

A maravilhosa expedição da música *esquiza* (fragmentos de uma partitura de tese)¹

Ive Novaes Luna²

Resumo: A música e a cena teatral estão presentes neste artigo como linhas movediças que caminham em torno do que denomino de música *esquiza*, e que tomo não como um conceito que invento, mas como um modo de funcionamento no encontro da música com a cena teatral. Para esta composição, faço alianças com a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A partir dessa aliança, vacilo em passadas que seguem em expedição pelos termos *devenir-música*, *ritornelo* e *corpo sem órgãos*. Escolhi o método cartográfico para traçar o mapa do fluxo dessa expedição, na qual experimento a música como matéria autônoma expressiva que se pode nomear música *esquiza* pela potência dos encontros que faz com a cena teatral.

Palavras-chaves: música, teatro e filosofia.

Abstract: Music and theatre are present in this article like moving lines that walk about what I call music *esquiza*, not as a concept that I create, but as a mode of operation in the meet between music and theatrical scene. For this composition, I made alliances with the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. For this Alliance, I walk steps following the *devenir-music*, *ritornelo* and *body without organs*, I chose the cartographic method to draw the map of the flow of this expedition, in which I experiment the music as an expressive autonomous material that can be appointed like music *esquiza* by the power of encounters that makes the theatrical scene.

Keywords: music, theater and philosophy

Um passeio *esquizo* é o caminho que encontro para me levar ao possível dessa escritura, fazendo disto uma tese. Adentro esta pesquisa pelo desejo de compô-la a partir de questionamentos que me fiz sobre a prática que desenvolvo como cantora, compositora, maestrina, preparadora vocal e diretora musical de espetáculos de teatro. Ainda que cada um desses ofícios ganhe nomenclaturas diferentes, todos eles fazem parte de uma mesma vivência com a matéria musical propriamente dita. Matéria música. Música *esquiza* não é um conceito que invento, mas um modo de funcionamento que percebo no encontro da música com a cena teatral. Porque me contangiando de encontros cheguei a Deleuze e Guattari, ao seu pensamento *esquizo*, rizomático, com suas máquinas desejantes, com a multiplicidade de devires, ao seu

¹ Este texto foi escrito em colaboração com a filósofa e performer Profa. Dra. Clarissa Alcantara. Doutora e Pós-doutora em Teoria Literária (UFSC); Pós-doutora em Psicologia Clínica - Núcleo de Estudos da Subjetividade (PUC- FAPESP), especialidade em Arte da Performance.

² Doutoranda do Programa do Pós-graduação em Teatro, CEART – UDESC - ivesnovaesluna@gmail.com

corpo sem órgãos. Porque Deleuze e Guattari, juntos, inspiram uma produção desejante de abrir percepções outras à música. E porque desejo não só um procedimento acadêmico, mas, também, um desvelamento, é que a intuição, como método, faz-se necessária. Intuição não como uma inspiração, nem como uma simpatia confusa, mas como *ato vivido* – ato de intuição: seguir o fluxo de uma matéria, itinerar, ambular³. Intuição que, como ato, engloba os movimentos infinitos do pensamento, sem interesse em acessar realidades superiores, mas de arriscar um gesto, “o gesto de orientar o pensamento sem referência, de inventar seu próprio sistema de orientação.”⁴ Deleuze investiga, em seu livro *Bergsonismo* – no qual discorre sobre a intuição como método na filosofia de Bergson – a intuição como método filosófico rigoroso, no qual é tida como um ato simples; simplicidade esta que, no entanto, não exclui “uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza. Neste sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções de pontos de vista múltiplos irreduzíveis.”⁵ E é pela intuição de um *ritornelo* que segue a pesquisa. Tive desejo de retornar ao território da música de cena, buscando aprofundar as diferenças que se apresentaram sobre os contrapontos possíveis entre a música e a cena, e experimentar uma outra música de cena na potência de um devir-música. Mas quê potência será esta? A potência do efeito de um novo modo de existência, uma existência inaudível que se faz audível, sonora. Segundo Espinosa, “a potência de um efeito é definida pela potência de sua causa, à medida que sua essência é explicada ou definida pela essência de sua causa.”⁶ De acordo com essa afirmação é possível pensar que a música, enquanto potência, *afeta*: altera, desloca, desterritorializa, e colabora; e também mantém e determina um território. A intensidade atribuída à sua potência será relacionada diretamente com o *quanto* e o *como* afeta, uma vez que tem como essência os próprios *afetos* que a sonoridade carrega.

E como operar, como compor os contrapontos em cada acontecimento no qual esta matéria está presente? Convido a música à um passeio *esquizo*, passeio que vacila em passos nômades, que escorrega errante. Passeio singular que passa por uma terra desterrada, suposta precária, sendo o que pode e o que pede para ser, que descoloca um pensamento axiomático a respeito da música e apresenta uma nova maneira de abordar a experiência musical. Pensamento que passeia pela música enquanto faz alianças com a

³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*, 2008, p. 7

⁴ ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. 2004. p. 42.

⁵ DELEUZE, idem, op. cit., p. 8.

⁶ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 2008, p. 369.

filosofia e que, por isso, pede o desvencilhamento dos velhos esquemas interpretativos ou informantes do teatro e da música ocidental. Pede que o novo que chega nascido desta aliança, não seja reconhecível ou decifrável de imediato, mas que, antes, proporcione meios de seguir um devir. E pede, ainda, que o novo traga, na sua potência de recomeço, o que lhe é próprio: a diferença. A diferença exige, no pensamento, “forças que não são da recognição, nem hoje nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa *terra incógnita* nunca reconhecida ou reconhecível.”⁷ A intuição percebe o envolvimento dessas forças que vem do novo, dos movimentos infinitos do pensamento arrancado do seu “inatismo”, movimentos que percorrem um “plano de imanência” aí erigido. O plano de imanência age como um crivo, afirma Deleuze, como um *corte no caos* – que, antes de ser definido por sua desordem, é definido pela “velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça”⁸. Caos que é um vazio, e não um nada; um *virtual* que contém todas as partículas e formas possíveis, que surgem e desaparecem, sem “consistência nem referência, sem consequência.”⁹ O caos desfaz a consistência no infinito. O corte que esse plano de imanência produz no caos, peneira como um crivo e articula os dados inatribuíveis, dando-os sentido e consistência *sem nada perder do infinito* no qual o pensamento mergulha. “Operando um corte no caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos”¹⁰, afirma Deleuze. Um desconcerto, regido pela intuição, que faz remanejar a composição formal de um pensamento.

Um pensamento que não sabe o que é pensar afeta diretamente o modo de fazer música, desvelando a potência do seu devir. É uma invenção possível pela natureza desse pensamento, que se move por intensidades, dimensões e elementos em ressonância. Disto emerge uma escritura e um pensar ativo, operando sua expressão e conteúdo na produção de uma música *esquiza*. Descomponho como quem deseja enxergar através dos muros, dos portões fechados à chave, das clausuras e dos medos. Adentro a composição descompondo-a, a fim de deslocar meu pensar e sentir a música do modo como, desde minha infância, nas primeiras aulas de piano, fui sendo posta a operar. A partir desse diferente modo que vai nascendo agora, neste mesmo tempo em que escrevo, proponho uma experimentação, um novo agenciamento dos elementos da música, e um novo agenciamento da música no acontecimento cênico, criando uma

⁷ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*, 2009, p. 198.

⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*, 1996. p. 153

⁹ Idem *ibidem*.

¹⁰ Idem, p. 60.

descompostura, um desarranjo dos territórios formalizados tanto da música como da cena.

