejo a recortes preestabelecidos. *Ser gambiarra colocando-se sob o signo do indiscernível e da “disjunção inclusa”, para além da dialética que conserva sua premissa superando a alternativa por uma reconciliação sintética...* Ser gambiarra, fazer gambiarra, viver a gambiarra. Propomo-nos também pensar a gambiarra - e é mister que salientemos este aspecto -, no plano do instrumento musical, na intervenção mesma nos desígnios dos instrumentos, rompendo com o seu fechamento, seu idealismo, para além do “útil” cristalizado pelo “funcionário”, ao ponto de nos pormos no limiar da indagação sobre o que é um instrumento musical. O aspirado não é uma resposta, mas antes a sinalização de alguns aspectos que concernem à realocação das noções, ou mesmo a vazão da anamorfose sobre as perspectivas que subjazem aos descritores do termo “instrumento musical” na medida em que possamos vislumbrar sua profanação, o que incorre no repensar do fazer musical e sua cadeia, no amplo processo que vai do elencar dos materiais, da “desobediência” ou subversão dos desígnios do instrumento, dos dispositivos sonoros, ou dos “objetos de uso”, ao passo que atendam a uma necessidade...

O dismantelamento desta cadeia - que rompe com moralismos ou coerções e restitui o ético -, abarca processos de confecção, manufatura, modelagem e remodelagem; reparação, fragmentação e desfragmentação dos materiais; a própria experiência de luteria... É neste sentido que a gambiarra aqui evocada irmana-se com a prática mesmo de luteria enquanto campo para a fabulação, para o “gesto abstraidor” que rumo a “artificialização” de objetos: espaço para a investigação do diferente, para a abordagem de práticas impulsionadas pelo afeto à materialidade do som, à fisicalidade dos instrumentos e à corporeidade, ao ponto de parir “blocos de sensações”...; *linhas de fuga* a toda lógica ou razão racionalizante dos contextos estabelecidos da fruição musical, servindo de meio de exploração para outros modos de recepção - *para além das barreiras da forma, de função ou espécie!*

[...] porque não pensar como um tipo de revolução pela tentativa de curar certas feridas abertas de um sistema social desigual, trazendo conforto ou voz àqueles a quem isso é negado. A gambiarra é ela mesma uma voz, um grito de liberdade, de protesto ou, simplesmente, de existência, de afirmação de uma criatividade inata [...] a gambiarra também é método. É modo, *modus operandi*, tática de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação. Isso pode ser observado não apenas no modo de funcionamento dos grupos ativistas de mídia, mas também nas práticas dos coletivos artísticos locais e redes alternativas⁴²⁶.

⁴²⁶ ROSAS apud OBICI, G. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e Elektronisches Studio TU, Berlin, 2014, p. 57.

CAPÍTULO 3. EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA EM PAUTA – UM DESEJO METAMORFOSEADO EM EXPERIÊNCIA

3.1. Cobogós - por uma “definição”: à guisa de introdução.

O Povo de Pedra é quem detém os grandes registros [...] Estes grandes Mestres têm condições de transmitir aos buscadores da verdade grande parte do conhecimento relativo à história do nosso Planeta e à história de seus filhos. A missão das Pedras, o seu serviço na Terra, consiste em armazenar energia. [...] As rochas detém registros históricos [...] O reino mineral é matéria densa, cujas qualidades magnéticas permitem às Pedras registrarem tudo aquilo que ocorre no planeta. [...] O Povo de Pedra lhe pede que abra sua mente, já que um novo nível de entendimento está chegando até você. Esse conhecimento está baseado nos Registros da terra e pode mudar a forma pela qual você vê a vida atualmente. Permita que estes professores se tornem os seus guias e descubra um novo mundo, que se abre para você. Prepare-se para escutar os sussurros do reino mineral e seu próprio coração saberá reconhecer a verdade⁴²⁷.

Um fenomenal relato da criatividade dos povos antigos em busca da perpetuação e adaptabilidade em seu meio é tecido na materialidade de um testemunhal que transpassa o calendário, a história, e nos leva pontualmente ao *cobogó*. A concreção desses registros atesta a multiplicidade de caracterização do feito humano que é legado aos atores sucedâneos, perfazendo-se em territórios onde estes operarão. É em parceria com o circundante, *in situ*, que encontramos conformações ecológicas adaptadas que chancelaram tal perpetuação – a sobrevivência perante diversidades socioambientais e climáticas mediada por “objetos de uso” –; e é nos lugares desta subsistência coletiva que os “gestos abstraidores” do homem são perenizados nos estratos linguístico-culturais, políticos, e nas formas ornamentais da sociedade. Dos nômades aos fixados, do isolamento à comunidade, dos trópicos aos pólos congelados, dos desertos às matas tropicais e europeias, das savanas às florestas africanas, mas também das ilhas isoladas às montanhas e cordilheiras; dos areais litorâneos, aos sertões semidesérticos...; todos vivenciados e habitados, aonde tramas de composições e intrincadas elaborações de desenhos próprios foram se conformando e passam a representar universos próprios e afirmativos da extraordinária capacidade de inserção humana, dando suporte aos legados culturais: uma etnoformação de cores de peles, de indumentárias, de expressões artístico-artesanais; falares e cantares diversificados do saber fazer; construções sócio-políticas próprias e peculiares curiosamente verificáveis tanto na arquitetura quanto no

⁴²⁷ SAMS, J. *As cartas do caminho sagrado*. In: KAERU, I. *Memória da pedra*. Recife, Edição do autor, 2003, p. 10-11.

urbanismo... Toda uma vida ornamentada que corrobora para os indícios desta força criativa de adaptação e que culminam em elementos que vão da convivência à conservação e mesmo às transmutações *in vivo* das afirmativas culturais.

Elementos construtivos sacados ao redor (terra, pedra, madeira, cal, metal, capim, palhas), inicialmente, depõem sobre os modos de viver e usufruir e defender-se dos rigores climáticos, das adversidades locais, dos ataques invasores, das epidemias. Vilas isoladas, povoações resistentes, centralidades pioneiras, pequenos impérios e domínios interpolíticos continentais, vão constituindo uma teia de instâncias culturais que relatam suas trajetórias na constituição da humanidade. Todos os desenhos acumulados, os traços de contributos, depoimentos materiais e imateriais, vão tecendo e alinhavando um panorama testemunhal desses feitos e fatos humanos⁴²⁸.

Baliza-se que todo segmento específico de cultura conformada faz o seu relato: talha na pedra uma narrativa aos presentes e à posteridade no que concerne a sua passagem; grava em superfícies a peculiaridade de seu universo, suas afirmativas étnicas... O falar sob os mais diversificados influxos, encontros e composições sonoras, o traço, a pintura e o escultórico constituem-se em registros, assim como as especificidades do trato da terra, os objetos artesanais, as relações que vão da esfera comunitária, nacional ao reduto familiar. Nossa memória mais tardia evoca antecedentes de formação em desenhos identificados e documentais e é possível narrar hoje suas cronologias histórico-culturais formadoras e reconhecemos claramente nossas relações diretas e decorrentes...:

A cultura portuguesa aportada aos trópicos sul-americanos adapta seus modos de convivência ibérica e expressa elementos construtivos de proteção aos rigores do clima tropical — aqui, uma nova condição se impõe: a umidade das matas litorâneas, as chuvas intensas em períodos concentrados. Então, os beirais projetados (à chinesa), os balcões avarandados, a utilização da cal refletiva, das estruturas em pedra calcária e dos tijolos cozidos, dos emboços e rebocos fartos e protetores, das portadas e suas ombreiras e vergas em pedra de cantaria, estruturalmente seguras e duradouras. As paredes estruturais, alargadas pela estabilidade necessária aos recursos de contenção dos esforços de sustentação das pesadas estruturas das cobertas, contribuem para o conforto ambiental interno das moradias nos trópicos escaldantes. As portadas e janelas em madeira maciça também cooperam no barramento solar e no controle da luz excessiva. Os contornos das cercaduras dos vãos rasgados de portadas e janelas, sacados do pano de reboco acabado, desvia as águas pluviais das esquadrias em madeira, protegendo-as. A utilização das treliças em rechas de madeira (gelosias, arupemas, mouxarabiês), interpretam o sentido de proteção das aberturas ao sol direto, especialmente no casario à poente- oeste. Daí, uma constatação viva da transposição cultural adaptada. Essa a função especificada e detalhada exemplarmente — o sol pode ser controlado, amenizado, domado. A ventilação pode entrar, vazar, cruzar, amenizar. Vencemos! É possível viver nos trópicos!⁴²⁹

⁴²⁸ VIEIRA, A.; BORBA, C.; RODRIGUES, J. *Cobogó de Pernambuco*. Recife, Editora Josivan Rodrigues, 2013, p. 10.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 12-13.

Debutada pelo pioneirismo da fatura arquitetural portuguesa aqui composta em seus modos originais, os mais miscigenados, a fase primeira dos assentamentos olindenses importa desde a arquitetura maneirista renascentista aos fortificados sobrados mouriscos, passando pela fase imposta do neoclássico afrancesado – marcadamente pela passagem da Corte Imperial e da Missão Francesa -, pelo ecletismo republicano, e mesmo pela arquitetura inglesa nórdica européia que é testemunhada com os investimentos ingleses no transporte, na comunicação por telégrafo, no fornecimento de água tratada e energia elétrica pública e privada: estratos culturais que culminariam na expressão moderna e pioneira da caixa d’água do Alto da Sé que testemunhou o nascimento do *cobogó*...

Um bloco a ser inicialmente industrializado, composto essencialmente em massa de cimento, pedregulho de brita fina e areia, elaborado para fazer composição em vazamentos de alvenarias leves, numa contribuição que firma seu aspecto “construtivo-ambiental”, cuja utilização se expressa diversamente: seja como anteparo solar, no entrecruzamento ventilar, das divisões ambientais às janelas de respiro..., em suma, um elemento, outrossim, de visualização, composto como partícipe do controle e redutor do dispêndio de energia elétrica por condicionamento do ar, iluminação interna e ventilação mecânica - um componente original de baixo impacto arquitetônico e de sustentabilidade ambiental que entrará em comunhão com um edifício plenamente anunciador de um novo paradigma arquitetural. Pensado com empenas estruturais (fachada lateral cega das edificações), pilotis, acesso interno por escadaria ao topo, planta livre, terraceamento superior em concreto impermeabilizado, pronunciando o fechamento do frontispício através de um elemento vazado ainda não utilizado até aquele momento na arquitetura nacional: um “quebra-sol” que auxiliava na amenização do calor solar forte incidente nas tubulações, preservando e resfriando também a temperatura das águas acumuladas no tanque superior - a caixa d’água propriamente... A proposta original dos três pioneiros que criaram originalmente o composto industrial, em 1929, e o patentearam nesse ano, incorpora novas formas de expressão arquitetônica e plástico-funcional, contribuindo para sua afirmativa útil; *o Alto da Sé, Olinda, testifica o registro do cobogó em sua caixa d’água, um registro legado às fabulações que ainda o sucedem, participando da poesia urbana em todos os seus aspectos.*

Amadeu Oliveira Coimbra, Ernst August Boeckmann e Antônio de Góes emprestaram as iniciais de seus sobrenomes para batizar o produto: [Co]imbra, [Bo]eckmann e [Gó]es. Ainda que não preciso, há relatos da família Boeckmann que nos levam a crer que a idéia do Cobogó tenha se originado em uma das viagens à Índia realizadas por Ernst, que encontrou nos elementos vazados, presentes nas treliças de madeira indianas, um “afeto”...

3.2. Cobogós - por uma “indefinição”: ornamentação e terapêutica.

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos, ornamentamos e decoramos com sensações. A arte é criadora de sensações. A noção mesma de sensação estética é relacionada à idéia de força, e sua noção, nesta perspectiva energética, encontra-se aí compreendida enquanto instância que deflagra a sensação, definida como bloco ou composto de *afectos* e *perceptos* - o âmago da sensação compreende a noção de força enquanto agente pelo desencadeamento do devir sensível. A arte, ou mesmo o “ornamentar” em específico, não trata de reproduzir ou inventar formas, mas antes, é no captar de forças que ela se faz. Assim sendo, a ocupação da pintura seria tornar visíveis forças não-visíveis; da música, tornar sonoras forças não-sonoras: a “exploração” do que é ruído, ou interferência na comunicação..., ou ainda das *situações pouco prováveis* em toda redundância. Se a força tem uma relação de intimidade com a sensação, para que esta se deflagre é preciso que uma força se exerça sobre um corpo compreendido como um ponto de “vibração ondulatória” - *a força, ela mesma, é condição da sensação...* Destarte, tais são as problemáticas que marcam de forma emblemática o campo das artes: como pintar, esculpir, ornar, ou fazer ouvir o tempo, que é não-sonoro e invisível? Como a força “insensível” pode fazer parte dos “elementos” de outra arte? Como esculturar o som, a lamúria, o farfalhar ou o grito? Como fazer ouvir matizes de cores? Como tatear a rugosidade, as texturas, as carnações do sonoro? – “Debussy não quer comunicar o mar... Ele quer que se ouçam sons. E que, eventualmente, se tenha a sensação dos movimentos do mar: é uma música devir-mar”⁴³⁰.

Os pintores são muito conscientes desse problema. Já quando críticos piedosos demais condenavam Millet por pintar camponeses que carregavam um ofertório como um saco de batatas, ele respondia que o peso comum dos dois objetos é mais profundo que sua distinção figurativa. Ele pintor se esforça por pintar a força do peso, e não o ofertório ou saco de batatas. E não seria este o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força de plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força ináldita de uma semente de girassol⁴³¹.

Nesse estrito sentido, o ornamental, o decorativo, em suma, a arte, não é imitativa, representativa ou ilustrativa. Estes, sobretudo, captam forças; a arte não reproduz as formas dos objetos, antes materializa abstrações assim como o cálculo concretizaria um “objeto de uso”. A sensação necessariamente remete a um devir, e isto implica um “tornar-se”, não se

⁴³⁰ COSTA, R. *Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música?* Música Hodie, Goiás, vol. 4, n. 1, 2004, p. 88

⁴³¹ DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 68.

tratando em qualquer hipótese de imitar ou identificar-se, muito menos de acomodar-se a um molde ou representação. Os devires se perfazem em fenômenos de dupla captura⁴³², pois, quando alguém ou algo se transmuta, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio - é de toda a arte que seria necessário afiançar: “o artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação com os *perceptos* ou as visões que nos dá”⁴³³, não é tão somente na obra que ele os engendra, ele os dá, enquanto “oferenda”, para nós, e nos faz transformar com ele...; ele nos apanha nesse composto.

A meta da arte, ou do ornamento, através dos diferentes materiais de que lança mão como meio de produção de sensações - sua relação mesma com os meios do material – é de “extrair” o *percepto* das percepções do objeto (pactotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam) e também dos estados de um sujeito percipiente; arrancar o *afecto*, os devires que transbordam, das afecções, como passagem de um estado a outro. Estaria aí o objetivo da arte ante os meios materiais: extrair um *bloco de sensações*⁴³⁴. Seja qual o gênero artístico em pauta, da ornamentação à esculturação do som, estes se expressam por sensações, por blocos. No entanto, as sensações, assim como os *perceptos*, não são percepções que remetem a um objeto ou referente, nem mesmo se identificam ao material, mantendo com este outra modalidade de relação. Assim lemos:

Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material; ela é o *percepto* ou o *afecto* do material mesmo. Todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o *percepto* ou o *afecto*⁴³⁵.

A “representação” aprisiona vivências na estaticidade da interpretação do conceito; é o que se repete em cada acontecimento, não sendo apta a captar o devir... Sendo *afectos* e *perceptos* potências *virtuais*, que pertencem ao futuro, *atualizando-se* no presente, para imediatamente reterritorializarem-se mais uma vez no futuro, a sensação que remete ao material que deflagra uma semelhança na obra, concerne à esfera dos *prospectos*, onde algo é

⁴³² “*Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se deva chegar. Também não há dois termos intermutáveis. A questão «o que é que tu devéns» é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução a-paralela, de núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra-natura. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc.*”. DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tr. pt. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2004, p. 12.

⁴³³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 227-228.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 217.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 216.

colocado no lugar de um ausente, operando-se aí os dispositivos de representação. Assim, a *epoché* não é efetivada, a percepção e os sentimentos do fruidor acabam por dar conta da obra – o conservado na semelhança é o *percepto* e o *afecto* do material, a sensação remete-se a ele, mas não o é idêntica. Logo, por simplificação, ater-se à sintaxe da música ocidental e à autoridade do seu código, aos esquemas de representação desta, o gerado, a obra em si, possivelmente arvorará mais redundância que ruído, abrindo-se para os *prospectos*.

[...] um pintor pinta uma paisagem, mas a sua paixão, o seu objeto, são as tintas, as cores do pincel (os materiais e os procedimentos de sua linguagem). Sua paixão é, principalmente, o “como”. Sua paixão pelo material pré-composicional e pela composição em si é que o leva eventualmente à pintura abstrata. Ele não é apaixonado pela paisagem (ou também o é). Sua paixão é a construção plástica. [...] Cada artista, nesse caso, apaixonado pelo seu “meio de expressão” (paixão pela cor, pelo som, pela palavra, pelo corpo, etc.) constrói um bloco de sensações [...] este bloco de sensações deve ser vivenciado por aqueles que se defrontam com ele⁴³⁶.

Como se dá o fenômeno da dupla captura do devir na relação entre sensação e o material utilizado pela arte? Indaga-se... A sensação não se realiza no material, sem que o material penetre inteiramente na sensação, no bloco, *percepto* ou *afecto*, pois toda matéria indistintamente se torna expressiva⁴³⁷. Os métodos de extração, de manipulação da matéria, do destaque do volume da natureza para tal fim, em “objeto artístico”, são os mais distintos, e respectiva variação é correlata à própria multiplicidade do homem em seu “gesto abstraidor” – *diferentes artistas relacionando-se com diferentes materiais no seio da própria diferença*. Não sendo moldado por um *telos*, o devir possui uma *finalidade imanente*, que é a de fugir à *rostidade*, portanto, também ao *telos* que ela pressupõe, seu movimento é de dupla captura, pois se posta longe de uma lógica binarizada do encontro e escapar à estrutura da binaridade é distanciar-se das relações de dominação. Não é possível pensar o devir em termos de uma história, ele é “desfiguração”, o “nome próprio” é um devir; é ele inantecipável e sua dupla captura é a-dialética, supondo a impossibilidade de síntese, sempre em deslocamento *a-paralelo*, respeitante aos movimentos que afetam cada um dos termos que ele desloca em seu bloco e que nele de si próprios se deslocam no “entre”...

Não é o homem que canta ou que pinta, o homem devém animal, mas precisamente ao mesmo tempo que o animal devém musical ou cor pura, ou linha espantosamente simples: no caso dos pássaros de Mozart, é o homem que devém pássaro, porque o pássaro devém musical. O marinheiro de Melville devém albatroz, quando o albatroz devém a extraordinária brancura, pura vibração de branco (e o devir-baleia do capitão Achab forma um bloco com o devir-branco de Moby Dick, pura muralha

⁴³⁶ COSTA, R. *Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música?* Música Hodie, Goiás, vol. 4, n. 1, 2004, p. 87-88.

⁴³⁷ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 217.

branca). Então será isso pintar, compor, escrever? Tudo é uma questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escrita. Estas actividades distinguem-se pelas suas substâncias, os seus códigos e as suas territorializações respectivas, mas não pela linha abstracta que traçam, que passa entre elas e as arrasta para um destino comum. Quando se logra traçar a linha pode dizer-se que «é filosofia». Não porque a filosofia seja uma disciplina última, uma raiz última que conteria a verdade de todas as outras, pelo contrário. Nem tampouco por ser uma sabedoria popular. Mas, pelo contrário, porque a filosofia nasce ou é produzida do exterior pelo pintor, o músico, o escritor, cada vez que a linha melódica implica o som, ou a pura linha traçada, a cor, ou a linha escrita, a voz articulada⁴³⁸.

Artaud⁴³⁹ postula a existência de uma “musculatura afetiva”. Em seu concernimento, o “artista” porta, tal qual um atleta, um corpo afetivo paralelo ao corpo orgânico, corpo que seria um duplo, todavia, operando em um plano diferenciado: o plano dos *afectos*. Destarte, seria a esfera *afectiva* a esfera de pertencimento do “artista”, não que lhe seja exclusiva, mas se perfaz em campo no qual ele exercita sua maior potência, onde há maior concentração de suas forças. O “corpo sem órgãos” que discutíamos é justo esse plano *afectivo* da existência somática, e participa deste atletismo afetivo, e o “fato intensivo do corpo” para designar a sensação (o contrário do “sensacional”) se perfaz como o encontro de uma onda que transpassa o corpo com as forças que agem sobre ele⁴⁴⁰.

Em suma: modifiquemos radicalmente o modo de interrogar do ocidente, deixando para trás o modo platônico de investigar a questão “o que é?” substituindo por “o que quer?” - o que quer um *percepto*, e não o que ele é. *Percepto* é pensado como uma potência, aquilo que tem a força de devir. Nesse sentido, *percepto*, assim como *afecto*, são devires, pois possuem a força de se tornar em algo... *Perceptos* não são percepções, isto é, ação de organizar e interpretar as sensações. Excluindo essa possibilidade de organização racional das sensações, *percepto* seria essa potência de duração dos embrulhos relacionais da pessoa com o mundo, em termos das sensações que se obtém por “estar” de determinado modo no mundo. *Percepto* é o que pode o corpo como potência sensorial em relação ao mundo, na mesma direção, *afecto*, como potência, é um modo de dizer do devir, que garante sempre “tornar-se”, que impulsiona o “vir-a-ser”.

O *afecto* não é passagem, retirada de um estado vivido a outro, mas um devir não humano do homem, não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contigüidade,

⁴³⁸ DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tr. pt. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2004, p. 93.

⁴³⁹ Cf. ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴⁴⁰ Cf. DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 52.

num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança⁴⁴¹. Ainda cabe-nos também lançar interrogações em como se dá tal enlaçamento de sensações. O enlace ou o corpo a corpo ocorre quando duas sensações ressoam uma na outra, e tal ressonância implica um corpo a corpo que é puramente “energético”⁴⁴². Desta abordagem, nesse abalroamento de corpos e suas ressonâncias, não é que uma coisa ou pessoa se transforma em outra, trata-se antes de algo que se passa “entre”, de um ao outro - esse algo é a sensação, uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade. Tal é o que se define por *afecto*. Apenas a vida cria essas zonas onde “turbilhonam os vivos”. Por sua vez, apenas a arte pode atingi-la e penetrá-la em sua empresa de cocriação⁴⁴³.

De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis. [...] Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação⁴⁴⁴.

Ornamento deriva do latim *ornamentum*, meio de adorno, equipamento, vocábulo constituído com o sufixo de instrumento, *-mentum*, sobre a raiz do verbo *ornare*, prover, equipar, adornar; atribui-se a origem do verbo *ornare* à sua raiz indo-européia *ar*, colocar, ajustar. Ornamentação também é conceito global da arte decorativa⁴⁴⁵, do latim *decoratio*, ato de aprender de cor, resguardando o sentido de “guardar na memória”, ou o que vai de encontro - designado pelo afixo -, ao coração, *cor*, interpretado este como órgão da memória. Por esta via ornamentar traça estreita relação com as funções psíquicas, e podemos inferir que assim como a função de nutrição e reprodução, que são vitais, imprescindíveis ao vivo, *decorar é para o homem uma das funções necessárias à sua existência*⁴⁴⁶. Parece-nos que a função primordial da decoração é a reintegração do homem à sua estatura natural, sua duração

⁴⁴¹ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 224-225.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 218.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 225.

⁴⁴⁴ DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 62.

⁴⁴⁵ MEYER, F. *Manual de ornamentación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989, p. 1.

⁴⁴⁶ GARCIA, J. M.; TORRE, G. *Decoración y sicología*. Baelcona, Editorial Científico-Médica, 1970, p. 11.

no presente; quando este descobre o significado afetivo contido nos fatores ambientais, o derivado de sua presença e sua forma de atuar, eis que nasce a decoração⁴⁴⁷.

A necessidade ou o desejo de ornamentação e decoração em nossas vidas parece apresentar-se universal, algo de intrínseco ao gênero humano – aspecto de nossa condição que pode ser encontrado desde as cavernas do homem pré-histórico, às pirâmides e tumbas dos antigos egípcios; dos templos da Grécia atravessando os etruscos à idade média; no simbolismo geométrico e nos arabescos das ornamentações islâmicas até os têxteis e os papeis de parede encerrados em padrões... Antecedente ao desenvolvimento da prensa móvel, da mecanização dos processos gráficos, do fabrico seriado, estilos e métodos de decoração baseavam-se na progressiva acumulação de tradições, que tinham seu *gérmen* em influências religiosas, nos avanços técnicos, assim como na disponibilidade de materiais, nas exigências do clima, na opulência e estabilidade das sociedades, outrossim, nos caprichos e ambições do indivíduo: do anônimo que põe sua existência enquanto ornamentação às imposições do tirano – *o homem ornamenta a si, seu corpo e o mundo: é sua terapêutica..., ornare*, “a arte de contentar-se com o que se tem e permitir que a fantasia humana rompa com a monotonia dos muros lisos e dos pátios pequenos”⁴⁴⁸...

O ornamento porta certo movimento cíclico e contínuo, alternância entre intranquilidade e repouso do olhar e da mente; o intuito que concebe formas geradoras de uma sensação pendular, que alternadamente e concomitantemente oscilam entre a concentração e a contemplação do fruidor⁴⁴⁹. Pendulo que desloca hora para a contemplação do todo ornamental, a unidade, ora à fractalidade, a diversidade de seus compósitos, produzindo um movimento rítmico que tende ao equilíbrio... É neste movimento que vai da contemplação à concentração que o *anagógico* caracteriza-se na perspectiva do fruidor. Da atenção focada ao repouso contemplativo da amplitude - trânsito entre planos que busca estabelecer o equilíbrio -, que um terceiro plano subleva-se, intermediário entre a elasticidade da superfície do consciente que se vê ante a presença - absorva dos traços mnemônicos do inconsciente e tranqüila quanto às infinitas possibilidades -, e a fabulação, onde o homem percebe o mundo nele mesmo e ele no mundo. *O ornamento põe-se enquanto objeto que abre um novo órgão de percepção, sendo a concreção da atividade metafísica do homem.*

O processo de criação artística por diferentes meios tem sido uma forma de auto-expressão durante milênios. Aprofundando a consciência do processo criativo, podemos resolver e esclarecer esta expressão de nós mesmos. O esclarecimento e

⁴⁴⁷ GARCIA, J. M.; TORRE, G. *Decoración y sicologia*. Bcelona, Editorial Científico-Médica, 1970, p. 5.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁴⁹ Cf. JONES, O. *The Grammar of ornament*. Eslováquia, L’Aventurine, 2006.

resolução liberam energia e nos permitem evolução e crescimento, podendo perceber que cada área da nossa vida pode se tornar um meio de crescimento, criação e auto-expressão⁴⁵⁰.

O ornamento deflagra o *anagógico*: o ato de adornar, assim como o “estar ante a presença”, o contemplativo, é “terapêutica”, e, sobretudo, é afeto... Afeto que não é afecção ou um dado imediato da percepção, tão pouco uma questão atinente e exclusivo à mente; não é um juízo perceptivo, uma noção ou uma idéia, ou seja, um “pensamento” no estrito senso “representacional” do termo. O afeto gera o ornamento, concebeu o *cobogó*, é outro tipo de informação – não só intelectual, nem apenas corporal – que instiga a perceber ou a pensar tudo de maneira diferente: o instaurador das anamorfoses. Os “amuxarabiês” vão de encontro ao *cobogó* por afeto, funcionando como “onda de choque” para um corpo vibrátil que concebeu uma presença, um “objeto artístico”.

É o afeto um movimento, assim como os *cobogós*, - o pendular que vai da concentração focal à contemplação -, uma variação do tom emocional presente em toda percepção da presença, mas que não se confunde com nenhum dado dela e nem é algo da ordem do pensamento, mas que o estimula a reconsiderar o que viu e o que pensou – dos *cobogós*, qual a gênese, identificação, os legados, as apropriações em seus padrões? Acreditamos que o *cobogó* anteceda a essas indagações, sendo ele um convite ao mergulho ativo, onde o que olha e o que é olhado firmam um pacto onde ambos participam na criação e fruição, articulando o movediço, o pantanoso onde o homem e seu gesto - o objeto concretizado da abstração e o fruidor -, se amalgamam.

O afeto, enquanto presente em qualquer percepção, não se perfaz em dado subjetivo, embora seja condição para alguns dados subjetivos aos quais denominamos “emoções” ou “paixões”. Atentar para o afeto não é apenas contemplar o dado emotivo, subjetivo, portanto, mas sim, perceber que *nenhuma análise, por mais rigorosa que seja, poderá esgotar o que é dado num cobogó*... É no arrancar dos *perceptos* e *afetos* deste objeto artístico e técnico, partícipe da vida, que um bloco de sensações é construído: fazer soar os padrões aí encerrados, assim como sonorizar a luminosidade e a ventilação que ora perfura e ora é perfurada pelo *cobogó*. Um sol controlado, amenizado, domado e uma ventilação que pode entrar, vazar, cruzar..., como ouvir o tempo dessas partículas que invadem o espaço na medida em que é modelada pela duração do “monumental” dos *cobogós*?

⁴⁵⁰ STEVENS, J. *Tornar-se presente: experimentos de crescimento em gestalt-terapia*. São Paulo, Summus, 1988, p. 227.

É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só se devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é memória, mas a fabulação⁴⁵¹.

Compor é uma terapêutica. Terapêutica que se funda na dinâmica afetiva, sendo estritamente pessoal, recusando a criação de uma ética que seja normativa. Toda terapêutica que objetiva promover “saúde” deve ser um processo essencialmente afetivo, que se pauta em escolhas e ações salutares próprias, e não numa moralização dos atos da vida cotidiana, operada pelos manuais de psicologia do comportamento e de higiene coletiva - terapêutica fundada na dinâmica afetiva que faz crítica aos valores transcendentais e afirma a necessidade de criação de novos valores para si, tendo a mente como uma totalidade afetiva. Daí decorre a necessidade de auto-realizar o diagnóstico de como se processa a nossa dinâmica afetiva, como forma de fazer o combate aos afetos do ressentimento, sendo central a idéia de seleção daquilo que nos potencializa; igualmente necessário é conhecer adequadamente como se dá nosso funcionamento afetivo e realizar encontros que aumentem nossa potência de agir, selecionando aqueles que são úteis ao fortalecimento do *conatus* (esforço; impulso, inclinação, tendência; cometimento), para uma ética de afirmação da vida, para a qual até mesmo a doença, como momento crítico, não resvala necessariamente no ressentimento e na melancolia, mas pode ser vivida como oportunidade de descoberta de potencialidades, pelo ensaio e experimentação de outras maneiras de querer, sentir e pensar e pela revisão de valores que ela comumente impõe.

Ratificamos... Urge que compreendamos em efetivo que compor é terapêutica, a arte de despertar potencialidades e de criação de novas formas ou modos de agir no mundo, um processo essencialmente afetivo, que visa a tomada de consciência de quais afetos estão em jogo na realização de toda e qualquer atividade, seja cotidiana ou mais específica, o que também implica escolhas e ações salutares próprias, e não uma “moralização” dos atos. Compor enquanto gesto de recrudescência da “vontade de potência” (*conatus*): *música enquanto vontade*, não consistindo em “cobiçar” nem em “tomar”, mas em “dar”, pois a “vontade de potência” não é aquilo que a vontade quer, mas “aquilo” que quer na vontade: elemento móvel, aéreo, pluralista, múltiplo, polifônico... É por “vontade de potência” que uma força comanda assim como obedece, onde afirmação e negação são os seus *qualia*, como o

⁴⁵¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 198.

ativo e o *reativo* são as qualidades das forças. Terapêutica enquanto exercício da ética dos afetos, pois assim como a interpretação encontra os princípios do sentido nas forças, a avaliação encontra os princípios dos valores na “vontade de potência”⁴⁵² – “Do terraço deste café olho tremulamente para a vida [...] Homem de idéias que sou, quem sabe se a minha maior aspiração não é realmente não passar de ocupar este lugar a esta mesa deste café?”⁴⁵³.

Ora, aqui estamos na presença de um prazer, que como todo o prazer ou desprazer que não são produzidos pelo conceito de liberdade [...], nunca pode ser compreendido como provindo de conceitos, necessariamente ligados à representação de um objeto [...] Por conseguinte, não pode [...] anunciar qualquer necessidade objetiva e exigir uma validade a priori. [...] o juízo de gosto, deve ser exigido de cada um e conectado com a representação daquele, como se fosse um predicado ligado a um conhecimento do objeto⁴⁵⁴.

3.3. Do macro em Cobogós: ou do “tempo objetivo” do objeto visual ao “tempo homogêneo” da ornamentação – nossa duração e o *Tempo Uno*.

O conceito de duração abordada, que é da *presentificação* da obra, traça limiares tênues com as imposições da percepção de um objeto visual... Para melhor apreensão do que isto venha a significar, é necessário que tomemos por analogia a captura temporal empreendida da observação de uma pintura, ou mesmo uma escultura, e precisamente uma escultura cinética. Uma observação que nos toma cronologicamente um tempo, que é “subjetivado”, “simplificado” e “circunscrito” - em nosso caso, mensuremos quinze minutos – onde o deslocamento pendular do olhar do observador vai dos compósitos mínimos, das singularidades constituintes do objeto ao afastamento e contemplação das diversidades elementares que conferem não a forma, mas uma forma “emergencial”, que surge como arborescência, justo da conciliação entre o “tempo dedicado” e a “permanência do objeto”. O arcabouço que dá esteio à hecceidade em *Cobogós* é da conservação das articulações a nível micro de sua organização interna que se faz abertitude para um patamar macro, conferindo-lhe não a rigidez óssea, mas a flexibilidade do cartilaginoso... – é numa espécie de mecanosfera da obra, do enredo maquínico dos componentes, do soar conjuntamente, que a macroforma vai se delineando, que a forma em si emerge. *Cobogós* existe em tempo e espaço

⁴⁵² Cf. MOREIRA, A. B. *Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afetos*. In: *Cadernos Espinosanos*, v. XXIV, 2011, p. 141-165.

⁴⁵³ PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 411.

⁴⁵⁴ KANT *apud* KIRCHOF, E. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003, p. 92.

concebidos como um fluxo que lança itinerários diversos, rizomático, passível de captura a qualquer instante..., a isto vale acrescentar que todos os elementos já se encontram dispostos desde o primeiro gesto; *há simultaneidade sem que a obra cesse seu desenrolar*.

Todos os músicos em cena tangem seus instrumentos, efetuam os gestos requeridos, dão vida às *entidades* “cristalizadas” em signos no texto musical, onde determinados processos podem ser ativados ou simplesmente desativados: determinados grupos podem surgir ou entrar novamente na urdidura da trama, todavia tais mudanças não resultam das transformações do processo em si, o intento é que cada vez mais este seja retroalimentado: o objeto vislumbrado por outras perspectivas, ângulos, tal o qual o deslocamento de um observador ao redor de uma escultura para considerar e melhor ver diferentes detalhes. *Cobogós* é “monolítico” neste aspecto, compõe-se e recompõe-se a partir das simultaneidades das *entidades* que dão concreção ao *bloco monumental*⁴⁵⁵ – três trípticos consumam os ângulos de observação da estrutura, do arcabouço que permanece maleável: a malha, o *grid* que é perfurado pelas partículas de luminosidade e ar. O conjunto das *entidades* elencadas rola no tempo e espaço neste mecanismo maciço pluriangular, posto às intempéries do gesto, e um paralelo que se possa excogitar enquanto ilustração satisfaz-se na poética da luz na série da *Catedral de Rouen* por Monet. Qual a questão trazida pelo “tempo objetivo” do objeto visual? *A constatação do tempo sentido sem sentido* – a presentificação *da música longe da exatidão, das verdades do relógio: uma atitude de afastamento do cronômetro para retornar a ele enquanto “tempo ornamentado”*. O que mais podemos dissertar sobre este tempo do objeto visual e sua correlação com *Cobogós*?

O tempo medido tem seu paradigma no objeto cujo denominamos por relógio - instrumento de mensuração temporal eurocêntrico. A medida do tempo via relação métrica nos parece tão natural e inscrita no cotidiano, que apenas em contextos demasiadamente particulares é que ousamos duvidar do absoluto deste modelo. Esquecemos, ou se mantém irrefletido, enquanto postura não crítica, que o relógio pressupõe sua compreensão de objeto que impõe relação entre sujeitos...; poderíamos esticar o limiar de nossa ousadia e questionarmos mesmo se a “objetiva” precisão do tempo metrificado ou se o tempo do relógio poderia ser mais “exato”. Encontraríamos rapidamente que tal exatidão é consequência

⁴⁵⁵ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 198-208.

derivada do agir humano, e o absoluto da medida do tempo, é imposição, métrica que deriva das abstrações do cálculo e do número que se colocou no seio do convívio da sociedade – o modelo eurocêntrico legado ao mundo facilita a garantia de eficiência do agir nas interações humanas: *a eficiência do convívio entre seres palpáveis e os não palpáveis*. O relógio é o símbolo da eficiência no pensamento hodierno, pensamento que há muito se impôs...

Civilizações outras, ou mesmo grupos humanos presentes ou que nos antecedem, têm uma percepção do tempo diversa que faz referencia ao seu movimento, consumado em modelos de medição que não necessariamente busquem o absoluto, a exatidão – modelos que fogem do ocidental onde o tempo entendido não é oriundo da “eficiência da precisão” ou de uma fragmentação exata. A percepção do tempo que antecede a preocupação de metrificá-lo não encontra ressonâncias numa concepção do instante fixado. O tempo fixado em indicações de medida, sua fragmentação em exatidão numérica, é que possibilita o retesamento do agora que se verte em índice, representado pelo número gravado na superfície dos instrumentos de medida – “Quanto mais os telescópios forem aperfeiçoados, mais estrelas surgirão”⁴⁵⁶.

Neste sentido, as metrificações do tempo sempre se colocaram enquanto ornamentação do instante, sendo o próprio movimento seqüencial do relógio, uma indicação de ornamento, uma *metafísica do tempo*. A divisão do tempo em partes foi primeiramente procedida por Anaximandro de Mileto, intermediado por seu instrumento de medição “*gnómon*”, cuja origem é atribuída aos povos babilônicos. Do tempo fixado em indicações de medida, a jornada metafísica do tempo, a fixação do contínuo, passa pelos gregos ora enquanto “agoras fixos” – *to nyn* -, ora enquanto “pontos geométricos” – *sitigmé* -, ou “quantificado em números”, *arithmós*. Na física o tempo fixado vem como movimento ou simultaneidade⁴⁵⁷; *movimento/tempo/medida*: a questão do movimento entrelaçada ao tempo e como esta relação culmina com o medir, com o ornar. Todavia o grego que antecede o tempo fixado, numérico e circular de Platão e Aristóteles, considera este em sua “precisão” e não “exatidão”; o tempo

⁴⁵⁶ FLAUBERT *apud* VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tr. br. Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 32.

⁴⁵⁷ Cf. Sobre o tempo metrificado em agoras fixos, pontos geométricos ou quantificados em números: Platão (*Timeu*, 37d); Aristóteles (*Física*, IV, 10 218a33 e 11, 219b1); Plotino (*Enéada*, III.8-9); Descartes (*Principia Philosophiae*, I, 57). Quanto ao tempo fixado na física enquanto movimento, seguem os exemplos em: Newton (*The mathematical principles*, I, Def. VIII), Einstein (*Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie*, §§ 8-9). No que tange ao procedimento de Anaximandro de Mileto, verificar Diógenes Laércio (II, 1-2) e Heródoto (II, 109).

para este grego é exemplificado, recebe o nome de *Chrónos* e *Aión*⁴⁵⁸, sendo este filho daquele que se uniu a *Ananké*, a “necessidade”, ou também o “inevitável” ou “destino”⁴⁵⁹.

Neste sentido há completa ausência da exatidão numérica, e a precisão é a do tempo que é vivido, a celeridade e vagarosidade; a compressão e dilação do tempo corrido é sentido e demonstrado pela relatividade das percepções, e o instrumento de medida sucessiva não era até então critério da percepção do tempo. O mesmo se procede, a título de exemplificação, às tribos, ou grupos humanos não ocidentalizados, ou onde a cultura eurocêntrica não tenha capturado as relações. Nestas sociedades que fogem ao tempo metrificado, a apreensão temporal não traça liames com a necessidade de imposição de trocas, ou especificamente embasa-se em interação de uso eficiente; o tempo deriva das percepções sensoriais, é “objetivo” nesta acepção, o que escapa à “exatidão” e é acolhido na “precisão”⁴⁶⁰. A exatidão em medir o tempo no modelo do relógio, um dogma ocidental, talvez não ressoe em uma tribo, ou em culturas mais isoladas, todavia não se pode negar que este indivíduo - da sua relação com o entorno e sua subsistência -, porta “uma precisão”, não “a precisão”.

Poderíamos pensar essa “precisão” ao abordarmos o tempo dos antigos que poderia dividir-se em “profano”, que é o devir, e em “mítico”, que está disposto nos rituais. Nos rituais, o humano imitando e repetindo inscreve-se no divino, e os rituais que se dão periodicamente assumem o cíclico. O tempo então vinculado ao divino segue duas orientações: a pressentida, o cíclico, regenerado periodicamente e outro que é fragmento e também cíclico, tempo-acabado, entre dois infinitos a-temporais: o movimento dos dias e das noites não fixados em instantes - um tempo devir, que não necessita de “interrupções” como medida no presente para compreendê-los -, e o ritualístico, que acaba e retorna *ad infinitum*⁴⁶¹... A idéia de progresso e de uma intuição pura pré-existente consagram a tensão do tempo sequencial do relógio, que afasta o homem de sua medida original e da percepção de sua duração no presente.

⁴⁵⁸ Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, recomenda-se: PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

⁴⁵⁹ Cf. Homero, por exemplo, na *Ilíada*, V, 685; XIV, 203 e 244 e também na *Odisséia*, V, 160; em Hesíodo, conferir caso da *Teogonia*, 154.

⁴⁶⁰ “Que caráter tem este andar do relógio? Com esta questão ficamos, por enquanto, no âmbito do nosso uso atual do relógio (relógio de pulso, de bolso). Um ponteiro se move e passa por certos números. Suponhamos que chegássemos com um relógio a um membro de uma tribo indígena numa floresta, que nunca viu um relógio, e lhe mostrássemos esta coisa. Pelo movimento, ele pensaria que esta coisa está viva. Para ele, a coisa não é um relógio, uma medida de tempo. Isto não significa, naturalmente, que a relação com o tempo lhe seja estranha. Provavelmente, ele vive uma relação mais originária com o tempo do que nós, europeus modernos, que lhe mostramos nossos estranhos produtos. Entretanto, para ele, não há questão do relógio. [...] O dizer hoje, ontem, amanhã é, pois, uma relação mais primordial com o tempo em comparação com o verificar de um quanto de tempo pelo relógio [...] sequência de agoras”. HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon*. São Paulo, Educ, 2001, p. 66-68.

⁴⁶¹ ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70, 2000, p. 50-126.

