

A noção de velocidade em Gilles Deleuze à luz da manipulação sonora

Henrique Rocha de Souza Lima*

Resumo: O artigo propõe uma abordagem da noção de *velocidade* na obra do filósofo francês Gilles Deleuze e sua implicação nos conceitos de *corpo* e *pensamento* por meio de um confronto com a experiência empírica de manipulação sonora. Dividido em duas partes, a primeira delas dedica-se a apresentar um argumento e propor uma experiência estética. A condição para que qualquer amostra sonora aconteça e seja apreendida pela percepção é seu desenrolar temporal. A experiência empírica dá a perceber que uma amostra sonora qualquer pode ter suas qualidades sensíveis inteiramente reconfiguradas por meio de um único procedimento: a variação da velocidade por meio da qual o som acontece. O artigo apresenta oito amostras sonoras dedicadas a tornar esta ideia evidente, e passa à segunda parte, dedicada a uma abordagem de alguns contextos de operação da *velocidade* no texto de Deleuze e Deleuze-Guattari. Por fim, veremos que, nem o conceito de *corpo*, nem o de *pensamento* alcançam seu sentido conceitual se a variação de velocidade não for considerada como elemento constituinte.

Palavras-chave: Som; Velocidade; Corpo; Pensamento; Deleuze.

The concept of speed in Gilles Deleuze in light of sound manipulation

Abstract: The paper proposes an approach to the notion of *speed* in the work of the French philosopher Gilles Deleuze and its implication on the concepts of *body* and *thought* through a confrontation with the empirical experience of sound manipulation. Divided into two parts, the first one aims to present an argument and propose an aesthetic experience. The condition for any sound sample to happen and be apprehended by perception is its temporal unfolding. Empirical experience gives notice that a sound sample may have any of its sensitive qualities entirely reconfigured through a single procedure: the change in speed by which the sound happens. The article features eight sound samples aimed to point this idea, and goes to the second part, aimed to make an approach of some contexts in which the concept of speed works in the text of Deleuze and Deleuze-Guattari. Finally, we see that neither the concept of *body*, nor the *thought* reaches their conceptual sense if it is not considered the change in speed as their constituent element.

Keywords: Sound; Speed; Body; Thought; Deleuze.

* Doutorando em Música (Processos de criação/sonologia) pela Universidade de São Paulo. Mestre em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) pela Universidade Federal de Ouro Preto. Graduação em Música (Licenciatura) pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: henriquerocha@usp.br

I. Som

1. Introdução

Sem querer adotar aqui o habitual tom entusiástico que acompanha muitos dos discursos a respeito das possibilidades de transformação sonora postas em jogo pelo estúdio eletroacústico, gostaria de chamar a atenção para uma mudança específica produzida, sob efeito do estúdio, no seio do pensamento e das práticas musicais. A pesquisa dedicada à música em sua relação com a tecnologia reconhece que com surgimento do estúdio eletroacústico, o século XX viveu e legou uma expansão da ideia de instrumento musical, por meio da qual foram reintegradas dimensões constitutivas do pensar e fazer música:

O estúdio, como ambiente central da composição eletroacústica, pode ser visto como um conceito ampliado de instrumento que reflete um modo próprio de criar e de escutar música. Esse alargamento da ideia de instrumento – de instrumento de interpretação para instrumento de escuta e para instrumento de composição – tem no computador um elemento catalisador, na medida em que permite agrupar num mesmo ambiente essas três categorias instrumentais, diluindo a separação entre interpretação, escuta e composição. Essas três atividades, que no período moderno foram se tornando cada vez mais distintas, são agrupadas novamente, e com isso reagrupam-se também as figuras do intérprete, do ouvinte e do compositor²⁷².

Além de promover uma reintegração entre estas três dimensões da experiência musical, o estúdio tornou possível um grau inédito de possibilidades de *manipulação temporal* do material sonoro. Muitos compositores extraíram daí consequências teóricas e práticas de ampla relevância para a constituição de suas próprias poéticas musicais e para a constituição do que podemos conhecer hoje como um pensamento musical contemporâneo, que tem dentre suas características principais uma incorporação do tempo como material composicional.

Tomando uma perspectiva histórica, pode-se perceber que a codificação da linguagem musical realizada sobre suporte escrito manifesta a intenção, por parte de quem escreve, de sugerir – e, em alguns casos, determinar – o parâmetro de “velocidade” segundo a

²⁷² IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 158.

qual um trecho musical deve ser tocado. Ao folhear uma partitura, mesmo o leitor não habituado a este código poderá perceber indicações convencionalmente adotadas em termos italianos como “*lento*”, “*andante*”, “*presto*”, etc.; cada um deles funcionando como uma indicação de um modo de condução temporal o qual o intérprete deve respeitar para executar as outras informações inscritas na partitura.