Começo por um passeio pelo conceito *rizoma*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari, buscando conexões para este novo modo de operar pensamento e *afecto*. *Rizoma* é modelo de realização das multiplicidades¹¹, modelo que tomo para nutrir a escrita, e que define o modo como pretendo relacionar os elementos musicais na produção da multiplicidade-música. Na expedição rizomática por esta multiplicidade, todos os elementos são singularidades, intensidades livres, que se põem em relação – devires –, com outras multiplicidades. Os elementos musicais, aqui, explodem as significâncias e as representações. Timbre, altura, ritmo, harmonia, não querem dizer algo, nem estar no lugar de outra coisa. Não desejam nada além de perguntarem-se: o que posso? Qual a minha variação de potência quando me ponho em relação com outros elementos, quando me misturo com eles, quando deles me contamina e então me desfaço? Quando me desfaço, preciso ainda deste nome “timbre”, carrego ainda comigo um conceito? Posso vir a ser um componente que, como fragmento expressivo, afeta e é afetado por outros elementos, quando participo de um agenciamento que possa virar as coordenadas perceptivas do espaço-tempo? De outra maneira, a feitura da música estará sempre disposta a ir, como uma flecha, a um centro fixo: mas a flecha jamais alcançará o alvo, já que o movimento encontra-se no intervalo, no trajeto, sendo ele a própria duração.

No “entre” que se produz nas relações dispostas em uma multiplicidade-música, que pode acontecer pelos mais diversos devires, os elementos postos em agenciamento desvencilham-se dos conceitos dos quais são dotados, e das formas por eles impostas, modificando, assim, suas naturezas. Tais modificações fazem surgir modos de individuação – compostos da relação de movimento e de repouso entre tais elementos, e do poder de afetar e de ser afetado que cada um deles dispõe –, que irão compor a novidade, o acontecimento que se inaugura. O mesmo pode acontecer, por exemplo, em uma cena teatral. Esse acontecimento se dá em *dinamismos espaço-temporais*¹², feito de espaços e tempos livres, nos quais não se fixam pontos, nem se supõe alvos de chegada. Em seu *Método de Dramatização*, Gilles Deleuze apresenta as seis propriedades de tais

¹¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1, 2000, p. 8.

¹² DELEUZE, G. “O método de dramatização” (1967) In: _____. *A ilha deserta e outros textos*: Gilles Deleuze. Edição preparada por David Lapoujade, 2006. p. 129.

dinamismos: 1 – eles criam espaços e tempos particulares; 2 – eles formam uma regra de especificação para os conceitos que, sem eles, permaneceriam incapazes de se dividirem logicamente; 3 – eles determinam o duplo aspecto, qualitativo e quantitativo, da *diferença* (termo que engloba os verbos *diferençar*, onde teríamos o vocabulário do atual, e *diferenciar*, no qual teríamos o vocabulário do virtual); 4 – eles comportam ou designam um sujeito “larvar”, “embrionário”; 5 – eles constituem um teatro especial; 6 – eles exprimem Ideias. Tanto o acontecimento musical quanto o acontecimento cênico constituem-se destes mesmos princípios, uma vez que operam neste dinamismo. Neste mesmo método, Deleuze propõe ainda que, para descobrirmos a essência de alguma coisa, ou para determinar algo relativo à Ideia, troquemos a questão “*que é?*” pelas questões *quem? quanto? como? onde? quando?* E, novamente, podemos aplicar estas questões à cena teatral e à música. Tais dinamismos e questões propostas no *Método de Dramatização*, de Deleuze, amplia em muito as percepções, as dimensões e os afetos em jogo nestas duas artes.

A composição da multiplicidade-música se dá, então, no acontecimento inaugurado na relação entre os seus elementos. Tal relação, por sua vez, é tramada, também, por vetores que irão constituir-se no agenciamento desta multiplicidade com outras multiplicidades com as quais se põe em jogo. Assim, os mesmos vetores que determinam um território composicional, traçam linhas de fuga, desterritorializam-se e lançam-se a um outro território, em operações conectivas das mais diversas ordens e entre os mais diversos elementos. Assim, também, constitui-se o acontecimento cênico: uma multiplicidade que opera as relações entre seus elementos, e com o mundo, por *rizoma*. Na multiplicidade-cena, a música é, ela mesma, uma multiplicidade em decomposição e recomposição durante o tempo do acontecimento cênico, em relação com outras multiplicidades em jogo: corpo, luz, espaço, elementos de cena etc. Música: potência de agir *no* e *do* acontecimento cênico; uma multiplicidade composta de outras tantas multiplicidades, pondo em relação elementos, singularidades, numa variação infinita de intensidades livres.

A partitura musical é um desenho de sons, um desenho que se escuta. Esses sons desenhados têm tamanhos diversos, são cheios ou são vazios. Partitura é o desenho de um caminho que o som segue como um rio, um fluxo, do começo ao fim (*da cappo ao finne*). Na partitura há também silêncios grandes e pequenos, frequências e intensidades, o romper das velocidades e das lentidões. Desenho de afetos, e de como irão deslizar no tempo. O tempo na partitura é posto como ponto de partida, mas vai nos recônditos, nos

cantinhos, aqui e ali, modificando-se, desfazendo-se, e se fazendo em outros. Uma mesma partitura cria mundos diversos. O desenho plano de uma partitura é um convite à produção de sonoridades, de dimensionalidades, muito singulares: cada um que a decifra, produz os sons de um modo próprio, subjetivo; pois uma partitura irá sempre além de uma instrução sobre a altura e a duração de cada nota, imposta sob um andamento, uma atrás da outra, uma atrás da outra. Partitura é, antes, um abraço aos estilos de composição de sonoridades, de texturas e de intensidades: um mundo de sons, um pequeno universo, uma invenção.

E como compor a partitura de uma pesquisa? É possível compor uma pesquisa como se compõe uma partitura? A pesquisa também se faz de encontros e de experimentações nela vividas. Experimentações em bandos, experimentações a sós, experimentações vida, que trazem questões que nos impulsionam à pesquisa, que se diz, que se mostra, que executa uma tese, um mapa de pesquisa. Tese como mapa de pesquisa: canais, linhas traçadas durante o percurso de caminhada, linhas nômades. Canais que se movimentam, que mudam de trajetória no mesmo momento em que fluem. Rio de começo inexato e fim impreciso. A pesquisa que aqui transborda em rio-fluxo é mapa. Pesquisa é mapa que se traça em rizoma que, por sua vez, é o método de realização de uma multiplicidade. A multiplicidade que estou denominando de música *esquiza*, compõe-se durante o traçar do mapa. Uma multiplicidade diz respeito aos elementos que lhe são singulares, que lhe são próprios; às suas relações com outras multiplicidades; aos acontecimentos que se dão nestas relações; à espaços e tempos livres; ao seu modelo de realização, o rizoma; ao seu plano de composição, constituído por platôs; e às linhas que a atravessam, que constituem territórios, e que propõem, ao mesmo tempo, graus de desterritorialização¹³. Para a investigação de uma música *esquiza*, é preciso, então, estar presente em cada um desses princípios que caracterizam uma multiplicidade e, perceber, realmente, como, quanto, onde, quando se compõe uma tal música *esquiza*. Começo atentando para a experimentação da sua prática mesma, como acontecimento musical, em relações com outras multiplicidades – uma cena teatral, uma dança, uma canção – afetando-as e sendo por elas afetada, metamorfoseando e sendo metamorfoseada, acontecimentos que compõem-se nas

¹³ “[...] as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, v. 1, op. cit., p. 8.).

próprias relações, no instante do encontro. Fico atenta ao tempo de cada acontecimento: não do quanto duram cronologicamente, ponteiro girando, do *Cronos*, que é tempo da medida, metrônomo, dois por quatro, três por quatro, quatro por quatro, seis por oito..., intervalinhos de tempo sempre iguais, sucessões impostas, entre as pulsações¹⁴. Não este, mas o tempo indefinido, que é tempo do *Aiôn*, que divide o acontecimento “num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-de-mais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar.”¹⁵ A individuação do tempo de uma canção não é a mesma minha, que a canto e toco, ainda que os tempos sejam abstratamente iguais. Se me percebo como sujeito, e não como multiplicidade, estou assujeitada a forma da canção. A canção, ela mesma máquina sonora, está no plano da própria composição, plano de velocidades e de afetos, de graus de intensidades sem sujeito, uma *hecceidade*.¹⁶

O movimento puro de uma canção tem duração indivisível, uma vez que é ato; que não se reconstitui com o espaço que deslocou no ar, com o batimento de cada uma de suas frequências. Sendo eu já várias, há, então, no acontecimento que se situa no “entre” *eu* e a canção que canto – duas multiplicidades –, intensidades, acidentes, individuações, nascidas do próprio acontecimento que, por sua vez, é o próprio agenciamento das individuações na temporalidade do devir, modificando-me e modificando a canção que canto.