Há “exatidão” na medida do relógio, todavia isto não implica em “precisão”, o que vale dizer que é patente uma incongruência entre o tempo medido e o movimento natural não fragmentado, parcelado, fechado - somos atravessados por tempos simultâneos e tão heterogêneos que é extenuante, árduo, respondermos qual hierarquicamente é imprescindível: se o tempo do relógio ou do dado interpretável; o verificado pela aritmética ou o apreendido; o influenciado pelas relações de troca econômica, que garante a eficiência das relações, ou o derivado de um determinado perceber que estende, interrompe e encurta o tempo - o “objetivo” que vai ao perceptual, ou o “subjetivo” que nos é imposto...

Em 1960, por ocasião da realização em Paris da XI conferência geral sobre pesos e medidas, assim foi definida a unidade de comprimento: “O metro é o comprimento igual a 1.650.763,73 extensões de onda no vácuo da radiação correspondente à transição entre os níveis 2 p₁₀ e 5 d₅ do átomo de KRYPTON 86”. Sete anos mais tarde, a XIII conferência geral adotou uma definição análoga para a unidade de tempo: “O segundo é a duração de 9.192.631.770 períodos da radiação correspondendo à transição entre os dois níveis hiperfins do átomo de CÉSIO 133 em seu estado fundamental. [...] Partindo da medição da terra e da análise cada vez mais precisa da matéria (do padrão confeccionado em metal precioso aos átomos, moléculas...) chegamos hoje à supremacia da luz, à medição sempre mais exigente de sua velocidade e de propagação, para tentar projetar a forma-imagem de um meio natural em que as extensões de espaço e as distâncias de tempo são fundidas/confundidas em uma representação puramente digital, uma *imagem sintética* que não é mais da ordem da observação direta e tampouco da visualização ótica inventada por Galileu, estando vinculada a receptores eletromagnéticos ou, ainda, a analisadores de espectro e de “frequências-metro” em que a própria aquisição de dados é realizada por computadores. Como avaliar uma ciência pretensamente experimental que elege o vazio mais radical, a maior velocidade, uma mediatização sempre crescente de seus meios de investigação e comunicação?... Como podemos ter *deixado de acreditar em nossos próprios olhos* para crer tão facilmente nos vetores da representação eletrônica e, sobretudo, no *vetor-velocidade da luz*? Não estaríamos nós diante de um obscurantismo da relatividade, de um culto solar reencontrado⁴⁶²?

Restituir ao homem sua estatura, à existência o histórico: eis a apreensão de um tempo fora dos domínios da métrica, um tempo compreendido enquanto “ornamento”; adorno do fluxo, captura do contínuo..., à isto nenhum dogma ou eficiência podem; eis o tempo íntimo entre observador e presença, a contemplação do objeto visual, um tempo não presentificado nas relações do relógio. A angústia do homem contemporâneo está posta na cisão, no que divide o seu *ser-no-tempo* - que restará inconciliável com a infinita, perpétua ou contínua sucessão de instantes pontuais; o *tempo tradicional* -, e o seu próprio *ser-na-história*, que é a “dimensão original mesma do homem”...; divisão que culmina com a apreensão moderna da história que angustia o homem na compreensão de si⁴⁶³. O caráter da percepção

⁴⁶² VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tr. br. Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 31.

⁴⁶³ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 121.

do “tempo percebido” talvez nos seja a mais apropriada na relação entre “ser e tempo”, relação ontológica onde o “*Da-sein*” é histórico, e assim sendo, usufrui de uma experiência mais autêntica do tempo, sem vinculações com o instante fragmentado, pontual, metrificado, sempre em fuga ao longo do tempo linear cujo vínculo à metrificação, à “exatidão” é que nos faz pensar em progresso e nas categorias de passado, presente e futuro, o que implicaria o *ser-na* ou *dentro-da-história*, passivo e arrolado à sua reatividade. Eis aí a restituição da estatura do homem ante sua permanência e duração no presente: a superação do problema de se estar preso ao movimento do relógio, na seqüência de “agoras”, na medida do número, onde os tempos não são três, mas apropriadamente três: um presente que diz respeito às coisas do passado, um presente que diz respeito às coisas do presente, e um presente que diz respeito às coisas do futuro⁴⁶⁴. Se pensarmos o “prazer” enquanto algo incomensurável, que não está nem no tempo pontual contínuo nem na eternidade, mas na história, à existência é restituído o “histórico”⁴⁶⁵: o homem libera-se pela *cairós* grega onde sua iniciativa colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade; sujeito que legisla seu aparelho reativo onde o “prazer” é tempo pleno, descontínuo, finito e completo⁴⁶⁶... Em um sentido mais extensivo, a “dor” afigura-se enquanto equânime em sua plenitude; descontinuidade, é ela “completa”, mas podendo ser finita ou infinita. Podemos dizer que a “dor” advinda de uma angústia pode ser solucionada e tornar-se finita, todavia há dores que não se podem encerrar num tempo metrificado ou mesmo finito.

[...] o tempo é um princípio formal do mundo sensível [...] Pois tudo o que de algum modo é sensível só pode ser pensado se é posto ou como simultaneamente ou com o sucessivo e, conseqüentemente, como que envolto no curso de um único tempo e como correlacionado por uma posição determinada nesse tempo⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Merleau-Ponty nega a possibilidade cujo tempo se perfaça em representação das intuições externas. Para ele o tempo não é considerado em relação a um sujeito, mas sim em relação a ele mesmo. O sujeito então é constitutivamente temporal, tem duração que é finita, e tanto sujeito quanto objeto seriam dois momentos abstratos de uma estrutura única, o campo de presença. Passado, presente e futuro perdem sua consistência na medida em que o passado e futuro coexistem no presente, pois no sujeito habitam a memória do passado e a expectativa do por-vir. Cf. MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 552.

⁴⁶⁵ A história aqui neste ponto retoma sua etimologia e não é concebida enquanto desfile de instituições reativas celebradas onde o home se ver nela, passivamente, e coagido por ela. Dis Sócrates: “Ev οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα, *En oida oti ouden oida*, ou sei que nada sei. História deriva deste οἶδα, *oida*, eu sei. De oida se forma oistor, designativo de sábio, com o sufixo -tor que indica agente e logo surge “oistoria” com o sufixo de qualidade -ia. *História enquanto o conto do sábio, daquele que sabe, do agente, a história enquanto romance autobiográfico ou decodificação de uma egodiceia*.

⁴⁶⁶ Cf. AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 127-128.

⁴⁶⁷ KANT, I. *Forma e princípios do mundo sensível e do mundo inteligível* (1770). In: *Escritos pré-críticos*, São Paulo, UNESP, 2005, p. 253.

O presente fixado confere a medida que é tão somente o instante do tempo contínuo fixado em presente – o tempo como *presentificado* em números no relógio é meramente um parâmetro. O “tempo objetivo” do objeto visual trazido aqui é justamente o “por-vir”, o *prazer que permite uma aproximação ao nosso próprio entendimento*, o caminhar sobre o nada configurado em tempo cujo “erro” do tempo sentido, percebido, é o “erro” de um tempo sem sentido, direção, onde o errar não é o “erro”, o caminho do “compreender o tempo pela métrica”. O “tempo objetivo” lança a questão do sentido do tempo sem subjetivá-lo, simplificá-lo, fechá-lo na autoridade da lógica numérica...: o tempo tem um sentido, *mas que não pode ser encontrado pelo perguntar o sentido às coisas e às palavras que estão presentes espacialmente*. Isso seria caminhar como uma criança e é justamente o que o compositor faz ao ornamentar o tempo na busca de seu sentido, a *infância obstinada* põe adornos no fluxo que não se pode apropriar, assim é o tempo em Webern, Stravinsky, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Scelsi, Cage, Ligeti, Xenakis..., Grisey... O *esqueleto do tempo*, a *carne do tempo* e a *pele do tempo* são em Grisey “uma” percepção do tempo, ou “uma” ornamentação particular do tempo - *formalizações do sensível ancoradas em conceitos*.

Ratificamos: o sentido do tempo não será encontrado pelo perguntar o “sentido” às coisas e às palavras..., à teoria da informação ou à psicoacústica. Essas sempre estarão espacialmente *presentificadas*: jogo sóico e a experimentação da língua em sua auto-referencialidade. O “tempo sentido” não se *presentifica* em medida ou signo. Assim é o tempo em *Cobogós*, a ser percebido e não mensurado; um tempo em sua existência não estruturada, que é duração, uma presença; uma escultura cinética, um objeto que existe enquanto tempo e cuja forma é emergencial, desvelando-se enquanto o observador permanece e a relação é “ineficiente”, vivida no vazio do tempo.

No domínio das artes nenhuma outra expressão artística apela mais para a memória (e o tempo), e conseqüentemente para o espírito, do que a música, por isso, a totalidade, a apreensão do ser musical, só é possível se o ouvinte retiver e memorizar os sons em ato, e é apenas neste momento, no momento da audição, que a música existe como obra, como objeto artístico; uma rede perceptiva forma-se no momento em que a música é música: compositor, intérprete e ouvinte buscam a analogia entre a interpretação e a obra, entre esta e outra obra, entre o intérprete e o ouvinte, e assim por diante. A relação dialética desenvolvida entre a obra e o ouvinte é essencial na música, por isso, as próprias relações sonoras (que são formas sonora sem movimento) percebidas pelo ouvinte, que contam com o tempo, a memória, e o esforço do ouvinte – afinal, a escuta não é passiva, e sim ativa –, constituem as premissas para que a tríade (compositor, intérprete e ouvinte), sincronizada no fenômeno da recepção estética, possa concretizar-se⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ MARANTES, B. O. *A metáfora de Bergson e a nossa escuta musical*. In: *O Mal-Estar na Cultura e na Sociedade*. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, n.º 2, 2011, p. 225.

É mister que distingamos entre a unidade em que se pensa e a unidade que “coisificamos” após nela termos pensado, assim como entre o número em vias de efetivar-se, em potência, em formação, e o número uma vez formado. A unidade é irreduzível enquanto nela se pensa, e o número é descontínuo, precisa ser “represado” enquanto se constrói; todavia, quando se considera o número em estado de acabamento, é que objetiva-se, e é precisamente por isso que aparece, então, como indefinidamente divisível e há-se um tempo impregnado profundamente de espaço, justo em decorrência da associação entre a idéia de número e os objetos materiais que se apresentam no próprio espaço⁴⁶⁹.

As unidades com as quais a aritmética formam números são unidades provisórias, suscetíveis de se fragmentarem indefinidamente, e cada uma delas constitui uma soma de quantidades fracionárias tão pequenas e tão numerosas quanto se queira imaginar [...] Se toda multiplicidade implica a possibilidade de tratar um número qualquer como unidade provisória que se acrescenta a si mesma, inversamente, as unidades são, por sua vez, verdadeiros números, tão grandes quanto se queira, mas que se considera como provisoriamente indecomponíveis para compô-los entre si. Ora, justamente porque se admite a possibilidade de dividir a unidade em tantas partes quanto se queira é que esta é considerada como extensa⁴⁷⁰.

A duração, grosso modo, é o que só se divide mudando de natureza, outrossim, é o que só se deixa medir variando de princípio métrico a cada peculiar estágio da divisão assumida, e toda divisão da matéria em corpos independentes com “contornos absolutamente determinados” é uma divisão artificial, pois a matéria real é uma continuidade movente⁴⁷¹. É-nos patente que as coisas exteriores efetivamente mudam, todavia seus momentos só se sucedem essencialmente para uma consciência que os rememore⁴⁷². O movimento é “fato de consciência” e implica um sujeito consciente e que dura: há o espaço percorrido pelo móvel que se insere em uma “multiplicidade numérica” indefinidamente divisível, cujas partes são *atuais* e diferem meramente em grau, e há o “movimento puro”, que é “multiplicidade *virtual* qualitativa”: a *alteração* - asseverado isso, somente quando o movimento vier a ser apreendido enquanto pertencente às coisas, assim quanto à consciência, como uma “experiência física”, é que ele não mais será confundido com a “duração psicológica” e poderemos ser partícipes diretos das coisas na própria duração, pois se há qualidades nas

⁴⁶⁹ Cf. BERGSON, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, PUF, 1988, p. 62.

⁴⁷⁰ BERGSON *apud* DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 31.

⁴⁷¹ Cf. BERGSON, H. *Oeuvres*. Édition du Centenaire. Paris: PUF, 1959, p. 332-333.

⁴⁷² “Fragmentar, separar, singularizar as coisas equivale a diferenciá-las umas das outras. Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras:/ Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento./ Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais”. Gil, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000, p. 23.

coisas equanimente que na consciência, ou ainda, se há movimento de qualidades fora de nós, é necessário que as coisas durem à sua própria maneira. Se há cabalmente duração nas coisas, e se elas assim duram, o espaço precisa ser retomado em novas balizas: não mais como uma forma de exterioridade, ou o “relativo” diametralmente oposto ao “absoluto” - uma impureza que desvirtua o puro -, mas enquanto propriamente “fundado” nas coisas, nas suas relações e entremeando as durações - que seja o espaço uma pertença ao absoluto, uma “pureza”, eis o *bergsonismo* deleuziano, ou a progressão operada pela filosofia de Bergson⁴⁷³.

A duração não é tão somente experiência vivida, mas experiência ampliada, ultrapassada; é ela a própria condição da experiência, conferindo-nos sempre um “misto”⁴⁷⁴: um espaço enquanto exterioridade sem sucessão, cuja memória do passado e a lembrança do que se passou já implica “um espírito que dura”, e uma “duração pura”, marcada por uma sucessão que é puramente interna. Continuidade e heterogeneidade, características fundamentais da duração, são assim conciliadas: o espaço introduz a forma de suas distinções que lhe são extrínsecas, opera “cortes” homogêneos e descontínuos e a duração, arrasta no bojo dessa mistura, sua sucessão interna, heterogênea e contínua. É por vias desta distinção que se faz possível a conservação dos estados instantâneos do espaço, conduzindo-nos a justapô-los em um “espaço auxiliar”; à nossa duração, introduzimos também extrínsecas distinções, decompondo-a em partes exteriores e alinhando-las em um “tempo homogêneo”. O tempo e o espaço auxiliar são confundidos em tal misto que urge que o dividamos para que alcancemos o conceituado de duração enquanto “dado imediato”, pois é na decomposição deste misto que dois tipos de multiplicidade serão desvelados: uma que é representada pelo espaço - levando em conta todas as nuances do “tempo homogêneo” -, e “é uma multiplicidade de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de *diferença de grau*, uma multiplicidade numérica, *descontínua e atual*”⁴⁷⁵, e outra que é a “duração pura”, caracterizando-se por “uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de *diferença de natureza*, uma multiplicidade *virtual e contínua*, irreduzível ao número”⁴⁷⁶. Os

⁴⁷³ Cf. AL-SAJI, A. *The memory of another past: Bergson, Deleuze and a new theory of time*. In: Continental Philosophy Review n. 37, Springer, 2005, p. 203-239.

⁴⁷⁴ “O misto é o que se vê do ponto de vista em que, por natureza, nada difere de nada. O homogêneo é o misto por definição, porque o simples é sempre alguma coisa que difere por natureza: somente as tendências são simples, puras. Assim, só podemos encontrar o que difere realmente reencontrando a tendência para além de seu produto. É preciso que nos sirvamos daquilo que o misto nos apresenta, das diferenças de grau ou de proporção, uma vez que não dispomos de outra coisa, mas delas nos serviremos somente como uma medida da tendência para chegar à tendência como à razão suficiente da proporção”. DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 99.

⁴⁷⁵ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 28.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, *Idem*.

“fatos da consciência” são fundamentalmente “qualidade pura”, e penetram-se reciprocamente quando percebidos de forma imediata, logo, *quando representados simbolicamente no espaço estes se tornam unidades homogêneas e exteriores umas às outras ocupando lugar no espaço*: é presença, assumem rigidez e impenetrabilidade formando uma multiplicidade distinta semelhante ao número e somente sob tais condições é que imaginamos contá-los, quando essencialmente os projetamos no espaço... Eis precisamente o engano de uma psicologia que não atenta à constituição qualitativa dos estados psicológicos, não inferindo que existam dois tipos distintos de multiplicidade, uma que é “qualitativa” e outra “quantitativa”.

Na raiz do problema está a confusão que se faz entre tempo e espaço quando não se percebe que os estados psicológicos e toda vida psíquica são de natureza temporal e não espacial. A partir desta confusão, tem-se a representação de um eu superficial e de uma multiplicidade quantitativa dos estados da consciência porque se concebe a vida psíquica existindo num tempo espacial. Os pressupostos do determinismo psicológico, enquanto ciência foram levantados sobre uma base filosófica comum, onde encontramos como idéia central o conceito de tempo homogêneo. Este conceito surge da aplicação imprópria de noções como quantidade, extensão e espaço à concepção do tempo psíquico, deformando o tempo-qualidade vivido pelo eu, transformando-o no tempo-quantidade representado pelo espaço. Tal deformação, no fundo, ocorre porque se confunde a verdadeira duração da psique com sua representação simbólica, ou seja, substitui-se o tempo pelo espaço. Este tempo homogêneo pode ser definido como um misto de tempo e espaço. A duração homogênea não é a verdadeira duração, mas um conceito híbrido, formado por meio da representação espacial que introduz seus cortes descontínuos na sucessão interna, heterogênea e contínua da duração psicológica⁴⁷⁷.

Cabe-nos consecutivamente explicitar as definições que se encerram em uma “multiplicidade qualitativa” e contínua da duração em oposição à “multiplicidade quantitativa” numérica – uma que é *virtual* e outra *atual*. Ao conceitualmente dispor de duas espécies de multiplicidade, Bergson excogitava que a multiplicidade própria da duração tinha “precisão” tão grande quanto às das ciências e tal distinção difere substancialmente daquela em que opõe o Uno ao Múltiplo, buscando uma suposta unidade do Múltiplo sem escapar das abstrações. Para que compreendamos tais definições é imprescindível que notabilizemos que Bergson precisa o *objeto* enquanto algo passível de divisão infinita, pois antes mesmo de tais divisões efetuadas, elas são inferidas pelo pensamento sem que nada mude seu aspecto total, logo, as imensuráveis maneiras de fracionar já estão visíveis na imagem do objeto, ainda que não relatadas, e tais divisões são assim percebidas *atualmente*: “esta percepção atual, e não somente virtual, de subdivisões do indiviso é precisamente o que chamamos de

⁴⁷⁷ ROSSETTI, R. *Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica*. In: *Psicologia Reflexiva Crítica*, vol. 14, n. 3, 2001, p. 620-621.

objetividade”⁴⁷⁸. Deste modo, o “objetivo” é o que não porta *virtualidade* e tudo é *atual* nele, pois a própria matéria não arrasta consigo qualquer potência oculta, pelo que podemos pô-la em identificação com a “imagem”, podendo haver mais na matéria do que efetivamente na imagem que dela fazemos e não podendo haver outra coisa nela, algo de natureza distinta, haja vista que a matéria “não tem interior, não tem algo abaixo de si”, assim como “ela nada oculta, nada encerra [...] não possui nem potências nem virtualidades de espécie alguma [...] está exposta em superfície e se mantém toda inteira a todo instante no que expõe”⁴⁷⁹. É por esta via interpretativa do objeto e do objetivo, e propriamente da matéria, que Bergson afiança ser o “subjetivo” o que parece inteira e adequadamente conhecido ao passo que o “objetivo” é de tal maneira conhecido que uma sempre crescente multidão de impressões novas poderia substituir a idéia que temos dele *atualmente*. Eis sumariamente também o porquê de assumirmos um “tempo objetivo” no tratante à “duração dessubjetivada” e o ornamento da “homogeneidade do tempo subjetivado”.

Se tomadas literalmente estas definições, incorreríamos em um paradoxo, em um “erro” de impressão, todavia os termos empregados por Bergson são justificados por outro ponto de vista, cuja na duração subjetiva as divisões só valem se efetuadas, ou *atualizadas* e precisamente a divisão nos confere de forma adequada, em cada estágio assumido e operado, a natureza indivisível da coisa, ao passo que não há nem mesmo qualquer resquício ou necessidade de se efetuar a divisão no caso da matéria objetiva: se ela é possível sem qualquer mudança na natureza da coisa e que o objeto não contém outra coisa além do que conhecemos, mas contém sempre mais, ele, portanto, não é adequadamente conhecido. Destarte, objeto ou objetivo se perfazem na linguagem bergsoniana *não só o que se divide, mas também o que não muda de natureza ao dividir-se, logo é o que se divide por diferença de grau*. O objeto, assim como o “tempo objetivo” de um objeto visual encerram uma “multiplicidade numérica”, pois o número e a própria unidade aritmética são o modelo do que se divide sem mudar de natureza e o que caracteriza o objeto é a recíproca adequação do número e da unidade, do dividido e das divisões; tudo é *atual* em uma “multiplicidade numérica”, pois nela nem tudo está “realizado”, mas tudo nela é *atual*, comportando relação apenas entre *atuais* e meramente diferenças de grau – “dizer que o número só tem diferença de grau é o mesmo que dizer suas diferenças, realizadas ou não, são sempre atuais nele”⁴⁸⁰. Se o tempo é objetivo e porta uma “multiplicidade numérica”, dele podemos dizer que é

⁴⁷⁸ BERGSON *apud* DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 30.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, *Idem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 31.

também ornamental, “pois impressões outras poderiam substituir a idéia *atual* da imagem concebida, e tal possibilidade significa mais uma mudança de grau”.

A “multiplicidade qualitativa” por seu turno, ou “não numérica” é o “subjetivo”... Um complexo sentimento portará um sem número de elementos cada vez mais simples, todavia, enquanto tais elementos não forem nitidamente destacados, não se poderá afiançar que eles estavam inteiramente realizados, assim sendo, desde que a consciência tenha deles uma distinta percepção, o estado psíquico que resulta de sua síntese terá mudado. Sumariamente, a duração divide-se, e não cessa de dividir-se, é multiplicidade, mas ela não se divide sem que haja uma mudança de natureza, muda de natureza dividindo-se, cujo cada estágio assumido da divisão, pode-se assim falar de indivisíveis – o “subjetivo”, ou a duração é o *virtual*; o *virtual* que se *atualiza*, ou em vias de *atualizar-se*, sendo indissociável deste movimento de *atualização* que se faz por diferenciação, por linhas que são divergentes, criando pelo seu próprio movimento tantas diferenças outras de natureza... Ir do *virtual* à sua *atualização* é habitar a dimensão puramente temporal e não espacial, há, portanto, continuidade no processo temporal de *atualização* e também heterogeneidade, pois a *atualização* se faz por diferenciações. Se as “multiplicidades numéricas” se apresentam como *atuais*, não teriam elas uma duração?... Fora de nós, parece-nos que apenas haveria o presente e a simultaneidade, todavia, a experiência física do movimento faz parecer que as coisas pareçam se suceder e não se disporem todas simultaneamente, o espaço que o móvel percorre deflagra uma “multiplicidade numérica” onde todas as partes são *atuais* e diferem meramente em grau, concomitantemente o “movimento puro” é *alteração*, é multiplicidade *virtual* qualitativa - se estamos aptos a conjecturar o movimento enquanto sucessivas instâncias de nossa duração, também é mister que consideremos que as coisas mudam, e urge que o movimento das coisas não seja estritamente duração enquanto experiência psicológica, mas antes, como afiançamos, *que as coisas participem diretamente na própria duração...*

O “tempo objetivo” ou a duração enquanto “dado imediato” figura aqui na acepção de que o “concreto” *jamais será reencontrado*: operando combinações entre a insuficiência de um conceito com a insuficiência de seu antagonista, não se reencontra o singular..., tudo é ornamentação; não se corrige uma generalidade por outra, e os conceitos tem a comum pretensão de recompor o real com idéias gerais: o Uno em geral, o múltiplo em geral, o ser em geral, o não ser em geral..., *compostos do “real” com abstrações*. Em Bergson podemos pensar na diferença de natureza entre dois “seres”, ou em um processo de diferenciação sem que recaíamos em críticas negativas de limitação ou de oposição: *pensar as diferenças de natureza independentemente de toda forma de negação*. A “duração pura” não é o devir,

opõe-se a ela, mais precisamente por ser uma multiplicidade, um tipo de multiplicidade que não se presta a reduções a uma combinação muito ampla em que os contrários só coincidem quando esvaziados de toda “medida”, de toda metafísica da presença, de toda “substância do real”, apreendidos nos extremos de suas generalizações. A multiplicidade que é a duração não se confunde com o múltiplo, nem tampouco sua simplicidade é confundida com o Uno. O tempo homogêneo, circular, é ornamentado e *a duração psicológica é uma abertura a uma “duração ontológica”*, obviamente levando-se em conta que ela inclusive é definida enquanto multiplicidade. Destarte, o “tempo objetivo” também encarna uma “multiplicidade qualitativa”, na condição em que é “duração ontológica”, ou “duração pura”.

Por qual motivo uma escultura cinética que observamos, ou uma obra musical que apreciamos; um vôo de um pássaro que verificamos e os murmúrios de nossa vida interior, todos constituindo fluxos de duração diferentes, podem ser ditos coexistentes ou simultâneos?... Porque eles estão encerrados em um terceiro fluxo, ou por qual motivo minha duração se desdobra e se reflete numa outra que os contém, ao mesmo passo em que ela porta consigo o vôo do pássaro, a música apreciada e a escultura observada?... Entre o *atual* e o *virtual* corre um processo positivo de diferenciação: nossa duração é capaz de desvelar e englobar outras durações simultâneas entre si, e também concomitantemente é capaz de englobar-se a si mesma ao infinito da duração através da percepção – uma mesma duração recolherá ao longo de seus itinerários os acontecimentos da totalidade do mundo material, e assim poderemos então “eliminar as consciências humanas que havíamos inicialmente disposto de quando em quando como outras tantas alternâncias para o movimento do nosso pensamento: haverá tão somente o tempo impessoal, em que se escoarão todas as coisas”⁴⁸¹.

Rememoremos que a duração é “multiplicidade virtual” e que muda de natureza a cada instância que se divide e tal mudança de natureza corresponde ao seu processo de *atualização*, logo, se todos nós inserirmo-nos no *virtual* - ou se nossa consciência pára a divisão em alguma parte e aí também pára a divisibilidade, ou ainda, quando admitimos a existência de vários tempos e não nos contentamos em considerar o fluxo A e o fluxo B, tampouco a imagem que o sujeito A faz para si de B e para colocar a existência de dois tempos, somos forçados a introduzir um estranho fator: a imagem que A faz para si de B, sabendo que B,

⁴⁸¹ BERGSON *apud* DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 65.

para si não pode assim viver, excluímos o vivido, nos opomos a ele para a instauração de um fator totalmente “simbólico” e que somente marca que tal sistema, e não outro, é tomado como referência -, é necessário que admitamos um “tempo único”, ou uma só duração, e mesmo que exista a divisão do tempo desde que ele se efetue *atualmente*, ou desde que os diferentes fluxos da duração devam ser vividos ou minimamente pensados como podendo sê-lo – duração que é o correr do “tempo uno” e interpenetrado, isto é, os momentos temporais somados uns aos outros formando um todo indivisível e coeso⁴⁸².

Reconheço [...] que é no tempo espacializado que nos instalamos normalmente. Não temos nenhum interesse em escutar o rumorejo ininterrupto da vida profunda. E, no entanto, a duração real está aí. É graças a ela que tomam lugar num único e mesmo tempo as mudanças mais ou menos longas às quais assistimos em nós e no mundo exterior⁴⁸³.

Notabilizamos assim que os fluxos se comunicam em um só e mesmo Tempo, que é efetivamente sua condição: *nossa própria duração é um fluxo, com diferenças de natureza e de contração e distensão, e fundamentalmente é representante do Tempo onde se confluem todos os fluxos*. Conciliam-se assim as diferenças de natureza existentes entre os fluxos *atuais* propriamente da duração com as diferenças de contração e distensão subjacentes na *virtualidade* da duração, e esta mesma duração enquanto multiplicidade *virtual* é o único e mesmo Tempo - *Tempo que é uma multiplicidade, mas não se confunde com o múltiplo, sendo Uno*. Surja talvez neste ponto uma indagação: se há *virtual* coexistência dos múltiplos graus de distensão e contração da duração que conferem a existência própria do material, como conceber que se assevere enfaticamente a distinção real entre o tempo e o espaço, se o tempo é uma multiplicidade *virtual*?...

Em Bergson, matéria e espaço não se perfazem em um mesmo. A matéria é a duração incomensuravelmente distendida que perdendo em tensão - em instâncias de frouxidão e relaxamento -, ganha em extensão; se a distensão é impulsionada até seu limiar, ou se levada ao extremo da linha de diferenciação, aí é que obteríamos o espaço, sendo ele um limite que não mais se combina com a duração. É o espaço, portanto, a representação do termo em que o movimento de distensão da matéria atingiria, muito embora a matéria nunca deixe de ser um mínimo de contração cuja é ela mesma partícipe da duração, senão a própria duração... Lemos em Bergson que a duração é a contração da matéria e a matéria é a distensão da duração, logo, “perceber”, rumo a uma contração: é essencialmente contrair numa qualidade sentida um sem

⁴⁸² Cf. WORMS, F. *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, 2000.

⁴⁸³ BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. Tr. br. Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 173.

número de vibrações extensivas, uma incalculável multidão de elementos rememorados, ou ainda, todas as nossas sensações são contrações da matéria, sendo elas mesmas extensivas ainda que tenham incontáveis graus diferentes, todavia a duração jamais se contrai ao ponto de deixar de ser matéria...; o presente é o ponto mais contraído de nossa duração e não subsiste independentemente de uma matéria distendida infinitamente, que é o “passado” e que constitui os múltiplos níveis do *cone bergsoniano*.

O espaço não é a matéria ou a extensão, mas o “esquema” da matéria e ele não deixa de ser a contração da duração assim como o tempo não deixa de ser distensão da matéria. Não se faz possível ao espaço, enquanto grau mais distendido do tempo-duração, nem ao tempo, como grau mais contraído do espaço-matéria, adquirirem independentemente um estado de pureza. Tanto no nível das partes *atuais* quando no nível do todo *virtual*, existe um só Tempo, e somente um do qual tudo participaria, inclusive nossa consciência, os viventes e o todo do mundo material..., daí a triplicidade dos fluxos, sendo nossa própria duração – a duração do expectador -, necessária ao mesmo tempo como fluxo e também representante do Tempo em que abismam todos os fluxos. Em suma, não só as multiplicidades *virtuais* implicam um só tempo, como a duração, a multiplicidade *virtual* é esse único e mesmo Tempo (monismo), embora haja uma infinidade de fluxos *atuais*: uma coexistência *virtual* de todos os níveis do passado, de todos os níveis de tensão, todos estendidos ao conjunto do universo onde o restrito “minha relação com o ser” ganha os contornos de “uma relação de todas as coisas com o ser” e tudo vem a se passar como se o universo fosse uma formidável Memória (pluralismo generalizado) que participa necessariamente no mesmo todo *virtual* (pluralismo restrito). *O Ser ou o Tempo é uma multiplicidade, todavia, ele não é múltiplo, é Uno, conforme seu tipo de multiplicidade...* Assim que o tempo desvela-se como multiplicidade numérica, mensurar a duração significa contar simultaneidades. Quando aplicamos este conceito de duração à vida psicológica, formamos um conjunto suscetível de decomposição e recomposição de elementos simultâneos.

Há um espaço sem duração, mas onde fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados da consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele e contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação. Da comparação destas duas realidades nasce uma representação simbólica da duração, tirada do espaço. A duração toma assim a forma ilusória de um meio homogêneo⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 78.

O passado é coexistente com o seu próprio presente, e se ele existe em diversos níveis de contração, urge que reconheçamos que o próprio presente é meramente o mais contraído nível do passado, e neste caso são o “presente puro”, o “passado puro”, a “percepção pura”, a “lembrança pura”, a matéria e memória “puras” que portam tão somente diferenças de distensão e contração, ambas relativas, e relativas uma à outra, pois o que é que se distende, a não ser contraído, e o que é que contrai a não ser o distendido? Há sempre extensos em nossa duração e sempre há duração na matéria, não há, neste sentido, o porquê de se indagar sobre sensações espaciais, quais delas são e quais não são, haja vista que todas as nossas sensações são extensivas, todas são “volumosas” e extensas, ainda que em graus, os mais diversos, e manifestados nos mais diferentes estilos concorde o gênero de contração operado – “as qualidades pertencem à matéria tanto quanto nós mesmos: pertencem à matéria, estão na matéria em virtude de vibrações e de números que as decompõem interiormente”⁴⁸⁵. *É a duração interior a própria vida contínua de uma memória que estende o passado no presente*⁴⁸⁶, seja pelo motivo que o presente encerra de forma distinta a imagem incessantemente crescente do passado, seja porque ele testemunha a carga que arrastamos conosco à medida que envelhecemos... Sem tal sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade⁴⁸⁷.

A inteligência não é feita para pensar a evolução, no sentido próprio da palavra, isto é, a continuidade de uma mudança que seja pura continuidade. [...] a inteligência tem a representação do devir como série de estados, cada um dos quais é homogêneo com ele próprio e por conseqüência não muda. [...] a inteligência deixa fugir o que há de novo em cada momento da história. Não admite o imprevisível [...] não seria possível descobrir que sua origem está na obstinação em tratar o vivo como se fosse inerte, e em pensar toda a realidade, por mais fluida que seja, sob a forma de sólido definitivamente fixado. [...] A inteligência é caracterizada por uma natural incompreensão da vida⁴⁸⁸.

Ao defender com engaste a unidade do tempo, Bergson em nada renuncia no que concerne à coexistência *virtual* dos mais diversos graus de distensão e contração e à diferença de natureza balizada entre os fluxos ou ritmos *atuais*. Quando ele assevera que espaço e tempo nunca “mordem” um ao outro, tampouco se entrelaçam, sustentando que apenas sua

⁴⁸⁵ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 70.

⁴⁸⁶ “*Ora quem diz espírito diz, antes de tudo, consciência. Mas o que é a consciência? [...] consciência significa primeiramente memória. À memória pode faltar amplitude; ela pode abarcar apenas uma parte ínfima do passado; ela pode reter apenas o que acaba de acontecer; mas a memória existe, ou então não existe consciência. Uma consciência que não conservasse nada de seu passado, que se esquecesse sem cessar de si própria pereceria e renasceria a cada instante; como definir de outra forma a inconsciência? [...] toda consciência é, pois, memória – conservação e acumulação do passado no presente*”. BERGSON, H. *A consciência e a vida*. Tr. br.. Franklin Leopoldo e Silva. In: *Os Pensadores*, São Paulo, 1974, p. 77.

⁴⁸⁷ Cf. BERGSON, H. *L'énergie spirituelle*. Paris, PUF, 1993, p. 200.

⁴⁸⁸ BERGSON, H. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, Delta, 1964, p. 175.

distinção é real, em nada ele abnega em sua ambição de *integrar algo do espaço na duração, e na duração uma razão suficiente da extensão...* O denunciado por Bergson é toda combinação de espaço e tempo em um misto no qual o espaço é tomado como já feito e o tempo é coagido a uma categoria de quarta dimensão do espaço. Em Bergson a matéria ainda não é o espaço, mas é desde já extensão, uma duração infinitamente relaxada, descontraída, que deixa exteriores uns aos outros os seus momentos, onde um deve ter desaparecido quando o outro aparece: os que nesses momentos se vêm a perder de recíproca penetração, se ganha em desdobramento, o que eles tendem a perder em retesamento, ganham em amplitude, extensão, logo, a cada momento, tudo tenderá a desenrolar-se em um *continuum* instantâneo, indeterminadamente divisível e que não se prolongará noutro instante, mas que morrerá para renascer no instante seguinte, em um frêmito sempre recomeçado, por essa via é que bastaria uma propulsão até o limiar deste movimento de distensão para que o espaço seja logrado. A inteligência, segundo Bergson, encontra sua forma com a matéria, no mais distendido, e é na duração, no ponto mais contraído, que ela encontra seu sentido lhe permitindo dominar a matéria, logo, só pode haver uma gênese simultânea da matéria e da inteligência: a matéria se distende na duração encontrando no extenso sua forma comum ao mesmo passo que a inteligência se contrai na matéria – *à inteligência é possível levar tal forma a um grau de distensão cuja matéria por si só jamais atingiria, e tal grau de distensão é o “espaço puro”*.

Retomemos à imagem do cone invertido: seu vértice (nosso presente) representa o ponto mais contraído de nossa duração, mas ele também representa nossa inserção no menos contraído, isto é, em uma matéria infinitamente distendida. Eis por que a inteligência [...] tem dois aspectos correlativos, que formam uma ambigüidade que lhe é essencial: ela é conhecimento da matéria, mas ela marca nossa adaptação à matéria, ela se amolda à matéria, mas ela só a faz à força de espírito ou de duração, à força de inserir-se na matéria em um ponto de tensão que lhe permite dominá-la. Na inteligência, portanto, deve-se distinguir a forma e o sentido: ela tem sua forma na matéria, ela encontra sua forma com a matéria, isto é, no mais distendido, mas ela tem e encontra seu próprio sentido no mais contraído, pelo qual ela domina e utiliza a matéria. Dir-se-á, pois, que sua forma a separa do seu sentido, mas esse sentido está sempre presente nela e deve ser reencontrado pela intuição. [...] a inteligência se contrai na matéria ao mesmo tempo em que a matéria se distende na duração; ambas encontram no extenso a forma que lhes é comum, seu equilíbrio⁴⁸⁹.

Em suma, na psique, a “multiplicidade qualitativa” dos estados psicológicos perpetuamente se modifica numa sucessão contínua e solidária; se algo vem a parecer retesar-se e fragmentar-se é porque se representa, de forma ilusória, à consciência como se existisse num tempo homogêneo e espacial. O cerne do problema está efetivamente na confusão operada entre tempo e espaço quando não se é percebido que os estados psicológicos e toda

⁴⁸⁹ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 71.

vida psíquica são fundamentalmente de natureza temporal, e é desta confusão, que se tem a representação de um eu superficial e de uma “multiplicidade quantitativa” dos estados psicológicos: tal “multiplicidade numérica” é clara para objetos exteriores, mas quando se trata da realidade interior é inadequada.

Quando escutamos uma melodia, temos a mais pura impressão de sucessão que possamos ter – uma impressão tão afastada quanto possível daquela da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que nos dão essa impressão. Se a recortamos em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quantos nos aprouver, é porque nela misturamos imagens espaciais e porque impregnamos de simultaneidade a sucessão: no espaço, e apenas no espaço, há distinção nítida de partes exteriores umas às outras⁴⁹⁰.

O movimento que vai do *virtual* ao *atual* não se circunscreve às regras de semelhança e limitação e o “movimento de diferenciação” não é uma relação entre “possível” e “real”, mas antes a passagem do *virtual* ao *atual*. O *virtual* pode ou não se *atualizar* no presente e é, no entanto, “real” no passado ou na memória; o “possível”, consecutivamente, ainda que possa ser *atual* enquanto possibilidade de presente de algo, ou alguma coisa que possa ser efetivado no futuro, nunca é “real” enquanto não for “realizado”, ou seja, o “possível” não tem realidade: o *virtual*, como tal, possui uma realidade enquanto o “possível” é passível ou não de se realizar... Cabe-nos então acentuar que na passagem do *virtual* ao *atual* nada se é perdido em “realidade”, uma vez que o *virtual* é tão real quanto o *atual*. O domínio do “real” se posta enquanto uma limitação do domínio do “possível” que ele realiza, todavia se é asseverado que o “real” preexistia, ou mesmo se estava pré-formatado no “possível” que se efetua, não seria pelo fato de recolhermos o “possível” do “real” posteriormente a este ter-se efetivado? É neste sentido que o “real” não está dado como possibilidade que viria a efetivação, mas é o “possível” que é uma imagem fictícia abstraída do “real” uma vez que ela tenha acontecido, por esta via, seria equívoco falar-se de uma passagem do “possível” para o “real”, haja vista que é o “possível” que é arbitrariamente abstraído do “real” e pressupõe já a sua realização... Da passagem do “possível” para o “real” há uma pseudo-semelhança onde o “real” não se assemelharia ao “possível” que realiza, mas é o “possível” que se assemelha ao “real” efetivado. O que nos interessa neste ponto é que eles não diferem essencialmente uma vez que o “real” é concebido de forma equivocada enquanto presente na imagem do

⁴⁹⁰ BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. Tr. br. Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 172.

“possível” que realiza, ou mesmo, a “realidade” comungaria com o “possível” na medida em que ele preexistiria à própria realidade enquanto possibilidade⁴⁹¹.

Guiado pela divergência/diferença e pela criação, é o movimento do *virtual* ao *atual*...: não há similitude entre o *atual* e a *virtualidade* que ele encarna, assim sendo, para efetivar-se, ou para *atualizar-se*, o *virtual* cria “positivamente” suas linhas próprias de *atualização* – a *virtualidade* *atualiza-se* se diferenciando e criando linhas de diferenciação; o que vem preliminarmente é a diferença tanto entre o *virtual* ao qual se parte e os *atuais* ao qual se chega, quanto à própria diferença entre as linhas divergentes. O *virtual* tem o poder de diferenciar-se e a isto se adita que ele tem uma “realidade”, estendida ao todo circundante, ou ainda a todo Universo que consistiria em uma incomensurável memória portando todos os graus coexistentes de distensão e contração em inumeráveis diferenças de níveis... Cada nível ou grau, diz-nos Bergson, possui “pontos brilhantes” que são *virtuais* assim como o próprio nível: os níveis e os pontos são multiplicidades *virtuais* pertencentes a um tempo único e se perfazem na própria realidade desse *Virtual*. Seguindo linhas divergentes a *virtualidade* se diferencia, todavia cada linha é correspondente a tal ou qual grau da *virtualidade*, assim, quando a *atualização* é deflagrada, deixa de existir o todo *virtual* e sua coexistência: há linhas de *atualização* orientadas nesta ou naquela direção, sucessivas ou simultâneas, onde cada linha corresponde a um dos graus coexistentes no *virtual*, separando em exclusivo um grau dos outros periorbitantes, ignorando o que se passa nestes outros.

O que coexiste no *virtual* passa a não coexistir no *atual* e se distribui em linhas não somáveis, onde “cada” retém o “todo”; *ao contrair-se em uma espécie a vida perde contato com o resto de si, as linhas de diferenciação criam e o criado é o representante vital, físico, psíquico do nível ontológico atualizado – cada linha de vida relaciona-se com um tipo de matéria onde o vivente fabrica para si um corpo ou uma forma*. O movimento de diferenciação é sempre criação e a diferença é essencialmente positiva e criadora, há um *Todo* e este é a duração ou o tempo, mas esse *Todo* é *virtual*, não é dado... As linhas divergentes resultantes do seu movimento de atualização não se assemelham a ele, além de não serem mais reuníveis em um todo, permanecendo exteriores umas as outras, pois ao diferenciar-se a vida culmina na criação dos meios para a distinção daquilo que se encontrava emaranhado no bojo do *virtual* – *a vida opera em direção a alguma coisa, todavia, tais direções não preexistem, mas são criadas justamente no movimento de atualização que as percorre: no*

⁴⁹¹ Cf. CANABRAVA, V. *A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade*. In: *Psicol. cienc. prof.* vol.. 28, n.2, 2008, p. 330-343.

atual há um pluralismo irreduzível e é só a partir dele, deste resultado das linhas divergentes, que se pode falar em gradação ou oposição ou em termos de diferença de grau.