Este tipo de informação que a partitura musical oferece funciona como o modo do compositor arbitrar sobre um parâmetro musical que foi ganhando cada vez mais importância ao longo do desenvolvimento da linguagem musical: o chamado “andamento” (ou “*tempo*”, se considerarmos a convenção da nomenclatura em italiano). E pode ser encontrada, também, uma proposta de ação sobre este parâmetro que, diferentemente da indicação de um termo ligeiramente vago, como os mencionados acima funciona utilizando outra estratégia: estabelece-se que a música em questão tem uma pulsação subjacente (mesmo que esta não seja dada de modo evidente ao ouvinte), e determina-se a frequência segundo a qual este pulso deve acontecer. Tem-se aí outra convenção de notação musical, aquela que se vale dos “Batimentos por Minuto” (BPM) como unidade de medida²⁷³.

A adoção de uma unidade de medida e a inserção do metrônomo na cultura musical marcam um novo estágio de atuação sobre o parâmetro temporal da velocidade, e, por esta via, marcam um novo grau de racionalização do discurso musical – bem como um novo grau de desvio com relação à esta norma (o caso dos *rubatos*, na música do século XX, por exemplo)²⁷⁴. Apesar deste novo grau de racionalização ser posto em prática, se

²⁷³ O termo “Frequência” quer dizer simplesmente um número de ocorrências por unidade de tempo. Para medir com precisão esta frequência e inseri-la no vocabulário e no hábito das práticas musicais, convencionou-se que a unidade de tempo seria o minuto, e a frequência da pulsação subjacente (isto é: o *andamento*) a uma música qualquer seria medido em “batimentos por minuto”. Passou-se, então, a ser cultivada uma nova unidade de medida e um novo instrumento passou a fazer parte do aprendizado musical – o metrônomo –, que inseriu no vocabulário da música termos como, por exemplo, “60 bpm”, “100 bpm”, “120 bpm”, como se pode conferir em diversas partituras, e *softwares* destinados à produção musical, por exemplo.

²⁷⁴ O termo *Rubato* (“Roubado” em italiano) refere-se a uma ação sobre o fluxo temporal de uma música, de modo a conferir-lhe maior maleabilidade. O *rubato* desestabiliza a fixidez prevista pelo *andamento* de uma peça musical, por meio do acréscimo ou da subtração deliberada de uma porção de tempo de

tomarmos os dicionários de música e livros de teoria musical de até meados do século XX, será possível perceber uma unanimidade: todos irão apresentar como parâmetros constituintes do som os quatro lugares comuns: altura, duração, intensidade e timbre. A velocidade permanece com o status de parâmetro secundário, de “decoração”, em todo caso, impensada, como se não constituísse o som.

Voltemos ao início deste texto: alguns instrumentos musicais surgidos no século XX (gravador e reproduzidor de fitas, computadores) abriram novas possibilidades para prática musical de trabalho com o parâmetro da velocidade. Esta ampliação de possibilidades diz respeito não apenas à determinação do andamento, mas, sobretudo, a uma exploração mais extensiva deste parâmetro, sua experimentação e utilização como matriz de produção de novos sons e novos operadores lógicos para o pensamento musical.

2. Velocidade e modificação qualitativa do corpo sonoro; alguns exemplos

Sabe-se também que o século XX legou uma cultura de trabalho com amostras sonoras (os chamados *samples*). No estúdio (que pode ser, hoje em dia, um laptop), o músico pode recortar um trecho de uma música qualquer e trabalhar diretamente sobre ele, podendo aplicar aí vários tipos de modificações, dentre as quais a de manipular a temporalidade subjacente a esta amostra. “Manipular a temporalidade subjacente a uma amostra sonora” quer dizer que é possível ao músico uma ação direta sobre o tempo que esta amostra leva para ser inteiramente executada, e como veremos aqui, e ouviremos com os exemplos audíveis que acompanham este artigo, a modificação deste único parâmetro é suficiente para reconfigurar todas as qualidades imediatamente sensíveis do som: a região frequencial que o som ocupa (altura), a sensação de força impressa no som (intensidade), sua extensão temporal quantitativa (duração), e sua qualidade de “cor sonora”, o chamado perfil espectral (timbre)²⁷⁵.

algumas notas “à guisa de expressão”, como se pode ler no verbete *Rubato* em DUNSTAN, Ralph. *A Cyclopaedic Dictionary of Music* p.347.

²⁷⁵ Embora neste artigo sejam trabalhados apenas casos em que a variação de velocidade produz uma mudança na altura do som gravado, é preciso frisar também que existe um método pelo qual é possível

E é aí que se encontra uma inflexão nesta história da manipulação temporal no campo das práticas musicais: o grau de articulação temporal posto em jogo na manipulação de som gravado provoca consequências drásticas sobre a identidade do som em questão. Não se trata mais e apenas de tocar um som rapidamente ou lentamente, como no caso das indicações sobre o suporte da partitura. Neste novo ambiente, ao se acelerar ou desacelerar o som gravado, as qualidades sensíveis do som podem variar todas ao mesmo tempo, fazendo com que este perca a afinação, sua extensão temporal (aqui entendido como duração), a intensidade e o timbre iniciais.