É preciso, também, estar atenta ao rizoma que a música *esquiza* realiza, ao modo como faz suas conexões com outras multiplicidades, a como ele conecta um ponto qualquer daquilo que nomeio música *esquiza* – o acontecimento do “entre” – a outro ponto qualquer de outra multiplicidade, ainda que suas linhas, seus traços, não remetam a traços de uma mesma natureza. Um rizoma não se compõe de unidades – unidade pulso, unidade ritmo, unidade harmonia, unidade tonalidade, unidade andamento, unidade extensão, unidade melodia –, mas de dimensões, de direções movediças, por isso pode compor com todas as coisas do mundo. Rizoma não é uma estrutura de composição, e nem busca estruturar o que quer que seja. Nem é, também, método de

¹⁴ “Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o “tempo pulsado” de uma música formal e funcional fundada em valores, o “tempo não pulsado” para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica” (DELEUZE; GUATTARI, *Mil platôs*, v. 4, 2008, p. 41.).

¹⁵ *Idem*, p. 41,42.

¹⁶ “Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a suporta. E não é o mesmo plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades em um caso, que só conhece velocidades e afetos; plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. (*Idem*, p. 48.).

reprodução, mas de produção incessante. É uma antimemória, uma antigenealogia. Um rizoma não tem um começo nem um fim, ele transborda de um meio e se espalha, em busca de novas conexões que variem suas dimensões e que modifiquem a natureza da multiplicidade que compõe. O plano de composição, do qual se constitui a música *esquiza*, dá-se em diferentes platôs, como as outras multiplicidades. Platôs são regiões contínuas de intensidades que se desenvolvem não sob orientação de um ponto culminante, nem em direção a uma finalidade exterior¹⁷, visto que o método de realização que tais platôs compõem é um rizoma que se espalha, e não uma raiz, não um sistema pivotante que se aprofunda em uma só direção. Os rizomas são feitos de platôs. Os vetores que o rizoma espalha, traça o território de uma multiplicidade e, ao mesmo tempo, lança-a a outros, desterritorializa-a em fluxos *esquizes*. “Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. (...) Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.”¹⁸

As linhas que traço durante o passeio pelos campos dessa pesquisa repetem diferenças, e movimentam-se agora pelo desejo mesmo de desenhá-las no acontecimento da escrita. Como mapa que desenha a investigação de uma música *esquiza*, composta por uma variação de pentagramas, faz vibrar desejos, delírios, devires. São linhas de devires ligando os mais diversos desejos e delírios, vetores de um platô a outro, todo um rizoma transformando a natureza, as intensidades e as dimensões da música. Devir-música, devir-escrita, devir-fala, devir-canto, devires. Devires não são correspondências de relações, nem o parecer-se com, nem imitar alguma coisa, nem identificar-se com o que quer que seja. Devir não é uma imaginação, não se faz na imaginação: são devires-acontecimento¹⁹.

O devir é da ordem da aliança, do contágio, da comunicação. É por devir que entram em jogo multiplicidades inteiramente diferentes e mudam suas naturezas. Devir é um rizoma. E é já como uma multiplicidade em devir-criança, em devir-mulher, em devir-canto, e em tantos outros devires, que faço bloco com esta escrita. Uma multiplicidade

¹⁷ DELEUZE; GUATTARI, v. 1, op. cit., p. 33.

¹⁸ Idem ibidem.

¹⁹ “Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna”. (DELEUZE; GUATTARI, v. 4, op. cit., p. 18.).

que muda de intensidades e de dimensões porque, em devir, traço alianças com a multiplicidade que estou compondo como música *esquiza*. Importa encontrar entradas e saídas, e a maneira como se fazem as conexões. Só assim há desmanche e composição de um corpo no qual os órgãos se distribuem segundo os movimentos das multiplicidades em devir, um corpo vivo em fluxo *esquizo*, vivo de uma tal maneira que expulsa o organismo e sua organização, um *corpo sem órgãos*. Digo isso porque, de outra maneira, parece-me difícil criar uma partitura para a multiplicidade deste fluxo que produz música. *O esquizo* tem “o olho e a orelha agudos.”²⁰

Digo de início que não há uma gênese da música *esquiza* localizada em algum lugar do tempo histórico. E muito embora estejamos acostumados a pensar em formas e em gêneros musicais, esclareço, de antemão, que a música *esquiza* não tem nem um, nem outro. Não há uma forma que a estructure nem um gênero que a defina. E não se trata de recusá-los. Trata-se, antes, de abraçá-los todos de maneira informe e desgnerizada: todos os modos, todos os *nomoi*, todas as tonalidades, cromatismos, dodecafonismos. Música *esquiza* podem ser tantas músicas, mas não qualquer música. Nem se trata de eleger, nessa música ou naquela, tais elementos, tais harmonias, tais melodias, tais ritmos ou tais tessituras que a façam *esquiza*. O *esquizo*, para Deleuze e Guattari, é um polo revolucionário que traça linhas de fuga do desejo, criando tensão com outro polo – o polo paranóico facistizante, moralizante, puritano e familista: “dois grandes tipos de investimento social, um segregativo outro nomádico, que são como dois polos do delírio.”²¹ O polo *esquizo* faz fugir linhas que atravessam o muro das formações de soberania central (o polo paranoico), e libera a passagem de fluxos desterritorializados de abertura e desmoronamento, ultrapassando os limites das formas e as fronteiras dos gêneros. Entre esses polos do delírio, há oscilações surpreendentes, por onde se desprende uma potência revolucionária, uma *linha de fuga*,²² ou, inversamente, mantém-se uma maneira fascista que incide no arcaísmo. Duas faces de um corpo sem órgãos. E é sobre este corpo pleno, dobradiça e fronteira entre o molar e o molecular, que ocorre essa partilha, paranoia-esquizofrenia. Dois bordos de amplitude de um pêndulo que oscila em torno da posição de *socius* como corpo pleno sem órgãos; por onde chega a *grande linha* e, aí, “ou passa o muro e desemboca nos elementos

²⁰ Idem, v. 1, op. cit., p. 43.

²¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo*, 2010, p. 366.

²² Linha de fuga: expressão que, para Deleuze e Guattari, implica um funcionamento de produção desejante, linha por onde o desejo escapa das formas duras. Trata-se de um “fazer fugir”.

moleculares, puro processo esquizofrênico de desterritorialização; ou então, emperra, salta, recai nas territorialidades mais miseráveis do mundo.”²³

Para a música, a *fuga*, um dos primeiros modelos do modo tonal, desenvolvido por Bach, também é revolucionária: inicia-se com a exposição de um tema, que será novamente apresentado durante o desenvolvimento de uma ou outras vozes consecutivas, enquanto a primeira linha/voz deixa de expor o tema e parte para variações, fazendo durar a presença do tema para além de seus contornos²⁴, atualizando-o continuamente em suas diferenças. Também, na música, observa-se que a fuga produz uma multiplicidade de linhas que dissolvem a soberania formal do tema em questão, fazendo escapar outras intensidades, produzindo outras afecções. A fuga, na música, desenha um rizoma, faz desencontrar as identidades e as alteridades do tema, criando um movimento caleidoscópico onde as linhas, em contraponto, apresentam contrários que ecoam e que se espelham em reverberações defasadas²⁵. A questão é: como a música oscila nesse pêndulo, entre esses dois polos de investimento do *socius*? Música que segue uma direção molar, voltada para os grandes conjuntos, para os fenômenos de multidão; música de desmoramento, cuja desterritorialização leva cada vez mais longe, sem a complementariedade de uma reterritorialização, de desligamento absoluto; e música *esquiza*, que segue na dobradiça, no “entre”, na duração que é movimento puro, uma direção molecular *esquizonte*, penetrada nas singularidades, nas interações e ligações feitas por linhas de fuga infinitesimais, contrariando as perspectivas dos grandes conjuntos composicionais.