É na linha de diferenciação, que é o homem - a “razão de ser” de todo o movimento de *atualização* -, que a duração tem acesso *atualmente* à consciência de si, ela que é *virtualidade*, pois *somente o homem*, segundo Bergson, *é capaz de reencontrar todos os distintos níveis de contração e distensão do virtual e mesmo as durações que sejam superiores ou inferiores são ainda interiores a ele*. No estado de matéria cerebral do homem, circunscrevendo-se às propriedades físico-químicas, quando ela é confrontada com uma excitação, ela elenca uma reação, formulando entre a excitação e a reação um “intervalo”. É esse “intervalo”, conforme Bergson, que se faz possível a inteligência, pois é nela que se infiltra a memória, que toda liberdade e memória se tornam *atuais*: mediado pelo corpo somos capazes de nos instalar de súbito no passado puro – o “impulso vital” criou na matéria, sobre a linha de atualização do homem, um meio de prevalecer-se sobre o determinismo da natureza; o “impulso vital” trata sempre de uma *virtualidade* rumando a *atualizar-se*, ou de uma simplicidade em vias de diferenciar-se, ou ainda uma totalidade no limiar de dividir-se, pois *a essência da vida é proceder por dissociação e desdobramentos, por dicotomia*⁴⁹². Outro intervalo imprescindível se faz presente entre a inteligência e a sociedade, ou entre o egoísmo que a inteligência procura preservar e as exigências sociais que não portam qualquer fundamento, reservando-se a um “instinto virtual”, ou mesmo enquanto “função fabuladora” incumbida pelo engendrar de deuses e religiões...; “instinto” ou “função” que faz com que seja natural e mesmo necessário que a inteligência crie para si fictícias representações sendo responsável também por persuadir a inteligência a ser de seu interesse conservar-se, ratificando a obrigação social. Consoante à Bergson, o que é inserido neste intervalo inteligência-sociedade é a “emoção”, e esta difere da inteligência e do instinto; “emoção” que rompe a circularidade que subjaz no constrangimento exercido pela sociedade e na contestação do indivíduo, assim como a memória rompe a circularidade excitação-reação, consumando-se em imagens.

[...] só a emoção difere ao mesmo tempo da inteligência e do instinto e, também ao mesmo tempo, do egoísmo individual inteligente e da pressão social quase instintiva. Ninguém, evidentemente, nega que emoções possam advir do egoísmo e mais ainda da pressão social, como todas as fantasias da função fabuladora. Mas, nesses dois casos, a emoção está sempre ligada a uma representação, da qual se considera que aquela dependa. Instalamo-nos, assim, em um misto de emoção e representação, sem vermos que a primeira é a potência, sem vermos a natureza da emoção como elemento puro. [...] a emoção precede toda representação, sendo ela própria geradora de novas idéias. [...] ela não tem um objeto, mas tão-somente uma *essência* que se difunde sobre objetos diversos, animais, plantas e toda natureza. [...]

⁴⁹² DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 75.

Pessoal, mas não individual; transcendente, ela é como o Deus em nós. “Quando a música chora, é a humanidade, é a natureza inteira que chora com ela [...]” Em suma, a emoção é criadora (primeiramente, porque ela exprime a criação em sua totalidade; em seguida, porque ela própria cria a obra na qual ela se exprime; finalmente, porque ela comunica aos espectadores ou ouvintes um pouco dessa criatividade). [...] Ela nada tem a ver com o indivíduo que contesta ou mesmo inventa, nem com uma sociedade que constrange, que persuade ou mesmo fabula. Ela somente se serve desse jogo circular para romper o círculo. [...] E o que seria essa emoção criadora senão, precisamente, uma Memória cósmica, que atualiza ao mesmo tempo todos os níveis, que libera o homem do plano ou do nível que lhe é próprio para fazer dele um criador, um ente adequado a todo o movimento da criação? [...] A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência. Portanto, se o homem acede à totalidade criadora aberta, é por agir, é por criar, mais do que por contemplar⁴⁹³.

Dos desdobramentos destes conceitos caros a Bergson, podemos laçar a fórmula do debatido até aqui: a Duração define uma “multiplicidade virtual” daquilo que por natureza difere; a Memória encerra a coexistência *virtual* dos graus de diferença nessa multiplicidade e todos os níveis de tal virtualidade e propriamente o “impulso vital” se orientam para a atualização do *virtual* por linhas de diferenciação que concernem aos níveis ou graus até a linha de diferenciação que é o homem propriamente, onde o “impulso vital” toma consciência de si... O “tempo objetivo” encarna a duração enquanto “dado imediato”, é sem *virtualidade* e toda metrificação do tempo homogêneo e sua circularidade são *exigências logocêntricas*, de uma duração que é o homem, logo é “tempo ornamentado”, um *virtual* atualizado, uma linha de diferenciação, “uma” arrealidade concreta ou “uma” realidade abstrata que é multiplicidade fabulada de um Tempo que é Uno: *única duração onde abismam todos os fluxos* – tudo o que Bergson diz sempre redundando no seguinte: “a duração é o que difere de si mesma. A matéria, ao contrário, é o que não difere de si, o que repete [...] Duração é como uma *natura naturans*, e matéria como uma *natura naturata*”⁴⁹⁴.

[...] se no pensamento bergsoniano somos o que nosso passado vai armazenando através do presente que vai sendo consumido, se não houvesse a participação da memória seríamos a própria instantaneidade e inconsciência. O mesmo sucede com a música, pois sem a memória ela seria apenas o tempo, apenas a efemeridade, e sua singularidade como arte não existiria, pois não haveria música, mas somente uma “expressão” sempre renascida e permanentemente cativa a uma sucessão contínua de sons abandonados no ar. Entretanto, é através do registro mnemônico e da fluente dimensão temporal que podemos afirmar nossa própria existência, e a existência da arte musical. Tanto para a música, quanto para a filosofia bergsoniana, cabe salientar

⁴⁹³ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 90-91.

⁴⁹⁴ HARDT, M. *Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia*. Tr. br. Sueli Cavedish, São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 45.

a importância da coexistência virtual como o conceito que permite a interação dos elementos em todos os níveis, pois é a coexistência que garante a continuidade que a duração (ou tempo musical) necessita, e a mobilidade que requer a intuição (ou a apreensão estética). Por isso, e retornando a simultaneidade, vale lembrar a afirmação de Deleuze acerca da teoria bergsoniana da simultaneidade que vem “confirmar a concepção da duração como coexistência virtual de todos os graus em um só e mesmo tempo”, o que nos leva a considerar também a memória como a coexistência de todos os graus, mas não somente dentro da simultaneidade, mas dentro da multiplicidade, da virtualidade própria da duração⁴⁹⁵.

O empreendido aqui é a recusa juntamente a uma *imagem dogmática do pensamento*, uma imagem do tempo circular, o tempo da representação: *subtrair o tempo da forma do círculo, de seu movimento encadeado e orientado, e retornar a ele colocando-o enquanto ornamento, escapando da monocentragem em torno do presente para abri-lo como multiplicidade em um plano das coexistências virtuais, onde o tempo não “passa”, todavia conserva-se enquanto propriamente virtualidade disponível em todos os seus pontos para as mais diversas ou divergentes atualizações, segundo as mais insólitas conexões* – “simultaneidade fluente, campo pré-pessoal do qual o próprio sujeito constitui uma dobra, uma inflexão, uma lentificação, uma concreção”⁴⁹⁶... Só o Tempo enquanto diferença é que pode levar a Variação ao seu grau de vertigem próprio: o eterno retorno seletivo afetando o novo, um tempo rizomático que se opõe ao círculo sendo intercedido por um círculo outro, todavia “mais tortuoso”, que vasculhará a multiplicidade *virtual* em todos os seus pontos e linhas, fazendo retornar não o Mesmo, mas a Diferença, o Simulacro, a fim que o tempo conquiste sua potência última, inaugurando com o Futuro, o descontínuo e disruptivo numa relação de excesso; *Futuro enquanto o incondicionado que o instante afirma*.

Toda criação de conceitos pressupõe um *plano de imanência* onde é enredada a sua construção, e a instauração de tal plano implicará em uma espécie de “experimentação tateante”, e os seus traçados recorrem aos meios pouco “racionais” ou “razoáveis”, ou mesmo pouco “confessáveis”, meios estes que são da ordem da fabulação, do sonho, da embriaguez ou do excesso, dos processos patológicos, das experiências esotéricas... Deleuze compara o *plano de imanência* à respiração onde os conceitos são banhados, a um horizonte absoluto, um deserto onde os conceitos povoam, ou a *imagem* que se é conferida ao pensamento do que significa pensar, ou fazer uso do pensamento e se orientar nele, operando aí a seleção daquilo que ele reivindicará como seu, de direito; consoante à esta *imagem de pensamento*, é que podemos afiançar que as teorias do tempo nada mais refletem no plano do conceito o plano de

⁴⁹⁵ MARANTES, B. O. A metáfora de Bergson e a nossa escuta musical. In: *O Mal-Estar na Cultura e na Sociedade*. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, n.º 2, 2011, p. 225-226.

⁴⁹⁶ PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 186.

imanência que lhes dão esteio – a idéia de tempo em cada teórico que se pôs a especular, ou a “dançar ao redor do conceito” é sempre índice do plano de imanência que ele erigiu, ou mesmo sobre o qual ele se instalou. *Pensamento é criação e não vontade de verdade...*

Ao nos propormos a pensar o “tempo objetivo”, ou a duração enquanto “dado imediato”, ou mesmo no Tempo Uno bersonian, um tempo sem *virtualidade*, é para traçarmos outra concepção de tempo, de duração, primeiramente esvaziando-o para preenchê-lo: anterioridade, instantaneidade, interioridade..., ou ainda, reminiscência, inatidade, *a priori...*, três formas do tempo⁴⁹⁷. Não se trata de uma periodização, pois o movimento tudo tomou e não há mais lugar para um sujeito e um objeto, e o que está em perpétuo movimento é propriamente o horizonte...; o relativo horizonte se afasta na medida em que o sujeito avança, todavia “o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano de imanência”⁴⁹⁸... Três formas do tempo... O tempo posto no conceito (anterioridade/reminiscência), o tempo expulso do *cogito* (instantaneidade/inatidade), e o tempo reintroduzido no sujeito, enquanto fissura ou variação (interioridade/*a priori*)...

[...] tão importante quanto a distinção entre o transcendental e o empírico, que possibilita a liberação do tempo em relação ao movimento, é a distinção entre o virtual e o atual, que disponibiliza um tempo não-direcionado, não-encadeado, não-empírico, não-subjetivo [...] É nesse plano transcendental e virtual, impessoal e incorporeal, é nessa superfície impassível e nesse tempo aiônico que pode vir alojar-se o Acontecimento, na sua suficiência, na sua “eternidade”, na sua juventude sempre renovada, na sua plasticidade desatrelada dos estados de coisa que sobrevoa e dos quais emana como um vapor. O Acontecimento emerge nesse tempo amorfo, obedece à sua lógica não-dialética, habita essa virtualidade que não pára de sobrevir – a pura reserva⁴⁹⁹.

O plano de imanência clássico balizado pelo pensamento como vontade de verdade concerniu à reminiscência platônica, a qual fora substituída pelo inatismo cartesiano, e posteriormente pelo *a priori* kantiano, todavia, o plano de imanência hodierno, que encara o pensamento como *movimento infinito*, ou não atribuível ao sujeito, e como criação, pede uma outra forma de tempo a determinar. Do “tempo objetivo” sem *virtualidade* retornamos ao tempo pelo “tempo ornamentado”, que nada mais quer dizer que urge *inventar as condições de invenção*, e se é isto uma fórmula possível entre tantas, minimamente ela nos parece apropriada para a imagem do pensamento enquanto criação e não mais como vontade de verdade... Este subtópico em suma quer propor o pensar de um tempo consentâneo à invenção, um tempo alcançado à sua última potência, ao fazer retornar o simulacro, a

⁴⁹⁷ PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 188.

⁴⁹⁸ Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo, Ed. 34, 1993, p. 54.

⁴⁹⁹ PELBART, P. *opus cit.*, p. 186.

diferença, pois o tempo efetivamente se desprende das figuras, ou imagens exacerbadamente reconciliatórias que o amarrava, esvaziando-o suficientemente para poder finalmente “liberto”, emancipar múltiplas imagens de tempo, conquistando-se assim como variação: *a mônada é nômada...*

Não se propôs aqui expor concepções do tempo, nem tampouco analisar estruturas temporais, mas antes nos referimos ao pensamento como as condutas do tempo, o pensamento enquanto aquilo que tem a possibilidade de apreender o tempo mediado por diversos andamentos que compõem condutas. Temos essencialmente dançado em alguns andamentos do tempo, incertos e por vezes inquietantes ritmos do tempo, persistindo em envolver tal pesquisa em novas condutas no tempo, que se afastem do tempo como número do movimento extensivo; tempo das marchas e dos espaços marcados..., tempo como produtor de movimentos intensivos emergidos da conduta de tempos aberrantes - é a “intuição”, e não a “razão”, a via que nos conduz à apreensão da duração, pois ela é o método que nos aproxima da “realidade temporal” e nossa vida interior é de natureza temporal, e não espacial, é a “visão direta do espírito pelo espírito”⁵⁰⁰; o retorno à experiência imediata, à duração enquanto “dado imediato” é que logrará o conhecimento intuitivo temporal...

O tempo-quantidade (ou duração homogênea) é apresentado como um meio homogêneo onde os fatos da consciência se alinham e se justapõem formando uma multiplicidade quantitativa e onde cada estado separadamente se sucede um após o outro, sendo assim, é uma representação absolutamente distinta da verdadeira duração. Quando definimos o tempo desta forma o que estamos definindo na realidade é o espaço e a verdadeira duração não tem a menor relação com o espaço. "Esta forma do tempo é somente uma representação da nossa intuição do tempo em termos de espaço". O tempo homogêneo tem sua origem numa "endosmose entre o interno e o externo". A confusão é bilateral. De um lado, ocorre uma aparente temporalização do espaço, por meio da ilusão de que possa ocorrer uma sucessão num meio homogêneo; fato impossível porque qualquer sucessão somente ocorre no tempo e para a consciência. A ilusão da existência de sucessão num meio homogêneo surge porque inventamos um espaço invadido pelo tempo, sobre o qual podemos justapor quantidades, esquecendo do ato essencial do espírito que realiza esta justaposição. De outro lado, ocorre uma especialização do tempo interno invadido pelo modo de ser do que é externo, dando origem, assim, a duração homogênea. A duração interna representada como homogênea, surge exatamente desta troca entre a exterioridade e a interioridade. O que possibilita este movimento de endosmose, entre o tempo puro e o espaço puro, é a simultaneidade, que segundo Bergson: "se poderia definir como a intersecção do tempo e do espaço". Se não houvesse simultaneidade, entre o externo e o interno, a endosmose seria impossível. Somente porque um fenômeno exterior ocorre ao mesmo tempo em que o percebo no meu interior modificando os estados da minha consciência, é que ocorre uma troca entre o espaço exterior e a duração interior. Portanto, é a simultaneidade que possibilita a endosmose espaço-temporal que produz o tempo homogêneo⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. Tr. br. Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 29.

⁵⁰¹ ROSSETTI, R. *Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica*. In: *Psicologia Reflexiva Crítica*, vol. 14, n. 3, 2001, p. 621.

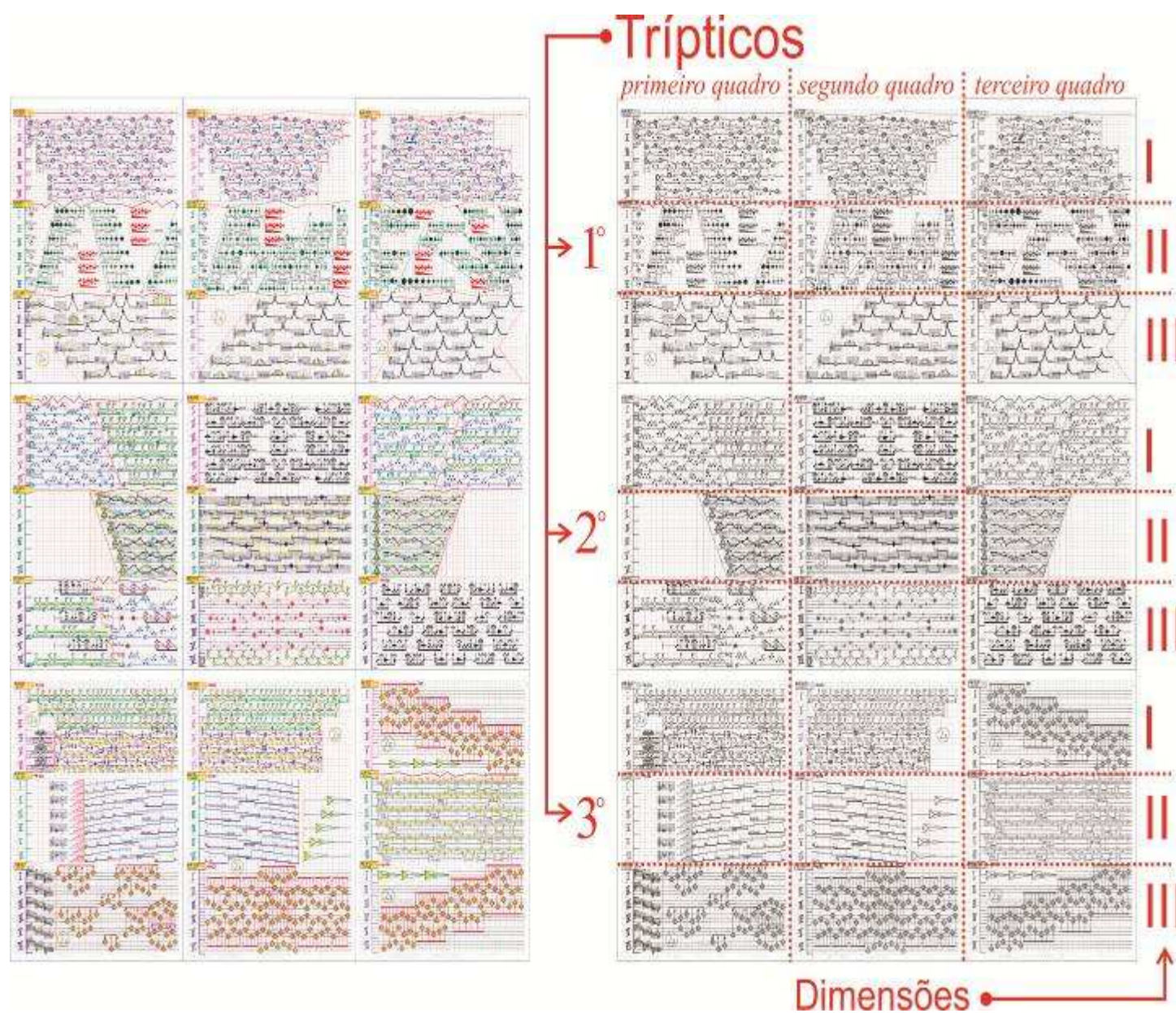


Figura 1: Do tempo ornamentado em Cobogós: entidades, trípticos, quadros e dimensões.

3.4. Do macro/micro em *Cobogós* – a entidade

É em Sexto Empírico que encontramos a paráfrase que se segue, onde nos é ilustrado como Górgias procedia - em sua retórica ornamentada pela redução ao absurdo, creditado a Zenão – ao conceber o processo cuja palavra surge e torna-se presença, paralela a outras.

Na verdade, a partir do encontro do sabor, origina-se em nós a palavra produzida de acordo com aquele, e também a partir da impressão da cor nasce a palavra conforme a essa cor. Se for assim, a palavra não é expressão da coisa exterior, mas é a coisa exterior que se torna reveladora da palavra⁵⁰².

Neste sentido a palavra emerge, sendo essencialmente criação, concorde as idiossincrasias de quem exercita o “palavrar”; ela é enquanto reflexo, talvez turvo, mas sempre espelho de “uma” realidade abstrata, ou “uma” arrealidade concreta, onde na medida em que se dá, é presença, e não guarda qualquer tracejado de semelhança com a coisa que a suscitou - ela segue sempre ao lado e se propaga enquanto onda formada pela pedra que se arremessou, mas em nada a faria ser a pedra. Por esta via, o sentido que há na palavra só é dado pela sensação que a fundou, pois é a coisa sensível que revela a palavra e que a presentifica enquanto signo..., conceito e imagem acústica⁵⁰³. Se assim é que a palavra se dá, perguntamo-nos se é possível minimamente comunicar este “grito no vazio”, ou mesmo tal experiência pessoal efetivada no “palavrar”, que carece de qualquer fator objetivo...; a indagação se estende, pois uma vez que as coisas não comportam qualquer essência, ou seja, qualquer característica que consiga permanecer “um”, desembaraçado do fluxo e universalizado, ainda é possível ao homem a transmissão das percepções do mundo uns aos outros?... Parece-nos que a esta interrogação, por hora, se segue a pertinência da “reticência”, haja vista que toda realidade individual faz do conhecimento algo que é incomunicável.

⁵⁰² O texto original do *Tratado do Não-Ser* de Górgias não chegou até nós, mas antes duas paráfrases suas, e uma se encontra justamente na obra de Sexto Empírico em *Adversus Mathematicos*. O *Adversus Mathematicos* (Πρὸς μαθηματικοί) apresenta-se dividido em duas partes (Livros 7-11), citado como *Adversus Dogmáticos*, e constitui uma adição dos Livros 2 e 3 das Esboços Pirrônicos (Περὶ πύρωνιοι ὑποῦπῳξεις). Os Livros 7 e 8 são chamados *Adversus Physicos* e o Livro 11, *Adversus Ethicos*. Os Livros 1 a 6 do *Adversus Mathematicos* são refutações aos μαθηματικοί (professores), em seis matérias ou divisões do saber, conhecidas dos estudos cíclicos {εγκύκλιος παιδεία}. Estas seis divisões do saber eram a gramática, retórica, geometria, astrologia e música. Os Livros de Sexto Empírico estão de acordo com tais divisões e neste sentido intitulam-se: *Adversus Gra-maticos*, *Adversus Rhetores*, *Adversus Geómetras*, *Adversus Arithméticos*, *Adversus Astrólogos*, e *Adversus Músicos*. A argumentação dos Πρὸς μαθηματικοί segue, quer a escola de Epicuro, quer a de Pirro. Entretanto, Sexto Empírico adverte que os cétricos, ao adotarem um ponto de vista, não excluem o uso de uma asserção dogmática. Sua metodologia questionando tudo, cria uma argumentação na qual o juízo é suspenso. Feito este esclarecimento, a tradução aqui utilizada é de Aldo Lopes Dinucci, professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe a partir da referência: EMPIRICUS. *Adversus Mathematicus*. In: *Complete Works*, tr. R. G. Bury, Londres, Havard University Press, 1987, p. 83-84.

⁵⁰³ Cf. FIORIN, J. L. *Introdução à Linguística I: objetos teóricos*. São Paulo, Contexto, 2002.

Esta dissertação em si é impossível no estrito senso do comunicar objetivo e geral. Se nos é admissível conhecer assim como ler a palavra, aquele que escuta e vê a imagem acústica teria similar percepção ao evocado pela sensação originária que conferiu o sentido e fundou a palavra?... *Não há possibilidade do mesmo estar simultaneamente em diversas pessoas, pois um seria dois.* Ainda que o mesmo se fizesse em muitas pessoas, nada os impediria que este não parecesse semelhante para eles, e nem poderia assim sê-lo, pois já não sendo e não estando no mesmo lugar, o mesmo não pode ser um – nem o homem parece perceber coisas semelhantes ao mesmo tempo, mas diferentes, tanto agora como antes..., seja pela audição, visão, paladar, tato. Neste sentido é que se dá a “impossibilidade”, um alguém que perceba o mesmo, o algo idêntico a outro, logo, nada estritamente “é”, e se ainda persista enquanto algo que “é”, ele só “é” enquanto incognoscível, e se derradeiramente “é” cognoscível ele não pode ser comunicado..., *o mesmo não é transferível a outrem uma vez que as coisas não são as palavras assim como ninguém tem as mesmas sensações que outra pessoa*⁵⁰⁴.

É por vias deste itinerário que nos chega a partir de Górgias, que adentramos em um “mundo destituído” - desde seu fundamento enquanto palavra às altas abstrações, ele é carente do universal e impossível a universalizações. O que “*não se apropria*” e o que “*não é possível*” se explicam concomitantemente, haja vista que a comunicação não se dá...; como explicitamos, se ela se desse, seria necessário que a mesma coisa intuída, ou pensada se fizesse simultânea em sujeitos distintos, o que faria do um, dois ou mais e ainda que tal simultaneidade fosse verificada, haveria um falando e outro escutando, e o que fala faz engendrar uma sensação diferente no que diz respeito ao que ele pretende comunicar; cabalmente, nem mesmo o sujeito experimenta algo, ou o mesmo de modo idêntico antes, agora ou depois, e ainda que não haja o diferente na subsidência, através dos diferentes sentidos, o mesmo sujeito não perceberá a mesma coisa, todavia uma pela visão e outra pela audição e assim procedendo... Destarte, a palavra não confere apropriações, pois é ela uma presença, um “signo acústico” que segue ao lado do sensível que a engendrou; o impossível é a comunicação entre homens estritamente se esta for sob a égide da universalidade objetiva – “aquilo que nenhuma mão toca, nem nenhum olho vê, como pode a língua expressar ou a orelha do ouvinte perceber?”⁵⁰⁵.

Seria então a palavra um bloco de sensações, uma “partícula” que emana do corpo; porção que é traço e grito no vazio material que vaga e penetra nos sentidos da audição e

⁵⁰⁴ Cf. DINUCCI, A. L. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser de Górgias de Leontinos*. Trans/Form/Ação, vol. 31, 2008, p. 197-203.

⁵⁰⁵ BARBOSA, M.; CASTRO, I. O. *Górgias. Testemunhos e fragmentos*. Lisboa, Edições Colibri, 1993, p. 64.

visão?... Arremessada pelo homem em direção a outros homens? Aproximamo-nos da teoria da percepção de Empédocles ao lançarmos essas indagações, segundo a qual os corpos emanam diminutas partículas, que conforme o tamanho, elas penetram em diferentes sentidos, produzindo diferentes percepções⁵⁰⁶. É com a palavra que fazemos a identificação de algo, mas a palavra não é sequer nem aquilo que é, nem o ser; logo, não estaríamos nós a comunicar o ser aos que nos rodeiam, mas sim a palavra, que é diferente do que nos é trazido pela percepção, assim a afirmação é um enunciado afirmativo, e a negação um enunciado negativo⁵⁰⁷ e quanto às coisas que se colocam sob uma dessas enunciações, não poderíamos dizer que são julgamentos, mas são coisas⁵⁰⁸...

O círculo quadrado, do qual jamais poderemos construir uma forma, o exclui, em definitivo, do campo existencial. A impossibilidade do círculo quadrado, seu absurdo é em si absoluto e incondicionado. Em qualquer situação, o círculo quadrado estará sempre em impossibilidade existencial. Objeto impossível, inconcebível, na séria causal, física e lógica. Logo, sua aparição se dá na outra série – na séria temporal, que os estóicos nomeiam como sendo a linha aiônica – a do acontecimento, semelhante às linhas da plástica barroca, do rosto de Joana d’Arc e de seus cruéis julgadores, teólogos e juristas⁵⁰⁹.

Ao quê estes parágrafos nos servem enquanto introdução do que iremos conceituar por *Entidade*? Antes de qualquer consideração, *Entidade* é uma palavra, nas inferências que fizemos. O segundo ponto a conjecturar é que este conceito se quer na condição de “paradoxo” e “fantasia”⁵¹⁰... O sentido requerido remete a etimologia do termo “entidade” que arrasta uma problemática do *não-ser* no léxico grego, e para que deixemos aparente a “sensação” da palavra que aqui faremos uso, o seu afeto e o porquê dela encarnar um

⁵⁰⁶ “Empédocles apresenta a mesma teoria acerca de todos os sentidos, ao sustentar que a percepção surge, quando alguma coisa se ajusta aos poros de cada um dos sentidos. É por isso que um sentido não pode julgar os objetos do outro, visto os poros de uns serem demasiado largos, de outros demasiado estreitos para o objeto percebido, de tal modo que algumas coisas passam a direito através deles sem lhes tocar, ao passo que outras não são capazes sequer de entrar”. KIRK, G. S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. tr. br. Carlos Alberto L. Fonseca, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 391.

⁵⁰⁷ “[...] o que é negado não é algo (a existência) de um certo indivíduo, mas uma afirmativa acerca da existência de uma certa entidade no considerado domínio do discurso, ou seja, estamos dizendo que é falso que no mundo exista um e único indivíduo que é cavalo alado de Belerofonte e o que quer que seja o cavalo alado de Belerofonte esse indivíduo existe”. KRAUSE, D. *Tópicos em Ontologia Analítica*. Florianópolis, Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

⁵⁰⁸ Cf. ELIE, H. *Le Complexe Significabile*. Paris, Vrin, 1936, p. 7.

⁵⁰⁹ ULPiano, C. *Afetos: um sorriso, um gesto*. In: *Pontos de Fuga: Visão, Tato e Outros Pedacos*, Rio de Janeiro, Taurus, 1996, p.116.

⁵¹⁰ “É curioso constatar que toda obra lógica diz respeito diretamente à significação, às implicações e conclusões e não se refere ao sentido a não ser indiretamente – precisamente por intermédio dos paradoxos que a significação não resolve ou até mesmo que ela cria. Ao contrário, a obra fantástica se refere imediatamente ao sentido e relaciona diretamente a ela a potência do paradoxo. O que corresponde os dois estados do sentido, de fato e de direito, a posteriori e a priori, um pelo qual o inferimos indiretamente do círculo da proposição, outro pelo qual o fazemos parecer por si mesmo desdobrando o círculo ao longo da fronteira entre as proposições e as coisas”. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*, Tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1974, p.23.

paradoxo, é necessário que a analisemos ao longo da tradição, pois é do *gérmen* capturado que poderemos operar a fantasia, a formulação do conceito... A palavra “entidade” vem do latim *entitatem* (nominativo de *entitas*, qualidade de ser) formado por *ens* (genitivo de *entis*, a coisa, o que existe) cujo sufixo *-tat*, indica o abstrato de qualidade. *Ens*, *entis* é particípio do presente do verbo *esse* (ser) e tem raiz indo-européia *es...* Entidade então encerra em sua estrutura o verbo “ser” designando “aquilo que existe em essência”, todavia *esse* é o substituto latim que se remete ao termo filosófico *to on* (neutro do presente do particípio de *einai*, ser). O paradoxo da palavra ganha proporções na medida em que nos debruçamos sobre o sintagma “*mè-on*”, “não-ser” – *ei de kai esti to mè on mè on*: se, com efeito, o não-ser é não-ser⁵¹¹...

A noção de “ser” é vazia e inconsistente. Dito isto, é na tradição grega e em seus posteriores prolongamentos, no monoteísmo cristão, que o “não-ser” aparece mais duradouramente empregado e feito objeto das mais variadas especulações, dado justamente à importância e à diversidade dos empregos e formas verbais de *einai*; importância não verificada em línguas semíticas⁵¹²... As especulações sobre o “ser” e “não-ser” urgem aparentemente enquanto pós-parmenideanas, e o que nos interessará será justamente as três teses do *Tratado do Não-Ser* de Górgias de Leontinos, cuja doutrina platoniana parece instaurar-se posteriormente enquanto superação metafísica. Um ponto comunal a todos os comentadores de Górgias na contemporaneidade⁵¹³ é que as teses de seu tratado são dirigidas contra Parmênides e Melisso. O próprio título de seu tratado é uma inversão dos títulos *Sobre o Ser* de Parmênides e *Sobre a Natureza* ou *Sobre o Ser*, de Melisso. Todavia o tratado não só se restringe essencialmente enquanto exercício do paradoxo que vai de encontro aos antagonistas, mas pode ser encarado enquanto o negativo ante todo e qualquer sistema filosófico que inclua uma ontologia positiva – o “ser” é impossível como uno parmenídico, assim como é impossível enquanto múltiplo, segundo a concepção dos físicos; *nada é eterno, incriado, uno, imutável*...

As três teses podem ser assim sumarizadas: *nenhuma coisa é, se é, é incognoscível; se cognoscível, é incomunicável* – todavia, a isso não se aplica a eliminação do pensamento ou sua depreciação, mas a constatação de sua dissolução, incongruência, sua fragilidade revelada enquanto se queira universal, onde a palavra se perfaça em instrumento de poder... O *Tratado do Não-Ser* é uma sucessão de antinomias, onde a palavra é posta contra a própria palavra em

⁵¹¹ Cf. CASSIN, B. *Si Parménide – Le traité anonyme De Melisso Xenophane Gorgia*. Lila, P.U. de Lille, p. 81.

⁵¹² Cf. BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.

⁵¹³ Cf. GUTHRIE, W. K. C. *History of Philosophy*. Vol. 3. Cambridge, Cambridge University Press, 1969. p. 193.; KERFERD, G. B. *The Sophistic Movement*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 71.; DUPRÉEL, E. *Les Sophistes Protágoras, Górgias, Hippias*. Neuchatel, Griffon, 1948, p. 63; CASSIN, B. *L'Effect Sophistique*. Paris, Gallimard, 1995.

uma retórica ornamentada pela redução ao absurdo, cujo fulcral das argumentações é toda metafísica que de algum modo aspire determinar a natureza da realidade⁵¹⁴, demolindo as doutrinas filosóficas, onde cada uma nadifica a outra se auto-nadificando⁵¹⁵.

A primeira tese do tratado de Górgias tem por característica um caráter paradoxal onde é lançada a assertiva acerca da incapacidade do verbo “ser”, enquanto cópula, de nos revelar as conexões presentes entre sujeito e predicado na concreção do mundo, pois a própria noção do verbo encerra uma contradição, neste sentido o “ser” não é apto a designar qualquer que seja as características e/ou os atributos da coisa uma vez que ela não “é”, o que culmina na insuperável antinomia do discurso, pois falar do real já nesta esfera de abstração, mediado pela palavra, é estar fadado a conter em si a incongruência – *crítica do uso existencial do verbo ser*.

[...] nem ser nem não-ser é. Se, com efeito, o não-ser é não-ser, o-que-não-é em nada seria menos que o-que-é. Pois, tanto o-que-não-é é algo-que-não-é, quanto o-que-é [é] algo-que-é, de modo que as coisas em nada mais são do que não são. Se, no entanto, o não-ser é, (30) o ser, a sua antítese, não é, diz ele. Se, com efeito, o não-ser é, convém ao ser não ser. De modo que, assim, diz [Górgias], não seria coisa alguma, a menos que tanto o ser quanto o não-ser sejam a mesma coisa. Mas, se [são] a mesma coisa, também assim coisa nenhuma seria. Pois tanto o-que-não-é não é quanto o-que-é [não é], já que, justamente, [é] o mesmo que o-que-não-é⁵¹⁶.

Podemos discorrer acerca do trecho supracitado a partir de indagações: seria o “ser” e o “não-ser” a mesma coisa e ainda existiria alguma relação entre os termos? Se encararmos que ambos os termos são distintos, o contraditório é que eles o são referenciando-se ao “ser”, o que anularia tal distinção, sendo o mesmo e conseqüentemente nada seria...; ainda se distintos, podendo o “ser” não ser e ao “não-ser” ser, o absurdo se instaura, pois aí o “não-ser” seria e o “ser” não seria, e derradeiramente seria nada... Se o “ser” for e o “não-ser” não for, o “não-ser” seria o “não-ser” e teríamos o “não-ser” retornando a ser, o que mais uma vez tende ao nada. Conclusivamente, se o “ser” for tudo, ele englobaria aí o “não-ser”, logo o “ser”

⁵¹⁴ “Quando se recorda a que ponto a Metafísica sempre teve a intenção ao domínio de suas colocações o mais próximo como o mais distante, o maior com o menor, pode parecer estranho que ela não possa assumir a tarefa que estamos evocando pela razão que, malgrado a universalidade de suas intenções, a Metafísica não teve sempre, de longe, a visada suficientemente universal para ser uma ciência do objeto. A Metafísica lida, sem dúvida, com a totalidade do que existe. Mas, a totalidade do que existe, incluindo aí o que existiu e o que existirá, é infinitamente pequena em relação a totalidade dos objetos de conhecimento; e que se tenha negligenciado isto tão facilmente tem, bem entendimento, o seu fundamento no fato que o interesse vivo pelo efetivo, que este em nossa natureza, favorece este excesso que consiste em tratar o não-efetivo como um simples nada, mais precisamente, a tratá-lo como algo que não oferece ao conhecimento nenhum ponto de apreensão ou nenhum que seja digno de interesse”. MEINONG, A. *Sobre a teoria do objeto*. In: BRAIDA, C. R. *Três Aberturas em Ontologia: Frege, Twardowski e Meinong*, Florianópolis, Rocca Brayde, 2005. p. 96.

⁵¹⁵ Cf. UNTERSTEINER, M. *Les Sophistes*. Tr. fr. Alonso Tordesillas, Paris, Vrin, 1993, p. 212.

⁵¹⁶ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008, p. 199.

sendo o “não-ser” nada é, e sendo o mesmo, “ser” é “não-ser” e vice-versa, ambos seguem nada sendo... Procurando por uma exclamação ante a interrogativa lançada, podemos inferir que tudo absolutamente é; o “ser” *então como gênero supremo que não admite tal cisão, sendo aquilo que é de comum a todas as coisas*. O “ser” não se distingue de nada, tão pouco do “não-ser”, pois uma vez este mencionado, passa a ser. Eis aí uma questão fundamental da ontologia, pois se o “ser” é algo determinado, como traçar seus limiares e diferenciá-lo, pôr ao lado do “não-ser”?... Bem, se ele não se distingue de nada, ele é nada, é comum a tudo e indefinível. Assim sendo, as coisas não portam a propriedade de ser, haja vista que o “ser” não é característico de nada - ao afiançarmos que algo existe é o mesmo que nada uma vez que ao anunciarmos o nome, a coisa nomeada passa a existir de um modo ou de outro, seja enquanto fabulação ou ao que chamamos de realidade, podendo ser o possível e o impossível...

Deste contato com parte da primeira tese do tratado, inferimos que o verbo “ser” não sustenta qualquer competência para nos informar acerca das relações das coisas do mundo que nomeamos de real, onde uma vez que lançamos que algo é, não o sabemos se é no modo de “ser” ou do “não-ser”. A concepção do “ser” é vazio, paradoxal, e nada pode ter o “ser” como uma de suas propriedades, assim nem mesmo o “ser” pode sequer existir uma vez que não está presente, mas se faz presença enquanto palavra... Se o “ser” é presente e engloba sua antítese destruidora, o “não-ser”, ao passo que o “ser” viesse a ser, neste instante ele já não mais seria e não poderia estar mais entre as coisas do mundo...

[...] se [algo] é, é, em verdade, ou não-gerado ou gerado. Se [é] não-gerado, concede, pelas teses de Melisso, que é infinito: no entanto não poderia ser em parte alguma. Pois nem seria em si próprio nem em outro. Pois, deste modo, haveria dois infinitos, tanto aquele-que-é-em quanto aquele-no-qual-é de acordo com o argumento de Zenão acerca do espaço, coisa nenhuma seria em parte alguma. Então, devido a disto, não é não-gerado nem gerado. Portanto, nada seria gerado a partir do-que-é nem a partir do-que-não-é. Pois, se fosse gerado a partir do-que-é, se transformaria, o que é impossível, pois se o-que-é se transformasse, não mais seria algo que é propriamente, do mesmo modo que, se também o-que-não-é fosse gerado, não mais seria algo-que-não-é. Nem certamente seria gerado a partir do-que-é. Se, com efeito, o-que-não-é não é, coisa alguma poderia ser gerada a partir do nada. No entanto, se o-que-não-é é a partir do-que-não-é, não é gerado a partir do-que-é, em razão das quais devido às quais precisamente tampouco é gerado a partir do-que-é. Se, então, é necessário que se algo é, é, em verdade não-gerado ou gerado, e isto é impossível, é impossível também que algo seja⁵¹⁷.

Neste segundo trecho da primeira tese, lemos que o “ser” é em verdade, ou não-gerado ou gerado. Se o “ser” é gerado a partir do “ser”, o “ser” se transforma, o que é incongruente

⁵¹⁷ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008, p. 200.

uma vez que o “ser” não comporta o devir, ele é... Assim o “não-ser” não pode ser gerado uma vez que passaria a ser. Caso o “ser” se transformasse em o que não é, ele ainda seria algo que é, e se o “não-ser” não é, não cabe que seja gerado, pois a geração pressupõe o “não-ser”, cujo “ser” não pode vir, nem ser outro que não o mesmo – *não ser é não ser*. E ainda, retomando o caso em que se o “não-ser” for uma vez que é algo que não é, a geração é impossível, pois é a geração do “ser” a partir do “ser” uma vez que nada é. Em linhas gerais, o considerado aqui é que o “ser” não pode vir do “não-ser”, uma vez que nada é; assim como o “ser” não pode vir do “ser”, pois deixaria de ser o que é na transformação. O “não-ser” por nada ser não pode vir; mesmo se o “ser” gerar o “não-ser”, o que vem, é, o transformado é “ser”. Em suma, com a ausência do “não-ser” as coisas ficam estáticas, há a impossibilidade de gerar, ser gerado e modificar, todavia com o “não-ser”, tudo se anula, sendo a partícula que arranca do “ser” o “ser”, restando o não.... Logo o “não-ser” necessita ser algo para que desencadeie a geração, par que o “ser” caminhe e seja, surja enquanto “ser” na medida em que “não-é”. Se o “ser” é não-gerado, eterno, ele se põe na condição de infinito, todavia, tudo o que existe tem um lugar, assim como o lugar terá um lugar e assim *ad infinitum*⁵¹⁸, logo se algo é definitivamente não-gerado, e consecutivamente eterno e infinito, não pode ser em parte alguma – o “ser” não pode ser concomitantemente não-gerado, eterno, e gerado haja vista que tais predicados se excluem um ao outro; se o “ser” é eterno, não é gerado, se é gerado, não é eterno e como todas as coisas ou são geradas ou não-geradas e o “ser” não é nenhuma coisa nem outra, nem simultaneamente, logo nenhuma coisa é...

Ademais, se algo é, é ou um ou mais numerosos [...] no entanto, se não [é] nem um nem múltiplas coisas, coisa alguma seria. [...] certamente um não seria, porque o um seria verdadeiramente incorpóreo, na medida em que não possui nenhuma grandeza, o que é refutado pelo argumento de Zenão. Mas, se não é um, nada seria absolutamente. Pois, não sendo um, também não pode ser múltiplas coisas. Mas, se não é nem é um nem múltiplas coisas [...] coisa nenhuma é⁵¹⁹.

Neste trecho fica atestado que o uno e o múltiplo não podem ser predicados do “ser”... Se considerarmos o uno enquanto corpóreo, ele é ou continuidade ou quantidade ou grandeza, e em todos esses casos elencados, para sua corporeidade ele seria composto por um sem número de partes, não sendo nem indivisível nem uno – *crítica ao monismo*. Se o “ser” é múltiplo, a multiplicidade requer uma combinação de unidades, e uma vez destruída a unidade, aniquila-se a multiplicidade; grosso modo, se o “ser” é múltiplo, essa multiplicidade seria necessariamente constituída por unidades e tais unidades não poderiam ser imateriais,

⁵¹⁸ A respeito ver: ARISTÓTELES. *Física*, livro V, capítulo I (209a23).