Um exemplo simples: ao escutar dois sons diferentes, como os apresentados no [Exemplo 1a](#) e no [Exemplo 1b](#), o ouvinte julgaria – e com razão – tratar-se de dois materiais diferentes. De fato, são dois materiais diferentes, e é aqui que entra um dos interesses principais deste artigo: o que faz com que estes dois materiais sejam diferentes é apenas a configuração de velocidade sob a qual eles se encontram, pois, do ponto de vista de sua estrutura, trata-se exatamente de uma mesma e única amostra sonora. O [Exemplo 1c - processo](#), em que se pode encontrar o processo de transição entre os dois materiais dos exemplos anteriores, trata de revelar a unidade subjacente aos materiais de **1a** e **1b**, colocando em evidência o fato de tratar-se de dois materiais diferentes, mas que são também apenas dois modos de atualizar um mesmo material.

Note que, escutando o **Exemplo 1c - processo**, podem ser percebidas qualidades sonoras que vão emergindo, e outras que vão desaparecendo na medida em que a velocidade varia. Por exemplo: há uma qualidade de som de corda pinçada (ou beliscada) – um *pizzicato* – que caracteriza o som do **Exemplo 1b**, mas que não está presente no som do **Exemplo 1a**. No entanto, podemos escutar esta qualidade sonora emergir ao longo do processo de aceleração da velocidade de execução da amostra sonora.

alterar a duração de um som sem alterar sua afinação, como o que fora desenvolvido pelo célebre engenheiro elétrico Dennis Gabor e descrito por Curtis Roads na introdução e no segundo capítulo de ROADS, Curtis. *Microsound*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

E quem diria que o material da amostra sonora do [Exemplo 2a](#) é o mesmo do [Exemplo 2b](#)? Acontece que é sim, o mesmo material, como se pode perceber no [Exemplo 2C - processo](#). De acordo com a velocidade em que é tocado, este material se revela como sendo aquilo que o ouvinte não pudera suspeitar ao escutá-lo pela primeira vez: o som de uma câmera fotográfica.

A variação da velocidade é, portanto, um procedimento capaz de revelar novas qualidades sensíveis do material sonoro, como se pode perceber nos processos de transformação do [Exemplo 3](#) e do [Exemplo 4](#). No **Exemplo 3** aquilo que, ao início, assemelha-se ao som de uma pessoa caminhando num chão de cascalho, vai se revelando aos poucos como o som de um chocalho tocado com uma mão. No **Exemplo 4**, por sua vez, aquilo que parece ao início o som de um motorzinho de um brinquedo qualquer, se revela ser a gravação de um instrumento musical dos mais familiares ao ouvido ocidental desde o século passado: o piano.

Os dois últimos exemplos mostram bem que o que está em questão aqui não é a ação de tocar um instrumento de maneira lenta ou rapidamente. Pois o que acontece no caso de manipulação da velocidade de uma amostra sonora é uma reorganização de sua temporalidade interna, e isso faz com que o instrumento gravado perca a sua identidade sonora²⁷⁶. O chocalho perde sua identidade de chocalho, para tornar-se um piso de

²⁷⁶ Em seu livro *Le Son*, Michel Chion, ao submeter o livro de Robert L. Mott (*Sound effects, Radio, TV and film*. Londres: Focal Press, 1990) a uma crítica, chama a atenção para que, neste livro, o uso do termo “velocidade” designa a velocidade de leitura da fita na qual o som está gravado e não o que ele (Chion) entende como sendo uma velocidade do som (o que ele chama de “ritmo de evolução” interna ao som – ver p.236 de *Le Son*). Chion termina, portanto, por distinguir estas duas dimensões. O que nos parece ser aqui, fortemente questionável, sobretudo quando confrontada com a abordagem que o compositor Karlheinz Stockhausen, elabora para esta questão, trabalhando a variação de velocidade segundo a qual um som é tocado como método para a geração de estruturas sonoras diversas. Stockhausen pensa a mudança de velocidade em termos de dilatações e contrações temporais, que são, ao mesmo tempo, dilatações e contrações da estrutura interna dos sons. A este respeito, ver a primeira parte da conferência apresentada pelo compositor na Oxford Union intitulada [Four Criteria of Electronic Music](#). Disponível em: http://ubu.com/film/stockhausen_lectures5-1.html. Ficamos aqui, mais próximos à posição de Stockhausen, que não separa a velocidade segundo a qual um som é tocado do modo de configuração de sua estrutura interna.

britas, enquanto três notas de um piano perdem sua identidade de notas musicais para tornarem-se uma textura granulada.

Os exemplos acima colocam em evidência a variação de velocidade como um parâmetro infraestrutural e determinante na própria configuração do corpo sonoro. A velocidade é um dos parâmetros do gesto que cria o som, e que, por isto, é impresso no som. Por mais que uma amostra sonora tenha uma unidade como material, ela se expressa de maneiras diferentes conforme a configuração de velocidade que organiza seus elementos internos, bem como passa a expressar de maneiras diversas as pequenas oscilações de velocidade que ocorrem ao longo de seu desenrolar temporal. Tendo este potencial de expressar as microvariações de modo evidente, o corpo do *sample* (a amostra sonora gravada) se mostra como um modelo privilegiado para pensarmos uma noção de corpo posta em jogo por algumas filosofias, notadamente a de Gilles Deleuze, pela via, sobretudo, de sua leitura de Spinoza.