Onde se produz a diferença de uma música *esquiza* no acontecimento da música de cena ao longo de sua história? Digo que a música faz-se *esquiza* quando se põe em relação com alguma multiplicidade que esteja em *devir-música* no acontecer da música. Quando se faz cena, e quando a própria música, em devir, torna-se acontecimento, uma molécula sonora desejante: seu desejo não deriva de uma falta, seu desejo produz o que soa, vibra e flui, sem que represente um sujeito, sem que aponte um objeto, sem que subordine suas moléculas às estruturas molares. Música-grito-que-não-cala, seja lá porque for. Música-que-está-nascendo em qualquer chão que não é seu. Música que se faz linha de fuga mínima, imperceptível, em vez de obedecer as leis estatísticas dos grandes conjuntos. Música-*hecceidade*, graus, intensidades, acidentes, acontecimentos

²³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Idem, p. 372.

²⁴ MOTA, Marcos. *Dramaturgias: estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato*. UNB, 2011, p. 230.

²⁵ WISNIK, José Miguel. *O som o e sentido*, 1989, p. 167.

na música que compõem individuações sem sujeitos. Música que não está no lugar de alguém para dizer alguma coisa. Música *esquiza* é máquina sonora desejan²⁶, onde “tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e rupturas, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo”²⁷, e que, posta em funcionamento, confunde produto e produção: como produto de um desejo, põe-se a produzir um novo desejo. Desejo de música que produz mais música de desejo.

Mas como isso se dá? Como acontece a uma música ser a produção de um desejo e não produzir outra coisa senão um novo desejo? Tomemos uma canção, por exemplo, executada durante a realização do trabalho das catadoras de algodão. Ali, onde é cantada, tal canção traz consigo um povo, uma genealogia, um tempo e um espaço demarcados por uma memória. Ela atua no território desta memória, atualizando fragmentos mnemônicos que produz a voz de sujeitos que, por sua vez, compõem uma coletividade. Esta canção, neste território, tem o rosto marcado por traços sociais que mapeiam uma ordem de razões e que articulam “meios causais e processos organizados por significações que não são propriamente musicais, mais antes, morais”²⁸. Seu funcionamento se dá na produção de um trabalho, de uma lida, embala um fazer. Supomos que esta canção salte para outro lugar, e que seja cantada por um outro povo (atores de um teatro, por exemplo) passando a ser música de cena. Neste caso, ela fará agenciamentos com um outro tempo e com um outro espaço, no qual seu funcionamento não estará mais associado à função que a originou, como gênese. Ainda que nesta canção não haja modificações em seus elementos, e que nela mantenha-se a melodia, a harmonia, o timbre e os ritmos originais, ao soar em um acontecimento outro, tais elementos mudam de dimensão na relação com o próprio acontecimento. As dimensões que atuavam originalmente, em um campo de trabalho, onde esta canção exercia uma função, redimensionam-se, porque se colocam em conexão com um outro território. No entanto, se trouxermos esta canção para uma cena que a reterritorialize, mas que busque ainda, para tal reterritorialização, ambiências do território de onde partiu, pensando em

²⁶ “Não há mais nem homem nem natureza, mas apenas o processo que produz um no outro e acopla as máquinas. Em toda parte, máquinas produtoras ou desejan^{tes}, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior não querem dizer mais nada”. (DELEUZE; GUATTARI, *O Anti-Édipo*, op. cit. p. 12.)

²⁷ Idem, p. 61,62.

²⁸ LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Cap. II, parte II, I, “O som e os traços de rostidade”. Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 2013, p. 77.

manter a representação de sua terra natal e a voz dos sujeitos que a cantam, haverá uma diminuição na potência de redimensionar os seus elementos, pois, embora haja uma mudança de espaço onde estas relações acontecem, não se possibilitam as conexões que uma reterritorialização potente provocaria. Parece, de início, que se produzimos uma cena que pretenda representar o acontecimento nos campos de colheita de algodão, aspiramos trazer o que lhe é previsto enquanto sonoridade, compondo-a visando uma unidade de linguagem entre os elementos cênicos. No entanto, será o imprevisto que possibilitará a novidade do acontecimento. Cada elemento cênico, vindo de territórios distintos, com seus modos de individuação, traz suas matérias, dimensões e intensidades próprias. O agenciamento entre os componentes de tais elementos, e de um elemento com o outro, neste novo território, poderá compor uma cena que, ao invés de representar um acontecimento (a prática da colheita do algodão, por exemplo), inaugure um contágio, um *fluxo esquizo* que amplie as percepções sobre o acontecimento mesmo, abrindo, aí também, possibilidades de novas vozes produzidas por *agenciamentos coletivos de enunciação*.

Atualidade dos “fluxos esquizos” como construção de novos “agenciamentos coletivos de enunciação”. Coleta dos traços de singularidade de um processo de produção de agenciamentos de desejo no interior dos quais se analisa o que emperra e o que possibilita sua potencialidade transformadora. Análise de uma individuação dinâmica sem sujeito, de uma constelação funcional de fluxos sociais, materiais e de signos que são a objetividade do desejo. Análise de um devir.²⁹

Assim, estaríamos diante de um evento que descompõe a forma prevista de um acontecimento e torna-se a invenção e a produção do próprio acontecimento, extraído de uma canção desterritorializada. O importante seria, então, não organizar sua forma, ou sua unidade no conjunto, mas garantir que cada elemento mantenha sua potência ativa no acontecimento. A música, como elemento vivo que compõe a cena, quanto mais previsível, menos potente se torna, pois, ao invés de atuar na inauguração de um acontecimento, estaria submissa à manutenção dos velhos procedimentos, decalques fundados por mecanismos constituídos por um *socius* no qual se estabelecem apenas enunciados de ordem dominante.

Como, quando, onde, quanto é possível compor uma música que faça nascer um ouvido *esquizo* no meio do pensamento que produz música de cena, que force o próprio

²⁹ ROLNIK, Suely B. In: GUATTARI, F. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*, 1985, p. 8.

pensamento que a compõe a ouvir a novidade imprevista, tornando o pensar uma invenção sonora espacial? Invenção no lugar de representação? Há que se dispor a uma dimensão inventivo-intuitiva (ao modo de Bergson), como um método rigoroso, para perceber a produção de um pensamento corpóreo em fluxo sonoro *esquizo*. Pondo em experimentação tal método, desenho um rizoma com diferentes linhas da construção histórica da teoria musical ocidental, atenta à maneira como foi possível produzir, com estas mesmas linhas, desterritorializações dos conteúdos propriamente musicais: quando a música os arrastou para outros lugares, pondo-os em operações ativas com os mais diversos devires, e, quando uma vez desterritorializados, passaram a atuar como formas de expressões desterritorializantes. Traço, portanto, linhas que variam suas direções e que, a todo tempo, modifica a sua cartografia, mais interessada em acompanhar as processualidades dos acontecimentos musicais do que em narrar uma cronologia histórica e classificatória. Observo os agenciamentos entre os seus fluxos materiais, sempre em relação com os fluxos sociais, econômicos e políticos, e busco reconhecer, nesses movimentos, os momentos nos quais a música, tendo fugido das estruturas impostas e aos dualismos moralizantes, exercidos pela linguagem, fez-se música *esquiza*, e tornou-se capaz de inventar fugas, sonoridades minoritárias, escapando à codificação sem se deixar constituir uma nova máquina determinável como *socius* capitalista, utilizando-se de suas multiplicidades materiais postas em relação em diferentes dimensões, num contrainvestimento das produções e das reproduções sociais. Mas, afinal, de que maneira poderíamos realizar esta operação de autonomia, de linhas de fuga? Levando em conta que a base material para a composição da música compreende todos os elementos musicais, disponíveis em toda a sonoridade do mundo (há, nos sons de todo o dia, texturas, intensidades, alturas, ritmo e melodia), o que liberta essas matérias do sistema pontual musical – que se encontra todo pronto, e que foi inventado pelos próprios músicos –, são os devires.