⁵¹⁹ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, v. 31, n. 1, 2008, p. 200.

mas composta por imensuráveis partes *ad infinitum*... Logo, nenhuma coisa é, ou o múltiplo é sem um... Górgias não se volta unicamente contra o “ser” de Parmênides, mas também exercita o absurdo e lança os paradoxos contra os físicos, deixando-lhes patente a impraticabilidade de uma concepção de “ser” que seja múltiplo sem que este acarrete inconsistências. Aqui nos é cabido um parêntese no que concerne a multiplicidade abordada ao longo da dissertação, pois estamos a nos embasar justo nessa zona de indecibilidade ao trabalharmos com o múltiplo sem um... A ontologia de Deleuze é empirista em termos cujos objetos e os mundos existem em fluxo; cuja transformação pressupõe sempre o cunho de novas estratégias conceituais para capturá-la em seu movimento. Tal sujeito organizado não se mantém em um âmbito, assim como o fluxo é constitutivamente uma dimensão qualitativa - *sempre estaremos em falta dos instrumentos para verificar tais hipóteses deleuzianas sobre a materialidade do empírico*... Neste sentido toda intervenção no fluxo retorna a ser a construção de estratos, ou minimamente um pensamento em relação imprecisa com a metafísica, todavia uma defesa contra a substancialização do empírico leva Deleuze a apostar na univocidade do ser como símbolo da vida – *se algo é, é em verdade*: “o Um inexiste ontologicamente (o múltiplo é “sem-Um”) e somente se vincula às verdade na medida em que ele é o princípio acontecimental, e não seu resultado”⁵²⁰.

Sendo sempre o uno unidade do múltiplo, no sentido objetivo, deve também haver multiplicidade “do” uno e unidade “do” múltiplo, desta vez num sentido subjetivo. Donde a existência de um ciclo, Omnis in unum, de modo que as relações uno-múltiplo e múltiplo-uno são completadas por uno-uno e múltiplo-múltiplo [...] solução do caráter distributivo do uno como unidade individual, ou Cada-um, e no caráter coletivo do múltiplo como unidade composta, multidão ou amontoado. É a pertença e sua reversão que mostram como o múltiplo pertence à unidade distributiva, mas também como a unidade coletiva pertence ao múltiplo. [...] A unidade harmônica não é a do infinito, mas a que permite pensar o existente como decorrente do infinito; é uma unidade numérica, uma vez que envolve uma multiplicidade (“existir nada mais é do que ser harmônico”); ela constitui-se no sensível, uma vez que os sentidos apreendem-na confusamente, esteticamente. [...] A questão é sempre habitar o mundo, mas o habitat musical de Stockhausen e o habitat plástico de Dubuffet, por exemplo, não deixam subsistir a diferença entre interior e o exterior, entre privado e público: eles identificam a variação e a trajetória, e duplicam a monadologia com uma “nomadologia”. A música continua sendo a casa, mas o que mudou foi a organização da casa e sua natureza. [...] Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar⁵²¹.

A questão da multiplicidade enquanto liberada e afastada da totalização, ou de qualquer consumação ou convergência, é da impossibilidade da universalização, ao retorno do

⁵²⁰ BADIOU, A. *apud* MADARASZ, N. *O múltiplo sem um: uma apresentação do sistema de Alan Badiou*. São Paulo, Idéias e Letras, 2011, p. 196.

⁵²¹ DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tr. br. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Papyrus, 1991, p. 193-208.

Um, logo, qualquer paradoxo dos futuros contingentes lançados para derrubar a teoria das multiplicidades deleuziana aproxima-a apenas de um abismo de sua não efetividade - *Deleuze não poderia ser outro do que ele escrevia* –, seja a marca diferencial na relação entre acontecimentos e verdades onde uma vise àquilo que vem interrompendo o devir ou outro a vida em sua continuidade variável em torno da potência diferencial..., *o múltiplo sem um obsta qualquer discurso que pretenda falar das coisas em sentido geral*⁵²².

E, também, coisa nenhuma se moveria. Pois, movendo-se, não possuiria mais a mesma forma, mas, por um lado, o-que-é seria o-que-não-é, e, por outro, o o-que-não-é viria a ser, ademais, se perfizesse o movimento, pelo que se deslocaria, não sendo contínuo, seria dividido, mas onde é dividido, o-que-é não está no lugar em que é dividido. De modo que, movendo-se todas as partes, por todas as partes é dividido. No entanto, sendo assim, não é em parte alguma. Pois falta ser aí onde é dividido [...] e chama isto de dividido ao invés de vazio, do mesmo modo que está escrito nos argumentos creditados a Leucipo⁵²³.

Esta é a hipótese considerada por Górgias acerca do ser em movimento, e precederia a uma crítica do movimento com uma crítica do repouso que os atomistas poderiam a vir fornecer⁵²⁴. Neste trecho que arremata a primeira tese, reza a impossibilidade de um movimento que se proceda por alteração em algo que é, e da impossibilidade de algo que se mova pela translação... Alguns antigos filósofos pensaram que o “ser” deve essencialmente ser uno e imóvel, e que o vazio não existe, ou não é, não havendo vazio o “ser” não pode ser movido - o “ser” não pode mover-se sem haver vazio com existência separada, tão pouco ser múltiplo sem haver o que separa os entes... Para tais filósofos antecedentes a Górgias, pensar que o todo é contínuo, estando dividido em partes que mantêm contato, não é em nada diferente de afirmar a existência da pluralidade (e não do uno) e do vazio. Como vimos, se o todo fosse totalmente divisível, nada seria uno, e tão pouco haveria pluralidade e o todo seria vazio. Ainda assim, se fosse divisível em determinados pontos e em outros não, tal artificialidade se evidenciaria. Com efeito, qual seria o limite da divisão e por que motivo uma parte do todo seria indivisível, inteira, e outra dividida?... É em resultado destes argumentos, ultrapassando e ignorando a sensação a pretexto de obrigação com a razão, que tais filósofos afirmavam que o todo é uno e imóvel, com o acréscimo de que é infinito, pois qualquer limite

⁵²² “Esta argumentação de Górgias contra o uno e o múltiplo, da mesma forma que a argumentação precedente, se prende de maneira crítica ao mesmo tempo ao monismo (especialmente sob a forma que ele tinha tomado na metafísica dos eleatas) e ao pluralismo, utilizando argumentos tomados do eleatismo, e mais particularmente a Zenão; assim, chega ele [Górgias] à conclusão [...], que aquela escola não havia posto em evidência, de que este pretendo ser absolutamente não existe”. UNTERSTEINER, M. *Les Sophistes*. Tr. fr. Alonso Tordesillas, Paris, Vrin, 1993, p. 218.

⁵²³ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008, p. 200-201.

⁵²⁴ UNTERSTEINER, M. *Les Sophistes*. Tr. fr. Alonso Tordesillas, Paris, Vrin, 1993, p. 218.

imposto o faria confinar com o vazio⁵²⁵ – *é decorrente desta concepção que alguns filósofos discorreram sobre a verdade, daí a necessidade de Górgias em negar a existência do movimento*. No sentido destes trechos elencados do tratado, em sua primeira tese, que inferimos que qualquer ontologia positiva, ou mesmo o mais genérico discurso que se pretenda enquanto sentido geral sobre o sensível, mediado pela palavra, está fadado a ser sumariamente anulado seja pelo discurso contrário seja por ele mesmo dado justamente a inconsistência inerente e todo paradoxo que se encerra à noção de ser...

[...] Então, [...] estas são as demonstrações de que nada é: depois destas mesmas demonstrações [...] se é, é incognoscível. Com efeito, é necessário que todas as coisas pensadas sejam, e o-que-não-é, já que não é, não pode ser pensado. No entanto, sendo assim, ninguém diria nada falso, [...] nem mesmo se diz que carros de guerra combatem no mar. Pois, neste caso, todas as coisas seriam. E, com efeito, por causa disto, as coisas vistas e as coisas ouvidas serão, porque cada uma delas é pensada. Mas, se não é assim, e, do mesmo modo que as coisas que vemos, em nada mais são porque as vemos, assim as coisas que vemos não mais são pensadas porque as vemos, (e, com efeito, do mesmo modo que tanto muitos aí vêem estas coisas quanto muitos estas coisas pensassem), porque, portanto, seria mais evidente que tal coisa é? Mas não é evidente que tipo de coisas é verdadeiro. De modo que, se tais coisas também são, para nós seriam incognoscíveis⁵²⁶.

O trecho citado abre a segunda tese do tratado e nele temos a argumentação que vai de encontro a toda pretensão de descrição racional das estruturas da realidade, da impossibilidade de se atingir o “ser” das coisas, atacando o que na contemporaneidade denominamos de teoria do conhecimento – *ainda que as coisas sejam, seriam elas incognoscíveis*. A incapacidade de conhecer o “ser” ainda admite a hipótese que podemos pensá-lo sem qualquer garantia de que algo é. Este paradoxo se ocupará de desconsiderar qualquer função que o homem disponha que o faça captar a realidade nas condições de *eternidade, imutabilidade, e ser* – o “ser” não pode ser pensado tão pouco apreendido. É aos que crêem na possibilidade de que o homem atinja o verdadeiro conhecimento sobre o real que esta redução ao absurdo é dirigida, uma vez que por tal crença, ao homem é concebido o privilégio de uma função: a de penetrar no mundo pela razão fornecendo a outrem conhecimento daquilo que se matem constante na mudança – *o ser humano não dispõe de qualquer faculdade de intuição intelectual*. As coisas, neste sentido, açambarcam tudo...; a totalidade do que é passível da experiência humana, seja sensível, fabulada ou mesmo lucubrada⁵²⁷. E ainda que as coisas sejam cognoscíveis elas são incomunicáveis a outrem, eis a terceira tese, onde o *logos*, na condição de signo não pode nos

⁵²⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Sobre a geração e a corrupção*. Tr. pt. Francisco Chorão. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, p. 100-101.

⁵²⁶ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008, p. 201.

⁵²⁷ Cf. UNTERSTEINER, M. *Les Sophistes*. Tr. fr. Alonso Tordesillas, Paris, Vrin, 1993, p. 220.

fazer experienciar qualquer uma das coisas que apreendemos pelos sentidos – o *logos* nada transmite senão a si próprio, é a linguagem em sua auto-referencialidade, o jogo sógnico...

E, com efeito, se são cognoscíveis [...] poderia alguém comunicá-las a outro? Pois, diz, como poderia alguém comunicar a outro, pela palavra, aquilo que vê? Ou como poderia alguma coisa ser evidente para alguém que a escute e não a veja? Pois, do mesmo modo que a visão não conhece os sons, assim a audição não ouve as cores, mas os sons: e aquele que diz, diz, mas não a cor nem a coisa. Portanto, como poderia alguém, não tendo determinada coisa no espírito, vir a tê-la no espírito por intermédio de outra pessoa, através da palavra ou do signo, que é diferente da coisa, a não ser que ou, por um lado, veja-a, se for uma cor, ou, por outro, escute-a, se for um som? Pois, a princípio, ninguém diz nem o som nem a cor, mas a palavra. De modo que não é possível pensar a cor mas vê-la, também não é possível pensar o som mas ouvi-lo. Se, no entanto, também é admissível tanto conhecer quanto ler a palavra, como o que escuta terá no espírito a mesma coisa? Pois não é possível o mesmo estar simultaneamente em numerosas pessoas, pois um seria dois⁵²⁸.

Recapitulando as três teses do tratado, temos que na primeira a possibilidade de que alguma coisa seja em sentido estrito é refutada..., a segunda nos diz que o “ser” das coisas apreendido por uma capacidade qualquer distinta dos sentidos é impossível, pois o “ser” não-sensível e imutável não se perfaz em objeto da experiência..., e a terceira disserta acerca da impraticabilidade da comunicação pelo prisma objetivo e universal - não é provável que o mesmo seja simultâneo, nem em uma relação entre dois corpos, tão pouco em numerosas pessoas, pois um seria dois, três, quatro e sucessivamente *ad infinitum*. Do desfiar destas três teses podemos complementar as noções que já havíamos lançado ao longo dos capítulos: a questão do pensamento enquanto *experimetum linguae*; o sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento; a fala e escrita na condição de uma mesma natureza e o jogo sógnico (marcas e traços que se ligam através de representações e representações, onde a escrita não é código secundário), e derradeiramente a abstração enquanto espinha dorsal da percepção do mundo.

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia “começa”, possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo

⁵²⁸ LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008, p. 201.

fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo⁵²⁹.

A *Entidade* é inconsistência em seu cerne; é conceito que vem cindido e lança-se no vazio do signo; *ato de criação* - a tradição própria do termo resguarda o paradoxo do “não-ser” ou a impossibilidade de que alguma coisa seja. Desta via o que se busca aqui é reservar e estender o próprio paradoxo da palavra no conceito, onde da *Entidade* podemos apenas anunciar o que ela “é” [não sendo] e o que ela “não é” [sendo], assim remetendo-se aos problemas que se quer fazer face e aos componentes que lhe são ausentes... *Entidade* enquanto heterogênese - uma encruzilhada de problemas que se aliam a outros conceitos existentes -, fábula..., uma aventura do pensamento que institui um acontecimento ou vários acontecimentos que permitem um ponto de vista sobre o mundo, sobre o vivido⁵³⁰.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, [...], precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele⁵³¹.

Schaeffer centra-se na análise das características psicoacústicas da audição para daí investigar quais os fenômenos auditivos podem o homem perceber; intermediado pelos instrumentos conceituais da redução fenomenológica husserliana, ele persegue um objeto, eliminando do sonoro e do ato perceptivo os condicionamentos estritamente culturais que ele considerava enquanto as referências à fonte produtora do objeto, assim o objeto sonoro é “à parte”, diferenciado do objeto musical condicionado à linguagem. Efetivada tal redução, classificar o elenco dos objetos e categorizá-los conforme a peculiaridade de suas características espectrais tornou-se assim possível. Todavia, fica patente que tal procedimento emana resquícios de abordagens dualistas cartesianas em estreita relação com o seu referencial de embasamento. Schaeffer incorre nos equívocos universalizadores em produzir uma ontologia positiva, uma *imagem dogmática da percepção*, ao buscar um objeto sonoro isolado de suas referências, aquém da experiência e dos corpos, o que em certa medida reflete

⁵²⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1991, p. 27.

⁵³⁰ Cf. GALLO S. *Notas deleuzianas para uma Filosofia da Educação*. In: GHIRALDELLI, P. Jr. *O que é Filosofia da Educação?* Rio de Janeiro, DP&A, 2000. p.157-184.

⁵³¹ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 3.

um dos principais problemas da teoria de Husserl: *a redução que visa um objeto transcendente, uno, imutável, eterno, universal e cindido de todas as experiências possíveis, isolado dos condicionamentos culturais* - marca idealista que acaba por se tornar presente na obra se perfazendo em um tratado do “ressentimento” schaefferiano...

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas [...] O mundo é inseparável do sujeito, mas de um sujeito que não é senão um projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta.⁵³²

É balizável no trabalho de Schaeffer a perpétua oscilação entre um objetivismo cientificista, fechado, e um subjetivismo que desemboca em uma metafísica. Tal tendência objetivista é marca de sua preocupação em circunscrever um objeto sonoro que pode ser mensurado, analisado e classificado, todavia é pelo recurso husserliano da redução fenomenológica, que observamos seu gesto abstraidor, já que tal redução coloca o objeto sonoro numa categoria transcendente à experiência e aos corpos - *a busca por um objeto fenomênico, mas transcendente, que descredencia a escuta referencial*. Para poder capturar, ou abstrair o volume do meio, para daí poder conceituar o que ele denominará de objeto sonoro, Schaeffer fabula sobre a noção de escuta reduzida; essa escuta se daria por um esforço anti-natural de eliminar da escuta suas referências à fonte produtora - o que lhe interessa são as particularidades espectrais do som, e não as inferências ou indícios relacionados à aspectos que não os do próprio som, assim os próprios corpos vibráteis ou o gesto propulsor que engendrou o som são preteridos em nome de uma higienização racionalista... A partir da redução da escuta, operado pelo extirpar dos corpos, têm-se a noção de objeto sonoro: *qualquer fenômeno sonoro percebido independentemente de sua fonte ou significação*. Isolando o volume, Schaeffer passa a imaginá-lo, classificando então, os objetos sonoros, em uma tipologia (espectro do som) e morfologia (o modo como o espectro varia no tempo), e a tudo isto o corpo não é partícipe... Uma das preocupações movente em Schaeffer desde o primeiro diário da música concreta⁵³³ é a dissociação dos sons de seu caráter dramático, da “linguagem das coisas”.

⁵³² MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 7-576.

⁵³³ Cf. SCHAEFFER, P. *Introduction à la musique concrète*. In: BRUNET, S. *Revue Musicale: De la musique concrète à la musique même*, Paris, Richard-Masse, 1977, p. 39-62.

Schaeffer põe delimitações à escuta em quatro funções: *ouvir*, *escutar*, *entender* e *compreender*⁵³⁴. *Ouvir* seria o nível elementar da percepção, é a escuta banal; é perceber pelo sentido da audição sem ter consciência desta percepção. *Escutar* seria perceber, intermediado pelo som, o evento ou a causa que este som descreve; é tratar o som como índice; é a escuta “prática” ou “especializada”. *Entender* implicaria uma “intenção de escuta”, a consciência do fenômeno sonoro em si, e *compreender* seria abstrair o sentido que este som toma em determinada linguagem; é tratar o som como signo... O objeto sonoro é percebido então na função *entender*, enquanto o objeto musical, inserido em uma linguagem, é percebido na função *compreender*⁵³⁵. Em tal definição de escutar, onde é imprescindível uma escuta “mais ativa” que a constatada na definição de ouvir, não é claro quão “ativo” deveria ser o comportamento para ser caracterizado como escutar. Em Schaeffer, o ouvir seria a atividade realizada por um ouvido que recebe estímulos de um exterior e que não realiza qualquer ação sobre eles, assim ele considera que respectiva atividade de um sujeito hipotético, a própria escuta, é centrada na busca da fonte sonora, na referencialidade, o que não ocorre no ouvir, na escuta banal... A problemática aqui encenada residirá em sua tentativa de cindir as funções que ocorrem no escutar e no ouvir onde podemos balizar algumas incoerências na descrição da percepção.

Primeira problemática: para Schaeffer o sujeito jamais cessa de ouvir, encontrando-se no mundo que também jamais cessa de estar aí⁵³⁶. Cotidianamente estamos em constante realização de escolhas de hábitos de audição que resultam em cortes e retomadas, um cessar de ouvir, para ouvir outro algo... O próprio sistema auditivo se auto-ajusta, e é através do tensionamento do músculo estapédico que ele regula o padrão de tensão da membrana timpânica concorde ao controle do sistema nervoso central, assim melhor detectando o padrão sonoro desejado. Se a membrana timpânica já se encontra ajustada para ressoar a um tipo de padrão sonoro, não irá assim ressoar com outros padrões, resultando numa prévia seleção e, portanto, no óbice da audição, um “filtro”. Em suma, uma abordagem de percepção passiva, enquanto receptor de sensações, que conduz os estímulos ao processamento interno, sem agente, está fadado e apenas tem serventia à uma *metafísica da percepção*.

⁵³⁴ Cf. SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris, Seuil, 1977.

⁵³⁵ Uma comparação das noções de índice e signo como empregadas por Schaeffer, com as da Semiótica de Peirce, mostra um consenso em relação à idéia de índice. Entretanto, o que Schaeffer considera signo equivale ao símbolo de Peirce. Em relação a um objeto, o símbolo é para o semiótico uma representação abstrata, através da qual este objeto é inserido em uma linguagem, assumindo, assim, um sentido.

⁵³⁶ Cf. SCHAEFFER, P. *Opus cit.*, p. 104.

Urge que pensemos em uma abordagem “ecológica”, “fenomenológica” e “autopoietica”, que nos confere a noção de sistemas perceptivos⁵³⁷, que se fazem *in situ*, ou *in loco*, *in vivo*, nos seus itinerários de acoplamentos estruturais com o meio, na concreção e dissolução de hábitos - há a ação no meio em busca de acoplamentos adequados com a situação experienciada cujo indivíduo orienta a atenção e passa a ouvir especificamente aquilo que quer⁵³⁸... Um segundo problema verificado é que para a descrição de Schaeffer - a de um ouvir passivo que capta o mundo ininterruptamente -, é necessário que concebamos um mundo existente independente da experiência de existência desse mundo – um mundo encubado, ou já dado... A fenomenologia desde Husserl - ou mesmo o Hegel da *Fenomenologia do Espírito* - tem sido assinalada por uma orientação de eliminação dos dualismos (sujeito/objeto, mente/corpo), e tal é a noção de mundo necessário ou que subjaz às operações schaefferianas. Tais incongruências, ou mesmo esta descrição objetiva da realidade perceptual por Schaeffer, rumam à crença em um mundo dado, anterior à experiência, resultando também na crença em um sujeito hipotético independente da experiência, autônomo – *Platão é mais uma vez recozido*⁵³⁹.

Sendo o sujeito schaefferiano estritamente filiado à perspectiva husserliana, não encarnado ou situado no espaço-tempo, mas antes transcendente, o *entender* em Schaeffer baliza-se por uma intencional ação na escuta e *compreender* reserva-se a um estágio que envolve a organização de significantes intencionalmente selecionados no *entendre*. As atividades realizadas no *entender* e no *compreender* schaefferianos são próprias de um sujeito metafísico, cartesiano e independente da experiência incorporada e situada no mundo. Como asseveramos, o objeto sonoro de Schaeffer é alcançado pela redução fenomenológica e tal redução visa estritamente o extirpar do método os condicionamentos culturais, ou hábitos de escuta, por esta via o objeto concerne à noção de “essência”, colocado a experiência enquanto passageira e até irrelevante aspecto, sendo uma das etapas na cunhagem das possíveis significações... Em tal postura Schaeffer substitui o mundo por uma representação do mundo

⁵³⁷ Cf. VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *Mente Incorporada: ciência cognitiva e experiência humana*. Porto Alegre, Artmed, 2003.

⁵³⁸ Cf. GIBSON, J. J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1966, p. 84.

⁵³⁹ “Todo platonismo está constituído sobre esta vontade de expulsar os fantasmas ou simulacros [...]. Eis por que nos parecia que, com Platão, estava tomada uma decisão filosófica de maior importância: a de subordinar a diferença às potências do Mesmo e do Semelhante, supostamente iniciais, a de declarar a diferença impensável em si mesma e de remetê-la, juntamente com os simulacros, ao oceano sem fundo. Mas, precisamente porque Platão ainda não dispõe das categorias constituídas da representação (elas aparecerão com Aristóteles), é em uma teoria da Idéia que ele deve fundar sua decisão. O que aparece, então, em seu mais puro estado, é uma visão moral do mundo [...]. É por razões morais, inicialmente, que o simulacro deve ser exorcizado e que a diferença deve ser subordinada ao mesmo e ao semelhante”. DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tr. br. Roberto Machado, Luiz Orlandi, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 210-211.

convicto de estar postulando descritores da realidade, substituindo a experiência, ou no limite a percepção mesma do mundo em prol das “essências”, configurando um conjunto de características universais dos múltiplos objetos possíveis à escuta – o sistema de categorização schaefferiano surge independente de qualquer situação de escuta e qualifica a experiência à qual se deve ascender para adequadamente descrever um evento sonoro, arrancando a experiência do evento enquanto acontecimento no bojo da descrição, arremessando-o em um tipo de elaboração mental..., representação que se perfaz em “essência” do objeto encontrado pela escuta reduzida.

O mundo cognitivo que vivemos, através da percepção, se assemelha a isso: produzimos um mundo de distinções através de mudanças de estados que experimentamos enquanto conservamos nosso acoplamento estrutural com os diferentes meios nos quais estamos imersos ao longo de nossas vidas, e, então, usando nossas mudanças de estado como distinções recorrentes em um domínio de coordenações de condutas consensuais (linguagem), produzimos um mundo de objetos como coordenações de ações com as quais descrevemos nossas coordenações de ações⁵⁴⁰.

Schaeffer deu significativo passo em direção a uma abordagem da música enquanto experiência, colocando a percepção em destaque, porém esbarrou em um problema que herdou fundamentalmente da fenomenologia de Husserl: a busca por um “objeto fenomênico”, todavia transcendente, que desconsidera a escuta referencial... Que a conquista acerca da percepção não seja de todo invalidada por tal “equivoco”, mas este também não é passível de ser desconsiderado. Logo, ao se abordar a tipo-morfologia de Schaeffer e sua estruturação conformatada no quadro de *solfejo dos objetos musicais*, podemos inferir que todo o seu conjunto de categorizações pode ser assumido como “uma” possibilidade de escuta entre tantas... *A tipo-morfologia não é um fundamento essencial da percepção, mas antes uma descrição peculiar de um tipo de escuta, de um indivíduo que possui essa história de acoplamentos com o meio...* Pensarmos o objeto sonoro schaefferiano é especularmos ainda no que há de reativo nos procedimentos das ciências, da física, ou propriamente da acústica linear. Estes tratam essencialmente da conservação da energia, sempre interpretada de uma maneira tal que as quantidades de energia não têm apenas uma soma que é constante, mas anulam fundamentalmente suas diferenças. Destarte, parte-se de um princípio de finitude, da constância de uma soma, para aportar em um princípio nilista, da anulação das diferenças propriamente de quantidades, cuja soma é constante. Em um sistema reversível, todas as diferenças de quantidade acabam por se compensarem ou anularem entre o estado inicial e o final, neste sentido, o estado final é sempre idêntico ao estado inicial o qual se supõe

⁵⁴⁰ MATURANA, H. R. *Da biologia a psicologia*. Porto-Alegre, Artmed, 1995, p. 103.

indiferenciado aos intermediários da relação - a termodinâmica assenta que as diferenças de quantidade se anulam somente no estado final do sistema, em função das propriedades do calor, logo a “identidade” é então assinalada no estado final indiferenciado, oposta à diferenciação do estado inicial...

As concepções imaginárias da ordem natural da linearidade científica comungam de uma mesma hipótese que é a de um estado final ou terminal; um estado terminal do devir propriamente. Ser ou nada, ser ou não-ser igualmente indiferenciados: suas concepções se encontram na idéia mesmo de um devir que suporta um estado final. A acústica linear, ou a própria física é reativa pela mesma razão que a biologia e a ciência em geral; vendo sempre as coisas do lado das reações... O triunfo das forças reativas é o instrumento do pensamento niilista, e é também o princípio das manifestações do niilismo: *a física reativa é uma física do ressentimento, como a biologia reativa é uma biologia do ressentimento - a tipomorfologia schaefferiana, o objeto sonoro, é objeto do ressentimento..., forças reativas que acabam por negar a diferença na força*. Todavia o empreendimento de Schaeffer irmana-se ao ornar, ao fabular. Ao propor um tipo de escuta, a escuta reduzida, própria ou mais adequada para acessar a essência da experiência sonora, o objeto sonoro, Schaeffer cabalmente substitui um gregário de hábitos, um *telos*, por um outro, cujo o mesmo nomina de “antinatural”...

Como posso descrever no plano puramente sonoro um galope? (...) Necessito volver à experiência auditiva, recapitular minhas impressões, para reencontrar, através das mesmas, informações sobre o objeto sonoro, e não mais sobre o cavalo. (...) Na verdade se trata de um retorno às fontes, à ‘experiência originária’, como diria Husserl – que se tornou necessária por uma ‘mudança do objeto’. Antes que um novo treinamento me seja possível e que possa ser elaborado um outro sistema de referências, desta vez apropriado ao objeto sonoro, eu deveria libertar-me do condicionamento criado por meus hábitos anteriores, passar pela prova da *epoché*. Não se trata de forma alguma de um retorno à natureza. Nada nos é mais natural do que obedecer à um condicionamento. Trata-se de um esforço ‘antinatural’ para perceber aquilo que antes determinava a consciência inadvertidamente⁵⁴¹.

A noção de objeto sonoro, fabulada por Schaeffer, está relacionada estritamente à própria noção de representação mental adequadamente elaborada, um “higienismo dos transcendentais” extirpando todo simulacro perceptual. Ouvir um evento sonoro em uma peculiar situação configura-se enquanto etapa primeira do desvelar, pois o objeto essencial é apenas alcançado por um hábito de escuta nominado de “reduzida”. Schaeffer acreditava estar próximo de uma descrição para a percepção do todo possível acústico em meios

⁵⁴¹ SCHAEFFER *apud* MARINI, G. D.; TOFFOLO, R. B. G. *O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM*. Anais do IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM, EPEM 2009, p. 14.

fenomenológicos que essencialmente pudesse ser, sem contrariedades, estendido indiscriminadamente a qualquer indivíduo... Tal universalidade manifestada é garantida por uma concepção de essência da escuta que extirpa, ilusoriamente, do método, qualquer referência a condicionamentos pessoais, o próprio sujeito encarnado no mundo e seu corpo – *a tipo-morfologia que é o pináculo da criação schaefferiana e fundamento para o solfejo dos objetos cabalmente se perfaz em um código apriorístico que pretensamente quer dar conta de toda a escuta do mundo enquanto forma especializada da audição.*

[...] o solfejo dos objetos é a escuta *praticienne* do compositor acusmático que deve ser apreendida e condicionada para que funcione de acordo com o esperado por Schaeffer, portanto não pode configurar-se como uma explicação dos fundamentos da percepção, já que ela encontrar-se-ia na segunda-mão, sendo uma elaboração sobre a percepção de primeira-mão e não seu fundamento. [...] ao abordar a tipo-morfologia de Schaeffer e sua estruturação final no quadro de solfejo dos objetos musicais, podemos pensar que todo o seu conjunto de categorizações pode ser entendido como uma possibilidade de escuta entre muitas possíveis. [...] tais categorizações podem ser [...] uma história de acoplamentos estruturais típicas de um compositor acusmático que passou pelo treinamento (aquisição de hábitos) de perceber segundo os critérios tipo-morfológicos de Schaeffer⁵⁴².

Por essas especificidades de uma *imagem dogmática do pensamento* encerrada em um “objeto essencial”, cortado das infiltrações dos simulacros e dos corpos, é que a *Entidade* [não é] o objeto sonoro schaefferiano, todavia, no paradoxo que se quer manter em sua definição, se o que ele [não é] já inferimos, o que ele [é], podemos afiançar: é “objeto” (enquanto o discutido ao longo da dissertação, o *indefinidamente divisível*, e o *artificial*, cunhado do gesto abstraidor do homem) e “sonoro” (concernindo a *este corpo*, *este som*, as instabilidades do gesto, a fisiologia do som; o fisicalismo instrumental e a corporeidade do compositor/interprete) – a *entidade* [é] objeto “e” sonoro...

O *agora* compõe a *Entidade* enquanto “metafísica do instante”. Os pináculos da teoria da duração em Bachelard nos interessam justo por tratar do instante. Em Bachelard, a única realidade da consciência é o instante presente, ou seja, é apenas do presente que temos consciência. A memória, nestes termos, seria constituída de muitos instantes que se consomem em uma lembrança completa o que culmina na promoção da descontinuidade e ruptura do ser, cujo “tempo” é descontínuo. É através de rupturas que o instante se consagra

⁵⁴² SCHAEFFER *apud* MARINI, G. D.; TOFFOLO, R. B. G. *O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM*. Anais do IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM, EPEM 2009, p. 14-15.

enquanto elemento gerativo da descontinuidade, o acidente e a catástrofe se põe na raiz de toda sucessão, um acontecimento que deflagra a ruptura – *o instante que arrasta consigo um acidente é desencadeador da ação, da vida e da criação*: “A duração é feita de instantes sem duração, como a reta é feita de pontos sem dimensão”⁵⁴³. Duração constituída de instantes sem dimensão, esquematizados em uma “reta” assumida pela memória que rumo à uma direcionalidade...; instante que é o “átomo temporal”, individual por sua natureza... Destarte a matéria se perfaz em uma síntese que existe simultaneamente no espaço e no tempo, onde o ponto é ao mesmo tempo simultaneidade e sucessão...: “O complexo espaço-tempo-consciência é o atomismo de tripla essência, é a mônada em sua tripla solidão, sem comunicação com as coisas, sem comunicação com o passado, sem comunicação com as almas alheias”⁵⁴⁴. O caráter absolutamente descontínuo do tempo e o absolutamente “puntiforme” do instante são os “ornamentos” em Bachelard que auxiliam na composição da poética que subjaz ao conceito de *Entidade*.

Não há como impor o contínuo uma vez que o “tempo” está definido por uma série de rupturas, e cuja duração, enquanto imagem, é “multiplicidade numérica”, não passando de um número cuja unidade é manifesta no instante: duração nestes termos é inferida como “poeira de instantes” ou “grupos de pontos de um fenômeno de perspectiva”... O instante em Bachelard, em suma, é o ponto indivisível e sem duração, assim como neste instante presente é que reside toda a carga temporal – *a realidade do instante não é unívoca, pois compõe-se de um gregário*... Destes postulados breves do instante em Bachelard, é possível traçarmos um paralelo argumentativo, uma vez que *este corpo* e *este som*, que deflagram uma “fisiologia”, portam uma intensidade e duração...; o som dos corpos não porta uniformidade, é diverso, os micro-fenômenos aí encerrados conferem-nos elementos descontínuos e periódicos, ritmos internos onde o verificável é a manifestação dos simulacros. A sobreposição de periodicidades e instantes, fluxos em simultaneidade apreendidos em sucessivos, sua profundidade e intensidade, riqueza e densidade, arvoram o que convencionamos por estrutura, ou como preferimos, uma “forma emergencial”. A percepção do som não se perfaz em simples somatório de vibrações, logo o ritmo de excitações da molécula, ou ritmo físico do som, e o ritmo de sensação do indivíduo comportam duas multiplicidades, ou duas durações, uma que é o próprio homem e outra que é encarnada na matéria vibrátil. A extensão da duração, do ponto de vista do gesto, pode ser prolongada ou abreviada já que é indissociável do ato.

⁵⁴³ BACHELARD, G. *A Intuição do Instante*. Campinas, Verus, 2007, p. 25.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 41.

Em suma, para que haja percepção do tempo é mister a ocorrência de uma mudança, uma descontinuidade, o tempo contínuo da física, ou o “tempo homogêneo” que é índice, é apenas o “envoltório dos tempos biológicos individuais, exatamente no mesmo sentido com que se diz uma onda luminosa é o envoltório de uma multidão de ondículas elementares”⁵⁴⁵. O “tempo” está bem mais próximo de uma realidade fundamentalmente composta de acidentes e catástrofes tal como as instabilidades quânticas... Várias dimensões permeiam um único instante e o “tempo” tem a propriedade de possuir tal verticalidade, assim como uma espessura e densidade – *metafísica do instante*...

Que abramos parênteses neste ponto para que aprofundemos algumas reflexões estendidas ao conceito de *Entidade* aqui arrolada. Retomemos Bergson...: a duração é apresentada enquanto idêntica à memória e há dois aspectos nela, a “memória-lembrança”, que é a conservação do passado no presente, sendo que cada novo presente contém uma crescente imagem do passado, e a “memória-contração”, que se configura como acumulação do passado no presente, cujos momentos sucessivos da duração se condensam ou contraem-se um no outro. Neste sentido, o cérebro não conserva as lembranças por fazer parte da “objetividade”, não tendo diferença de natureza no que se refere aos outros estados de matéria e estes não portam qualquer poder de conservação, logo, a lembrança integra a linha de subjetividade e ela só se conserva na duração. Assim, em Bergson, a lembrança se conserva a si mesma dado que a duração é prolongamento incessante no presente de um passado perene.

Sobrevivente em si mesmo, o passado não deixa de ser... Para Bergson, o presente não é, mas age: forma cujo ser vem a se consumir e põe-se fora de si, presente que é devir puro. O passado é; é ele o “em-si” do ser: o ser se conserva em si como passado – o passado é incessantemente e o presente a cada instante deixa de ser, eis a diferença de natureza fundamentalmente entre os termos. Por essa via, o “psicológico” concerne ao presente e diz respeito à percepção pura a partir dos estados da matéria...; a lembrança, por seu turno, não existe no “psicológico” e o passado é “extra-psicológico”, é pura ontologia, a lembrança pura, *virtual*, que se orienta ao ser como ele é em si... *Lembrar é subitamente se instalar no passado, e perceber é perceber as coisas onde ela estão e não em nós; aprender o passado é aprendê-lo onde ele está, em si e não em nós, em nosso presente.*

Nestes termos, em Bergson há um passado como elemento ontológico, que jamais deixa de ser e que é condição de uma gregário de todos os passados enquanto passagem de um presente. Ao termos nos instalado de súbito no passado, a lembrança aos poucos passa do

⁵⁴⁵ DU NOUÏ apud BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. São Paulo, Ática, 1994, p. 86.

virtual ao *atual* e eis que ela adquirir “existência psicológica”: pensemos na linguagem onde a compreensão do dito é operado por um salto no elemento do sentido para só posteriormente ter atualização do sentido nos sons fisiologicamente percebidos e nas imagens relativas a esses sons psicologicamente⁵⁴⁶...

A imagem não é apreendida em Bergson como realidade psicológica, pois nela vislumbramos a reconstituição do passado mediado pelo novo presente que vem a suscitá-lo; a imagem é *atualização* da lembrança, todavia uma *atualização* dada em um “forçar à uma adaptabilidade exigida do presente”, o que faz da lembrança algo do presente, havendo apenas diferenças de grau entre *imagens-lembrança* e *percepções-imagens*. Para que seja deflagrado um novo presente é necessário que o velho presente passe ao mesmo tempo em que é presente, assim como é preciso que o presente seja ao mesmo tempo em que é passado, senão ele não passaria..., assim como o passado jamais se formaria se não tivesse sido inicialmente constituído quando foi presente. Em suma, não se trata de instancias que se sucedem uma vez que o passado coexiste ao presente que ele deixou de ser; o presente passa e sua passagem é incessante, o passado jamais cessa de ser e é cabalmente através do passado que todos os presentes indistintamente passam, pois se assim não fosse, jamais se constituiria o passado. É neste sentido que Bergson assevera a urgência de um passado que seja puro, não derivativo do presente: passado suposto pelo presente enquanto condição sem a qual ele não passaria e tudo seria senão simultaneidade, sem memória ou lembrança conservando-se a si.

A metáfora do “cone bergsoniano” encerra a coexistência do passado e presente, cujo passado conserva em si mesmo e o presente passa...; em outros termos, todo o passado coexiste com cada presente e o vértice do cone invertido é o presente enquanto nível mais contraído da duração que é coexistência *virtual*. A lembrança pura e *virtual* é designado por Bergson enquanto “inconsciente ontológico” e a existência psicológica da lembrança se dá na *atualização*, e o inconsciente é psicológico neste movimento da lembrança..., esclareçamos para fins de ratificação do modelo bergsoniano: por invocação de um estado presente, instalamo-nos no passado em geral, em uma região do *virtual*, ou mesmo em um nível de contração do passado o que concerne a “invocação à lembrança”; após este salto operado é que a lembrança tenderá a se atualizar, ou seja, verte-se em *imagem-lembrança* e, atualizada, se constitui em consciência psicológica – *não se vai do presente ou da percepção ao passado ou lembrança, mas antes, ruma-se da lembrança à percepção*. Os níveis do cone não são dados ou já estão dispostos, haja vista que sua existência é *virtual*, logo eles são criados sem

⁵⁴⁶ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 44.

cessar, atravessados pela “inteligência”..., em outros termos, *a lembrança atualiza-se concomitantemente ao nível que a comporta passa se atualizar*: coexistência virtual de todos os níveis na duração... A contração e distensão dão a forma do cone e é na contração psicológica que cada lembrança é atualizada em simultâneo ao nível - por mais distendido que seja -, perfazendo-se em imagem...

Há interferências das *imagens-lembrança* na percepção *atual* que é prolongada em movimentos sensório-motores, o que culmina na decomposição do percebido em função da necessidade ou mesmo utilidade de ação do corpo; tal lembrança intervêm efetivamente na media em que as *imagens-lembranças* se assemelham à percepção, prolongando-se propriamente nos movimentos que correspondem à percepção e se fazem adotar por ela. A imagem - que é atualização da lembrança - é contemporânea do presente que a invoca e não faz um duplo com a *imagem-percepção*, “vamos da lembrança à percepção”, ou melhor: *para se atualizarem, as lembranças necessitam de um coadjuvante motor, de uma atitude do corpo, e o quadro comum entre a lembrança em vias de atualização, tornando-se imagem, e a imagem-percepção, é o movimento*: as *imagens-lembranças* análogas à percepção atual desempenham um papel preponderante e não acessório, essencialmente “regular” e não acidental, toda *imagem-percepção* capaz de interpretar nossa percepção *atual* penetra tão bem, que não mais discernirmos isto que é percepção, daquilo que é lembrança.

Em suma, matéria e “espírito” portam um lado em comum, haja vista que certos movimentos superficiais da matéria exprimem-se em nosso “espírito”, superficialmente, em forma de sensações...; inversamente, para agir sobre o corpo, o “espírito” necessariamente descer de forma gradativa na direção da matéria e se espacializa. Ao estendermos o sentido de percepção concreta postulada por Bergson, assinalaremos na atividade perceptiva algo como uma expansão contínua do “espírito” ao plano da *atualidade* (adaptação do passado ao presente, ou a utilização do passado em função do presente)..., um arremesso no espaço, ao encontro da vibração da matéria. Sob os intervalos da atenção perceptiva, o “espírito” se infiltra, penetra no intersticial e assimila para si sua própria história: percepção concreta inferida como a própria “*espiritualização*” da *matéria/materialização* do “espírito”... Enquanto fenômeno cultural, para a construção “consciente” da música é necessária a participação de nossa memória e eis que ela surge enquanto uma “*metáfora dos sons*”, ou ainda uma *metafísica dos sons*. A memória faz evocar a idéia de contínuo, ou mesmo de

forma na música, quando a realidade dos sons que a compõe é descontínua – “A ação musical é descontínua; é nossa ressonância sentimental que lhe confere unidade”⁵⁴⁷...

O metrônomo é instrumento que fornece um andamento temporal, mas não tem a capacidade de representar ou descrever a complexa trama de uma obra...; a barra de compasso não indica o ritmo nem se liga diretamente com ele, mas assume função meramente visual e mnemônica para o intérprete...; se no seu transcurso temporal a obra apresenta um caráter irreversível, a espacialização de uma frase, que existe em função do tempo, é algo não natural e seu tempo não é igualitariamente divisível haja vista que sua evolução é relativamente livre, liberdade expressa na anagogia, nas sublimações encerradas nas próprias marcas de expressão...: *affettuoso, con brio, com spirito, cantábile, vivace, maestoso, dolce, agitato, animato, bruscamente, con amore, con fuoco, scherzando*.

As singularidades próprias de cada mônada prolongam-se em todos os sentidos até as singularidades das outras. Portanto, cada mônada expressa o mundo inteiro, mas, obscuramente, confusamente, pois, ela é finita, ao passo que o mundo é infinito. Eis porque o fundo da mônada é tão sombrio⁵⁴⁸.