II. Deleuze e Guattari

4. O corpo como composição de velocidades

Levando em consideração os processos de transformação que foram dados a escutar com os exemplos na seção anterior, passamos aqui a uma investigação que se situa na borda entre pensamento musical e pensamento filosófico. Veremos nesta seção a relação entre a noção de velocidade e o conceito de corpo, tal como é pensado em Deleuze e Guattari.

Vejamos de já uma apresentação direta do conceito de corpo:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de

que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais²⁷⁷.

Nota-se aqui a relação peculiar que os autores tecem entre o corpo e a velocidade. Nesta filosofia a ideia de velocidade é apresentada como traço constituinte do conceito de corpo, seja qual for o corpo em questão. Este vínculo explícito entre o conceito de corpo e a noção de velocidade permeia toda a construção de *Mil Platôs* e constitui um desenvolvimento e maior elaboração de um conceito já presente na obra de Deleuze desde *Diferença e Repetição*: o conceito de *Individuação*.

Já no prólogo de *Diferença e Repetição* Deleuze enuncia a ideia de que seus conceitos são dirigidos a um “mundo em que as individuações são impessoais e em que as singularidades são pré-individuais”²⁷⁸. Tal “mundo” foi amplamente trabalhado pelo filósofo em toda sua trajetória, sendo primeiramente desenvolvido em continuidade com sua leitura de Gilbert Simondon²⁷⁹, e mais tarde, como em *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia?*, seria amplamente desenvolvido em continuidade com a leitura que Deleuze faz de Spinoza, por meio do conceito de “Plano de Imanência”.

Entre Simondon e Spinoza está a ideia de que a *individuação* é um processo que pode se fazer enquanto submisso a uma instância transcendente – como por exemplo, a forma de um “eu” – mas que não o é necessariamente. De acordo com os autores, há processos de individuação que não se fazem necessariamente orientadas conforme a determinação inicial ou final de uma forma. A ideia de que existem diferentes tipos de individuação permeia toda a construção conceitual de Deleuze e Guattari e é proposta justamente para se pensar a conectividade entre elementos de naturezas diferentes distribuindo-se num plano que também não é submisso à organização formal direcionada a uma instância transcendente²⁸⁰. A este plano, Deleuze e Guattari dão os nomes diferentes,

²⁷⁷ DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, p. 318

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 4.

²⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 158; 304; 317.

²⁸⁰ A este respeito, fica recomendada aqui a leitura da crítica ao modelo hilemórfico, diversas vezes mencionada em *Mil Platôs*, e sempre vinculada à filosofia de Simondon, e que se refere ao esforço empreendido por este filósofo em fazer uma crítica ao hilemorfismo aristotélico, por meio da qual ele

mas próximos, como “Plano de consistência”, “plano de composição”, “Plano de Imanência”, e todos eles no contexto de uma forte aliança com a filosofia de Spinoza. A relação entre as noções de corpo, velocidade, individuação e a concepção de um plano de conexões onde estas noções se relacionam pode ser lida explicitamente no trecho seguinte:

Lembranças a um spinozista, I. — Criticou-se as formas essenciais ou substanciais de maneiras muito diversas. Mas Espinosa procede radicalmente: chegar a elementos que não têm mais nem forma nem função, que são portanto abstratos nesse sentido, embora sejam perfeitamente reais. Distinguem-se apenas pelo movimento e o repouso, a lentidão e a velocidade. Não são átomos, isto é, elementos finitos ainda dotados de forma. Tampouco são indefinidamente divisíveis. São as últimas partes infinitamente pequenas de um infinito atual, estendido num mesmo plano, de consistência ou de composição. Elas não se definem pelo número, porque andam sempre por infinitudes. Mas, segundo o grau de velocidade ou a relação de movimento e de repouso no qual entram, elas pertencem a este ou àquele Indivíduo, que pode ele mesmo ser parte de um outro Indivíduo numa outra relação mais complexa, ao infinito. Há, portanto, infinitos mais ou menos grandes, não de acordo com o número, mas de acordo com a composição da relação onde entram suas partes²⁸¹.

Fica então a ideia de que Deleuze e Guattari estendem a validade, para todos os corpos, daquele processo que fica evidente no corpo sonoro: a variação de velocidade tem uma força capaz de fazer com que o indivíduo entre outras composições de relação de movimento e velocidade entre as partículas que lhe compõem, tendo suas partes consideravelmente reconfiguradas, e assim, entra num outro processo de individuação. Com as amostras sonoras foi possível perceber sem muitas dificuldades que dois sons

desenvolve outra perspectiva de abordagem das relações. Simondon recusa o esquema segundo o qual uma matéria é sempre secundária com relação a uma forma (i.é. o modelo hilemórfico – ver a este respeito o artigo esclarecedor intitulado *Necessidade, Teleologia e Hilemorfismo em Aristóteles*, de Lucas Angioni), e constrói uma filosofia que pensa os seres sob uma perspectiva energética, como relação entre forças em que os sistemas, sejam eles materiais ou psíquicos encontram-se sempre em um estado de disparidade interna (o que ele chama de “equilíbrio metaestável”), e recusa a primazia da forma sobre a matéria, conduzindo sua filosofia a uma perspectiva que procura abordar, sobretudo, processos de transformação. Deste modo, Simondon constrói uma filosofia onde a forma tem o status de uma ideia abstrata e não de fundamento real e *necessário*, como nos modelos derivados do hilemorfismo. Como é observado diversas vezes em *Mil Platôs*, Simondon opera uma mudança de perspectiva sobre as relações passando do esquema “matéria/forma” para o esquema “material/forças”.