São encontros fantásticos, potentes, milenares, que se reinauguram a cada acontecimento, assim como no acontecimento teatral. O acontecer da cena é um ato generoso, uma heterogenia. Encontros possíveis e imprevistos. Imersão no efêmero. Duração – o movimento puro do instante – um presente que se divide ao infinito num antes e num depois. É toda uma linha reta percorrida pelo *Instante*, é a forma vazia do tempo dos *acontecimentos-efeitos*. Esse instante, deslocado sobre a linha vazia, sempre já passado, sempre ainda por vir, é o eterno retorno dos *acontecimentos puros* que extrai do presente apenas singularidades. O ator contra-efetua cada acontecimento e extrai um

único Acontecimento que comunica com todos os outros, voltando sobre si mesmo, através de todos os outros, com todos os outros. Colocamos uma fermata no tempo, dando ao tempo a duração do seu desejo: tempo da eternidade, instável e modulável, fora dos eixos. Instante que dilata, redimensiona e reintensifica, instante no *fora* do tempo, no vazio do presente, e temos o tempo da cena teatral. Nele, misturam-se coisas e não-coisas do mundo, ritornelos, pontas de ritornelos, que em linhas não-direcionais, esbarram e modulam uns aos outros. Ritornelo: território ora, ora, ora desterritorializável. É o que pode a música, e também a cena, em frente ao *ritornelo*, termo que Deleuze e Guattari tomaram emprestado da música, e que traz uma topologia própria, constituída de diferentes planos: faz-se o esboço de um centro calmo e estável no seio do caos (infra-agenciamento); estando já pousado sobre este centro calmo e estável, organiza-se uma casa no espaço, “mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar o espaço limitado” (intra-agenciamento); a partir do em-casa, faz-se uma abertura, lança-se, “arriscamo-nos a uma improvisação”³⁰. (inter-agenciamento). Para cada esbarrão, para cada encontro, este presente vazio do ator, no tempo da cena, compõe ritmos distintos. A cena lança-se no tempo-espaço de uma fermata efêmera e louca que, conectando livremente uma coisa a outra, reinventa desarrazoados espaços e tempos para uma música *esquiza*.

A polifonia cósmica da cena teatral não empilha códigos que exercem funções referenciais e ditam ações. Um jogo desta natureza, dispõe os elementos em relações estáveis e passivas, fixando cada elemento a um significante estético, sem ultrapassar o nível da associação representativa, sem levar em conta as relações internas de cada elemento. No entanto, é na relação que acontece no interior de cada elemento, entre as matérias expressivas, que tais matérias deixam de operar como conteúdos qualitativos que exercem a função de marcar e medir, e ganham vida autônoma em suas relações externas, não mais como um motivo ou tema fixo, mas como potência expressiva, enérgica, incisiva e objetiva. As circunstâncias externas, nas quais se põem a atuar os agenciamentos cênicos, estão relacionadas às circunstâncias internas de cada elemento. A potência desse agenciamento dependerá, assim, da autonomia das matérias expressivas que compõe cada elemento em cena. Enquanto fechados em si, fixados em referências pelas quais levantam placas, dificilmente haverá, entre os elementos cênicos,

³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. 2007. p. 116.

transbordamentos, modulações, invenções, encontros potentes que façam explodir, expandir, transgredir, os significados, as subjetivações, os sujeitos.

E qual acontecimento cênico desejamos? Num salto, numa mudança de vontade, desejamos não mais *o que acontece*, mas *alguma coisa no que acontece*. Não o acontecimento dos códigos, onde as partes correspondem às formas, onde as matérias funcionam como um caos submetido à uma ordem. Não o acontecimento das organizações ou dos desenvolvimentos, estratificações, formas e sujeitos, no qual os elementos e funções são estratos, ou relações entre estratos. Ao contrário, desejamos aquele acontecimento que implica uma “desestratificação de toda a natureza”, dentro do qual as relações de velocidade e lentidão entre partículas, tais como aparecem no plano de consistência, realizam movimentos de desterritorialização, puros afectos ativos num empreendimento de dessubjetivação³¹. Acontecimento no qual a relação entre as matérias inaugure também uma nova relação com o perigo, com a loucura, com os limites. Encontro fugaz de acasos, como propõe a performer e filósofa Clarissa Alcantara:

Do acaso dos encontros, inventamos um núcleo, um centro descentrado, um eixo deslocado, uma constante marcha que nos assegura um contragiro. Desejamos o acontecimento! Nossas posições estão multiplicadas; lugares privados são ilhas movediças, as linhas desfocadas borram os contornos. Estão difusos os limites entre o céu, a terra, o mar, entre o viver e o fazer arte, entre o sentir e produzir desejo. Falamos coisas, misturamos coisas, perdemos os rumos, encontramos o inesperado, reinventamos o pequeno mundo, corporeamos almas, bebemos e nos embriagamos um do outro. Somos limiares de intensidade³².

Inventar um núcleo descentrado. Não buscar um centro fixo para a encenação. Intuir, proporcionar as diferenciações inesperadas que, nos giros e contragiros da feitura da cena, atuam sobre os padrões reiterados. O que pode uma luz, um cenário, um figurino? O que pode um texto? O que pode uma música? Talvez tenhamos de sentir a potência de cada elemento, recebê-los, entregarmo-nos, abri-los e abrimo-nos para o contágio, antes de pensar em abrir as cortinas.

O acontecimento cênico: uma maquinaria que rompe com o jogo das representações e abraça os imprevistos do ato; instante vazio que age inventando-se a si mesmo. O acontecimento cênico como uma maquinaria põe em funcionamento uma

³¹ Idem, p. 60.

³² ALCANTARA, Clarissa. *Corpoalíngua*: performance e esquizoanálise. 2011, p. 58.

operação maquínica molecular, mínima e alongada. É próprio *da* cena o intempestivo, o que cresce em intensidade e se aprofunda, e, trazendo à superfície a profundidade, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade. O que é *da* cena é a maquinação dos encontros que se dão, *na* cena, como blocos de devir. Tudo que é *da* cena se faz bloco de devir *no* interior da própria cena. Então, um devir-luz da cena faz bloco com o devir-cena da luz: devir-sombra, devir-escuridão, devir-claridade imensa. O devir-imagem da cena, faz bloco com o devir-cena do cenário: devires dimensionais, devires de profundidade, devir-textura. O devir-música da cena, faz bloco com o devir-cena da música: devir-criança em sua cançãozinha, devir-intensidade no trágico das *fúrias*, devir-dissonância na gagueira da língua, devir-canção-molécula-sonora-de-pássaro, devir-ritmo num ritornelo cósmico. Dois ou mais desses elementos cênicos podem fazer parte de um mesmo devir. Música e luz fazem bloco com o devir-morte da cena. Os blocos de devir que compõem a cena contagiam-se uns dos outros. É por um contágio *involutivo* que os planos se aniquilam ou se correspondem, fazendo irromper na cena os matizes, as texturas, as sonoridades: a cena está povoada³³.

A linguagem inventou o dualismo: somos brancos ou somos pretos, somos mulheres ou somos homens. Isto é bom ou é mau, faz bem ou faz mal. Deleuze propõe lutar contra a linguagem, traçar uma linha vocal ou escrita que force a linguagem passar por esses dualismos, definindo variações no uso de uma língua menor.³⁴ No lugar do “ou” coloquemos um “e”, para podermos, então, compor multiplicidades minimamente extensivas: somos brancos e pretos e amarelos e muitas matizes, mulheres e homens e outros, somos bons e maus e nem somos bons nem maus, bonitos e feios e graves e agudos, somos fortes e fracos e pequenos e médios e grandes: somos uma multiplicidade. Um pino de luz sobre um ator é uma *ausência-presença* num agora vazio e movediço, estendido de infinitos ontens e intermináveis amanhã. Um ruído estridente em cena é grave e agudo, é enfadonho e vivaz. É o que pode um corpo para além da linguagem, no *fora* da linguagem.

Antonin Artaud: um neutro, feminino e masculino. Em seu neutro, pesado e fixo, às vezes inexistente (“repouso, de luz, de espaço enfim”), há um massacre, um *teatro da*

³³ “No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se antes, no devir, de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo. Involuir é ter um andar cada vez mais simples, econômico, sóbrio.” (DELEUZE; PARNET, *Diálogos*, 1998, p. 39.)