A duração na música não caracteriza um “estabelecido” e está sujeita às intempéries de fatores os mais diversos...; duração que está sob condições mesmas dos instrumentos e dos corpos que emitem som, que vibram e portam durações outras. *Cobogós* arrasta um tempo não-pulsado e remete à presença de uma multiplicidade de durações, sem métrica unificante; durações heterocrônicas, não coincidentes cujo agrupamento de moléculas sonoras, de gestos moleculares é que assegura a comunicação interna dos fluxos... *Que não seja a mônada clausura/subjectum, mas captura/superjectum*⁵⁴⁹, assumindo a existência de um Mundo formado de impossíveis, pura dissonância, tendo por eixo o pensamento do Instante...; a obra enquanto plano de imanência que carrega conceitos e que traça o cérebro; assim como os movimentos cerebrais engendram personagens conceituais – “A instantaneidade é o conceito da natureza como um todo em um instante, onde um instante é concebido como privado de qualquer extensão temporal”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. São Paulo, Ática, 1994, p. 107.

⁵⁴⁸ DELEUZE, G. *A obra: Leibniz e o barroco*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Papirus, 2000, p. 147.

⁵⁴⁹ Whitehead caracteriza o ser natural “como subjetividade perceptiva: a um só tempo passiva e ativa, daí o termo “superjecto” (superject) para exprimi-la. O sujeito-superjecto conforma-se àquilo que sente, ou melhor, resulta da unificação de seus objetos. Enquanto sujeito-agente, porém, ele também responde ativamente a seu mundo e, dentre as várias maneiras de fazê-lo, destaca-se sua capacidade para decidir. Decidir é o ato por excelência desse sujeito agente e perceptivo, ato pelo qual o sujeito se torna o que é antes que qualquer outra coisa possa vir a ser. Trata-se, pois, de um sujeito que cria e simultaneamente delibera acerca da possibilidade de ser isto e não outra coisa, decidindo como influenciará seu futuro”. MARTINS, P. M. *Natureza, tempo e movimento: Merleau-Ponty leitor de Whitehead*. In: *O Que nos Faz Pensar*, v. 1, PUCRJ, 2009, p. 90.

⁵⁵⁰ WHITEHEAD, A. *O conceito de natureza*. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 70.

Dos “intercessores” que aqui figuraram para a concreção do “sentido”, a arrealidade concreta ou o real abstrato da *Entidade*, não seria equivoco lançar aproximações de seu conceito com a metáfora do “cone bergsoniano”. Parte um apelo do presente..., o intérprete está defrontado com a marca, o jogo sígnico; ante o texto “a tarefa do comentador é multiplicar as distinções, mesmo e sobretudo quando tais textos contentam-se em sugerir-las mais do que em estabelecê-las formalmente”⁵⁵¹... A memória integral do intérprete responde a tal invocação do estado presente: pela *translação* a memória se põe ante a experiência inteiramente, se contraindo sem dividir-se; “contração-translação” que é movimento pelo qual a lembrança se atualiza ao mesmo tempo que seu nível: “há contração, porque a lembrança, tornando-se imagem, entra em ‘coalescência’ com o presente”⁵⁵²...

Os níveis ou regiões do passado são tão *virtuais* quanto o passado em geral, cada qual contendo todo o passado, todavia em um estado mais distendido ou contraído em torno de determinadas “lembranças dominantes variáveis”: contração maior ou menor que expressa as diferenças de níveis... A *translação* é imprescindível movimento no processo de atualização de uma lembrança apanhada em peculiar nível. A contração operada pela *translação*, ou a “contração-translação” não concerne à diferença ontológica entre os níveis *virtuais*, sendo movimento cuja lembrança adquirirá existência psicológica, pois está por vias de *atualizar-se* junto com o nível.

A lembrança para *atualizar-se* não necessita passar por níveis cada vez mais contraídos rumo ao ponto de contração máxima que é o presente, o vértice do cone... Cada lembrança tem o seu nível que lhe é próprio e tudo nela é diferença, pois mesmo o mais contraído nível, no limiar com o vértice, enquanto não *atualizado*, ele porta natureza diferente com o presente. Para atualizar-se uma lembrança não se muda de nível, se assim fosse, ela perderia sua individualidade – na “contração ontológica intensiva” todos os níveis do virtual coexistem, distendidos ou contraídos e é pela “contração psicológica translativa” que cada lembrança em seu nível, por mais distendido que seja, deve passar para atualizar-se, verter-se em imagem... A consciência psicológica nasce justo por encontrar na afinidade com o ser, sobre a relação com o Ser e a variedade dessa relação, suas condições propriamente ontológicas⁵⁵³.

⁵⁵¹ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, p. 49.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 51.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 49.

Da “contração-translação” parte-se à “orientação-rotação”: a lembrança não se contentando, por vias da translação, em unir-se ao presente que solicita, operará a rotação sobre si para desvelar a “face útil”... Todas as lembranças em via de atualização estão em penetração recíproca, logo, na *translação* o nível todo está contraído em uma indivisa representação..., a *rotação* desenvolverá imagens distintas, exteriores umas às outras, correspondendo a tal o qual lembrança, ou seja, a lembrança não entra apenas em “coalescência” com o presente, mas em uma espécie de *circuito*: a *imagem-lembrança* remetendo-se à *imagem-percepção* e inversamente – a *rotação*, a apresentação da “face útil” da lembrança ante o presente invocado, confere a imagem, o diviso do que estava em recíproca penetração na *translação*, e prepara a entrada no *circuito*...

Um “coadjuvante motor” é necessário para que a atualização se efetive, ou para que a bidimensionalidade do signo partitural, que conserva em imagem a cinética dos corpos, seja efetivamente deflagrada, criada em ato coreográfico..., concomitante os movimentos propriamente psíquicos, a *rotação* e *translação* são operados e as imagens vão sendo prolongadas no esquema motor em movimentos mecânicos - entram aí as atitudes do corpo, a sensório-motricidade, a derradeira fase da *atualização*: a ação...

Em um primeiro momento (movimentos de reconhecimento automático) a percepção prolonga-se em tendência motora que opera a decomposição do percebido em função do presente invocado; atitude do corpo que se faz essencial ao equilíbrio dos movimentos junto aos psíquicos precedentes - sem tal “equalização” nossa percepção provocaria movimentos difusos e se os movimentos concomitantes da percepção encontram-se desorganizados a *imagem-lembrança* é ineficaz já que não pode prolongar-se em ação. Seguidamente, a relação percepção-movimento, definirá as condições de um “reconhecimento atento”; interessante é que neste último ato da atualização, o objeto não é decomposto meramente em função de nossas necessidades, ou melhor, não se trata mais de movimentos que prolongam nossa percepção para tirarmos efeito útil dela, mas antes, encarna-se aqui os *movimentos de renuncia ao efeito*, “que nos *reconduzem* ao objeto para restituir-lhe o detalhe e a integralidade”⁵⁵⁴ – atitude corporal que é realmente uma condição da atitude mental. Chegamos aqui no estágio em que o gesto, partindo do signo, atualizaou-se e se fez soar para “cones” outros: *unidade múltipla percipiente*...

⁵⁵⁴ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, p. 54.

A *Entidade* [é] “objeto” e “sonoro”; o *simultâneo* e o *sucessivo*; a “metafísica do instante” e a “metáfora do cone”; o “tempo objetivo” e o “tempo ornamentado”: o *percebido* e o *metrificado* – a *Entidade* [é] o infinitamente divisível: captura/superjectum num Mundo de impossíveis..., o *fundo sempre sombrio da mônada*, assim como o tempo se aplica diretamente ao verbo, aos predicados que designam os acontecimentos incorporais, não tendo qualquer contato com o *ser verdadeiro das coisas*⁵⁵⁵. Paradoxalmente a *Entidade* [não é] a definição que aqui encerra, pois enquanto *conceito*, ela está no domínio do “verbo”, sempre fugitivo e inassimilável, e “jamais se fará uma coisa com conceitos, com pontos de vista”⁵⁵⁶, estritamente... *Entidade*..., um paradoxo, uma imanência... Imanência que desnutri todo o sentido à busca do momento fundacional ou fim supremo; imanência/combate que “foge” ao compromisso e formas de sociabilidade e políticas que prescrevem um “dever ser” e que submetem o “real” aos tribunais sempre judicatórios de valores extrínsecos, transcendentais, arbitrários, doutrinários..., “a infinidade dos mundos possíveis se decifra, a partir de então, diretamente no mundo, como sinais de sua heterogeneidade”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Cf. BRÉHIER, É. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tr. br. Fernando Padrão de Figueiredo, José Eduardo Pimentel Filho, Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

⁵⁵⁶ DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, p. 34.

⁵⁵⁷ ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política*. In: ALLIEZ, É. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2000, p. 345.

3.5. Da(s) entidade(s) – Cobogós

Neste subtópico que arremata as discussões sobre a obra, cada “tríptico” será detalhadamente abordado em suas singularidades... O primeiro, que compõe a série de três, é consagrado fundamentalmente à exploração das sonoridades da flauta, seja explicitamente sob aspectos de embocadura a usos “percussivos” de suas chaves e componentes mecânicos. Cada “tríptico” é constituído por três *dimensões* e cada uma delas comporta minimamente seis intérpretes, podendo este número ser dobrado, triplicado ou rearranjado concorde às urgências da situação. Cabe-nos antecipadamente alguns esclarecimentos acerca do aparato simbólico.

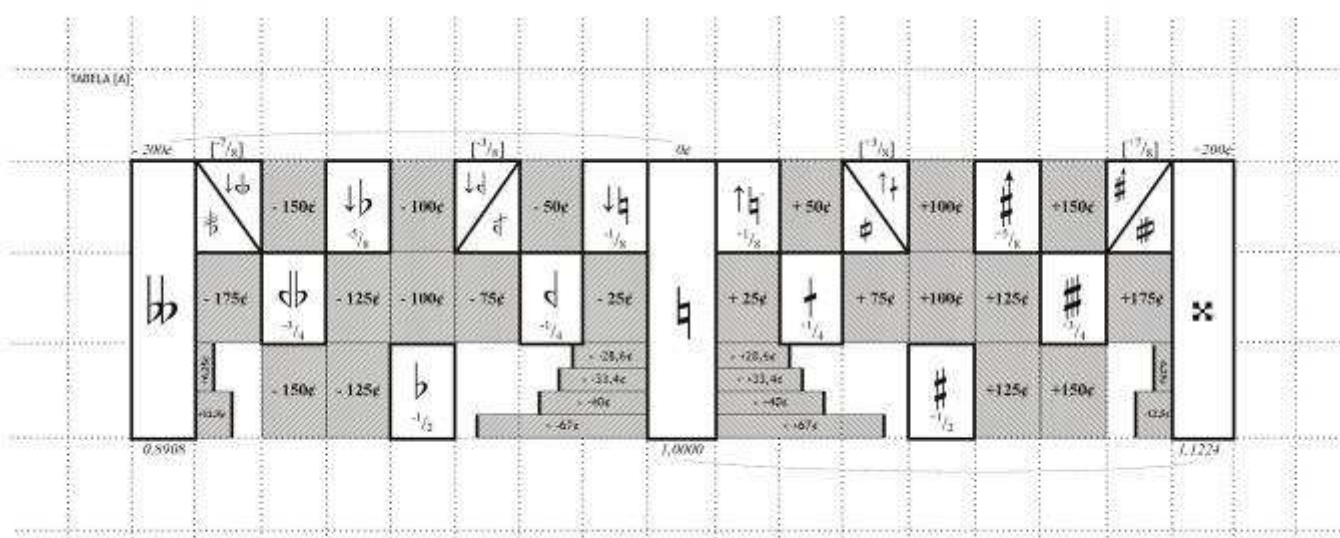


Figura 2.1: Da simbologia dos acidentes microtonais: cada quadrante é representado por desvios em 25 cents; partindo do bequadro ao dobrado sustenido estão encerrados os símbolos para notas acrescidas de $1/8$ de tom aquarelados no salto ascendente em 200 cents - duas representações são admitidas para $+3/8$ e $+7/8$. Do bequadro ao dobrado bemol, a lógica segue, só que descendente: deslocamento de -200 cents. As razões intervalares para um escalonamento que segue a afinação temperada estão representados abaixo: o intervalo 1,0594 constitui a razão para a obtenção do semitom temperado.

Eis um quadro geral e tal simbologia é largamente utilizada em outras peças do autor, logo, em *Cobogós*, algumas podem figurar na partitura assim como outras, dada a necessidade tablatural, não... Complementando esta tabela, outra foi desenvolvida para dar conta de “desvios” ainda mais sutis. Nela é encerrado “desvios” não contemplados no quadro geral como: 3,125 cents ou $1/64$ de tom; 6,25 cents ou $1/32$ de tom; 12,5 cents ou $1/16$ de tom; 28,6 cents ou $1/7$ de tom; 33,4 cents ou $1/6$ de tom; 40 cents ou $1/5$ de tom e 67 cents ou $1/3$ de tom. Nesta outra tabela confeccionada também estão elencadas as razões intervalares tanto para fins de cálculo, à quem possa se interessar, quanto o inverso das razões que concernem estritamente à sua localização no comprimento de uma “corda ideal”. O desdobramento desta

“tabela complementar” fez-se necessário para a concreção de um terceiro quadro que será comentado logo em seguida...

TABELA [B]	— / +		Temperamento	Razão Intervalar	Razão Intervalar * (1 / $\sqrt[12]{x}$)	¢
	b	1/2				
	1/2	#	$\sqrt[12]{2}$	1,05946309435929	0,94387431268169	100¢
	3	1/3	$\sqrt[18]{2}$	1,03925922603184	0,96222383689414	≈ 67¢
	4	1/4	$\sqrt[24]{2}$	1,02930223664349	0,97153194115360	50¢
	5	1/5	$\sqrt[30]{2}$	1,02337389199677	0,97715996843425	≈ 40¢
	6	1/6	$\sqrt[36]{2}$	1,01944064370214	0,98093008766891	≈ 33,4¢
	7	1/7	$\sqrt[42]{2}$	1,01664043939193	0,98363193244419	≈ 28,6¢
	↓	1/8	$\sqrt[48]{2}$	1,01454533493752	0,98566319864019	25¢
	1	1/16	$\sqrt[96]{2}$	1,00724641222370	0,99280572049127	12,5¢
	1	1/32	$\sqrt[192]{2}$	1,00361666597546	0,99639636716081	6,25¢
	1	1/64	$\sqrt[384]{2}$	1,00180670090365	0,99819655737776	3,125¢

* Razão intervalar concernente ao comprimento em uma corda ideal.

Figura 2.2: Da simbologia dos acidentes microtonais: tabela complementar.

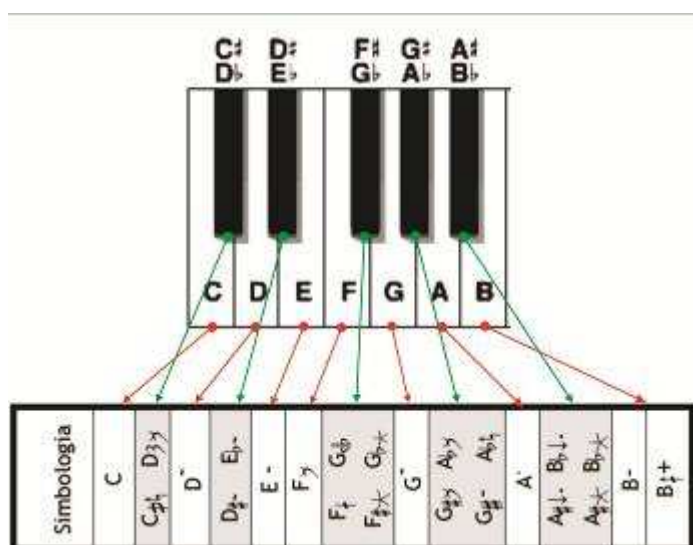
Partindo deste mapeamento simbólico, da criação de “marcas”, foi possível desenvolver - mediado pela combinação dos signos -, um terceiro quadro que abrange os harmônicos naturais para além da “representação numérica”. A tabela é parametricamente reduzida a uma oitava, ou seja, entre um dó referencial ao dó subsequente e conseqüente, oitava acima e abaixo, logo os trinta e um primeiros harmônicos de uma “fundamental virtual” estão esquematicamente organizados dentro de um desvio de 1200 cents.

TABELA [C]	Harmônicos *	Desvios em ¢ **	Variações em ¢ ***	Combinações	Simbologia
	1° 2° 4° 8° 16°	0,0¢	0¢		C
	17°	105¢	≈ +5¢	≈ 0¢ (+1/3 +1/5) ∨ 200¢ (-1/3 -1/7)	C ₂ D ₃
	9° 18°	203,9¢	≈ +4¢	≈ 200¢ +1/64	D ⁻
	19°	298¢	≈ -2¢	≈ 300¢ -1/64	D ₂ E ₁
	5° 10° 20°	386,3¢	≈ -14¢	≈ 400¢ -1/16	E -
	21°	470,7¢	≈ -29¢	≈ 500¢ -1/7	F ₂
	11° 22°	551,3¢	≈ -49¢	≈ 500¢ -1/4 ∨ 700¢ -3/4	F ₁ G ₀
	23°	628,3¢	≈ +28¢	≈ 600¢ +1/7	F ₂ G ₁
	3° 6° 12°	702¢	≈ +2¢	≈ 700¢ +1/64	G ⁻
	25°	772,6¢	≈ -27¢	≈ 800¢ -1/7	G ₂ A ₁
	13° 26°	840,5¢	≈ +41¢	≈ 700¢ (+3/4 -1/16) 800¢ +1/5	G ₁ A ₂
	27°	905,9¢	≈ +6¢	≈ 900¢ +1/32	A ⁻
	7° 14° 28°	968,8¢	≈ -31¢	≈ 1000¢ (-1/8 -1/32)	A ₁ B ₀
	29°	1.029,6¢	≈ +30¢	≈ 1000¢ +1/7	A ₂ B ₁
	15° 30°	1.088,3¢	≈ -12¢	≈ 1100¢ -1/16	B ⁻
	31°	1.145¢	≈ +45¢	≈ 1100¢ (+1/6 +1/16)	B ₂ +

* Os trinta e um primeiros harmônicos naturais / ** Desvio em cents reduzido à soma oitava / *** Desvios referenciados à notas em um temperamento de $\sqrt[12]{2}$.

Figura 2.3: Da simbologia dos acidentes microtonais: representação simbólica dos harmônicos naturais.

Para maiores esclarecimentos, tomemos por base o décimo sétimo harmônico que vem na segunda linha da tabela logo após as duplicações da “fundamental virtual” (1°, 2°, 4°, 8°, 16°). Seguindo a leitura, temos que seu desvio em relação à fundamental é de 105 *cents*, obviamente levando-se em consideração a redução operada, logo, como o décimo sétimo harmônico está quatro oitavas acima, seu desvio real é de 4.905 *cents*. Prosseguindo, a segunda coluna das variações traz o desvio em *cents* relativo ao “temperamento igual”, logo, se o décimo sétimo harmônico é o que vem em seguida na “redução” em oitava, tomando o dó como referencial virtual, ele é representado pelo dó sustenido acrescido de 5 *cents*... Na coluna das combinações é que se opera o elencar do simbólico, assim, se a relação desviante está entre 0 *cents* e 200 *cents*, numa tentativa aproximativa aos 105 *cents* de desvio, podemos combinar +1/3 de tom e +1/5 de tom, resultando em 107 *cents* para uma representação que ascenda na escala...; se tomamos um segundo referencial, partindo do ré (200 *cents* acima da fundamental virtual) podemos subtrair -1/3 de tom e -1/7 de tom e chegarmos à 104,4 *cents*, num deslocamento “simbolicamente” descendente. As zonas hachuradas da coluna da “simbologia” representam, se visualizada horizontalmente, em um teclado... Talvez este esclarecimento nos conduza a uma maior compreensão da tabela.



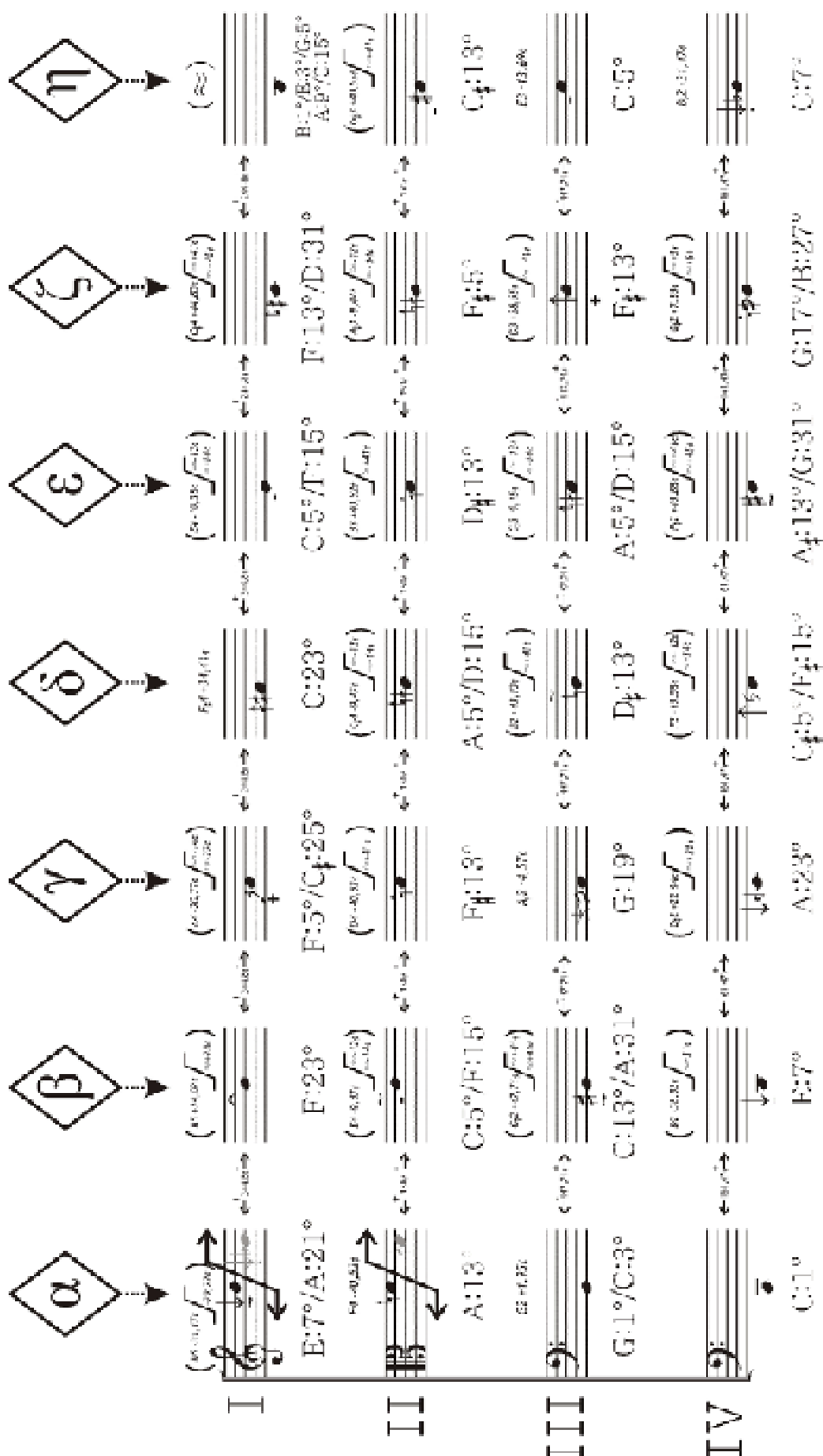


Figura 2.5: Esquemática escordatural referente às cordas utilizadas em Cobogós: violas, violoncelos e contrabaixos. O referencial aqui é a viola, todavia, o mesmo modelo equivale para o violoncelo, pensando-se uma oitava abaixo, e para o contrabaixo, considerando duas oitavas abaixo.

A tensão e frouxidão máximos foram cunhados por uma média ponderada entre as manufaturas experimentadas, logo, sensíveis diferenças podem ser balizadas a depender das características próprias dos instrumentos em performance. A primeira e segunda cordas rumam - da escordatura *Alfa* à *Eta* -, para o ponto de menor tensão; a terceira e quanto vão em sentido contrário o que mantém o equilíbrio do cavalete ao longo das sete escordaturas. *Alfa* e *Eta* representam os extremos, já as escordaturas intermediárias são “interpolações”. Ou seja, do ré 5 (-31,17 cents), referencial à viola na primeira corda, ao si 2 (ponto de maior frouxidão), operou-se interpolações à 244,8 cents, conferindo os intermediários: *Beta* (si 4 + 24,02 cents), *Gama* (lá 4 -20,77 cents), *Delta* (fá# 4 + 34,41 cents), *Épsilon* (mi 4 -10,38 cents) e *Zeta* (dó# 4 + 44,80 cents). Assim o modelo segue tanto para as outras cordas, que tem razões de interpolação distintos, quanto para o violoncelo (uma oitava abaixo) e contrabaixo (duas oitavas abaixo). A primeira e a segunda corda resguardam duas opções enquanto máximos de tensão, justo pelas ponderações assumidas entre as manufaturas testadas. As opções de afinação são dadas - para além do simbólico discutido -, nas descrições em cifras que vão acima das notas, onde por intermédio de tons gerados digitalmente pode-se chegar com maior precisão ao sugerido, todavia o sistema de escordatura pode ser também abordado por harmônicos naturais, neste sentido, o indicado é que os contrabaixos ou mesmo um único contrabaixo forneça esses harmônicos cifrados abaixo para se proceder à afinação requerida. Neste sentido, a título de exemplo, para se afinar a primeira corda da escordatura *Alfa*, basta que o contrabaixo execute o sétimo harmônico em mi, ou o vigésimo primeiro em lá, logo, o contrabaixista contará com duas opções de afinação para a corda que servirá de fundamental. Ainda tomando a viola por referencial, haja vista que das cordas é o instrumento com tessitura mais aguda em *Cobogós*, uma tabela de referenciais dos harmônicos naturais foi elaborada.

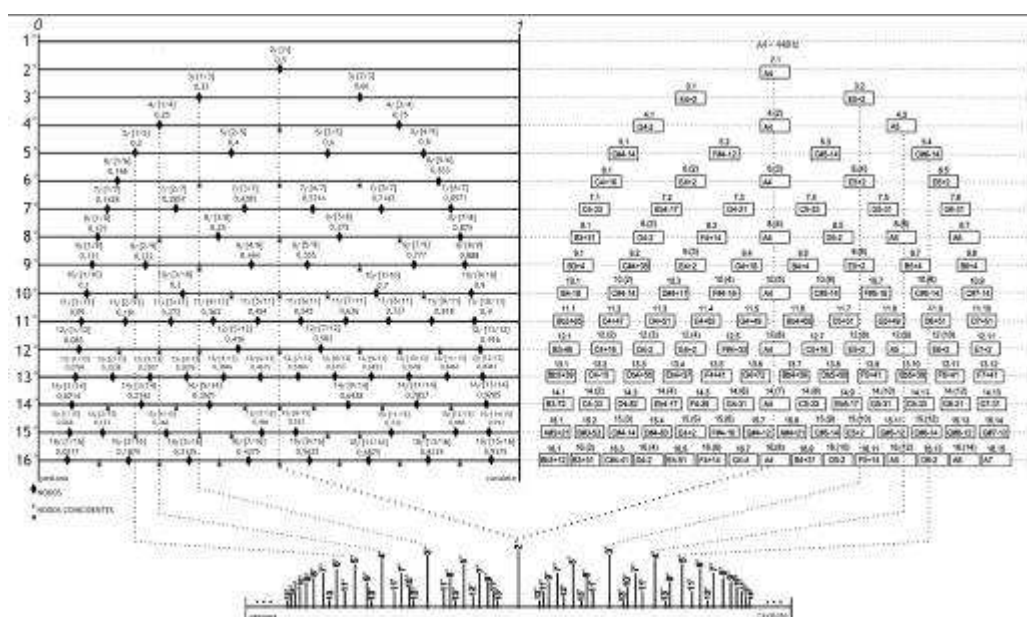


Figura 2.6: Tabela dos nodos de vibração dos harmônicos naturais ao longo da corda.

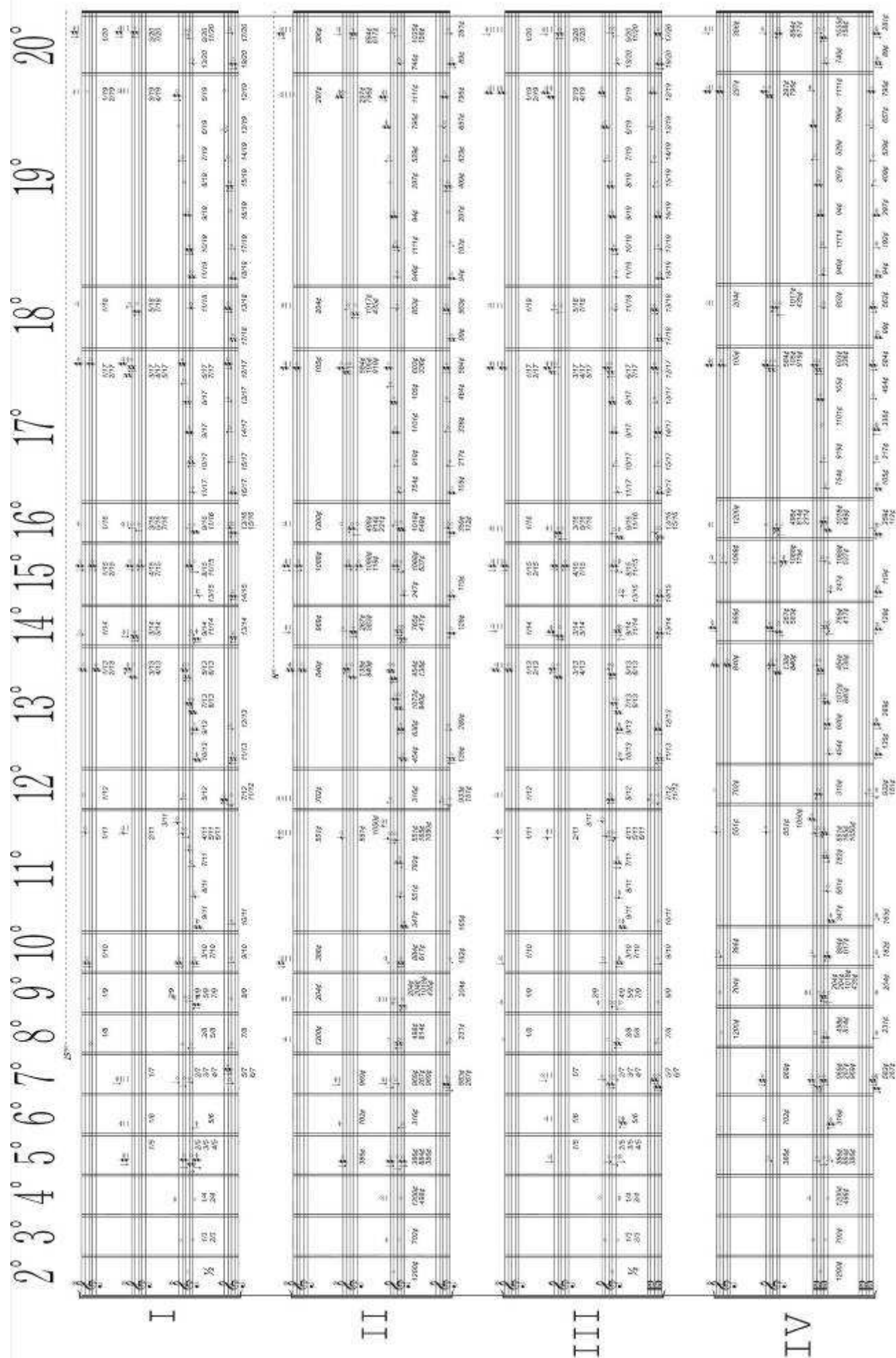


Figura 2.7: Tablatura dos harmônicos naturais que abrangem tanto a viola, quanto o violoncelo e contrabaixo, reservando-se as devidas transposições.

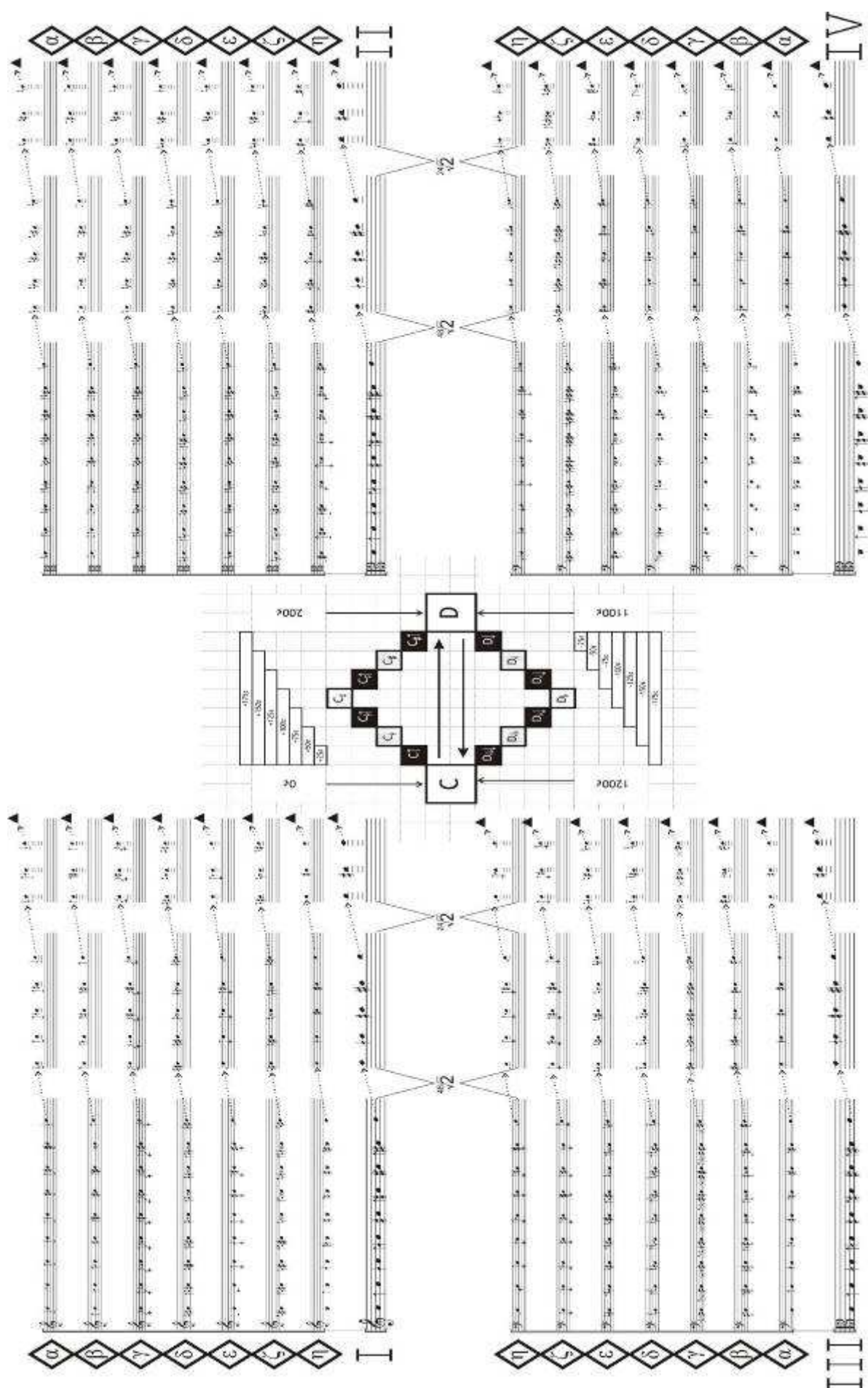


Figura 2.8: Aparato simbólico: relação dos sons reais para cada corda e respectiva escordatura.

Explicitado como é conduzido a elaboração do aparato simbólico e seu efeito representacional em *Cobogós*, podemos retomar a discussão sobre o primeiro tríptico. As três dimensões, ou os três grupos que compõe cada tríptico seguem o esquema de amplificação da figura logo abaixo. O indicado para a exploração ou microscopia da fisicalidade de cada instrumento, assim como das interferências da corporeidade do intérprete, é a disponibilidade mínima de um microfone para cada, sejam condensadores específicos para os sopros, ou mesmo microfones dinâmicos à captadores de contato ou piezos. Destarte, para uma formação de seis músicos para cada grupo, o requerido são dezoito microfones. Os pares estéreos de projeção para cada grupo, ou dimensão, estão dispostos em oposição, concorde os limites da sala. Sendo assim, cada grupo conta com a emissão real em palco (α , β , γ) e outra *virtual*, ou amplificada, diametralmente oposto (α' , β' , γ'). É requerido do mesário a manipulação e calibragem em tempo real da amplificação de cada grupo. Caso não seja possível a disponibilidade de um operador na mesa, a linha dinâmica escrita na partitura pode ser seguida pelos próprios intérpretes, com aproximações e distanciamentos dos microfones postos em suporte.

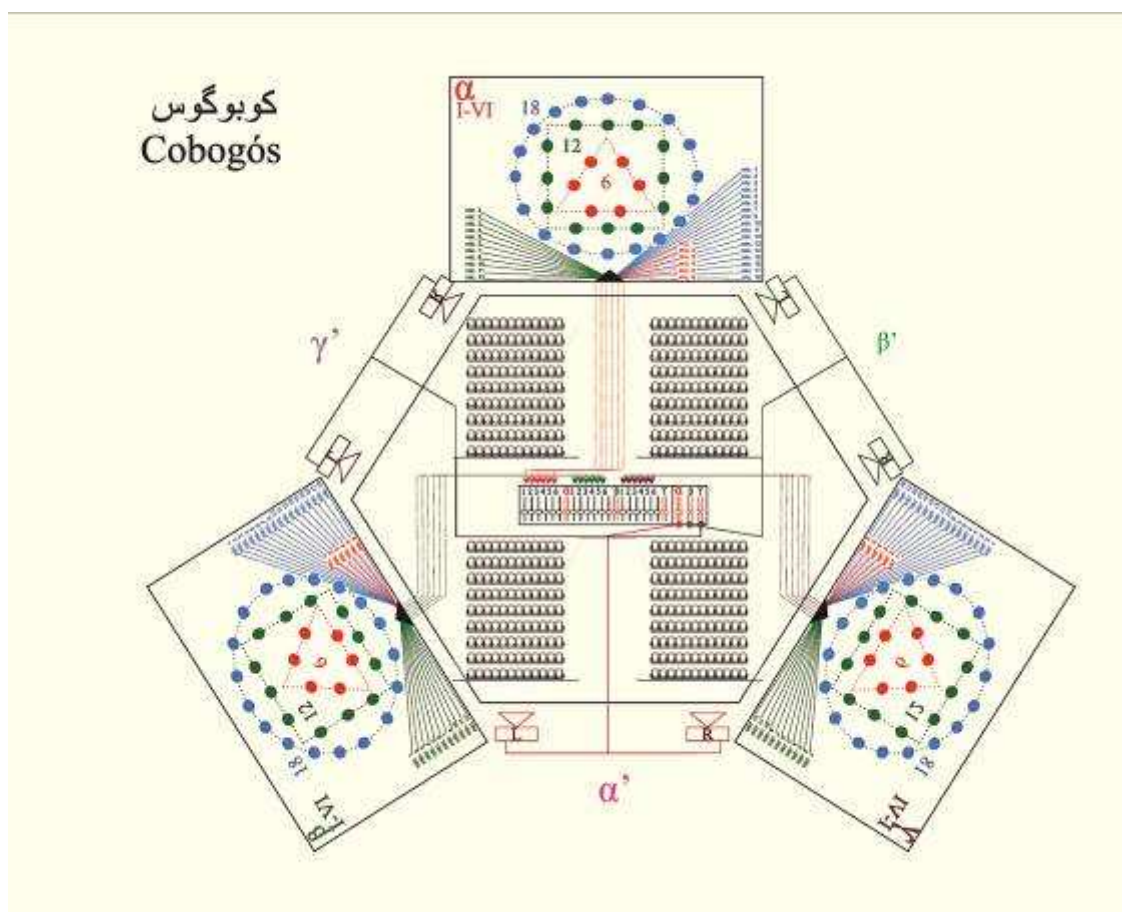


Figura 2.9: Esquema de amplificação dos três grupos, ou dimensões que compõem os trípticos

A primeira dimensão, ou grupo, é composto minimamente por seis flautas transversas, cujo recomendado é que sejam a transversal comum em *dó* ou a alto em *sol*, ambas com chaves fechadas. Como indicado pelos losangos (figura 3.1: [A], [B]), as flautas I (figura 3.1: [D]) e IV deverão manter sua afinação de manufatura, seja em *dó* ou mesmo em *sol*; as flautas III e V deverão ser afinadas 1/4 de tom abaixo e para tal basta que se afaste a cabeça das flautas do seu corpo em proporção correspondente, ou aproximado ao requerido: se presa aqui pela “precisão” e não pela “exatidão”; no que concerne à flauta III e VI, estas deverão ser afinada 1/3 de tom abaixo. Esta primeira dimensão é essencialmente caracterizada por gestos que conferem *whistle-tones* com reiteração das fundamentais que figuram na trama com dinâmicas que vão do rarefeito ao expressivo, ou da zona de indecibilidade entre “quase-hamônico” à “nota” em si. Neste sentido, observa-se ao longo dos gestos performados por este grupo, uma certa varredura cromática efetuada – no sentido em que os chaveamentos, ou os gestos correspondem às tradicionais posições para obtenção da escala cromática (figura 3.1: [O]) -, onde cada chaveamento proposto atua enquanto “função gerativa” que conferirá uma multiplicidade de itinerários de harmônicos seguindo seus peculiares desvios consoante às características próprias de cada manufatura instrumental. O panorama dinâmico do grupo (figura 3.1: [E]) que corresponde às incumbências do operador segue sua linha performativa acima de cada dimensão (figura 3.1: [N]). Indicações metronômicas e correspondente minutagem são oferecidas também logo acima de cada grupo (figura 3.1: [C]), assim como os valores temporais de cada quadrante do papel milimetrado (figura 3.1: [G]). Como sublinhado, os itinerários (figura 3.1: [L]) dos harmônicos dos gestos de *whistle-tones* sofrem algumas irrupções: o harmônico representado em grau encerrado no círculo pode ser estabilizado e ganhar destaque (figura 3.1: [J]), assim como a fundamental pode figurar em maior ou menor expressividade nas indicações das esferas maciças cujo número de círculos concêntricos que as orbitam, representam a dinâmica (figura 3.1: [M]). Os gestos para os chaveamentos seguem dois esquemas de representação: um “numérico” (figura 3.1: [F], [O]), e outro “tablatural” (figura 3.1: [H]), ou correspondente ao esquema cromático (figura 3.1: [H]). As duas opções são ofertadas justo para facilitar a leitura caso o intérprete esteja mais habituado a imprimir gestos conforme a escrita tradicional. O esquema de cifragem da tablatura corresponde a uma *virtualidade*, haja vista que para o caso das flautas em *sol*, o resultado da função será uma quarta abaixo, já para flautas em *dó*, o chaveamento numérico e a cifra correspondem. Destarte, a cifragem tablatural também tem sua serventia para a análise dos itinerários dos gestos e das “funções gerativas”, logo elas também vem acompanhadas das distorções em *cents* (figura 3.1: [H], [I]).