²⁸¹ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, p. 310-311. (Grifos meus).

diferentes são indivíduos diferentes, e pelo simples fato de seus componentes internos encontrarem-se sob diferentes “relações de velocidade e lentidão”.

Conclui-se daí que Gilles Deleuze constrói uma obra filosófica no interior da qual a noção de corpo é definida *temporalmente*. Um corpo só é apreendido como tal na medida em que são consideradas as relações temporais que lhe subjazem.

5. Spinoza e Simondon: plano de imanência e individuações

Como vimos acima, a noção de “Plano de consistência ou de composição” é colocada em ação à guisa de construir a possibilidade lógica de um campo de relações em que estas não são orientadas conforme uma finalidade, uma forma ou uma função. Ainda no contexto da leitura que Deleuze e Guattari fazem de Spinoza, lê-se a importância que a noção de velocidade tem nas passagens em que o texto de Deleuze e Guattari ganha uma tonalidade “ontológica”:

Tanto que cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada. O plano de consistência da Natureza é como uma imensa Máquina abstrata, no entanto real e individual, cujas peças são os agenciamentos ou os indivíduos diversos que agrupam, cada um, uma infinidade de partículas sob uma infinidade de relações mais ou menos compostas. Há, portanto, unidade de um plano de natureza, que vale tanto para os inanimados, quanto para os animados, para os artificiais e os naturais. *Esse plano nada tem a ver com uma forma ou uma figura, nem com um desenho ou uma função (...)* Plano fixo, onde as coisas só se distinguem pela velocidade e a lentidão. Plano de imanência ou de univocidade, que se impõe à analogia. O Uno se diz num só e mesmo sentido de todo o múltiplo, o Ser se diz num só e mesmo sentido de tudo o que difere. Não estamos falando aqui da unidade da substância, mas da infinidade das modificações que são partes umas das outras sobre esse único e mesmo plano de vida²⁸².

Como se pode ler acima, o texto deixa explícito que este plano de imanência da natureza “não tem nada a ver com uma forma” e nem “com uma função”. Percebe-se que esta vertente do materialismo de Deleuze e Guattari conecta-se com a que os autores buscam em Gilbert Simondon, na crítica que este autor faz ao modelo hilemórfico. Não entraremos aqui a fundo na relação que os autores tecem entre sua filosofia e a de

²⁸²*Idem*. p. 311. (Grifos meus).

Simondon, mas vale ressaltar a importância de dois pontos em particular: a crítica do modelo hilemórfico e a importância que esta crítica tem para a construção de uma filosofia da individuação. Como se pode ler diversas vezes em *Mil Platôs*, o modelo hilemórfico é aquele no qual as relações são apreendidas em termos de moldagem, isto é, de prevalência de uma forma sobre uma matéria²⁸³. Simondon faz uma crítica deste modelo e constrói conceitos que permitem pensar as relações do ponto de vista de uma realidade primeira, a qual ele entende como sendo a dos “regimes de individuação”²⁸⁴. Deleuze e Guattari produzem uma síntese peculiar entre os conceitos de Simondon e Spinoza, e com isso articulam um plano conceitual em meio ao qual a palavra “velocidade” passa a constituir, tanto o conceito de corpo, quanto o de pensamento.

No último livro escrito em colaboração, *O que é a Filosofia?*, a noção de velocidade passa a compor um texto dedicado a apresentar uma noção de pensamento definida como um ato de “afrontar o caos”: “o que define o pensamento (...) é sempre afrontar o caos, traçar um plano, estender um plano sobre o caos”²⁸⁵. Passemos então, à vizinhança entre estes dois conceitos – “Pensamento” e “Caos” –, para experimentarmos um pouco mais a noção de velocidade nesta filosofia.

6. O pensamento como composição de velocidades

No prefácio de *Diferença e Repetição*, Deleuze pensa a própria leitura de filosofia (e a produção de resenhas neste campo) nos termos em que a pensaria cerca de vinte e três anos depois, em *O que é a Filosofia?*: uma espécie de *desaceleração*, “congelamento”, “imobilização” do texto²⁸⁶. O próprio texto filosófico é entendido, portanto, como algo que se move, funcionando por meio de ritmos que ele coloca em ação e os quais o leitor

²⁸³ *Idem*, pp. 457- 458; 508-509; 511-512.

²⁸⁴ DEBAISE, Didier. Le langage de l'individuation – lexique simondonien, in: *Multitudes*, n° 18, 2004. Disponível em <http://www.multitudes.net/Le-langage-de-l-individuation/>. Acesso em: 04, Set, 2014.

²⁸⁵ DELEUZE & GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991. pp. 168; 192.

²⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968. p. 5: “As resenhas de História da Filosofia devem representar uma espécie de desaceleração, de congelamento ou de imobilização do texto: não só do texto ao qual eles se relacionam, mas também do texto no qual eles se inserem. Deste modo, elas têm uma existência dupla e comportam, como duplo ideal, a pura repetição do texto antigo e do texto atual um no outro”.

deve administrar, se não quiser sair confuso, ou “de mãos vazias”²⁸⁷. Esta ideia de uma desaceleração do texto sugere que o recorte feito pelo leitor é uma espécie de economia das velocidades. Velocidades que o texto produz, e que irão se mesclar às velocidades do pensamento do leitor, num jogo de modulação²⁸⁸.

Em *O que é a Filosofia?* a noção de velocidade ganhará uma relação explícita e estreita com a noção de Caos. É preciso frisar, antes de mais nada, que todos os textos de Deleuze e Guattari foram escritos de acordo com a ideia de um isomorfismo entre os planos de conteúdo e expressão. Isto implica que qualquer noção tratada no texto ganhará também relevância no plano expressivo do texto, fazendo com que o leitor confronte as noções não apenas teoricamente, mas praticamente e sensivelmente.

O conceito de caos é, portanto, trabalhada nos planos de conteúdo e de expressão do texto. Deste modo, os autores propõem ao leitor uma experiência direta daquilo que os entendem como sendo o desafio e o próprio ato de “pensar”: “afrontar ao caos”²⁸⁹. E, como se pode ler, esta nova formulação do problema do pensamento na filosofia de Deleuze é feita tendo a noção de “velocidade” em seu cerne, na medida em que a própria ideia de caos é definida em termos de velocidade: “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça (...). É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento”²⁹⁰.

Em trabalhos anteriores Deleuze havia caracterizado o ato de pensar como o produto de um encontro, encontro em meio ao qual o pensar emerge enquanto *forçado*. Não se

²⁸⁷ Emprestamos aqui a expressão “de mãos vazias” de Walter Benjamin quando este faz sua reflexão sobre os atos de escrita e leitura em termos de ritmo e velocidade nos dois últimos parágrafos de “A doutrina das semelhanças”, in: Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política (Vol. 1), pp.108-113.

²⁸⁸ A respeito desta ideia de “desaceleração do texto”, ver todo o livro ALLIEZ, Éric. *La signature du monde: qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari?*, Paris: Éditions du Cerf, 1993. Alliez escreve todo seu livro *A assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*, pensando toda a trajetória do livro em termos de aceleração e desaceleração.

²⁸⁹ DELEUZE & GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p 186: “O que define o pensamento, as três grandes formas de pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre afrontar o caos, traçar um plano, estender um plano sobre o caos”.

²⁹⁰ *Idem*, p. 111-112:

trata, portanto, da ação de um sujeito que, voluntariamente, decide ou não pensar, e quando pensar; se trata, antes e apenas de uma disposição ao encontro e, sobretudo, como lembrou Deleuze, de um estado de “espreita”²⁹¹. A voluntariedade de um sujeito não resolve o problema do pensamento em Deleuze, justamente porque ninguém é senhor das velocidades. Elas circulam e se produzem em escalas que vão da dimensão pré-individual à trans-individual, como bem descreve o conceito de *ritornelo*²⁹².

7. Ainda o pensamento: movimentos e diagramas

Tratando ainda, de maneira rápida e sucinta do conceito de *ritornelo*, diríamos aqui que este funciona como uma espécie de *diagrama* da própria concepção de pensamento trabalhada por Deleuze e Guattari²⁹³. Trata-se de um conceito criado para pensar a *dinâmica* de um pensamento que se faz transitando continuamente pelas dimensões pré-individual, individual e trans-individual. O *ritornelo* é um diagrama do *pensamento enquanto movimento*, portanto. Ele diagramatiza movimentos que animam a o psiquismo.

Mil Platôs apresenta o pensamento como sendo puro movimento e conectividade, tal como se pode ler em passagens tais como as que o afirmam como algo que “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser”, complementando que “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas

²⁹¹ Lembrando aqui o verbete “A de Animal” da entrevista gravada como o *Abecedário de Gilles Deleuze*.

²⁹² Uma descrição cuidadosa de cada traço da construção do conceito de *ritornelo* pode ser encontrada no capítulo 3 de *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*.

²⁹³ A hipótese aqui é a de que o conceito de *ritornelo* é dotado de um funcionamento semiótico tal como o que fora caracterizado por Charles Sanders Peirce no conceito de *diagrama*. De acordo com Peirce, o *diagrama* é um tipo de *hipo-ícone* cuja relação de semelhança com seu objeto se encontra unicamente no nível das relações entre as partes que os compõem. Nas palavras do autor: “aqueles [hipo-ícones] que representam as relações das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas* (PEIRCE, C.S. *Semiótica e Filosofia*, p. 117). Por este motivo, Peirce entende que as fórmulas algébricas são espécies de diagramas, mesmo não guardando nenhuma semelhança visível com os problemas tratados por elas. No princípio icônico do diagrama, a qualidade *de relação entre as partes* é aquilo que faz a aproximação entre o signo e o objeto. Como considera o autor: “Muitos diagramas não se assemelham, de maneira nenhuma, a seus objetos quanto à aparência; a semelhança diz respeito unicamente às relações entre suas partes” (*Idem*, p.19).

adquirem velocidade”²⁹⁴. No entanto, não se lê aqui de maneira tão explícita a ideia de que a velocidade é um *traço diagramático* do pensamento, tal como se poderá ler em *O que é a Filosofia?*.