³⁴ *Idem*, p. 44.

crueldade. Uma guerra que se alimenta de uma guerra e cospe sua própria guerra. No neutro, em seu recolhimento, a vontade espreita a guerra e provoca sua saída. O ventre é vazio por onde o silêncio deve começar, no ventre a respiração desce e cria seu vazio arremessado para o cume dos pulmões. Seu masculino não é nada, ele mantém a força e o sepulta na força, é um ativo comprimido que mantém a vontade enérgica da respiração; no exterior, é uma batida do suspiro de uma boca fechada, uma “larva de ar” que explode na água no momento em que se fecha. Seu masculino, “para fazer sair o grito da força”, se apoiaria no ponto dos estrangulamentos que comanda a irrupção dos pulmões. Do vazio de seu ventre alcança o vazio que ameaça o cume dos pulmões, a respiração cai então sobre os rins, é um grito feminino, terrível grito subterrâneo armado em guerra, para o qual ele precisa cair. Seu feminino é tonitruante e terrível. É abandono, angústia, apelo, invocação, gesto de súplica, um descer nas profundidades para logo voltar à superfície. O masculino assombra o feminino como sombra, mas é no feminino que apoia a força dos seus músculos, nos rins; é na altura dos rins que todo o sentimento feminino realiza seu vazio, o soluço, a desolação, a respiração espasmódica, o transe. Para criar, Artaud, não precisa da força, apenas da fraqueza, de onde surgirá a vontade com toda a força da reivindicação. Artaud contamina sua respiração dessas matérias desgnerizadas, e nela apoia o seu grito: “o grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra”.³⁵ Ultrapassando os dualismos, Artaud varia na língua menor que inventou para si.

Para Antonin Artaud, a cena é “um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido”, fazendo com que ela fale sua linguagem concreta³⁶. Uma linguagem, no entanto, que escapa à própria linguagem, e versa novos sentidos; que independe da palavra e inventa uma língua. Artaud substitui, então, a poesia da linguagem por uma “poesia no espaço” que não pertence mais ao domínio das palavras:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam da linguagem articulada.³⁷

³⁵ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*, 1999, p. 167, 168, 169.

³⁶ Idem, p. 36.

³⁷ Idem *ibidem*.

A linguagem física, a linguagem material e sólida que se distingue da palavra, segundo Artaud, consiste em tudo que ocupa a cena, em tudo que nela se manifesta e se exprime materialmente. Artaud afirma que os modos de expressão utilizáveis em cena (música, dança, artes plásticas, pantomimas, mímica, gesticulações, entonações: os elementos e suas matérias expressivas) são próprios da “poesia no espaço”. É intrínseco, em cada um destes modos, uma “poesia própria”, e depois, “uma espécie de poesia irônica”, que provém do jeito com que cada modo de expressão se combina com os outros. Essas combinações tem como consequência, reações e destruições recíprocas³⁸. Deste modo, a poesia *da e na* cena será sempre provocada, tanto pela “poesia própria”, que instaura um motivo territorial no acontecimento cênico, quanto pela “poesia irônica”, que inaugura um contraponto, uma polifonia ativa entre os motivos, e os modifica, instante a instante, imprevisivelmente. Para Artaud, a música, a dança, as artes visuais, a pantomima, os elementos de cena em geral, só produzem algo, concreta e objetivamente, através de uma presença *ativa* em cena, quando são “capazes de aproveitar as possibilidades físicas imediatas que a cena lhes oferece”. As formas imobilizadas da arte, deixando-se substituir pelas “formas vivas e ameaçadoras” cedem ao que Artaud chama de *tentação física da cena*, e é por aí que o sentido da velha magia reencontra, no plano do teatro, uma nova realidade³⁹. São agenciamentos rizomáticos operando as forças atrativas em blocos de devires. Sóbrio, econômico e simples o agenciamento entre esses elementos torna possível a riqueza dos efeitos de uma máquina cênica, a própria maquinação do desejo (ou dos desejos) da cena que se produz. Mas afinal, em que nos tenta fisicamente a cena? Onde tal poder físico nos ameaça? Ameaça-nos o espírito e os ossos. São os desarranjos do controle, da lógica segura de um corpo familiar e organizado, abrindo assombrosas fissuras na superfície. O que nos ameaça e atrai como “tentação física” é a possibilidade do flagelo como instrumento direto e materialização de uma força inteligente, ou a ameaça de uma doença como uma espécie de entidade psíquica? “Ninguém pode dizer por que a peste atinge o covarde que foge e poupa o dissoluto que se satisfaz sobre os cadáveres.”⁴⁰ Vitorioso e vingador ao mesmo tempo, máquina molecular desejante e máquina de guerra, o teatro de Artaud é a peste que se apodera das imagens adormecidas e as

³⁸ Idem, p. 38.

³⁹ Idem *ibidem*.

⁴⁰ Idem, p. 33.

impulsiona a gestos extremos: “como a peste, o jogo teatral é um delírio e é comunicativo.”⁴¹

Tudo aquilo que está *na* e que é *da* cena põe-se em risco. Toda a matéria está ali ameaçada e ameaça a cena. Diante disto, pergunto-me, o que ameaça a composição de uma música quando esta é música de cena? O que ameaça um músico quando compõe para a cena? Um músico compõe na cena? Um músico compõe fora da cena e depois apenas a reproduz dentro da cena? Há de um tudo, o problema é quando o que se ouve é qualquer coisa. Uma musiquinha qualquer acompanhando e ilustrando a cena. Um músico de cena é *presença ativa em cena*? É possível ao músico de cena também ceder às *tentações da cena*, entregar-se aos efeitos das formas vivas e ameaçadoras e aproveitar de suas possibilidades físicas imediatas? Como compõe um músico quando está fora e quando está dentro da cena? Corro riscos também ao me fazer tais questões? Há vinte e quatro anos venho trabalhando como musicista de cena e em nenhuma de minhas composições para a cena teatral me vi realizada com a música que produzi, percebendo que tenho produzido música *na* e *da* cena como forma imobilizada. Trata-se de uma condição de subordinação em frente a territórios determinados, fixos, e instituídos da cena teatral. A expedição em que me levo nesta pesquisa é o que me permite construir este problema, uma posição de problema, sem querer encontrar a solução (o que me inspiram os *diálogos* com Deleuze). É que a música *esquiza* me sacode pelo ombros, desloca-me, acorda-me em novos acordes e me põe em outros acordos. O que interessa não é responder a estas questões, e sim, sair delas. Movimento que acontecerá às minhas costas, na saída, ou no momento em que eu piscar.

As formas imobilizadas, subordinadas à unidade fixa de seus territórios determinados, não sustentam seu equilíbrio aparente diante à heterogenia da cena, não garantem sua suposta estabilidade rígida que evita os excessos e as experiências-limite, diante da imprevisibilidade provocadora e tentadora do acontecimento teatral. O acontecimento cênico que se põe a funcionar segundo a fixidez das formas, é um subordinado às formas condicionadas, de fácil digestão, próprias às formações de massa, de gigantes organismos bem controlados. Uma cena teatral como esta, dominada pelas reproduções e pelo uso excessivo de decalques, compostas por matérias formatadas e assujeitadas, só sabem responder aos territórios instituídos. Nesta cena, nada se produz, tudo se reproduz e se anti-produz. O grito de Artaud atravessa como

⁴¹ Idem, p. 39.

um raio, para que Deus perca de vez seu juízo. *Não há nada de mais inútil do que um órgão*, mas sua luta não é contra os órgãos, e sim, contra o organismo.