O segundo grupo é caracterizado por gestos percussivos em uma textura granular. O indicado continua sendo o uso das flautas em *dó* ou em *sol* (figura 3.2: [A]). As flautas de I à IV (figura 3.2: [B]) seguem suas afinações tradicionais. O fluxo da granulação, ou a métrica dos gestos percussivos é indicado por símbolos encerrados em círculos e seguem as indicações: *regular*, *irregular*, *acelerando* e *desacelerando* (figura 3.2: [C]). A qualidade timbrística dos grãos ou dos gestos são indicados por acrônimos (figura 3.2: [D], [E]): *percussão de chaves*, *tongue-embouchure* e *tongue-stop*, *fricção na bexiga* e *fricção no barbante*. As indicações de chaves seguem o mesmo princípio da representação numérica da primeira dimensão seguindo as alternâncias sugeridas (figura 3.2: [G]). O gesto de *tongue-embouchure* segue o princípio de abordagem da embocadura do trompete, só que neste caso específico o requerido é a frouxidão extrema até que se ouça meramente o grão, ou os “batimentos” gerados pelos lábios em estado de relaxamento. Há a alternativa do uso da técnica de *tongue-stop* para a mesma indicação da *tongue-embouchure* enquanto gesto suplementar, podendo assim promover uma alternância qualitativa entre os timbres dos grãos. Para esta dimensão é necessário a manufatura de uma “flauta-cuíca” (figura 3.2: [I], [J]), bastando para tal a retirada da cabeça da flauta e revestindo o orifício superior do corpo com uma bexiga, prendendo-a com um elástico (figura 3.2: [J]); desta operação se segue a perfuração do diafragma gerado pela tensão da bexiga com uma agulha, transpassando um barbante, ou linha de costura, com um nó maior que o furo para fixá-la (figura 3.2: [I]). A indicação de *fricção na bexiga* é gestualmente efetuada com o umedecimento do dedo indicador (para melhor fricção) deslizando-o na superfície da bexiga ou mesmo puxando-a; o gesto de *fricção no barbante* segue o mesmo procedimento de umedecimento e irmana-se à abordagem propriamente de uma cuíca. Tais fricções seguem o esquema de chaveamento sugerido e é efetuado com a mão que não opera o contato com a bexiga ou o barbante. O tamanho das esferas, que representam simbolicamente a textura granular, dá apenas a noção de itinerário dinâmico: quanto maior a circunferência, maior será a expressividade do grão (figura 3.2: [F]). Para este grupo da segunda dimensão do primeiro tríptico, é recomendado o uso de canudos de grosso calibre que podem ter um determinado tamanho *X* assim como podem ser feitos acoplamentos ao dobro (2*X*) e ao triplo (3*X*), (figura 3.2: [H]). O gesto para a extração de som dos corpos dos canudos é o da “sucção”: dois canudos com os respectivos comprimentos assinalados são colocados na boca com os lábios rijos até um determinado ponto em que a sucção faça o sistema “lábios-canudos” vibrarem por ressonância. Os losangos indicados representam a abertura e fechamento das extremidades dos canudos com os indicadores, favorecendo e interrompendo o fluxo sonoro (figura 3.2: [H]).

The image displays a complex musical score for six voices, labeled I through VI on the left. The score is written on a grid with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A red dashed arrow points from the label [A] to the first staff. Below the main score, there is a lower staff with labels [B], [C], [D], [E], [F], and [G] in red, each with a red arrow pointing to a specific part of the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red dashed arrow points from the label [A] to the first staff. Below the main score, there is a lower staff with labels [B], [C], [D], [E], [F], and [G] in red, each with a red arrow pointing to a specific part of the score. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This section contains 16 numbered musical exercises, each consisting of a single staff with notes and dynamic markings. The exercises are numbered 1 through 16, with the numbers in red circles. Each exercise is a short melodic phrase, often starting with a specific note and ending with a final note. The exercises are arranged in two columns, with 8 exercises in each column. The exercises are numbered 1 through 16, with the numbers in red circles. Each exercise is a short melodic phrase, often starting with a specific note and ending with a final note. The exercises are numbered 1 through 16, with the numbers in red circles. Each exercise is a short melodic phrase, often starting with a specific note and ending with a final note.

Figura 3.3: Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do primeiro tríplico.

As entidades da terceira dimensão (figura 3.3: [A]) deflagram uma forma emergencial que corresponderia às fundamentais do composto geral do primeiro tríptico, ou seja, na primeira dimensão tivemos a varredura de harmônicos em flautas de tessitura mediana, uma massa caótica onde as funções gerativas ganham relevo expressivo e figuram ora também rarefeitas; a segunda dimensão encerra-se em uma “chuva” de grãos que simbolicamente poderia representar elementos de composição dos transientes de uma fundamental virtual; já o terceiro grupo embasa-se declaradamente numa fundamental virtual em fá – da primeira à terceira dimensão do primeiro tríptico vai-se dos transientes às formantes e fundamentais de uma “flauta monumental”: *o bloco monolítico do tríptico primeiro é propriamente a síntese de uma flauta, um único instrumento que soa...*

O terceiro grupo é constituído essencialmente por flautas baixo e o escrito corresponde ao som requerido, sem transposições, a não ser nas próprias indicações simbólicas para os oitavamentos (figura 3.3: [B]). O indicado em graus acima das notas corresponde à função que este representa concernente à fundamental virtual em fá (figura 3.3: [C]). Os losangos com indicação de chaveamento correspondem à multifônicos (figura 3.3: [D]) que estão descritos em tabela anexada nas dezesseis funções utilizadas neste primeiro tríptico: indicado o chaveamento é sugerido que o intérprete desfile entre as possibilidades (A, B, C, D, E, etc.) abordando um ou outro multifônico ou sequencialmente de acordo com o grau de dificuldade em sua execução (α , β , δ , s). Uma varredura de harmônicos que parte da função, ou nota assinalada ao harmônico mais agudo alcançável, é representada pelas estruturas triangulares (figura 3.3: [E]), assim como uma abordagem mais pontual e gradual com reiterações ou interferências da fundamental é também assinalada por outras triangulações (figura 3.3: [G]). Vale ressaltar que o “tempo” de cada gesto segue fundamentalmente os quadrantes milimetrados assinalados com as minutagens, logo, o gesto encerrado em cada signo tem sua duração conferida pelo grid, ou malha de fundo e não pela ocupação espacial do signo no mesmo: tais marcas conferem a emergência do gesto que propriamente porta uma duração; o surgimento e desaparecimento de um signo apenas deflagram o “ativar” e “desativar” de uma específica gestualidade. Para as funções - ou notas com seus prolongamentos -, indicações de vibratos com respectivas amplitudes são assinaladas em combinações entre colchetes (figura 3.3: [F]); seguem os acrônimos: *V.L.* para *vibrato lento*; *V.N.* para *vibrato normal*; *V.R.* para *vibrato rápido*; *V.V.* para *vibrato com velocidade variável*; *A.P.* para *amplitude pequena*; *A.N.* para *amplitude normal*; *A.F.* para *amplitude forte*; *A.V.* para *amplitude variável*. Aqui se encerra a descrição pormenorizada das entidades que compõem o primeiro tríptico..., a transição para o segundo deve ser efetuada gradualmente como em um “*crossfade*”.

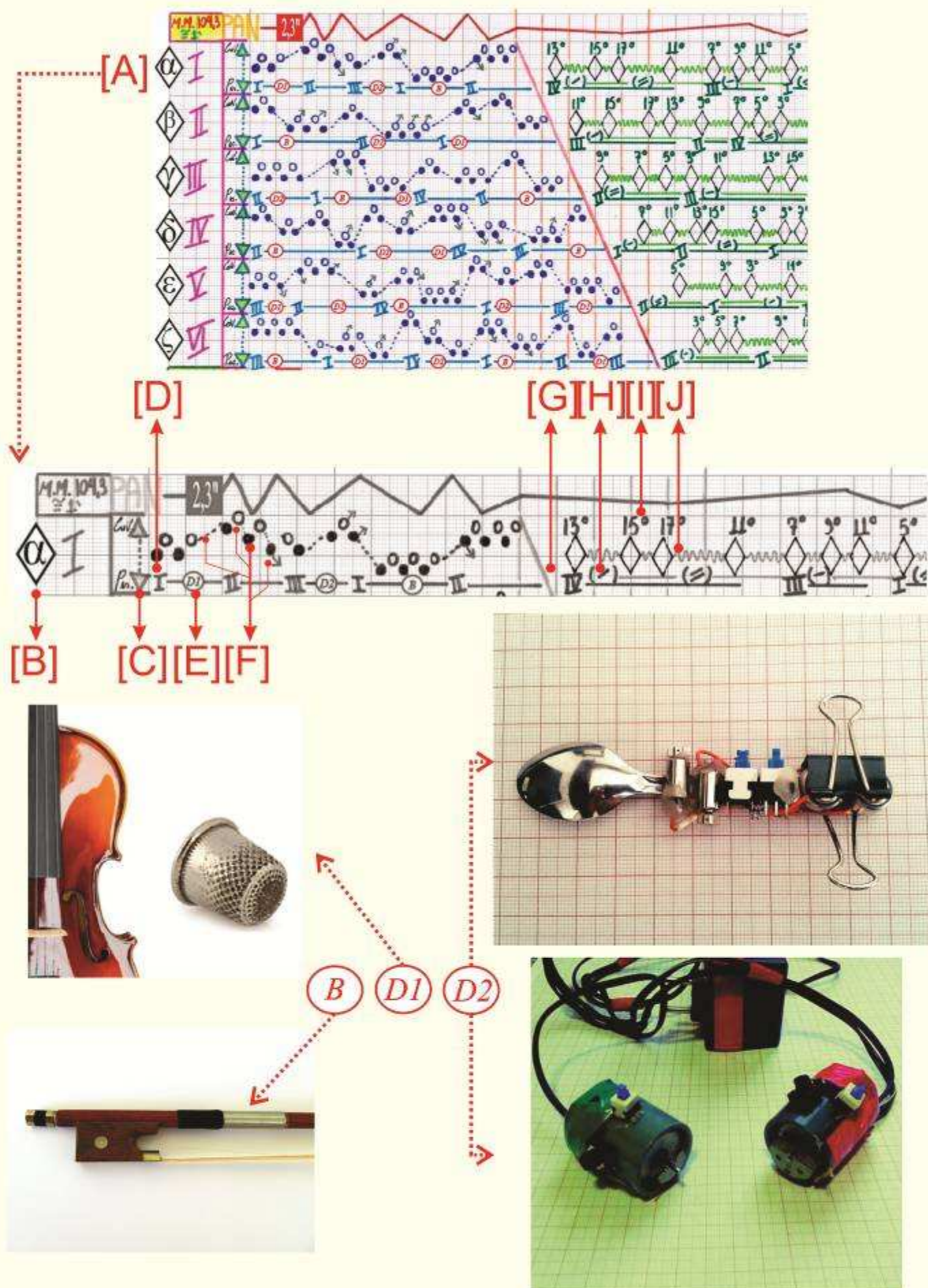


Figura 3.4: Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do segundo tríptico.

Na primeira dimensão do segundo tríptico, caracterizada pelo grupo de cordas friccionadas, entre violas e violoncelos, as escordaturas (figura 2.5.) são assinaladas nos losangos (figura 3.4: [A], [B]). O término do primeiro tríptico não deve ser evidenciado, mas antes “transpassado” pelo início do segundo, com “fronteiras amorfas” ou “membranas permeáveis”, deixando vazar naturalmente as durações das *entidades* entre uma dimensão e outra dos trípticos. Alguns dispositivos foram desenvolvidos para recrudescer a interação ou o contato com as violas e violoncelos desta dimensão, perpetuando e ratificando as texturas granulares debutadas no primeiro tríptico. A região que vai do cavalete à pestana em ambos os instrumentos atua enquanto “clave” na tablatura assumida: territórios representados onde os itinerários dos gestos mediados por dispositivos serão efetuados (figura 3.4: [C]). Para além desta disposição cartografada latitudinalmente em territórios de exploração - entre o cavalete e a pestana -, as indicações das cordas cujos gestos devem ser enredados aparecem longitudinalmente (figura 3.4: [D]). Os itinerários dos grãos seguem a representação entre pontos maciços e vazados (figura 3.4: [F]). A indicação dos dispositivos figura de forma encerrada em círculos e segue um sistema alfa-numérico (figura 3.4: [E]): *D1* concerne ao uso de dedais, sendo um no indicador e outro no dedo médio cuja alternância entre pontos maciços e vazados simbolicamente representa a variação acelerada entre os dedos que percute a corda indicada; as eventuais setas para baixo ou para cima correspondem à curtos glissandos; *D2* faz referência aos dispositivos manufaturados com micromotores de massa de rotação excêntrica, interruptores, fonte e/ou bateria de relógio, sendo a colher indicada para as violas e os cilindros de PVC para o violoncelo, bastando o contato direto na abordagem com as cordas, seguindo o trajeto dos pontos, para uma satisfatória execução; *B* concerne à bobina espiralada do arco que deve ser friccionada lentamente e com pressão na corda indicada, conferindo um grão com qualidade timbrística diferenciada dos dispositivos. Progressivamente faz-se a transição para o uso do arco na execução dos harmônicos naturais (figura 2.7), simbolicamente representados pelos losangos com graus em seu vértice superior (figura 3.4: [I]). As cordas dos respectivos harmônicos naturais são indicadas (figura 3.4: [G]) assim como a velocidade das arcadas que vão do *lento* ao *moderado* (figura 3.4: [H]). As linhas sinuosas aquarteladas entre cada losango (figura 3.4: [J]) indicam o fluxo contínuo do gesto e a variação - seja com arcadas lentas ou moderadas -, entre o harmônico antecedente e um “meio-harmônico”, ou seja, da indicação do décimo terceiro harmônico natural na quarta corda, o intérprete procederá com variações de pressão pontualmente no “nodo de vibração” de respectivo harmônico com uma arcada lenta o que conferirá uma espécie de “trinado” entre a nota referida ao nodo, o “semi-harmônico” e o harmônico natural.

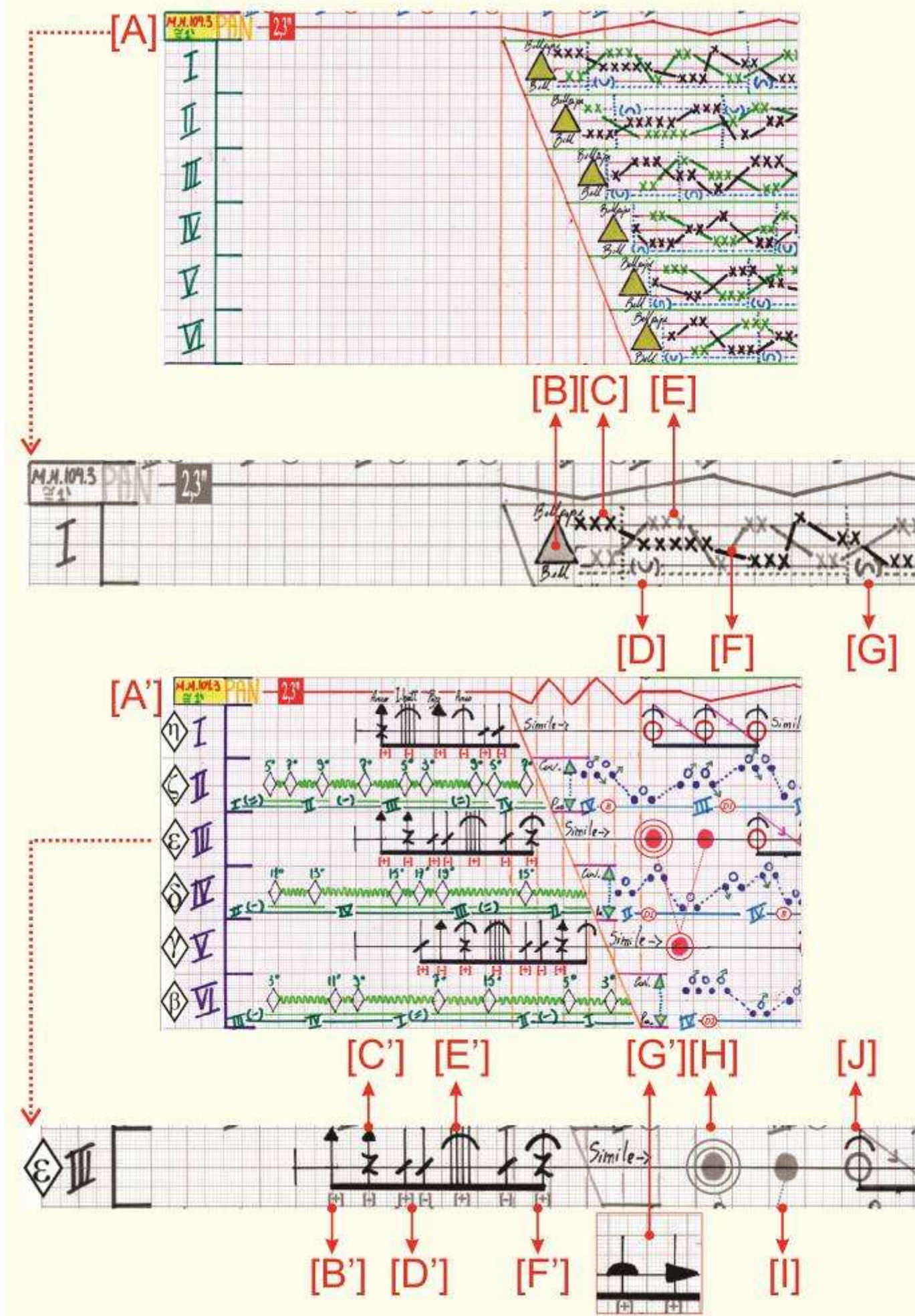


Figura 3.5: Entidades do segundo e terceiro grupos, ou dimensões (β) e (γ) do segundo tríptico.

A segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do segundo tríptico estão destacados na ilustração antecedente (figura 3.5). O segundo grupo comporta minimamente seis trompas duplas (figura 3.5: [A]) com uma capitação um pouco diferenciada, pois o amplificado é o gesto empreendido na campana do instrumento, logo, o recomendável é o uso de captadores de contado, ou mesmo piezos caseiramente manufaturados. Este grupo de trompas na exposição deste primeiro quadro segue a intenção de locupletar qualitativamente a nuvem de grãos executada pelas cordas. O território de exploração como já sublinhado é a campana, simbolicamente representada pelo triangulo (figura 3.5: [B]), com três zoneamentos de livre arbítrio do intérprete. O signo convexo (figura 3.5: [D]) refere-se ao uso das unhas na abordagem percussiva da campana, conferindo uma timbragem tipicamente metalizada e que preferivelmente se deixe ressoar; já a marca em concavidade (figura 3.5: [D]) atine ao uso das polpas dos dedos em fricção com a superfície da campana, onde mais uma vez indica-se o umedecimento dos dedos. As trajetórias da mão direita (figura 3.5: [C]) e esquerda (figura 3.5: [E]) seguem com interferências pontuais, ou de maior expressividade dinâmica do gesto com a representação em “xis” enfileirados...

O terceiro grupo do primeiro quadro do segundo tríptico (figura 3.5: [A']) porta entidades já explicitadas na primeira dimensão. Aqui também as violas e violoncelos são os adjuvantes e executam gestos efêmeros, seja em uma única corda arbitrariamente escolhida, abordando a nota mais aguda desta (figura 3.5: [B']), comportando ou não um rápido trêmulo (figura 3.5: [C']), ou simplesmente efetuando uma arcada rápida entre a corda assumida e o cavalete com um trêmulo (figura 3.5: [F']); a mesma arcada, extremamente *sul ponticello*, pode ser executada nas quatro cordas enquanto arpejo (figura 3.5: [D']) assim como uma corda pode ser também violentamente golpeada (*col legno*), ou mesmo o corpo do instrumento, pela vara do arco (figura 3.5: [D']). Outras duas marcas seguem essa lógica de gestos curtos e aparecem no segundo e terceiro quadro do segundo tríptico na primeira e terceira dimensões respectivamente: o primeiro concerne ao tocar exclusivamente sobre o cavalete e o segundo faz referência ao friccionar do arco sobre o estandarte do instrumento (figura 3.5: [G']). As indicações dinâmicas vão abaixo de cada signo (figura 3.5: [F']). Um gongo é requerido e sua lógica representacional segue...: quanto maior o número de círculos circuncêntricos, mais forte deverá soar o gesto (figura 3.5: [H], [I]). O signo que arremata as entidades em destaque do terceiro instrumento de corda friccionada sobre a escordatura *Épsilon* (figura 3.5: [J]) caracteriza um *pizzicato* com a mão esquerda enquanto é deslizada, com a mão direita, a bobina espiralado do arco, partindo da metade da corda rumando ao cavalete; entidade de gestos curtos e intermitentes...

The image displays a musical score for a trumpet exercise, divided into two main sections. The top section consists of six staves, labeled I through VI. Staff I is marked with a red bracket [A] and a red arrow pointing down. Staves II through VI contain musical notation with various angles in parentheses: (1°, 13°, 15°, 17°, 31°, 33°) for staff I, (17°, 13°, 27°, 29°, 51°, 37°) for staff II, (39°, 22°, 23°, 35°, 37°, 43°, 45°) for staff III, (39°, 10°, 15°, 17°, 19°, 21°, 22°, 29°, 33°, 37°, 39°, 44°) for staff IV, (9°, 13°, 17°, 23°, 27°, 35°, 37°, 44°, 45°) for staff V, and (15°, 2°, 17°, 37°, 39°, 45°) for staff VI. A red circle with '2x' is around staff V. The bottom section shows a single staff with a red bracket [B] and a red arrow pointing down. Above this staff are red brackets [C], [D], [E], and [F] with red arrows pointing to specific notes. Below the staff are two diagrams: 'Visão frontal' (front view) and 'Visão lateral' (side view) of a trumpet. A red arrow points from the staff to a photograph of a person playing a trumpet.

Figura 3.6: Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do segundo quadro) do segundo tríptico.

As trompas prosseguem no segundo quadro, na segunda dimensão do segundo tríptico, só que neste ponto é requerido uma respiração circular indicada pelo itinerário da linha (figura 3.6: [D]) seguindo a leitura das notas reais e seus prolongamentos (figura 3.6: [C], [F]) com algumas irrupções representadas por losangos (figura 3.6: [E]) que indicam o uso de um

canudo cortado na ponta de forma angular formando uma palheta dupla cuja extremidade oposta (não cortada) deve ser inserida no orifício do bocal. Esta dimensão (figura 3.6: [A]), segue os itinerários de uma polifonia (linhas douradas entre as cabeças das notas) originada da seleção de alguns harmônicos oriundos da fundamental virtual em *fá* (figura 3.6: [B]). É recomendado que tais notas (figura 3.6: [C]) sejam abordadas naturalmente na trompa, ou que, no caso de uma trompa dupla, que a fundamental, ou o lado em *fá* seja afinada 1/4 de tom abaixo em relação ao seu lado em *si bemol*.

O terceiro grupo do segundo quadro (figura 3.7: [A]) é constituído por dois pianos que executam harmônicos (figura 3.7: [D]) com o pedal de sustentação, ou ressonância sustentado (figura 3.7: [E]) com interferência do indicador diretamente nos nodos das cordas arbitrariamente selecionadas do conjunto sugerido (figura 3.7: [C]), ou seja, enquanto percutida pelos martelos com a mão esquerda no teclado do piano, a mão direita do intérprete seleciona os nodos dos harmônicos indicados. Outros instrumentos atípicos são utilizados nos subgrupos II, III, IV e V, são eles: bandejas de inox com variados tamanhos (figura 3.7: [G]), tonéis de ferro (figura 3.7: [H]); placas de vidro, também em tamanhos diferenciados (figura 3.7: [I]) e molas automotivas (figura 3.7: [J]). Cada subgrupo, de III à V, compartilha de três linhas, cada qual representado um, ou mais de um objeto entre as bandejas, tonéis, placas de vidro e molas. A seleção para cada linha (figura 3.7: [B]) segue o elencar arbitrário do intérprete, todavia, cabe salientar, para além do uso destes objetos, outros idiofones de pele, como tambores, tímpanos, ou bombos são recomendados. O diâmetro de cada circunferência maciça concerne à dinâmica do ataque (figura 3.7: [F]). A linha que divide a forma em “palíndromo” desta dimensão caracteriza que o lado espelhado deverá ser executado exclusivamente pelos objetos atípicos em questão, ou seja, na primeira metade da estrutura, os subgrupos II, III, IV e V que optaram no uso de idiofones de pele, no espelhamento substituirá a linha em que estes estavam encerrados e passará a leitura na mesma estritamente para as molas automotivas, ou as placas de vidro, ou os tonéis, ou as bandejas... É mister ressaltar que cada signo esférico, ou mesmo, cada linha, das três, comporta mais de um instrumento ou objeto, logo, para cada ataque ou gesto solicitado, dois ou mais dispositivos instrumentais podem ser acionados...

O terceiro e último quadro do segundo tríptico arrastam entidades já discutidas, todavia, salientamos que para a primeira dimensão as violas e violoncelos são mantidos com suas respectivas escordaturas; as trompas retomam as entidades já deflagradas na segunda dimensão do primeiro quadro. O terceiro grupo ou dimensão do último quadro do segundo tríptico é exclusiva para os contrabaixos que seguem a escordatura sugerida.

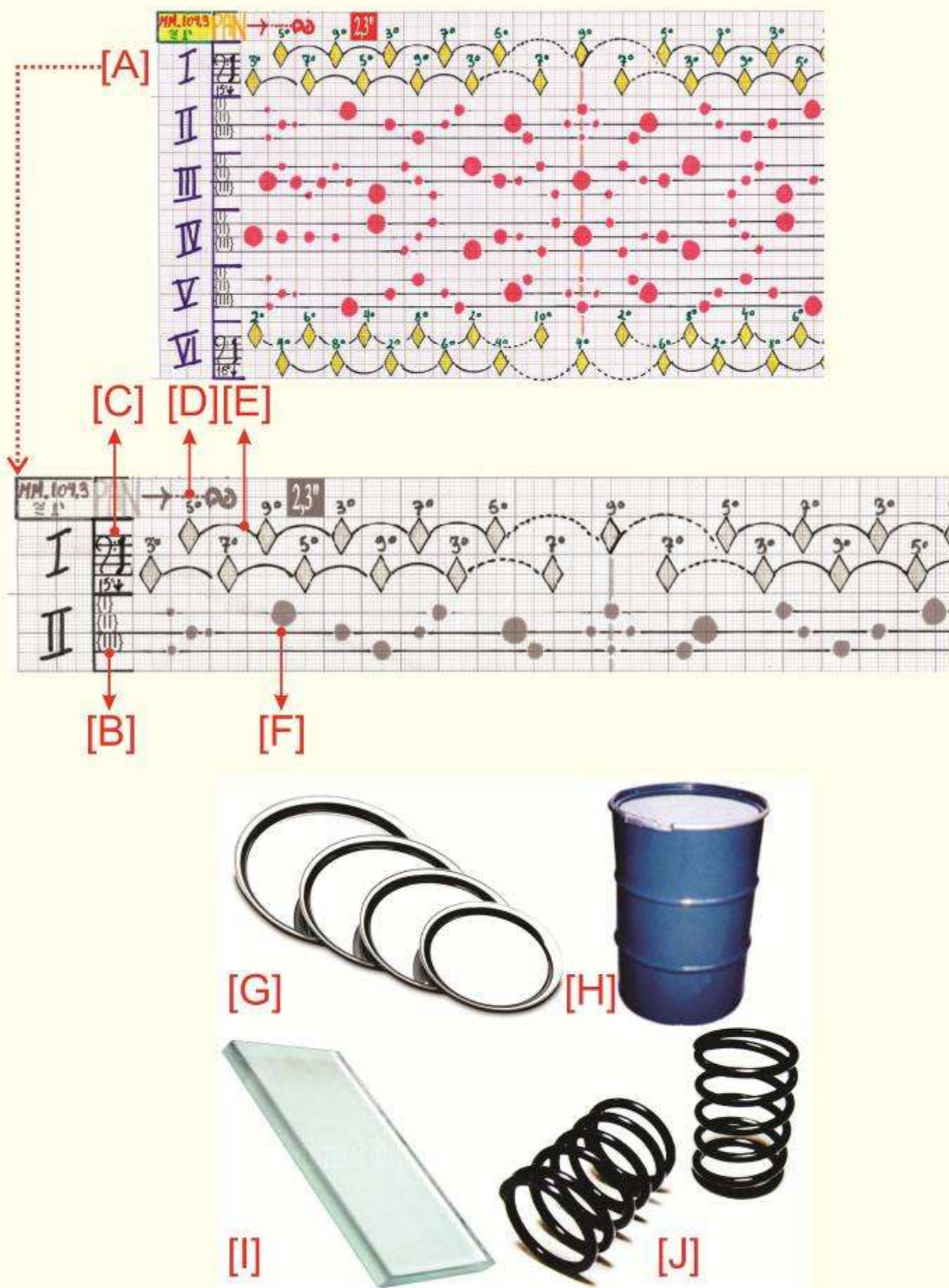


Figura 3.7: Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do segundo quadro do segundo trípico

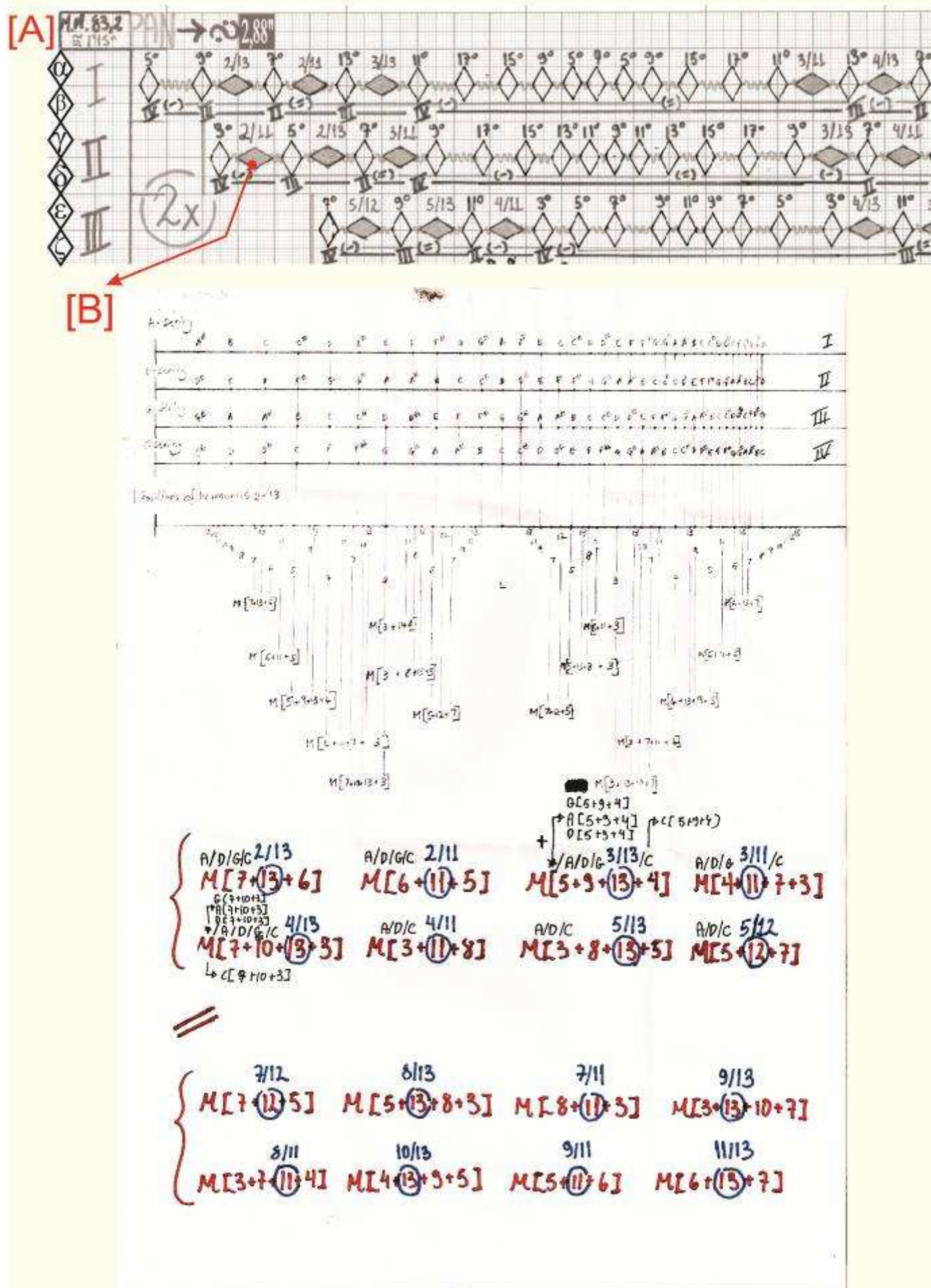


Figura 3.8: Entidades do primeiro grupo, ou dimensão (α) do primeiro quadro do terceiro tríplico

A primeira dimensão, ou grupo, do primeiro quadro do terceiro tríptico foi aqui dividida (figura 3.8: [A])... Os subgrupos I, II e II são fundamentalmente executados pelos violoncelos e seguem a lógica interpretativa já discutida (figura 3.4: [G], [H], [I], [J]). Para cada subgrupo é sugerida duas escordaturas como verificado nos losangos. Aqui como em outras dimensões o “2X” encerrado no círculo indica um ritornelo, ou seja, a dimensão é recapitulada enquanto as outras transcorrem em seu fluxo. O signo novo que aparece nos subgrupos desta dimensão é o losango com vértice invertida, que assim como na terceira dimensão do primeiro tríptico (figura 3.3: [D]), aqui também assume simbolicamente a representação de multifônicos...

Os multifônicos nas cordas dos violoncelos são abordados no quadro anexado (figura 3.8); estes se encontram nos respectivos nodos de vibração da corda: décimo primeiro, décimo segundo e décimo terceiro..., em suma, podemos encontrá-los em nodos não coincidentes. Há duas posições equivalentes para o mesmo multifônico: oito posicionados anteriormente à metade da corda, ou seja, entre o cavalete e o segundo harmônico, e outras oito posições posteriores ao centro da corda, isto é, do segundo harmônico à pestana junto às cravelhas. Para melhor esclarecer a notação, partamos da análise da indicação $M [7+13+6]$: este multifônico é obtido no nodo de vibração do décimo terceiro harmônico encontrado entre os nodos sétimo e sexto, ou entre o sétimo harmônico natural e o sexto. O posicionamento do arco e a pressão na fricção são fundamentais para a excitação dos nodos, ou seja, para o dedo que pressionará o décimo terceiro harmônico, a combinação entre a abordagem da mão esquerda e da mão direita com o arco precisará entrar em uma zona de consonância tal para que o conjunto composto pelo sexto, sétimo e décimo terceiro nodos venham a soar enquanto multifônico... Ainda no exemplo tomado, o multifônico formado por esses três harmônicos excitando-se o décimo terceiro nodo pode ser obtido também na posição $M [6+13+7]$, ou seja, na abordagem do décimo terceiro nodo, ou harmônico posicionado entre o sexto e sétimos nodos. A notação para os multifônicos assumidas para estes subgrupos de violoncelos é fracionária, o que simplifica a leitura, ou seja, o multifônico $M [7+13+6]$ é representado pela fração $2/13$, o que significa que seu posicionamento “correto” está no segundo nodo de uma corda dividida em treze partes iguais. O multifônico $M [6+13+7]$ é representado pela fração $11/13$, isto é, no décimo primeiro nodo de vibração dos treze correspondentes ao décimo terceiro harmônico, e assim consecutivamente.

Segue nas próximas duas páginas uma tabela com o quadro geral dos multifônicos nas cordas do violoncelo cujos referenciais são circunscritos à escordatura tradicional, todavia, ao mudar-se a afinação os nodos excitados permanecem.

Multifônico	Resultantes	Localização do multifônico na metade da corda que parte do cavalete.	Localização do multifônico na metade da corda que parte do centro às cravilhas.
II [7+13+6] {2/13} {11/13}			
II [6+11+5] {2/11} {9/11}			
II [5+9+13+4] {3/13} {10/13}			
II [4+11+7+3] {3/11} {8/11}			
II [7+10+13+3] {4/13} {9/13}			
II [3+11+8] {4/11} {7/11}			
II [3+8+13+5] {5/13} {8/13}			
II [5+12+7] {5/12} {7/12}			
Multifônico	Resultantes	Localização do multifônico na metade da corda que parte do cavalete.	Localização do multifônico na metade da corda que parte do centro às cravilhas.
I [7+13+6] {2/13} {11/13}			
I [6+11+5] {2/11} {9/11}			
I [5+9+13+4] {3/13} {10/13}			
I [4+11+7+3] {3/11} {8/11}			
I [7+10+13+3] {4/13} {9/13}			
I [3+11+8] {4/11} {7/11}			
I [3+8+13+5] {5/13} {8/13}			
I [5+12+7] {5/12} {7/12}			

Figura 3.9: Quadro de multifônicos do violoncelo para a primeira e segunda cordas.

Multifônico	Resultantes	Localização do multifônico na metade da corda que parte do cavalete. A esquerda: posição exata em cents A direita: posição aproximada	Localização do multifônico na metade da corda que parte do centro às cravilhas. A esquerda: posição exata em cents A direita: posição aproximada
III [7+13+6] $\{2/13\}$ $\{11/13\}$		-10c	+41c
III [6+11+5] $\{2/11\}$ $\{9/11\}$		+47c	+51c
III [5+9+13+4] $\{3/13\}$ $\{10/13\}$		+55c	+39c
III [4+11+7+3] $\{3/11\}$ $\{8/11\}$		+51c	+49c
III [7+10+13+3] $\{4/13\}$ $\{9/13\}$		+37c	+41c
III [3+11+8] $\{4/11\}$ $\{7/11\}$		-18c	+51c
III [3+8+13+5] $\{5/13\}$ $\{8/13\}$		+41c	+55c
III [5+12+7] $\{5/12\}$ $\{7/12\}$		+33c	+16c

Figura 3.10: Quadro de multifônicos do violoncelo para a terceira e quarta cordas.

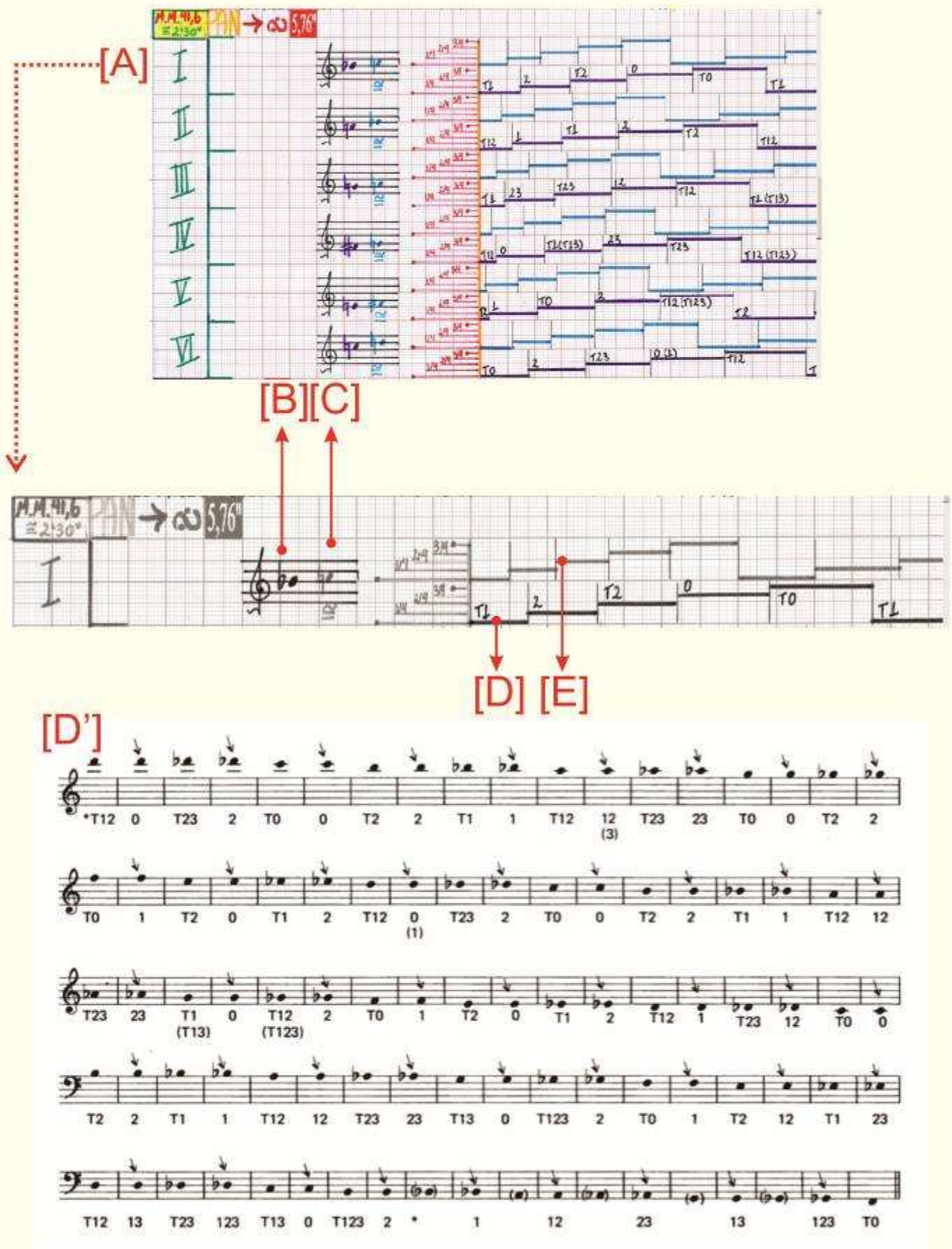


Figura 3.12: Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do primeiro quadro do terceiro tríplico.

A segunda dimensão do primeiro e segundo quadros do terceiro tríptico segue com as trompas em *cluster* (figura 3.12: [A]), a nota real é expressa (figura 3.12: [B]) e deve manter um multifônico junto com a voz (figura 3.12: [C]), ambos seguindo itinerários próprios ascendentemente e descendemente em quartos de tom (figura 3.12: [D], [E]). Um quadro geral com os chaveamentos para os microintervalos (figura 3.12: [D']) é sugerido considerando-se uma trompa dupla cujo lado em *fá* está afinado 1/4 de tom abaixo em referencia ao seu lado em *si bemol*.