É preciso notar, também, que em *O que é a Filosofia?* a noção de velocidade é tratada sob um duplo caráter. Sob seu primeiro aspecto, a velocidade é o de elemento constituinte do conceito de pensamento. Neste livro, o próprio pensamento é entendido como um “plano de imanência”, e como tal, uma dimensão pré-filosófica atravessada por “movimentos infinitos” ou “movimentos do infinito”²⁹⁵. Neste contexto, a velocidade é entendida como “traço diagramático do pensamento”²⁹⁶, isto é, ele funciona, e só funciona por meio de velocidades e enquanto velocidades. O segundo caráter que esta noção ganha é o caráter de conceito. Mais precisamente, de uma capacidade *diagramática* do conceito, de operar um “envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência”²⁹⁷. A noção de velocidade aparece, portanto, como um traço constituinte de um movimento real – os movimentos do pensamento; e como um recorte destes movimentos que, apesar de ser um recorte, guarda consigo o potencial de diagramatizar justamente aquilo que há de real no pensamento: seu movimento infinito e sua aptidão a ser atravessado e povoado por puras velocidades:

os elementos do plano são *traços diagramáticos*, enquanto os conceitos são *traços intensivos*. Os primeiros são movimentos do infinito, enquanto os segundos são as ordenadas intensivas desses movimentos, como cortes originais ou posições diferenciais: movimentos finitos, cujo infinito só é de velocidade, e que constituem cada vez uma superfície ou um volume, um contorno irregular marcando uma parada no grau de proliferação. Os primeiros são *direções* absolutas de natureza fractal, ao passo que os segundos são *dimensões* absolutas, superfícies ou volumes sempre fragmentários, definidos intensivamente. Os primeiros são intuições, os segundos, *intensões*. Que toda filosofia dependa de uma intuição, que seus conceitos não cessam de desenvolver até o limite das diferenças de intensidade, esta grandiosa perspectiva leibniziana ou bergsoniana está fundada se consideramos a

²⁹⁴ DELEUZE & GUATTARI, *Mille Plateaux*, p. 37.

²⁹⁵ DELEUZE & GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 42.

²⁹⁶ *Idem*, p.67.

²⁹⁷ *Ibid.*

intuição como o envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência²⁹⁸.

Posto isto, Deleuze e Guattari vêm a necessidade de não equacionar o movimento real que acontece no plano e o conceito criado para pensá-lo. Um não é uma imagem espelhada, ou consequência causal do outro. E para desestabilizar a relação diádica que poderia haver entre traço “diagramático do pensamento” e “traço intensivo do conceito”, os autores inserem um terceiro termo – o personagem conceitual:

Não se concluirá daí que os conceitos se deduzam do plano: para tanto é necessário uma construção especial, distinta daquela do plano, e é por isso que os conceitos devem ser criados, do mesmo modo que o plano deve ser erigido. Jamais os traços intensivos são a consequência dos traços diagramáticos, nem as ordenadas intensivas se deduzem dos movimentos ou direções. A correspondência entre os dois excede mesmo as simples ressonâncias e faz intervir instâncias adjuntas à criação dos conceitos, a saber, os personagens conceituais²⁹⁹.

Se a noção de velocidade funciona nesta filosofia como sendo simultaneamente “traço diagramático do pensamento” e “traço intensivo do conceito”, caberia então a pergunta pelos personagens conceituais, tanto os que agenciam esta conexão, quanto os que podem nascer dela. Esta é uma pergunta que não será respondida aqui, mas que fica em aberto como um problema que emergiu na produção deste artigo.

O vínculo existente entre um “plano pré-filosófico” e a produção conceitual de uma filosofia nos conduz de volta às amostras sonoras propostas na primeira parte deste artigo. As amostras guardam em si um movimento que se expressa, não conceitualmente, mas que pode tornar-se filosófico na medida em que o conceito é capaz de envolvê-lo, de modo diagramático e intensivo. Seria o caso de um conceito de velocidade, consistente o bastante para definir conceitos como o de “corpo” e “pensamento”?

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Idem*, p.43.

Para finalizar, fica aqui a consideração de que, como afirmam e esperam Deleuze e Guattari, a filosofia não existe sem o conceito, no entanto, ela “não pode contentar-se em ser compreendida apenas de maneira filosófica ou conceitual”:

Se a filosofia começa com a criação de conceitos, o plano de imanência deve ser considerado como pré-filosófico. Ele está pressuposto, não da maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não-conceitual. (...). Pré-filosófica não significa nada que preexista, mas algo que *não existe fora da filosofia*, embora esta o suponha. São suas condições internas. O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não-filósofos³⁰⁰.