O receio de uma lesão que intervém na estabilidade da cena, comprometendo a livre heterogenia, é o mesmo que evita o contágio. Sem contágio não há heterogenia. No entanto, ameaça e contágio são próprios da cena. Passividade e segurança não fazem acontecer a cena teatral; sem esforço, o que fazem é reproduzir estéticas banais, agem por reação, por resposta programada, sem jamais estar à altura de instaurar um acontecimento. Passividade e segurança repelem a máquina desejante, não suportam seus ruídos, seus acidentes, sua imprevisibilidade. É que uma máquina desejante não assegura, não aspira, nem subordina-se a nenhuma unidade estrutural. Como produção incessante de desejo, a maquinaria cênica põe em combustão construção e funcionamento, uso e montagem, produto e produção, e é neste sentido que seu produto é o próprio processo. O desejo percorre todos os meios, em seus detalhes e por inteiro, vibrações e fluxos de toda natureza, introduzindo cortes e capturas, é desejo sempre deambulante. No entanto, quando um sistema como este da dimensão teatral, reduz-se a um estado de representação, a produção e a relação dos elementos cênicos em questão, torna-se alienada, estagnada, limitada a instâncias de significâncias estéreas, e o desejo, por sua vez, já nasce capturado. A representação simbólica, explorada em excesso, entorpece o desejo na produção de subjetividades mórbidas, fixando-o como um objeto sempre faltoso, apontado para um fim sempre inatingível e escondido numa fonte nunca encontrada. Assim, tendo o desejo e sua produção capturados, só é possível para o teatro uma representação subjetiva infinita, da qual ele destaca uma estrutura finita que só pode representar sua própria ausência⁴².

As relações formais que estruturam os elementos da cena, funcionam como muros, são paredes a prova de som que impedem a música *esquiza* de penetrar com seu devir-molecular desestruturante a cena teatral. O que pode uma música *esquiza* num teatro de metáforas e metonímias, cuja a estrutura só vale para representar algo não representado na representação? O que traz a música *esquiza* para a superfície de um teatro cujo simbólico designa os elementos de uma representação subjetiva, elementos que funcionam apenas como puros significantes, puros representantes não representados de onde aparecem ao mesmo tempo os sujeitos, os objetos e suas relações?⁴³ Como a peste, por um contágio estranho e imperceptível, a música *esquiza* pode agir

⁴² Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo*, op. cit., p. 402,403.

⁴³ Idem ibidem.

diretamente e profundamente sobre a sensibilidade dos órgãos, a partir de vibrações e intensidades de sons inaudíveis e lancinantes, com ritmos, ressonâncias e tessituras de mesclas cromáticas surpreendentes, pondo em movimento uma dimensão sonora de modo excepcional e incomum, *expressando aquilo que rotineiramente não se expressa*. Como a peste, a música *esquiza* de cena pode por em uso as entonações de forma absolutamente concreta, devolvendo às sonoridades suas possibilidades de comoção física, seu *poder de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa*. Ela pode agir contra a música rasteiramente utilitária, devolvendo-lhe suas potências de *encantamento*. Pode, ela também, ser *uma experiência acessível de todos dias*⁴⁴.

Desejo, contágio, ameaça, imprevisto: inerências *da* e *na* cena. O que é da cena *na* música *esquiza* são seus impulsos, intensidades, dimensões, ela também, “poesia no espaço”, fora do tempo. *Da* cena, são os blocos de devir, a maquinação dos agenciamentos entre os elementos, os fluxos que põem em funcionamento sua maquinaria. O que é *da* cena é a sua própria máquina, que põe em movimento os agenciamentos sempre em vias de desterritorialização, traçando, *na* cena, suas variações e mutações⁴⁵. *Na* cena, realizam-se encontros: são os elementos e as suas matérias, coisas e não-coisas, que se agenciam inseparáveis à cena. As relações *na* cena exprimem-se no mesmo instante em que fundam o território da cena. No entanto, *exprimir não é pertencer*, pois há uma autonomia da expressão na relação que as matérias estabelecem com o território. O corpo do ator, lançado também em encontros que o modifica, desorganiza-o, é muitas vezes levado a um ponto onde não pode mais dizer, “eu sou isto, eu sou aquilo, isto me pertence, eu pertenço àquilo”. Mas afinal, o corpo pertence ou não pertence à cena? Cria-se aqui, talvez, um paradoxo indissolúvel: Sua autonomia expressiva não pertence à cena, no entanto, onde há um corpo de ator, ativo, atuante, há cena; onde houver um corpo atuando, eis aí uma cena, seja na rua, no palco, ou num quarto fechado. O mesmo não se pode afirmar da cena, do acontecimento cênico, pois não há como uma cena existir sem um corpo. Este corpo pode não estar em cena, mas se há cena haverá um corpo atuando mesmo que ausente. Cada elemento que *entra na/em* cena, são matérias corpóreas, incorpóreas, objetais, musicais que mantêm suas existências expressivas autônomas, não porque cumprem funções passivas, mas porque põem suas energias ativas em relação. São como máquinas órgãos que se acoplam com outras máquinas-fontes. Fluxos e cortes, cortes e fluxos, que ora

⁴⁴ Sobre a linguagem articulada. (Cf. ARTAUD, op. cit., p. 46,47.)

⁴⁵ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*, v. 4, op. cit., p. 146,147.

conectam, ora interrompem, pondo em operação a complexa maquinaria cênica: uma pequena máquina emite um fluxo, uma outra corta, extraindo o fluxo, alternando por variações contínuas as intensidades do desejo que faz mover:

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acomplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. (...)

Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela: o olho interpreta tudo em termos de ver – o falar, o escutar, o cagar, o foder... Mas sempre uma conexão se estabelece com uma outra máquina, numa transversal em que a primeira corta o fluxo da outra, ou ‘vê’ seu fluxo cortado pela outra.⁴⁶

A cena teatral não é um organismo, mesmo que se aceite trata-la como tal, um corpo organizado, estruturado, com começo e fim previstos. No entanto, a cena teatral, tomada aqui como *acontecimento*, é antes um corpo sem órgãos. Não é um mero mecanismo posto em funcionamento autômato; é uma maquinaria complexa, sutil, delicada, ruidosa, imprecisa, imprevista, com devires-imperceptíveis e devires-moleculares de toda espécie, assim como grossas matérias e materiais de naturezas distintas a avolumar o espaço: cada elemento uma máquina órgão ligada a outra máquina órgão, conectadas por uma multiplicidade de fluxos e cortes, pondo em movimento a maquinaria cênica. Ela mesma, simultaneamente, uma máquina fonte e uma máquina órgão acoplada às outras tantas máquinas da maquinaria cênica. Mas, também, a cena funciona nos “entres” das máquinas, no meio delas, todas dispostas em um plano que opera em ritmos variados, em fluxos maquinicos. Entre as máquinas, a cena integra e desintegra a si mesma, e aquilo a que se acopla; não está pronta nem terminada, e nem começa agora quando se abrem as cortinas. Assim como não há *uma luz, uma voz, uma música*, não há *uma cena*. Cada máquina órgão extrai partículas das matérias em conexões e, assim, vai-se compondo um corpo (cênico) sem órgãos que não se organiza nem se desenvolve sobre estratos, formas, sujeitos, mas que arranca o órgão à sua especificidade para fazê-lo devir "com" o outro. Corpo que se compõe no mesmo instante em que cria composições, em movimentos e repousos, em velocidades e lentidões, nos agenciamentos, nas passagens, nos saltos; em relações que o levam mais próximo daquilo que está em vias de se tornar, e através das quais se tornam. São devires, o processo mesmo do desejo, que inventam o plano de composição do corpo

⁴⁶ Idem, *O anti-édipo*, op. cit., p. 11-16.

sem órgãos, em movimentos de desterritorialização, em empreendimentos de dessubjetivação:

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 dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais.⁴⁷

O grande corpo (cênico) sem órgãos, a maquinaria cênica, tudo o que irrompe do acoplamento das matérias dos elementos, e das intensidades e variações de suas potências, é o acontecimento cênico em si. O que é da cena são os seus órgãos destituídos, de onde foram arrancadas as funções e as especificidades; são os devires que a põe em agenciamentos, territorializações e desterritorializações das quais participa; são os seus fracassos e os seus imprevistos.

O corpo (cênico) sem órgãos é um despossuído; um distúrbio orgânico que recusa autópsias, uma força extrema em carne viva, que realiza seu acontecimento. Corpo que vive, vitorioso e vingativo, o seu funcionamento. Essa é a maquinaria das pestes e dos contágios, de um estranho maquinado, maquinando o impossível até que tudo se torne, de repente, nosso elemento normal⁴⁸.