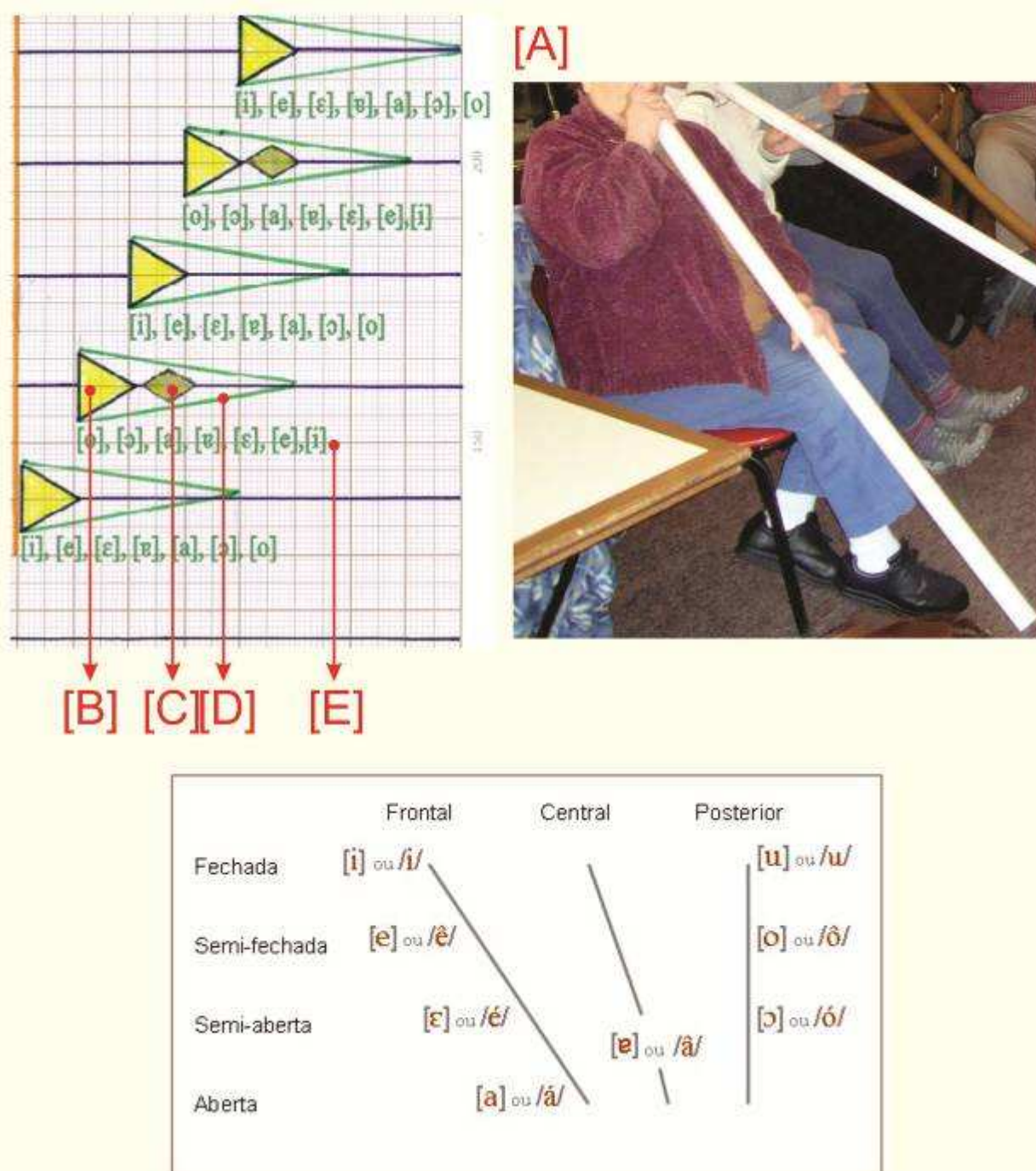


Figura 3.13: Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do primeiro quadro do terceiro tríptico.

Nos últimos quadrantes da segunda dimensão do segundo quadro do terceiro tríptico as trompas são substituídas por didgeridoos de PVC (figura 3.13: [A]). Estes são abordados por ataques expressivos e prolongados (figura 3.13: [B]) com decaimento dinâmico progressivo (figura 3.13: [D]) e com incursões da voz (figura 3.13: [C]) e varredura espectral promovida pela variação da câmara bucal na modelização fonética (figura 3.13: [E]).

A terceira dimensão ou grupo que permeia o primeiro, segundo e terceiro quadros do terceiro tríptico (figura 3.14: [A]) é caracterizado pela presença de tigelas, bojo ou vasilhames fundamentalmente de inox (figura 3.14: [G]) ou vidro (figura 3.14: [H]). Algumas afinações são sugeridas para a confecção ou elenco dos bojós (figura 3.14: [B]), todavia o essencial é que se mantenha uma relação de terça menor e maior entre as manufaturas selecionadas, preservando-se os desvios de 1/8 de tom e 1/4 de tom para mais ou para menos. As esferas maciças correspondem ao acionamento do gesto que se propaga temporalmente no quadrante que ocupa na malha milimetrada (figura 3.14: [D]), cujo círculo vazado que a orbita indica um destaque dinâmico (figura 3.14: [F]). As barras diagonais, simples e duplas, referem-se à periodicidade de repetição do gesto ao longo de sua duração, sendo o barramento simples uma lenta e metricamente desviante periodicidade enquanto o duplo barramento caracteriza uma acelerada repetição com certa regularidade periódica entre os ataques (figura 3.14: [C]). A barra horizontal transpassada sobre as *entidades* (figura 3.14: [E]) concernem aos grupos de ressonância, ou seja, os bojós percutidos devem ressoar sem intervenções ao longo de cada grupo encerrado por tal barramento, cessando sua reverberação na medida em que tal barramento chega ao seu termo para a entrada do grupo seguinte. As entidades desta dimensão também figuram no primeiro grupo do terceiro quadro do terceiro tríptico.

Os clarinetes assumem as entidades da segunda dimensão do terceiro quadro no terceiro tríptico (figura 3.15: [A]) e prolongam-se indefinidamente em uma dinâmica que rumo à rarefação do grupo a partir do trecho médio ao fim (figura 3.15: [D]). O executado pelos clarinetes são multifônicos que seguem estritamente os respectivos chaveamentos (figura 3.15: [C]) mantendo-se em destaque a fundamental e variando os harmônicos (figura 3.15: [B]), entre o terceiro, quinto, sétimo e nono consoante à trajetória assinalada pelos losangos. Um exemplo do chaveamento e as resultantes dos multifônicos com base no terceiro, quinto, sétimo e nono parciais é anexado (figura 3.15: [E]). Nesta dimensão que se prolonga além das outras do terceiro quadro, arremata-se o terceiro tríptico e nele uma relação de terça menor e maior é mantida, irmanando-se com o efetivado no primeiro e terceiro grupos cujos bojós são percutidos. Na medida em que as dimensões, primeira e terceira, se esvaem, a segunda matem-se em *fade-out*, atingindo o máximo de rarefação...

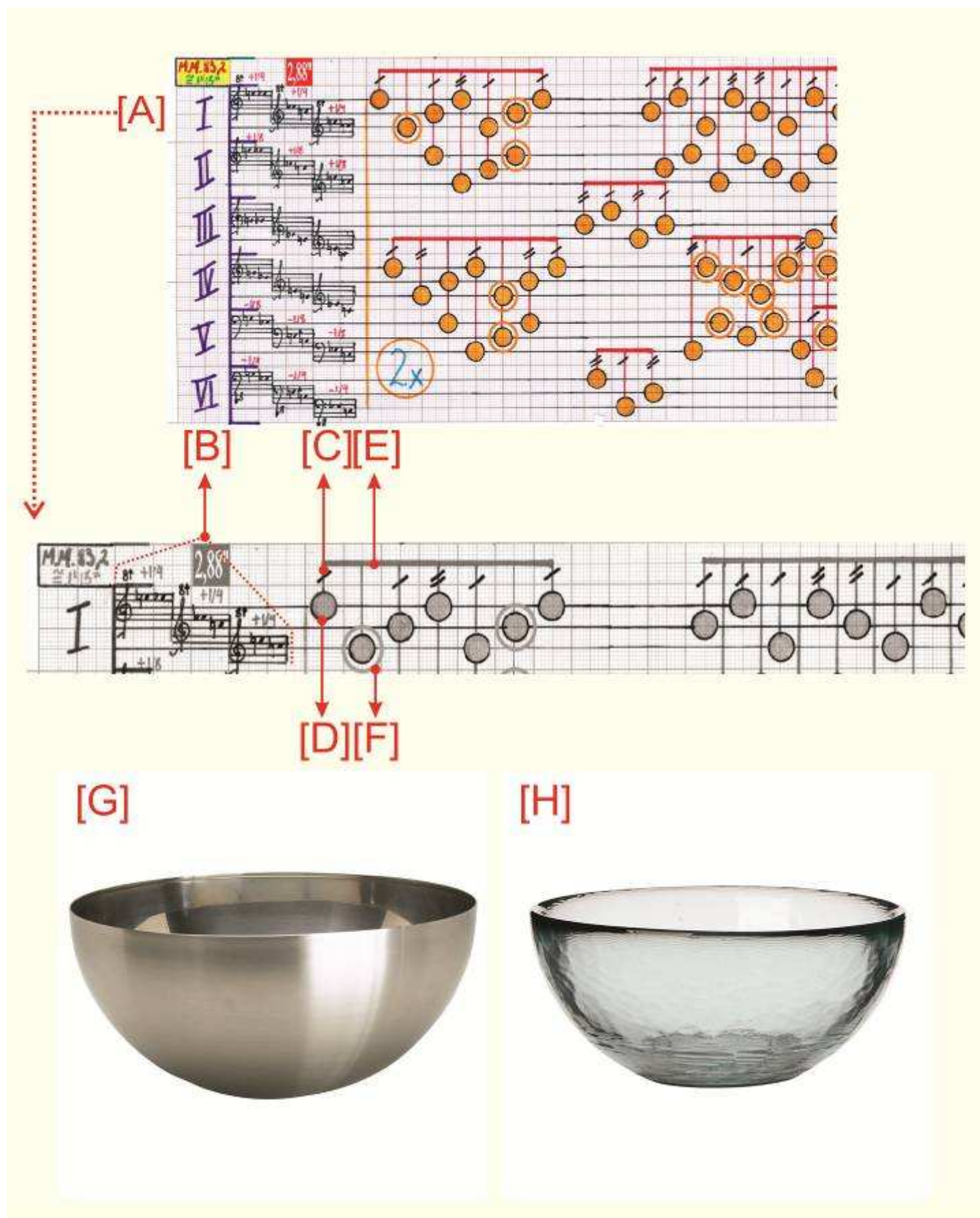


Figura 3.14: Entidades do terceiro grupo, ou dimensão (γ) do primeiro quadro do terceiro tríptico.

[A]

[B][C]

[D]

[E]

9°

7°

5°

3°

{T 123}
{123F}

Figura 3.15: Entidades do segundo grupo, ou dimensão (β) do terceiro quadro do terceiro tríptico.

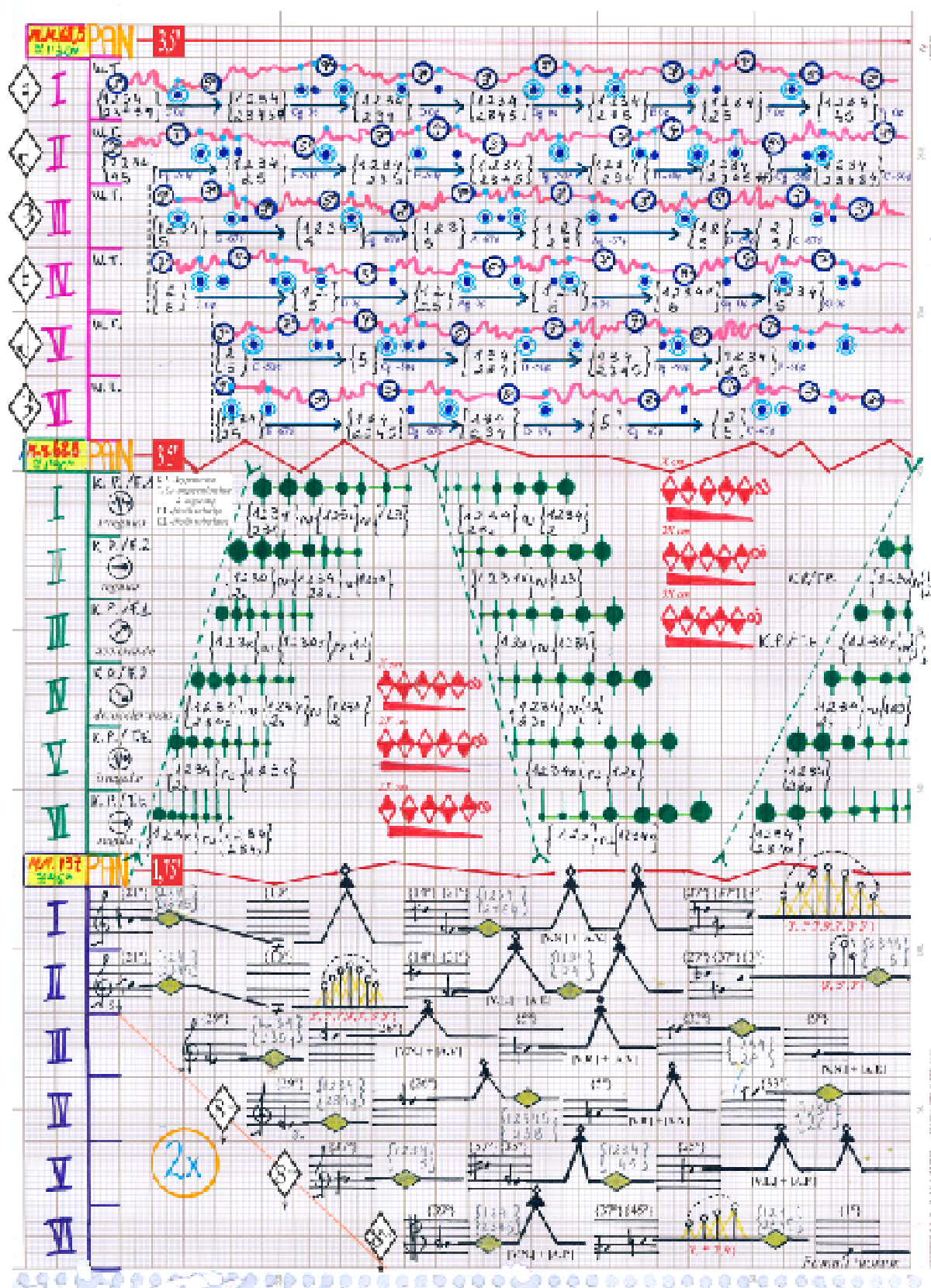


Figura 4.1: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico primeiro.

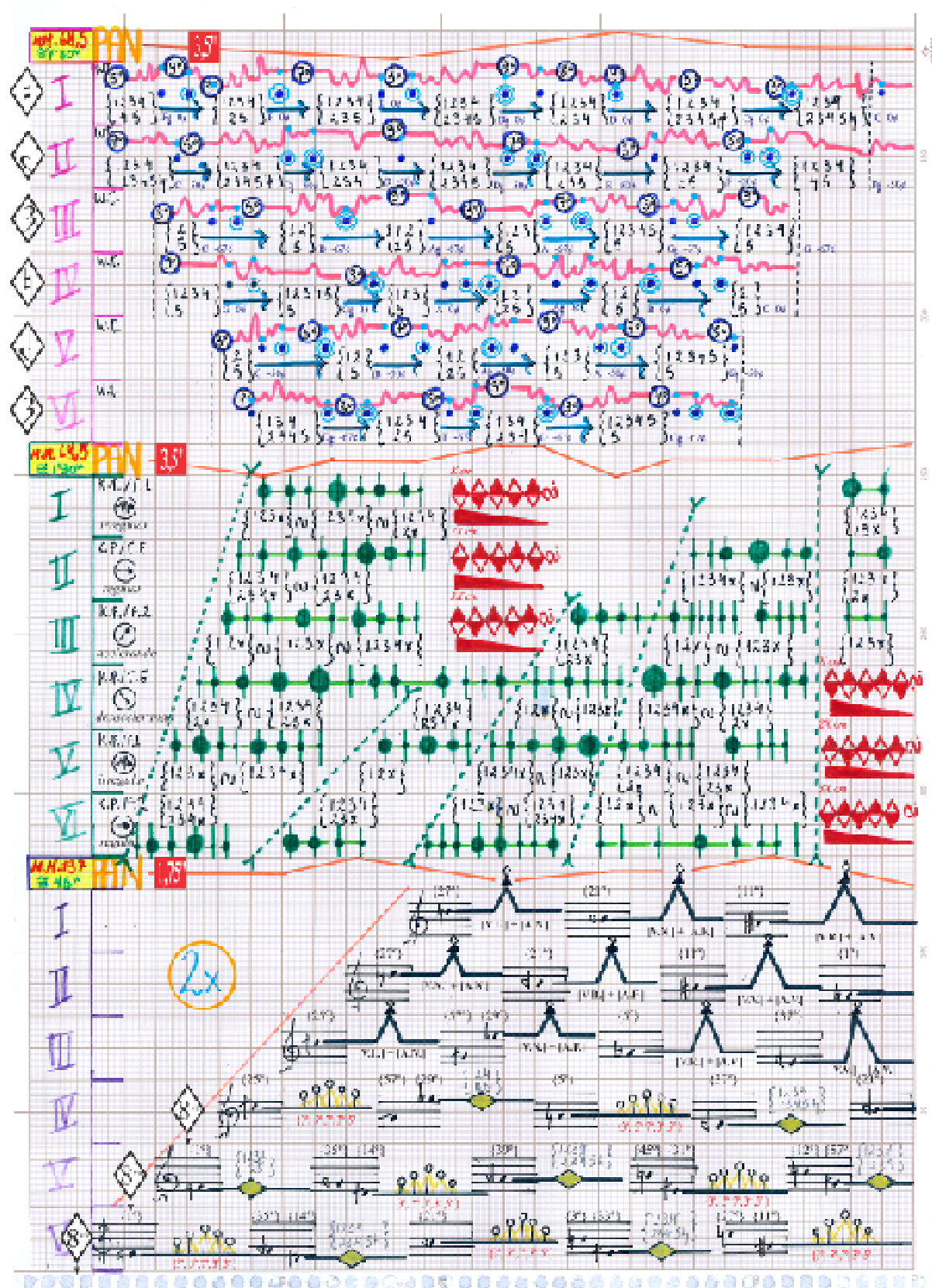


Figura 4.2: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico primeiro.

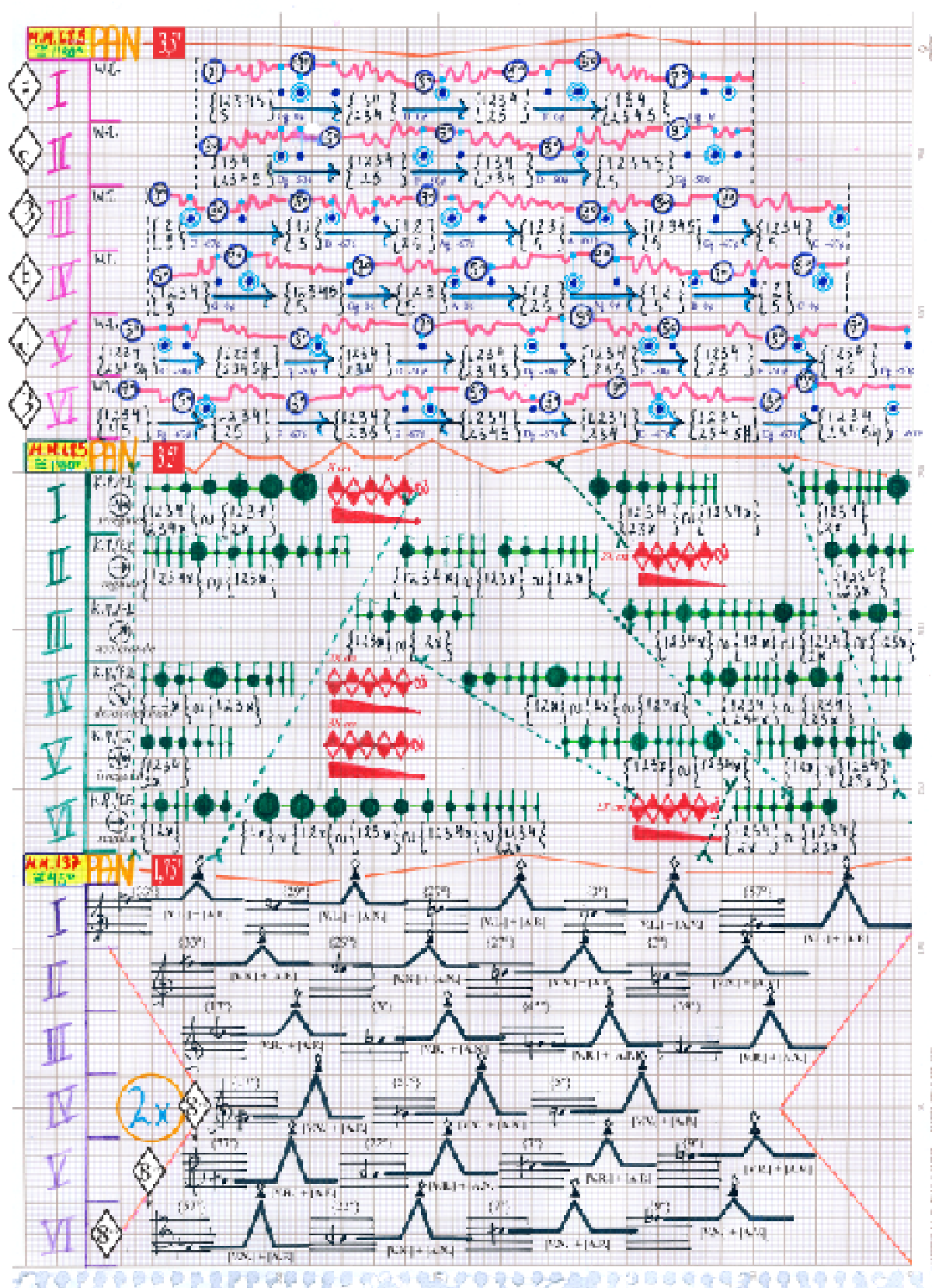


Figura 4.3: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico primeiro.

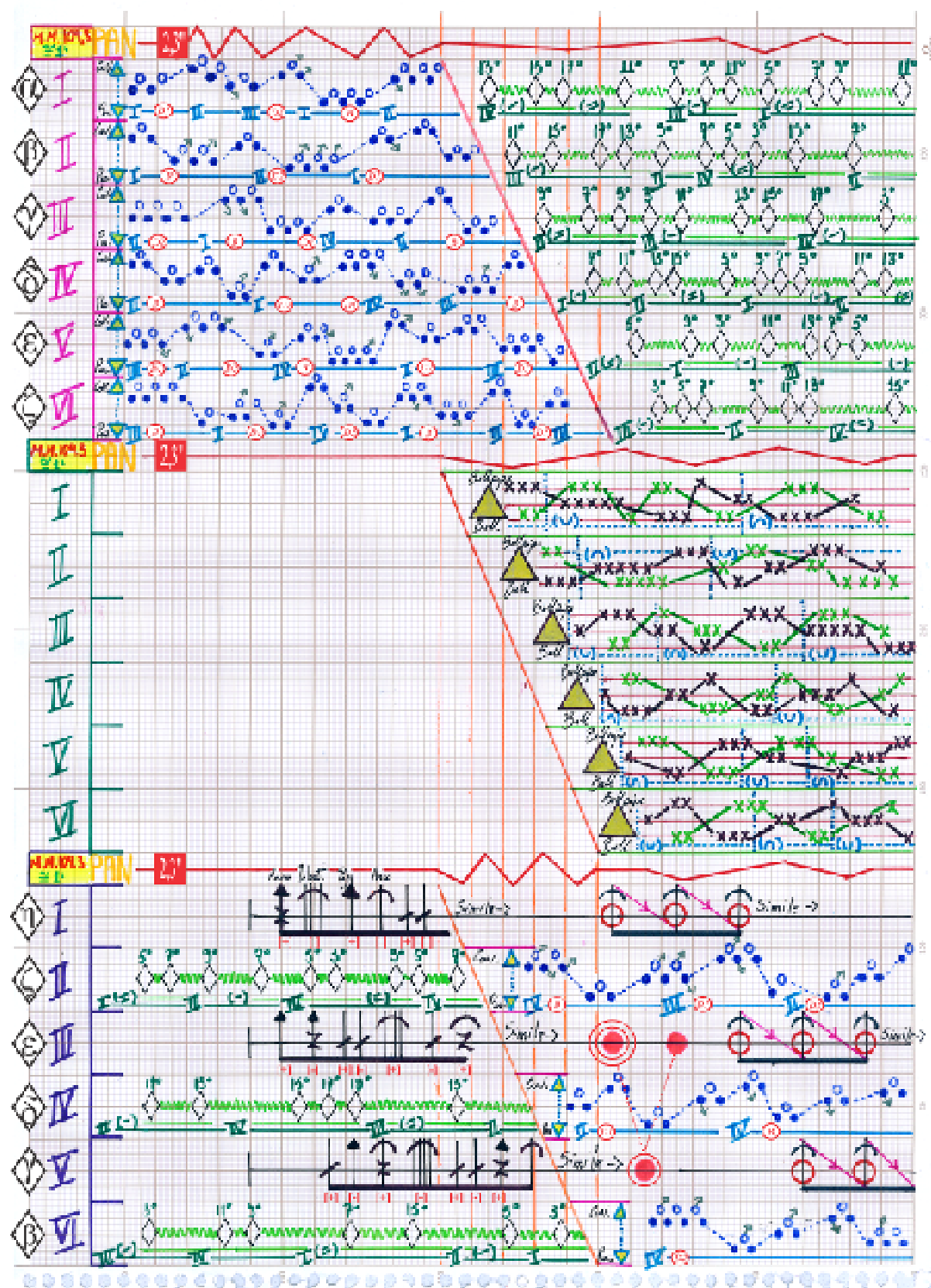


Figura 4.4: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico segundo.

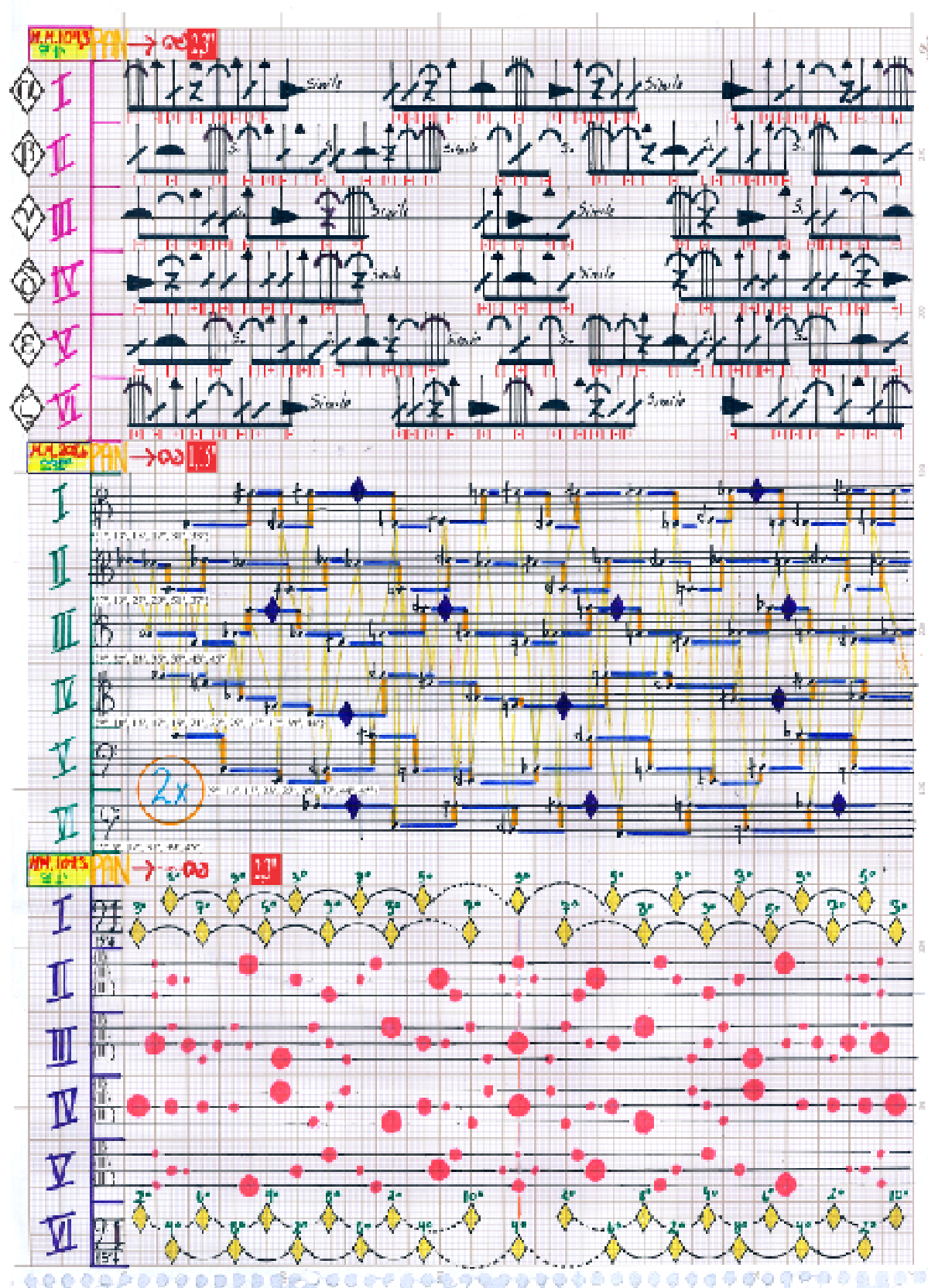


Figura 4.5: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico segundo.

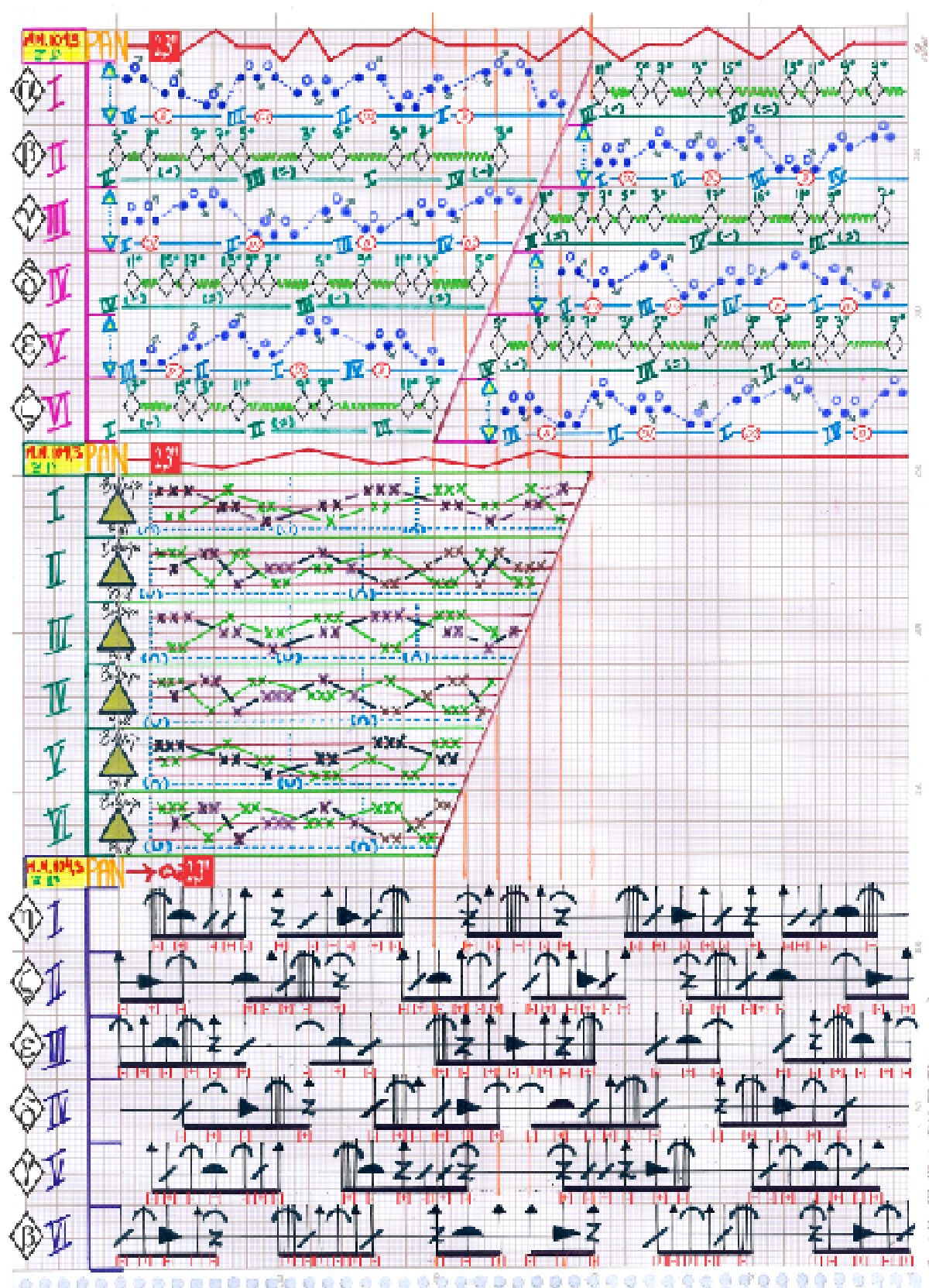


Figura 4.6: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico segundo.

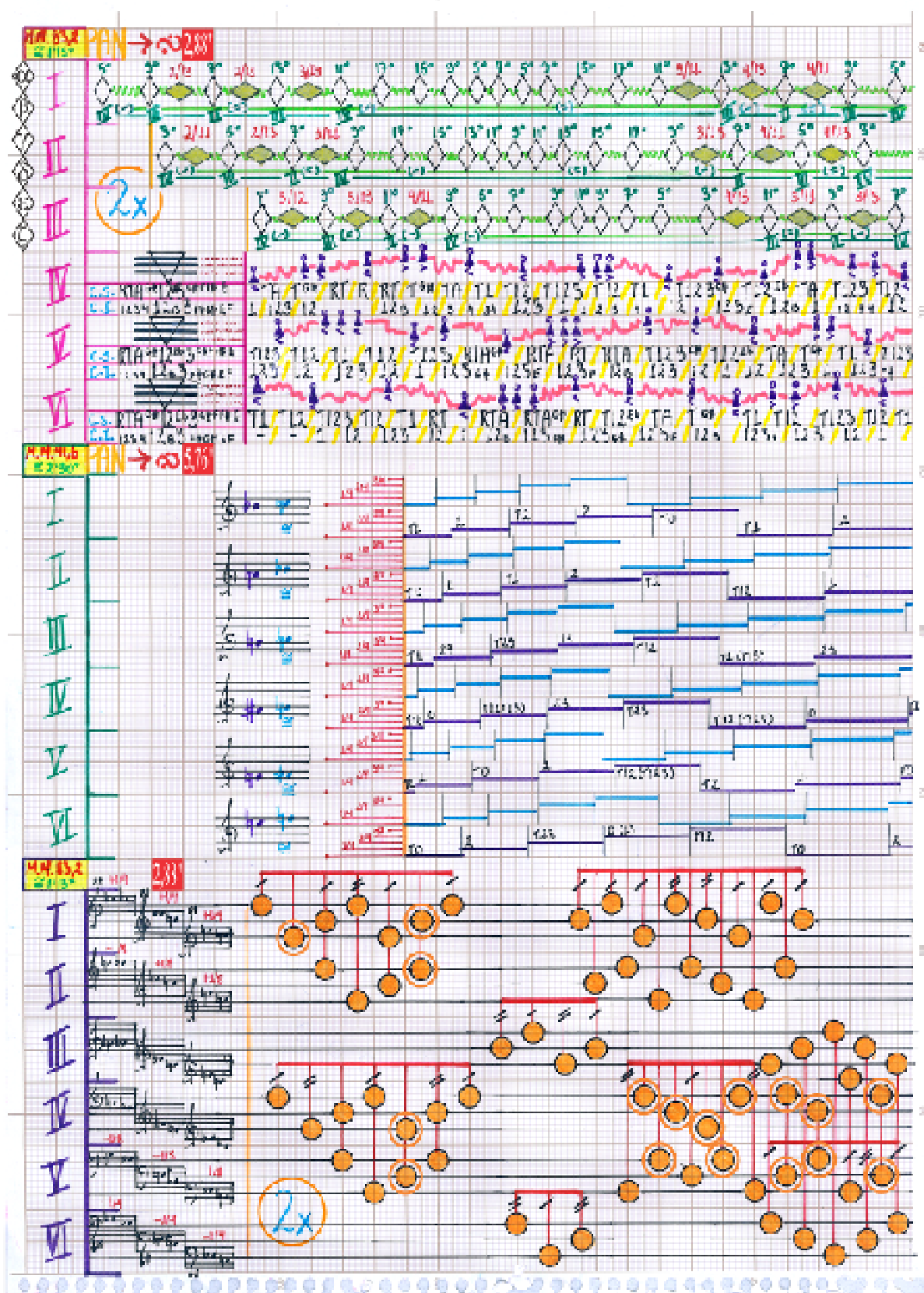


Figura 4.7: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do primeiro quadro do tríptico terceiro.

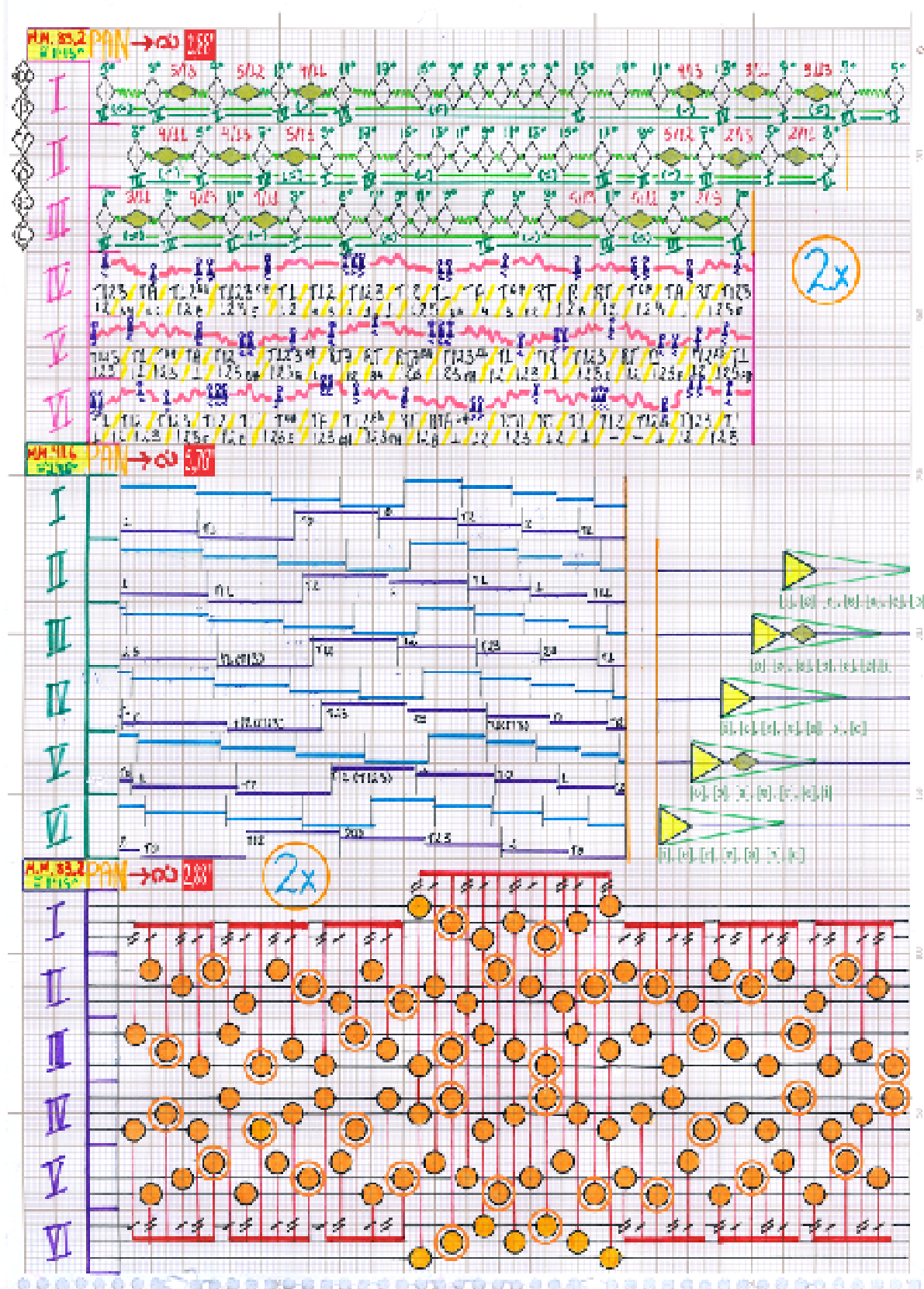


Figura 4.8: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do segundo quadro do tríptico terceiro.

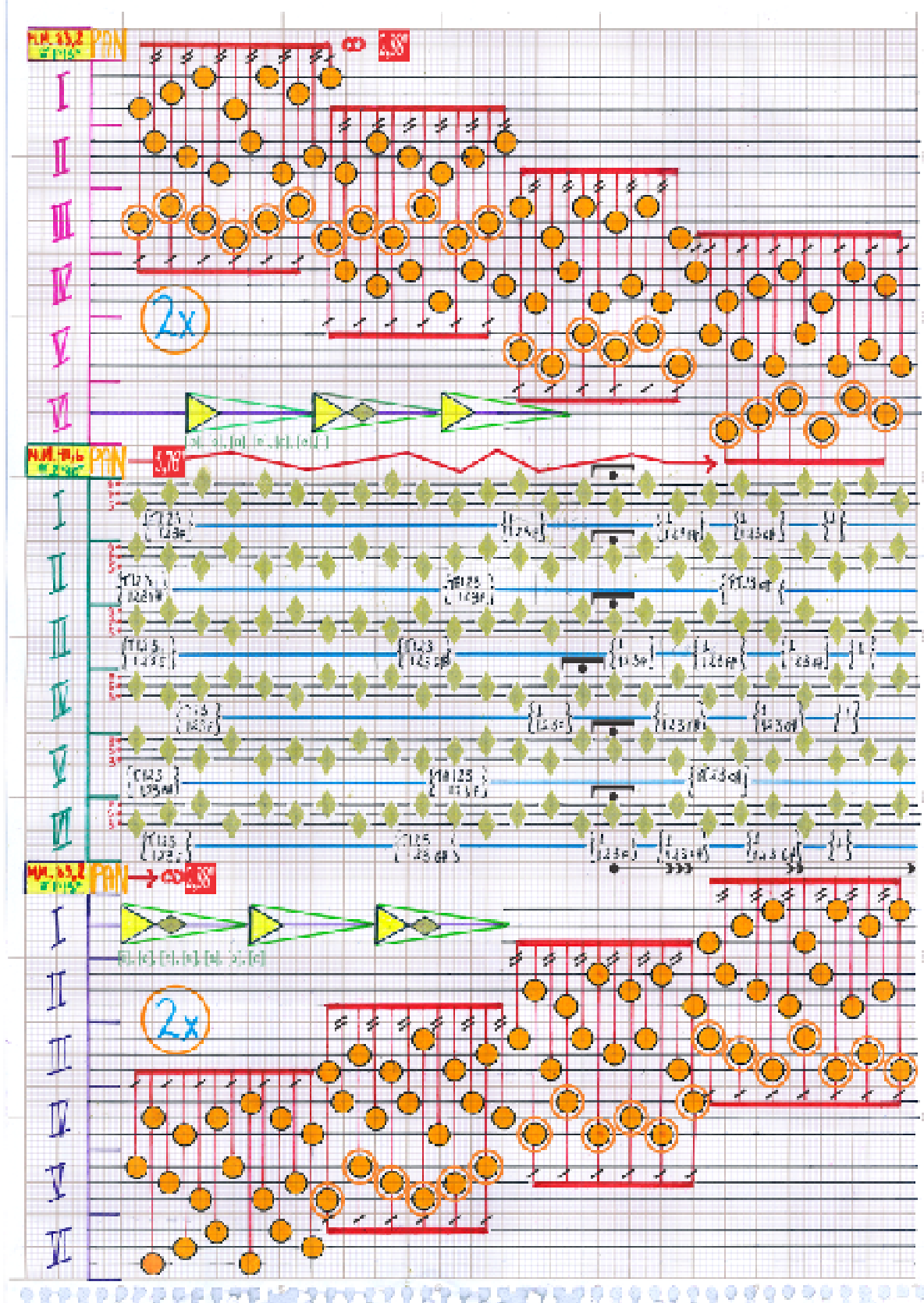


Figura 4.9: Cobogós – Primeira, segunda e terceira dimensões do terceiro quadro do tríptico terceiro.