8. Considerações finais:

Considerando a aptidão das amostras sonoras para manifestar transformações substanciais quando submetidas a uma variação de velocidade, foi possível perceber a velocidade como uma força efetiva que age sobre o corpo da amostra e que compõe sua individuação. Foi com a intenção de evidenciar esta ideia que os exemplos sonoros foram criados e colocados como componentes deste artigo. Tendo compreendido esta ideia, passamos à análise de alguns contextos em que a noção de velocidade opera na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Percebemos que em Deleuze a noção de velocidade vem responder a uma exigência presente em sua filosofia desde *Diferença e Repetição* e que atravessa toda a sua trajetória filosófica, chegando até o seu último texto, a saber, a exigência da conceituação de um campo pré-individual.

Vimos também que é através da noção de velocidade que Deleuze e Guattari definem sua ideia de Caos, e que pela ideia de caos eles definem a ideia de pensamento (pensar é sempre “afrontar o caos”). Por esta via, a noção de velocidade chega a funcionar até no plano de expressão do texto, visto que todos os textos de Deleuze e Guattari trabalham com a ideia de um isomorfismo entre o plano de conteúdo e o plano de expressão (isto é: ele não separa *aquilo que é dito do modo como é dito*). Assim, Deleuze e Guattari

³⁰⁰ *Ibid.*

fazem com que seu texto seja um problema para o leitor no próprio ato de confrontar o texto. E este problema é nada menos que um problema de combate e administração de velocidades, no qual o leitor se encontra forçado a colocar-se ali, exercendo seu recorte, sua desaceleração.

A noção de velocidade atravessa, portanto, tanto o conceito deleuziano de pensamento quanto o de corpo, funcionando como um dos traços constituintes de ambos. Vimos que estes dois conceitos só podem ser definidos como tais se forem consideradas a sua dimensão temporal, o que nos dois casos é tratada em termos de velocidade.

Para concluir, diríamos que, de *Diferença e Repetição* a *O que é a Filosofia?*, o leitor passa por desafios que dizem respeito aos “modos de usar”. Pois se os textos escritos em colaboração são deliberadamente escritos de modo a situar o problema das velocidades no próprio plano de expressão, o “modo de usar” um texto deste tipo exige postura e prudência peculiares. A ideia, tão cara aos autores, de um isomorfismo entre os planos de expressão e conteúdo nos conduz a isto: ter em mãos um texto de Deleuze e Guattari, e ter a certeza de que aquilo ali é uma irradiação de velocidades.

Na medida em que ganha seu sentido conceitual, a noção de velocidade se transforma em uma questão de *Ética*.

Bibliografia

ALLIEZ, Eric. *La signature du monde: qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari?*, Paris: Éditions du Cerf, 1993

ANGIONI, Lucas. “Necessidade, Teleologia e Hilemorfismo em Aristóteles”, in: **Cad. Hist. Fil. Ci**, Campinas, Série 3, v. 16, n. 1, p. 33-57, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.cle.unicamp.br/cadernos/pdf/Lucas%20Angioni%20161.pdf>. Acesso em 04, Set, 2014.

BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (Vol. 1). Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense. 2008, pp. 108-113.

CHION, Michel. *Le Son*, Paris: Armand Colin, 2004.

DEBAISE, Didier. Le langage de l'individuation – lexique simondonien, in: **Multitudes**, nº 18, 2004. Disponível em: <http://www.multitudes.net/Le-langage-de-l-individuation/>. Acesso em: 04, Set, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Minuit, 2003. Edição preparada por David Lapoujade.

_____. *Différence et Répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991.

DUNSTAN, Ralph. *A Cyclopaedic Dictionary of Music*. Londres: J. Curwen & sons, 1908. Disponível em:

<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP318114-SIBLEY1802.27012.8b2f-39087008538896text.pdf>. Acessado em 14, Set, 2014.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, PPG em Estética e Filosofia da Arte, 2013.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

ROADS, Curtis. *Microsound*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

SIMONDON, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964

STOCKHAUSEN, Karlheinz. [Four Criteria of Electronic Music \(KONTAKTE\), Conferência apresentada na Oxford Union, em 6 de Maio de 1972](#), parte 1. Disponível em: http://ubu.com/film/stockhausen_lectures5-1.html. Acesso em 17, Set, 20.

Anexos

[8 arquivos de áudio, em *stream* – indisponível para *download*]³⁰¹

- [Exemplo 1a](#)

³⁰¹ Os oito arquivos de áudio que acompanham e complementam o artigo “A noção de velocidade em Deleuze à luz da manipulação sonora” são de autoria de Henrique Rocha de Souza Lima. Todos eles estão em conformidade com as diretrizes de publicação definidas pelas Normas de Publicação da Revista Exagium sendo, portanto, inéditos e originais. A audição dos referidos arquivos de áudio será possível apenas através da modalidade *stream*, disponível apenas em www.revistaexagium.ufop.br, sítio deste veículo editorial. Pelo disposto na Lei nº 9.610/98 estes arquivos de áudio tem seu direito cedidos à Revista Exagium. Toda e qualquer utilizações não autorizadas por terceiros estão vetadas. [N. E.].

- [Exemplo 1b](#)
- [Exemplo 1c – processo de transformação](#)
- [Exemplo 2a](#)
- [Exemplo 2b](#)
- [Exemplo 2c – processo de transformação](#)
- [Exemplo 3](#)
- [Exemplo 4](#)