É assim que Antonin Artaud inventa sua vida e cena, e cria para si seu corpo sem órgãos:

Levando-o pela última vez
a mesa de autópsias para
refazer sua anatomia
o homem está doente porque está mal
construído.

Atem-me se quiserem
mas temos que despir o homem
para raspar-lhe esse micróbio que o pica
mortalmente

⁴⁷ “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 dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais.”(DELEUZE; GUATTARI, *Mil Platôs*, op. cit., v. 4, p. 47.).

⁴⁸ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, op. cit., p. 23,24, 26.

deus
e com deus
seus órgãos
porque não há nada mais inútil que um órgão

Quando vocês o tiverem feito um corpo sem
órgãos, o haverão libertado de todos os seus
automatismos e o haverão devolvido a
sua verdadeira liberdade

Então poderão ensinar-lhe a dançar ao revés
como no delírio dos bailes populares
e esse revés será
seu verdadeiro lugar⁴⁹.

E é assim que se pode criar um corpo sem órgãos de uma música *esquiça*.

Tenho ouvido muito o barulho do mar. Barulho das grandes ondas, e as reverberações que confundem o som de quando quebram com o do quando se esticam na areia. Pequenos estalinhos de som da espuma branca, que aqui na casa ressoa. Ontem, novos cantos de passarinhos, nova estação que chega, migrações que ouço. Passagens de sons. É que tudo soa. Há sempre, enquanto escrevo, o contraponto de pássaros e marulhos e o som brutal de uma geladeira velha. Ela soa assim: um barulho mais forte se sobressai, fazendo soar um obstinado pequenininho de uma nota só, em tessitura média, com um ataque curto que logo é sugado para dentro dela mesma, cíclico, maquinal; mais fraco, mas ainda bem audível, soa um pedal grave que oscila um pouco; e, no fundo, mais fraquinho e bem à vontade, soa um agudo frenético, brincalhão. Entre esses três sons que se destacam, soam uns harmônicos que não sei descrever, mas que se misturam entre as melodias e formam com elas o corpo do som dessa geladeira rabugenta.

No contraponto entre os marulhos do mar, os cantos dos passarinhos e a rabugice da geladeira, às vezes entra o som da chuva caindo no telhado da casa e no chão da varanda, do vento quando é forte, quando é brisa e quando é ventania, das folhas e dos galhos que os ventos balançam, dos grilos (porque o verão acabou e as cigarras, pra onde foram?), do miado do gato, e a voz do amor que tenho. Corpo da polifonia que varia todo dia. Variações que não emudecem nunca. Matérias dos dias. É espontâneo em mim deixar de ouvir o barulhão da geladeira mesmo enquanto soa, e voltar a ouvir as reverberações do mar quando explode uma onda. Disparos. Sobressaltos. Acalantos. Há sempre um colo breve no canto do passarinho, há invasão

⁴⁹ Idem, *Para terminar com el juicio de dios y otros poemas*, 1975, p. 30,31. (Tradução minha).

pulsante de uma saudade no som da chuva caindo. Há sempre? Há sempre o mesmo? Nem. Não posso dizer isso assim sem sentir agora mesmo diferente. Pensei assim porque me veio logo, mas sei que tudo muda enquanto vivo e não estou por aqui presente. Nem presente no dia, nem presente na escrita. Às vezes não me sei, não me tomo, não me canto, não me rejo, não me escuto. A cena é esta, e essa é a música *esquiza* que se faz sozinha nos dias todos de minha presença-ausência na maravilhosa expedição que é a vida. E quando em cena, no acontecimento desta expedição, eis que às vezes aparece a representação daquela que sou quando não estou presente. Momentos de cena. Horas de cena. Dias de cena (e paro por aqui porque ainda não tenho coragem de seguir além). Cena e música *esquiza*, compondo, com as matérias dos dias, o acontecimento dessa expedição.

Crio diariamente o *corpo sem órgão* dessa música *esquiza* com as escolhas que faço nos momentos em que estou presente. Crio no acontecimento mesmo, porque é quando a música já está soando. Colho delas suas sonoridades e os afetos que elas trazem consigo. Colho os coloridos. Agora, por exemplo, soam os sons da geladeira, as reverberações do oceano, a torneira cacarejante, a água caindo na pia, os passos de que eu amo no entorno do balcão da pia, o teclado do computador enquanto teclo, e nenhum vento nem passarinho. Deixo soltas as matérias como soam. E não faço soar a música que escuto. Nesse corpo sonoro que agora ouço, não organizei os tempos nem as intensidades, nem escolhi os sons para compor melodia, mas poderia. Eu poderia gravá-los e editá-los e fazê-los soar, expressando as relações que ali comporiam o território sonoro de uma melodia *esquiza*. *Esquiza*, porque eu não definiria os tempos, ainda que pudesse. Porque escolheria alturas que independessem de um campo determinado. Porque a harmonia que, porventura, eu escolhesse, passearia por onde quisesse. Isso é uma coisa. Outra coisa é a seguinte: se eu pegasse todo esse material e resolvesse criar uma música a partir deles, e não com eles, com piano, flauta, percussão, seria possível criar um *corpo sem órgãos* para essa invenção? Sim, eu poderia. É que a música é feita dessas matérias sonoras que estão livres no mundo. Tudo soa. Tudo é forte e fraco e grave e agudo e longo e curto e consonante e dissonante. Tornar expressivos os componentes, sem aprisioná-los, é criar para eles um *corpo sem órgãos*, um corpo sonoro sem órgãos. Um corpo sem organização dos órgãos. Isso não quer dizer que é só fazer qualquer coisa, mas que é preciso deixar acontecer alguma coisa. O acontecimento deste dia soar em uma melodia na flauta, é possível, sem que esse dia imponha seus tempos, sem que esse dia imponha um território fixo, sem que esse dia queira ser

representado. O corpo sonoro sem órgão da música *esquiza* traz, para deste dia, seus próprios afetos, e não a representação dos afetos do dia: é um dia cinza e chuvoso, que já fez um tantinho de sol que já foi embora, e agora a noite vem chegando. Vou representa-lo sonoramente e acabo com a possibilidade de a música ser um acontecimento neste dia, deste dia. Posso, mesmo em dó maior, fazer com que a música deste dia aconteça, desde que eu deixe livre a melodia para ir onde queira, visitar outros tons, perder o tom, mudar seus tempos, ficar quietinha no canto; e deixar que o mesmo aconteça com a harmonia, que se mantenha ou que passeie, que se suspenda, que se acabe, que se desmanche, que se estraçalhe, que caia num buraco e que não queira voltar. Não posso acreditar que o dia deixe de variar seus rumores. Acontecer. Estar presente sem representar. Existir, inventando modos variáveis para a existência. Inventar existência. Os sons não estão aí para isso?

O esquecimento é sempre bem-vindo se quero me livrar das referências. Quando não sei mais o que aprendi, nem me lembro mais o que ouvi, posso compor sem projetos, porque não irei me atar em uma estrutura musical. Deixar as matérias acontecerem dentro da minha composição. Essa geladeira, quando soa, não pede compreensão. Ela soa porque precisa. Porque o som faz parte de seu funcionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALCANTARA, Clarissa. *Corpoalíngua: performance e esquizoanálise*. Curitiba/PR: Editora CRV, 2011.
- ARTAUD, Antonio. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Para terminar com el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 2008. (Coleção Trans).
- _____. “O método de dramatização” (1967) In: _____. *A ilha deserta e outros textos*: Gilles Deleuze. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Diferença e Repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal 2009.
- _____; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção Trans).
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. (Coleção Trans).
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2008. (Coleção Trans).
- _____. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção Trans).
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado em Estética e

Filosofia da Arte. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 2013. 181 f.

MOTA, MARCOS. *Dramaturgias: estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato*. UNB, 2011.

ROLNIK, Suely B. In: GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som o e sentido*. São Paulo: Cia da Letras, 1989.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. E-book. Disponível em: <claudioulpiano.org.br/s87743.gridserver/wp-content/uploads/2010/05/deleuze/vocabulário-francois-zourabichvili1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.