PARA NÃO CONCLUIR

“A forma é o fundo que volta à superfície”, [...] a superfície não é nada mais do que um “efeito de superfície” momentâneo, o traço, um “efeito de trajeto” instantâneo, e o volume é somente uma perspectiva acelerada, ou seja: *uma anamorfose*. Apenas o ponto resiste, esta ausência, esta “suspensão” das dimensões físicas que, contrariamente ao átomo, não se desintegra jamais, já que é a realidade última, a referência figurativa de todas as *desintegrações*, de todas as *fraturas* (matemáticas, morfológicas...), mas também de todas as *interrupções* (duráveis ou momentâneas) já que a matéria é extensão no espaço o é também simultaneamente no tempo... [...] Todos os nossos PUNCTUN de observação, todos os nossos QUANTUM de ação não seriam exatamente os buracos negros do pensamento científico? Os *pontos negros* de um percurso em que começam e terminam nossas representações racionais como exprimiu maliciosamente Bachelard: “O pecado original da razão é ter uma origem”. Segundo as últimas teorias sobre a origem das origens, o princípio de causalidade do universo seria menos uma substância, uma “matéria-prima” qualquer do que um acidente, um acidente absoluto e necessário que a partir de determinado momento tornou toda substância relativa e contingente, *um acidente original que representaria para a razão e para as ciências humanas o que o pecado original foi para a natureza humana...* [...] a disputa entre a teologia e a teleologia jamais teve fim. Desde Galileu ela somente se deslocou da medida cada vez mais exata do espaço e do tempo para a desmesura de um instante *sem* duração e sem dimensão em que a razão construtiva encontra sua realização total⁵⁵⁸.

No dia 15 de abril de 2012, se sucedeu um dia inteiro de ocupação no Cais José Estelita. Os recifense e o grupo Direitos Urbanos se reuniram em frente aos antigos armazéns do Cais José Estelita, na Zona Sul do Recife, para debater o uso da área com cerca de 101.000 metros quadrados, consolidando-se enquanto primeiro ato do movimento denominado *#OcupeEstelita...* O grupo tem defendido o potencial de uso do espaço em prol da promoção do direito à cidade e da diminuição da segregação social que hoje impera no Recife.

O que é combatido é justo o que propõe o projeto Novo Recife, do consórcio constituído pelas empresas: Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, que juntas adquiriram parte do terreno em 2008, por vias de leilão público, por R\$ 55 milhões. A área em questão, anteriormente compunha o espólio da Rede Ferroviária Federal, antiga RFFSA. O consórcio vencedor do leilão aspira construir um ostensivo complexo empresarial e residencial de minimamente doze torres com até quarenta andares, que, ainda apresentando soluções “inclusivas” – como construção de um parque, uma biblioteca e uma ciclovia, além de apontar um “impacto positivo no perfil sócio-econômico do bairro de São José” –, é acusado pelo movimento *#OcupeEstelita* de não apresentar um estudo técnico de impacto socioambiental... Depois desta ocupação que se sucedeu em 2012, mais três atos foram deflagrados no mesmo local.

⁵⁵⁸ VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tr. br. Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2008, p. 52-53.

Na noite do dia 21 de maio de 2014, fora levada a cabo a demolição dos antigos armazéns de açúcar do Cais José Estelita. Imediatamente, manifestantes deslocaram-se para o local e intervieram na continuidade da demolição, no intuito de garantir a legalidade no processo que vinha se arrastando. Em 22 de maio, no dia seguinte, a Justiça Federal reconheceu a ilegalidade da demolição e, a pedido do Ministério Público Federal, suspendeu qualquer demolição/construção no local, decisão contra a qual não foi interposto recurso. A obra foi embargada por força de uma liminar do Iphan, que alegou descumprimento da celebração do Termo de Ajuste de Conduta entre o empreendedor e o instituto, que tenta garantir a proteção dos registros referentes à produção de conhecimento sobre a área em questão. O Ministério Público Federal, por sua vez, questionou a validade do leilão que deu ao consórcio a propriedade da referida área.

Desde então, os manifestantes mantiveram-se em acampamento no local e a ocupação transformou-se em um espaço de debate sobre as problemáticas sócio-urbanísticas que Recife tem enfrentado, propiciando também atividades culturais e artísticas à população, fomentando o compartilhamento do local e a troca de idéias sobre o uso da cidade...

Em 17 de junho de 2014, com quase dois meses de ocupação completados, durante um jogo do Brasil na Copa do Mundo, o movimento foi surpreendido por uma truculenta ação policial de reintegração de posse - balas de borracha, gás de pimenta, chicotadas e golpes de cassetetes do Batalhão de Choque da Polícia Militar do Estado de Pernambuco expulsaram os cerca de cento e cinquenta acampados no cais do porto. O objetivado da operação era dispersar os manifestantes para que as empreiteiras do consórcio colocassem o maquinário de construção para dentro da área ocupada, além de um aparato que demarcaria o espaço com arame farpado, cães, câmeras e seguranças armados.

Mesmo com negociações que ainda estavam em curso, o governo pernambucano descumpriu seus próprios protocolos – que previam informação prévia aos ocupantes e ao Ministério Público – e, nas primeiras horas da manhã do dia 17, um capítulo à base de bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha, e pessoas feridas foi escrito... O Ministério Público de Pernambuco esclareceu que não tinha conhecimento da reintegração e a condenou. Cerca de cinquenta pessoas se reuniram novamente, reerguendo o *#OcupeEstelita* embaixo do Viaduto Capitão Temudo, nas proximidades do cais, ao lado da antiga ocupação. Várias frentes de trabalho foram organizadas para reestruturar o acampamento que resistiu por mais algumas semanas..., na terça-feira, dia 10 de julho de 2014, os ativistas sofreram um novo ataque por volta das 20h, uma agressão que teria sido estrategicamente direcionada para acuar e desmobilizar o *#OcupeEstelita*. No dia 11, as barracas foram completamente tiradas.

O movimento ainda resiste e o processo todo ainda está em curso... *Ocupar, resistir!* Eis o grito bradado pelo movimento desde sempre; exclamação que busca reverter o jogo do modelo de cidade em construção; um bramido contra a gentrificação e pela inclusão, integração e participação mais democráticos...

O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir”, isto é, para criar algo novo. É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo. [...] Diz-se que as revoluções têm um mau futuro. Mas não param de misturar duas coisas, o futuro das revoluções na história e o devir revolucionário das pessoas. Nem sequer são as mesmas pessoas nos dois casos. A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável⁵⁵⁹.

Ocupar, resistir..., asseverar a imanência como “uma vida” não atribui, enquanto um sujeito, a imanência à vida... A pura imanência é ela uma vida, imanência que existe em si, pois “ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e não pertence a um sujeito”⁵⁶⁰; aquartelar a imanência ao fora da relação, à algo exterior, é vinculá-la à ilusão de transcendência: tornar a imanência imanente a algo, pôr a transcendência na própria imanência como em Platão, Descartes, Kant, Husserl... As implicações político-filosóficas e estético-musicais que arvoram deste afiançar - ser a imanência absoluta -, dispõem o jogo da vida e seus marcos regulatórios, regras de conduta, poder e coerção em um mesmo plano, ou no mundo mesmo, dismantelando a busca de um momento fundacional ou supremo fim – *a imanência absoluta nos diz que a exterioridade não está no além mundo, a arrealidade é concreta assim como o real é abstrato, os mundos possíveis se decifram diretamente no mundo*. Uma vida enquanto imanência é impessoal, não é correlata à individuação, mas à singularização, pois a imanência não opera cisões e não tem como coordenadas “sujeitos”, “consciências” ou *cogitos* – “A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro”⁵⁶¹...; uma vida singular existe sem qualquer individualidade, haja vista que os acontecimentos e singularidades que a constituem coexistem com a catástrofe, os acidentes da vida, não se agrupando nem se dividindo⁵⁶² – *assunção da política dos devires...*

⁵⁵⁹ DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 211.

⁵⁶⁰ DELEUZE, G. *A imanência: uma vida...* In: *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002, p. 12

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁶² “Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vívidos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais

Nem universal, nem histórica, tampouco pessoal..., a geo-política dos devires, destituída das pretensões de transcendência e do enquadramento personalista, é o *intempestivo nietzschiano*, um resultante não de uma série causal histórica, mas do rompimento do serial, o que escapou para que pudesse acontecer, pois o devir, propriamente, não é história, “a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de devir”⁵⁶³. Nem sinonímia, nem imitação, tampouco assimilação, mas “dupla captura”, transformação das partes em recíproco, o passar a algo distinto do que vinha sendo...: *devir-minoritário* que deflagra nossas micro-revoluções instante a instante, que adentra o espaço de grupos destituídos de expressividade política permitindo a criação de novos possíveis e atualização de novas potências, a própria *potência de existir* – *devires-minoritários* que inventam novas forças e armas para que transitemos em planícies onde não hajam modelos a imitar, mas formas de vida a engendrar, lucubrar...

Dizer diretamente à sociedade “joguem fora essas besteiras; há coisas bem mais importantes e interessantes a fazer” soará como insolência à assombrada e assustada sociedade, as pessoas não acreditarão em suas palavras e tomarão seu conselho razoável por uma extravagante bufonada. Por isso é preciso falar à sociedade no próprio tom a que ela está acostumada. É preciso dizer: “Vocês, senhores, respeitam a estética. Eu também a respeito. Lancemo-nos juntos, então, às investigações estéticas”. Cativando desta forma a simpatia do incrédulo leitor, o astuto mantenedor da nova idéia decerto se lançará em suas indagações estéticas em minúsculos pedaços, depois reduzirá a pó um a um todos esses mínimos pedaços e, por fim, dispersará esse pó aos quatro ventos. “Onde é que você meteu minha estética, seu impertinente, aquela que você disse respeitar?”, pergunta amargurado o leitor, punido por sua credulidade. “A sua estética sumiu”, responde o escritor, “e já era hora de esquecê-la, porque não são poucos os outros assuntos que merecem a sua atenção”. [...] “O respeito pela vida [...]”, escreve, “a desconfiância de toda hipótese apriorística, ainda que esta possa ser agradável à fantasia” [...] reduzir [...] a nossa convicção estética, se ainda vale a pena falar em estética [...] não a fundação de uma estética nova, mas a aniquilação da velha e, no limite, de qualquer teoria estética”⁵⁶⁴.

Ocupar, resistir..., urge que resgatemos a vida como força movente, enquanto fluxo sem “fins” - fins previamente esquadrihados -, e abri-la ao desmesurado...; vida desnudada, despida dos seus vernizes personificadores, qualificadores e representacionais (mulher, negro, criança, de esquerda, desempregado, artista, compositor, etc...) gerando espaço a experimentações coletivas e individuais de reinvenção do viver...; desvestir, desvernizar a vida sem a restauração de cisões seja talvez a maneira de conferi-la afirmação em novos rumos, desdobramento imanente sem moldes rígidos, membranosos – da politização da vida à

próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos”. DELEUZE, G. *A imanência: uma vida...* In: *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002, p. 14.

⁵⁶³ DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, p. 211.

⁵⁶⁴ PÍSSARIEV, D. *A destruição da estética*. In: GOMIDE, B. (org.) *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo, Ed. 34, 2013, p. 368-369.

um reavivamento da política... A abertura a *devires-minoritários* é um ato político, escultorador da vida; reconfigurador da vida coletiva, individual..., das vidas.

A política do devir, da singularidade, da impessoalidade não se perfaz enquanto efeito da vontade ou consciência de um sujeito que a elege, mas antes é deflagrada à medida que a subjetividade fabricada pela *polis* cede espaço a incertezas sem nome e forças sem molde, neste sentido, a dessubjetivação abre sendas para novos possíveis, menos afeitos à ordem hegemônica... Ser/estar na comunidade constitui uma experiência, precisamente aquela sentida como subtração, dilaceração de si. *A experiência comunitária é sem sujeito, algo exterior que nos arrasta sem que possamos fazer qualquer coisa a não ser sentir...*, para os que desejam preservar-se enquanto indivíduo, tal experiência soa negativa, todavia, aos que se engajam no devir, talvez seja esta a oportunidade única de uma vida preenchida, pois perder-se, extraviar-se, irrompe o novo, o novo de uma nova vida inorgânica, do toque, de um encontro não programado...

Ocupar, resistir..., o diferente se relacionando com o diferente no bojo da diferença... Captar as potências do corpo para além das condições dadas da nossa consciência, pois “não há menos coisas no espírito que ultrapassam a nossa consciência que coisas no corpo que superam nosso conhecimento”⁵⁶⁵... *Substantia* é a raiz latina para substância que é antes a tradução do grego *ousia* (οὐσία) que aparece em Aristóteles como aquilo que é sempre “presença constante”, o que se situa além das variações, o “perene”. Para os romanos, *substantia* é apenas o que subjaz aos acidentes, enquanto *ousia* caracterizava para os gregos uma determinação entre ser e tempo. Dois são os sentidos que *ousia* arrasta e que se irmanam à concepção de “presença constante”: um tempo supratemporal, que dura além do instante, um perdurar independente deste...; *ousia* é particípio do verbo ser (εἶναι) usado na função não limitativa do tempo, *aoristo*: indicativo de um tempo verbal ou acontecimento sem definições absolutas do seu tempo de duração; sem precisar o tempo em que a ação ocorreu - um tempo passado indefinido, indeterminado, tempo verbal que não existe nas línguas modernas. Uma segunda acepção revela-nos a propriedade de raiz, a posse de uma terra, significado oriundo das estruturas fáticas do mundo grego, figura de linguagem caracterizada pela função que garante o contato entre o falante e aquele com quem se fala ou destinatário⁵⁶⁶.

A *ousia*, enquanto aquilo que perdura no ente e que diz algo sobre ele – “ser” -, preserva um sentido que o locupleta: *physis* (φύσις). Tal relação entre *ousia* e *physis* vem de

⁵⁶⁵ DELEUZE, G. *Espinoza – filosofia prática*. Tr. br. Daniel Lins, Fabien Pascal Lins, São Paulo, Escuta, 2002, p. 24.

⁵⁶⁶ Cf. HEIDEGGER, M. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

uma interpretação heideggeriana a partir da leitura de Heráclito; aproximação esta que se deve ao fato da *physis* designar abertura, emergência, o que brota, o desabrochar, o desprender-se que em si mesmo permanece: “[...] vigor, que no desabrochar se conserva, se acham incluídos tanto o “vir-a-ser” como o “ser” [...] *Physis* é o surgir (*Ent-stehen*), o ex-trair-se a si mesmo do escondido e assim conservar-se”⁵⁶⁷... Neste sentido o revelar-se daquilo que é (ser) conserva a dinâmica da *physis*: arrancar o “ser” do “não-ser” constituinte; desvelamento a partir do velado, o “ser” e o “vir-a-ser”. Tal constância que designa a *physis* é substituída pela “idéia” em Platão, e pela “substância” em Aristóteles, a constância da dinâmica originária, o desvelamento e retração, cedem lugar à interpretação de uma constância que é presença – *metafísica da presença* em termos derridarianos. Se a *physis* constitui a determinação ontológica originária, é dinâmica do desvelamento e retração, o extrair do “ser” do “não-ser” que o constitui, a comunidade, enquanto princípio de vinculação dos entes humanos, um logos (λογος) inter-humano, deveria considerar respectiva dinâmica como deliberativa de sua ontologia própria... Comunidade não se limita ao que ela elenca e mostra, a substância, desconsiderando o que dela se separa, mas a des-substância, o impróprio, o vazio, o “não-ser”, lhe é região ontológica – *restituir o “impróprio constituinte” à ontologia da comunidade, eis o fulcral da perspectiva dessubstancialista...*

Ocupar, resistir..., se os modos de “ser” da comunidade estão fundados numa essência comum, congregando sujeitos plenos ou indivíduos autossuficientes do ponto de vista identitário, o dessubstancialismo não se referirá à um específico conjunto, mas o entrono e a própria dissidência do que convencionamos como comunidade enquanto substância, simples agrupamento humano autoafirmativo... Comunidade como lugar de conflito, do dissenso, o ser comunal que encontra a resposta contra a totalização, tanto da linguagem quanto da política, para além dos sujeitos que se encerram em uma relação “*Même avec le Même*”; experiência comunitária que restitua a diferença constituidora, não a morte da diversidade e singularidade em prol de um coletivo homogêneo⁵⁶⁸. A ameaça ao totalitarismo, ao Estado, aos governos, é o “qual-quer”: singulares manifestações cuja identidade alguma é reivindicada, não representando qualquer classe ou grupo – formas políticas esvaziadas, todavia, ameaçadoras ao poder instituído; resistências vindas de uma singularidade qualquer,

⁵⁶⁷ “Devemo-nos afastar completamente do conceito de “natureza”. Pois *physis* significa o surgir emergente, que brota. O desabrochar e desprender-se que em si mesmo permanece. A partir de uma unidade originária se incluem e manifestam nesse vigor repouso e movimento. Nesse vigor (*Walten*) o presente se apresenta como ente. A vigência de tal vigor só se instaura a partir do ocultamento. Isso significa para os gregos: a *aletheia* (o des-ocultamento) se processa e acontece, quando o vigor se conquista a si mesmo como um mundo! Só através do mundo o ente faz ente”. HEIDEGGER, M. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999, p. 45-89.

⁵⁶⁸ Cf. BLANCHOT, M. *La communauté inavouable*. Paris, Minuit, 1983, p. 12.

sem identificação ou território cujo biopoder possa capturá-lo, agenciá-lo..., *a singularidade que desafia o tanque de guerra na Praça da Paz Celestial*: nem uma individualidade afeita à uma instância universal, nem como universal por se constituir..., comunidade como um agregado de singularidades “quaisquer”, que nada tem em comum além do aspecto de serem singulares.

Ocupar, resistir..., paremos de querer atar e soltemos... Ser/Estar na comunidade não é a busca por uma reparação, ressarcimento, mas o aprofundamento na “falta”; comunidade como externalidade ao indivíduo, mas não enquanto projeção de interesses individuais, mas uma concepção comunitária em que o indivíduo se vê extraviado, sua subjetividade se esvai, sua interioridade cede ao traço que o arranca de si obrigando-lhe a encara o fora. O comum é sempre imaginado, social ou discursivamente construído sobre um fundo vazio originário, cuja tradição política moderna incumbiu-se de essencializar o comum expropriado substancializando um desejo de reparação que legitimou a apropriação de territórios, línguas, tradições em um Uno, uma Ordem... A ausência de substância ou de propriedade e domínio de si deflagram as condições de uma política futura e, outrossim, o que há de verdadeiramente comum na comunidade: *apenas a ética está habilitada à interditar a completude do ser, sua realização no coletivo, justo porque instaura a contigüidade, o outro (diferente) enquanto fundamento do ser e pressuposto do si* – o “vínculo” como elemento originário do “ser”, enquanto “radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos”⁵⁶⁹, o núcleo teórico mesmo da comunicação. Comunidade sucumbida ante a vertigem de um abismo; comunidade que é diferença ontológica, abrindo possibilidade de novos comunicacionais, vinculação com estranhos, a manifestação das singularidades...

Na terra, a velocidade de liberação é de 11.200 quilômetros por segundo. Abaixo desta aceleração, todas as velocidades são condicionadas pela atração terrestre, inclusive a velocidade de nossa visão das coisas. Força centrífuga e centrípeta por um lado, resistência ao avanço por outro, todo movimento de deslocamento físico, horizontal ou vertical, depende portanto da força de gravitação na superfície da terra. A partir de então, como não tentar prever a interação desta gravidade com nossa percepção da paisagem mundana? Se, diante de uma massa importante, a luz é desviada pela gravitação universal, esta mesma atração [...] não influenciaria as aparências do mundo, este espetáculo visível [...]? Como imaginar uma perspectiva qualquer, espacial ou atmosférica, depois da perda dos referenciais “acima” e “abaixo”? Da mesma forma, como pensar a separação entre o “próximo” e o “distante” sem a resistência ao avanço? Os astronautas já experimentaram, em escala real, a desordem dos sentidos e da orientação ocasionada pela falta de gravidade. Reconhecer hoje este estado de fato é, imediatamente, tentar reinterpretar a perspectiva geométrica à italiana [*anamorfose*]⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ SODRÉ, M. *Antropologia do espelho*. Petrópolis, Vozes, 2002, p. 223.

⁵⁷⁰ VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tr. br. Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2008, p. 112-113.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- _____. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*, São Paulo, Ed. 34, 2003.
- AL-SAJI, A. *The memory of another past: Bergson, Deleuze and a new theory of time*. In: *Continental Philosophy Review* n. 37, Springer, 2005.
- AGAMBEN, G. *A idéia de prosa*. Tr. br. João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1999.
- _____. *A potência do pensamento*. Tr. br. Carolina Pizzolo Torquato. In: *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, vol. 18, n. 1, 2006.
- _____. *Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história*. Tr. br. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.
- _____. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tr. br. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.
- _____. *Profanaciones*. Tr. esp. Flavia Costa e Edgardo Costa, Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2005.
- _____. *Profanações*. Tr. br. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007.
- _____. *Signatura rerum*. Sul método. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- ALQUATI, R. *Composizione organica del capitale e forza-lavoro alla Olivetti*. In: *Quaderni Rossi*, n. 3, 1963.
- AMADOR, F.; FONSECA, T. *Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo*. Rio de Janeiro, Arq. bras. psicol., vol. 61, n. 1, abr. 2009.
- ANDRÉ, J. M. *O outro corpo de Descartes*. In: MARTINS, A. M.; ANDRÉ, J. M. e CARVALHO, M. S. *Da natureza ao sagrado. Homenagem a Francisco Vieira Jordão*, Porto, Fundação Eng. António Almeida, 1999.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- ARISTÓTELES. *Sobre a geração e a corrupção*. Tr. pt. Francisco Chorão. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. São Paulo, Ática, 1994.
- _____. *A Intuição do Instante*. Campinas, Verus, 2007.
- BADIOU, A., *L'Être et l'évènement*, Paris: Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1988.
- BALTRUSAITIS, J. *Anamorphoses: ou, magie artificielle des effets merveilleux*. Paris, Olivier Perrin, 1969.

- BARBOSA, M.; CASTRO, I. O. *Górgias. Testemunhos e fragmentos*. Lisboa, Edições Colibri, 1993.
- BARROS, B. *Escrito com o corpo: investigações sobre a escuta e o gesto musical*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.
- BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tr. br. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BENNINGTON, G. *Derridabase*. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. Tr. br. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro, Zahar, 1996.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- BERGSON, H. *A consciência e a vida*. Tr. br. Franklin Leopoldo e Silva. In: *Os Pensadores*, São Paulo, 1974.
- _____. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro, Delta, 1964.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, PUF, 1988.
- _____. *L'énergie spirituelle*. Paris, PUF, 1993.
- _____. *Oeuvres. Édition du Centenaire*. Paris: PUF, 1959.
- _____. *O pensamento e o movente*. Tr. br. Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BERNANDO, G.; FINGER, A.; GULDIN, R. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo, Annablume, 2008.
- BLANCHOT, M. *A leitura de Kafka e a literatura; e A linguagem da ficção*. In: *A parte do fogo*. Tr. br. Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- _____. *La communauté inavouable*. Paris, Minuit, 1983.
- _____. *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BRASSIER, R. *Nihil Unbound*. Londres, Palgrave, 2007.
- BRÉHIER, É. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Tr. br. Fernando Padrão de Figueiredo, José Eduardo Pimentel Filho, Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- BRÉHIER, É. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris, Vrin, 1980.
- BRUNO, M. *Lacan & Deleuze: o trágico em duas versões do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004.
- CAMPELLO, M. *Nota de programa. Hysteresis para trio de djeridus, fagote de PVC, sax-bambu, viola, percussão e live electronics*. XI Encontro Nacional de Compositores Universitários, João Pessoa, Sala de Concertos Radegundis Feitosa, 26/11/2013.
- CAMPOS, H. *Poesia russa moderna*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- CANABRAVA, V. *A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade*. In: *Psicol. cienc. prof.* vol.28, n.2, 2008.

- CARPEAUX, O. M. *Ensaio Reunidos: 1946–1971*. Vol. II. São Paulo, UniverCidade Editora / Top Books, 2005.
- CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASSIN, B. *L'Effect Sophistique*. Paris, Gallimard, 1995.
- _____. *Si Paménide – Le traité anonyme De Melisso Xenophane Gorgia*. Lila, P.U. de Lille.
- CASTRO, E. *Introdução a Giorgio Agamben; uma arqueologia da potência*. Tr. br. Beatriz de Almeida Magalhães, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.
- CIORAN, E. *Breviário de decomposição*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- _____. *Breviário de decomposição*. Tr. br. José Thomaz Brum Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- _____. *História e utopia*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- _____. *Silogismos da amargura*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- _____. *Silogismos da amargura*. Tr. br. José Thomaz Brum, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- COSTA, R. L. M. Reflexões sobre a crise de comunicabilidade da música contemporânea: a música é linguagem? O que deve comunicar a música? *Música Hodie*, Goiânia/Goiás, vol. 4, n. 1, 2004.
- CRAENEN, P. *Composing under the skin: the music-making body at composer's desk*. Bélgica, Leuven University Press, 2014.
- CRAIA, E. C. P. Gilles Deleuze e o problema da interpretação: um sopro de puro acontecimento. In: *UNIMONTES Científica*, v. 06, n.01, Montes Claros, 2004.
- DAMAZIO, V. Design e Emoção: alguns pensamentos sobre artefatos de memória. In: *Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Paraná, 2006.
- DEL NUNZIO, M. *Fisicalidade: potência e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação apresentada a Universidade de São Paulo em 2011.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Papirus, 2000.
- _____. *A imanência: uma vida...* In: *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, 2002.
- _____. *Bergsonismo*. Tr. br. Luiz Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 1999.
- _____. *Conversações*. Tr. br. Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. Tr. br. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 1997.
- _____. *Crítica e clínica*. Tr. br. Peter Pál Pelbart, São Paulo, Ed. 34, 2011.
- _____. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Minuit, 2003.
- _____. *Diferença e Repetição*. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- _____. *Diferença e Repetição*. Tr. br. Luis Orlandi, Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- _____. *Diferença e Repetição*. Tr. br. Luiz Orlandi, Roberto Machado, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 2006.
- _____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tr. pt. Luiz L. Orlandi, São Paulo, Ed. 34, 2001.
- _____. *Espinosa – filosofia prática*. Tr. br. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, São Paulo, Escuta, 2002.

- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- _____. *Lógica do sentido*. Tr. br. Luis Alberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. *Lógica do Sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Tr. br. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.
- _____. *O ato de criação*. Publicado pelo Jornal Folha de São Paulo em 27/06/1999, Tr. br. José Marcos Macedo.
- _____. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. Tr. br. Luiz Roberto Salinas. São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1974.
- _____. *Proust e os signos*. Tr. br. Antonio Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- _____. *Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento*. Tr. br. Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. In: *A ilha deserta*. São Paulo, Iluminuras, 2008.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tr. pt. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 1). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (v. 2). Tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). [3ª impressão em 2004] tr. br. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.
- _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. (v. 4). [3ª impressão em 2004] tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Ed. 34, 1995.
- _____. *O anti-Édipo*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004.
- _____. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1975.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa, Assirio e Alvim, 2004.
- _____. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1991.
- _____. *O que é a filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *O que é a filosofia?* São Paulo, Ed. 34, 1993.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tr. br. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Escuta, 1998.
- _____. *Diálogos*. Tr. pt. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Papyrus, 1990.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *Margens da Filosofia*, Campinas, Papyrus, 1991.
- _____. *Posições*. Tr. br. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

- DINUCCI, A. L. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser de Górgias de Leontinos*. Trans/Form/Ação, vol. 31, 2008.
- DUBUFFET, J. *Jean Dubuffet musical experiences*. Nova Iorque, Finnadar Records, 1973.
- DUPRÉEL, E. *Les Sophistes Protágoras, Górgias, Hippias*. Neuchatel, Griffon, 1948.
- DUSAPIN, P. *Une musique em train de se faire*. Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- ECO, U. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tr. br. Attílio Cancian. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70, 2000.
- ELIE, H. *Le Complexe Significabile*. Paris, Vrin, 1936.
- EMPIRICUS. *Adversus Mathematicus*. In: *Complete Works*, tr. R. G. Bury, Londres, Havard University Press, 1987.
- ESPÓSITO, R. *Communitas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro, FAE, 1992.
- _____. *Dicionário latino-português*, 6ª ed. Rio de Janeiro, Fename, 1985.
- FARR, R. M. *As raízes da psicologia social moderna*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- FERRANDIN, J. *A existência é culpada ou inocente? Deleuze e a filosofia de Nietzsche*. In: *Revista Filosófica São Boaventura*, v. 6, Curitiba, 2013.
- FERRAZ, S. *Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música*. In: *Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 13, 2001, Anais..., Belo Horizonte, UFMG, v.1, 2001.
- FERREIRA, A. G. *Dicionário latim-português*. Lisboa, Porto, 1996.
- FIORIN, J. L. *Introdução à Linguística I: objetos teóricos*. São Paulo, Contexto, 2002.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008.
- FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. *Cartografia e devires: a construção do presente*. Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- FORNAZARI, S. K. *A crítica deleuziana ao primado da identidade em Aristóteles e em Platão*. In: *Trans/Form/Ação* vol. 34, Marília, UNESP, 2011.
- FOUCAULT, M. *Anti-Édipo: introdução à vida não-fascista*. In: ESCOBAR, C. H. (Org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro, Holon, 1991.
- _____. *Os normais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- _____. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. v.I.III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

- GALLO S. *Notas deleuzianas para uma Filosofia da Educação*. In: GHIRALDELLI, P. Jr. *O que é Filosofia da Educação?* Rio de Janeiro, DP&A, 2000.
- GARCIA, J. M.; TORRE, G. *Decoración y sicología*. Baelona, Editorial Científico-Médica, 1970.
- GARCIA-ROZA. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- GIBSON, J. J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.
- GIL, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2000.
- GILES, T. R. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo, EPU, 1989.
- GOLDSTEIN, K. *The Organism*. New York, Zone Books, 1995.
- GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. *Confabulações da Alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos*. In: GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (Org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Tr. br. Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus Editora, 2001.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tr. br. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *Da produção de Subjetividade*. In: *Imagem-Máquina*. PARENTE, A. (org) Rio de Janeiro, 34, 1993.
- _____. *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyses*. Paris, Recherches, 1979.
- _____. *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tr. br. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Aparecida, Idéias & Letras, 2004.
- _____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Tr. br. Suely Rolnik, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- GUILLAUME, G. *Temps et Verbe*. Paris, Champion, 1965.
- GUTHRIE, W. K. C. *History of Philosophy*. Vol. 3. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- HARDT, M. *Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia*. Tr. br. Sueli Cavedish, São Paulo, Ed. 34, 1996.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- HARVEY, J. *Spectralism*. Contemporary Music Review, [S.I.], vol. 19, parte 3.
- HEIDEGGER, M. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.
- _____. *O princípio do fundamento*. Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- _____. *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 2006.
- _____. *Seminários de Zollikon*. São Paulo, Educ, 2001.
- _____. *Ser e Tempo*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- _____. *Ser e tempo (parte I)*. Tr. br. Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis, Vozes, 1997.
- _____. *Vorträge und Aufsätze*. Neske, 1954.

- HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tr. br. Clemente Raphael Mahl, São Paulo, Perspectiva, 2005.
- HUCHET, S. *Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy)*. Kriterion, vol. 45, n. 110, Belo Horizonte, 2004.
- IANNINI, G. *Prefácio*. In: AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.
- JONES, O. *The Grammar of ornament*. Eslováquia, L'Aventurine, 2006.
- KANT, I. *Forma e princípios do mundo sensível e do mundo inteligível* (1770). In: *Escritos pré-críticos*, São Paulo, UNESP, 2005.
- KERFERD, G. B. *The Sophistic Movement*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- KIRCHOF, E. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J.E.; SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Tr. br. Carlos Alberto L. Fonseca, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- KOURLIANDSKI, D. *Objective music*. In: Dmitri Kourliandski: *La musique objective*. Paris, Ensemble 2e2m, 2010.
- KRAUSE, D. *Tópicos em Ontologia Analítica*. Florianópolis, Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.
- _____. *O seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, v.11.
- LAGOUTTE, D. *Historie succincte de l'anamorphose ou l'analogie en dérison. L'Anamorphose: Actualité des arts plastiques*. Paris, CNDP, 1993.
- LEONTINOS, G. *Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser*. Tr. br. Aldo Lopes Dinucci. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 31, n. 1, 2008.
- LEVINAS, M. *Qu'est-ce-que l'instrumental?* In: *La Revue musicale / l'itinéraire*, Paris, 1991.
- LOBOSQUE, A. M. *Clínica em movimento: por uma sociedade sem manicômios*. Rio de Janeiro, Garamond, 2003.
- LUCRÉCIO, T. C. *Da natureza*. In: *Epicuro, Lucrécio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio*. São Paulo, Abril Cultural, 1985.
- MADARASZ, N. *O múltiplo sem um: uma apresentação do sistema de Alan Badiou*. São Paulo, Idéias e Letras, 2011.
- MALLET, F. *Il suono lontano: conversazione con Giacinto Scelsi*. In: CASTANET, P.-A.; CISTERINO, N. *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*. Itália, Luna Editore, 2001.
- MARANTES, B. O. *A metáfora de Bergson e a nossa escuta musical*. In: *O Mal-Estar na Cultura e na Sociedade*. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, n° 2, 2011.

- MARINI, G. D.; TOFFOLO, R. B. G. *O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: *IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM. Anais do IV Encontro de Pesquisa em Música da UEM*, EPEM 2009.
- MARTINS, M. L., *Prefácio*. In: NEVES, J. P., *O apelo do objeto técnico*. Porto. Campo das Letras – Editores, S.A., 2006.
- MARTINS, P. M. *Natureza, tempo e movimento: Merleau-Ponty leitor de Whitehead*. In: *O Que nos Faz Pensar*, v. 1, PUCRJ, 2009.
- MARX, K. *Introdução (Manuscrito M)*. In: *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: Esboços da crítica da economia política*. Tr. br. Mario Duayer, Nélio Schneider, Alice Helga Werner, Rudiger Hoffman, Boitempo, 2011.
- MATURANA, H. R. *Da biologia a psicologia*. Porto-Alegre, Artmed, 1995.
- MCKENNA, T. *Culture Is Not Your Friend*. (1999) [online] acessado em 15/10/2014, postado pelo usuário EROcx1 em 15/01/2010 e disponível no link: <http://erocx1.blogspot.cz/2007/12/terence-mckenna-culture-is-not-your.html>.
- MEILLASSOUX, Q. *After finitude: an essay on the necessity of contingency*. Londres, Bloomsbury Academic, 2010.
- MEINONG, A. *Sobre a teoria do objeto*. In: BRAIDA, C. R. *Três Abertuas em Ontologia: Frege, Twardowski e Meinong*. Florianópolis, Rocca Brayde, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- METZINGER, T. *The ego tunnel: the science of the mind and the myth of the self*. New York, Basic Books, 2009.
- MEYER, F. *Manual de ornamentación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989.
- MIRANDA, L. *Subjetividade: a (des)construção de um conceito*. In: JOBIM e SOUZA, S (org) *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Ed. 7 Letras, 2000.
- MOREIRA, A. B. *Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afetos*. In: *Cadernos Espinosanos*, v. XXIV, 2011.
- MORIN, E. *O Método IV. As idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.
- NANCY, J.-L. *58 indícios sobre o corpo*. Tr. br. Sérgio Alcides, Belo Horizonte: UFMG, 2012. Do original: *58 indices sur le corps*. In: _____. *Corpus*. Ed. revista e aumentada. Paris, Métailié, 2006.
- _____. *El sentido Del mundo*. Tr. esp. Adolfo Vásquez, Buenos Aires, Ed. La Marca, 2002.
- _____. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Arcis, 2000.
- _____. *La declosion – Desconstrucción del cristianismo*. Tr. esp. Guadalupe Lucero, Buenos Aires, La Cebra, 2008.
- _____. *La existência exiliada*. Tr. esp. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura, n.26-27, 1996.

- _____. *Las musas*. Tr. esp. Horácio Pons, Buenos Aires, Amorrutu, 2008.
- _____. *Le sens du monde*. Paris, Galilée, 1993.
- _____. *Meditação de método*. Tr. br. Paola Ghetti, Rio de Janeiro, vol. 15/2, Alea.
- _____. *Ser singular plural*. Tr. esp. Antonio T. Sancho, Madrid, Arena Libros, 2006.
- NATTIEZ, J. J. *Proposta de análise tripartite*. In: *Revista Debate* n. 6, Rio de Janeiro, 2002.
- NEVES, J. P. *O apelo do objeto técnico*. Porto, Campo das letras, 2006.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. Tr. br. Paulo C. de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Os desprezadores do corpo, Assim falou Zaratustra*. Tr. br. de Mario da Silva, Rio de Janeiro, Civil. Brasileira.
- _____. *Unzeitgemässe Betrachtungen I*. In: *Kritische Studienausgabe*, Vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1978.
- NOE, A. *Action in perception*. Cambridge, MA, MIT press, 2004.
- NONO, L. *El error como necesidad*. Texto extraído originalmente de um a edição especial da revista de música contemporânea Contrechamps, traduzido por Gabriel Paiuk.
- OBICI, G. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e Elektronisches Studio TU, Berlin, 2014.
- OLIVEIRA, C. *Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger*. Viso: Cadernos de Estética Aplicada, v. VI, 2012.
- _____. *Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger*. In: AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tr. br. Cláudio Oliveira, Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- ONFRAY, M. *A escultura de si: a moral estética*. Tr. br. Mauro Pinheiro, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- _____. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- _____. *Contra-história da filosofia: as sabedorias antigas*. Tr. br. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *Contra-história da filosofia: o cristianismo hedonista*. Tr. br. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *Contra-história da filosofia: os libertinos barrocos*. Tr. br. Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- PEIXOTO JUNIOR, C. A. *A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença*. In: *Physis. Revista de Saúde Coletiva*, vol. 14, n.1, Rio de Janeiro, 2004.
- PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- PESSOA, F., *Livro do desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- PIENS, B *Introduction. L'Anamorphose: Actualité des arts plastiques*. Paris, CNDP, 1993.

- PÍSSARIEV, D. *A destruição da estética*. In: GOMIDE, B. (org.) *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo, Ed. 34, 2013.
- POPPER, K. *Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973.
- RADULESCU, H. *Brain and sound resonance: the world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music*. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 999, Nova Iorque, 2003.
- ROHDEN, L., *Verdade contra método? Sobre o método filosófico em Montaigne, Descartes e Gadamer*. In: CIRNE-LIMA, C.; ALMEIDA, C. (Org.). *Nós e o Absoluto*. 1 ed. São Paulo: Loyola, 2001, v. 1.
- ROSSETTI, R. *Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica*. In: *Psicologia Reflexiva Crítica*, vol. 14, n. 3, 2001.
- SAMS, J. *As cartas do caminho sagrado*. In: KAERU, I. *Memória da pedra*. Recife, Edição do autor, 2003.
- SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e genética*. São Pulo, Ed. 34, 2003.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze, cartografia do estilo: assignificante, intensivo, impessoal*. In: *Atefilosofia* n. 9, tr. br. Roberto D. S. Nascimento, Ouro Preto, Universidade Federal de Ouro Preto, 2010.
- SCELSI, G. *Art et connaissance*. Roma/Veneza, Le Parole Gelate, 1982.
- _____. In: ANNIBALDI, C. *New grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan, 1980.
- SCHAEFFER, P. *Introduction à la musique concrete*. In: BRUNET, S. *Revue Musicale: De la musique concrète à la musique même*. Paris, Richard-Masse, 1977.
- _____. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris, Seuil, 1977.
- _____. *Tratado de los objetos musicales*. Madri, Alianza, 1998.
- SCHMIDT, J. *Vincent Van Gogh – pintor das cartas*. Curitiba, Letras Contemporâneas, 1996.
- SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C.; OTTE, G. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. In: *Cadernos de subjetividade*, PUC-SP, v. 1, n. 1, 1993.
- _____. *L'individu et la genèse phisico-biologique*. Paris: PUF, 1964.
- _____. *On the mode of existence of technical objects*. University of West Ontario, 1958.
- SOARES, T. R. P. *Estética e Ideologia na Música Nova*. In: *XVII Encontro Regional de História, O Lugar da História*, Campinas, Unicamp, 2004.
- SODRÉ, M. *Antropologia do espelho*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- STEENHUISEN, P. *Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003*. In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004.
- STEVENS, J. *Tornar-se presente: experimentos de crescimento em gestalt-terapia*. São Paulo, Summus, 1988.

- THOMPSON, E. *Algumas observações sobre a Classe e “Falsa consciência”*. In: NEGRO, A. L.; SILVA, S. (orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2001.
- ULPIANO, C. *Afetos: um sorriso, um gesto*. In: Pontos de Fuga: Visão, Tato e Outros Pedacos, Rio de Janeiro, Taurus, 1996.
- UNTERSTEINER, M. *Les Sophistes*. trad. fr. Alonso Tordesillas, Paris, Vrin, 1993.
- VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *Mente Incorporada: ciência cognitiva e experiência humana*. Porto Alegre, Artmed, 2003.
- VIEIRA, A.; BORBA, C.; RODRIGUES, J. *Cobogó de Pernambuco*. Recife, Editora Josivan Rodrigues, 2013.
- VIGOTSKI, L. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tr. br. Paulo Roberto Pires, Rio de Janeiro, Ed. 34, 2008.
- WEIZBORT, L. *Aufklärung musical. Consideração sobre a Sociologia da Arte de Th. W. Adorno. Sobre a Philosophie der neuen Musik*. (Tese de Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.
- WHITEHEAD, A. *O conceito de natureza*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- WORMS, F. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris, Ellipses, 2000.
- YAMAMOTO, E. Y. *A comunidade dos contemporâneos*. Galáxia, São Paulo, n. 26, 2013.
- ZAMPRONHA, E. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo, Annablume, 2000.
- ZIMERMAN, D. E. *Etimologia de termos psicanalíticos*. Porto Alegre, Artmed, 2012.
- ZIMMERMANN, W. *Entretien avec Morton Feldman*. In: *Contrechamps: musiques nordamericaines*, n. 6. Paris, L’Age d’Homme, 1984.
- ZISCHER, H. *Kafka vai ao cinema*. Tr. br. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.
- ZOURABICHVILI, F. *Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política*. In: ALLIEZ, É. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2000.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tr. br. André Telles, Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2004.