

*Improvisar é ir ao encontro do mundo ou confundir-se com ele.*

Deleuze & Guattari

## Uma cifra

O solo deste exercício é o filme *A Liberdade é Azul*<sup>1</sup>. Um filme com diálogos enxutos, cuja expressão e sentido encontram-se no encadeamento das imagens com a música, traçando um plano de composição que recobre, simultaneamente, a vida da personagem Julie e a obra cinematográfica. Ele escapa da comunicação através do silêncio, que cria vacúolos, assinalando a ruptura com a linguagem como representação. Essa mudança de registro, cujas intensidades adquirem cor e som, indica a passagem do plano de referência para o plano de composição estética. A substituição da palavra pela poesia imagética caracteriza o estilo do diretor não só nessa produção, mas em filmes anteriores como *Não Matarás* e *Não Amarás*.

Em *A Liberdade é Azul*, os diálogos são elementos potencializadores das imagens como mais uma camada de cor que aparece na mistura e na composição do plano. Eles não caracterizam interpretações, são vetores de um sentido que se efetiva na obra, fazendo dissipar qualquer intenção comunicativa, já que a palavra não se sobrepõe à imagem, nem esta é um correspondente daquela.

A composição estética de Kieslowski caracteriza uma insubordinação à linguagem, já que esta, como “objeto” da comunicação, apresenta uma estrutura com pretensão extensiva. Nessa direção, a linguagem visa submeter os outros modos de expressão aos regimes semióticos e às regras interpretativas destinadas a decifrar mensagens e/ou sobrecodificar a vida. As relações passam a ser consideradas formas de comunicação mediadas pela mensagem. A redução da linguagem compreende a inserção em um regime discursivo, que fixa referentes e instaura transcendências através da representação, a fim de garantir o equivaler generalizado e suas sobrecodificações capitalísticas. Diferentemente da comunicação, a arte e a vida criam, não reproduzem, no momento em que, “ao invés de investir em um discurso construído sobre uma rede de significados, o que se tem é uma construção em que qualquer linha de relação só pode ser pensada no corpo que se constrói: na composição” (FERRAZ, 2004, p.64-65).

A história começa com um acidente de automóvel que interrompe a trajetória de um reconhecido maestro francês escolhido para compor o concerto de abertura da cerimônia da Unificação Europeia. Nas primeiras cenas do filme, o conceito de ritornelo se anuncia. Um carro percorrendo a estrada, uma menina olhando

\* Licenciada e bacharel em História (UFRGS), mestre em História (PUCRS), doutoranda em Educação (UFC) e bolsista CAPES/Demanda Social. [gigallicchio@terra.com.br](mailto:gigallicchio@terra.com.br)

<sup>1</sup> Originalmente, chama-se *Trois Couleurs – Blue*, primeiro filme de uma trilogia associada às três cores da bandeira da França – azul, branco e vermelho – para tratar dos valores filosóficos que serviram de lema da Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade e Fraternidade – fundamentando a sociedade moderna.

pelo vidro da janela traseira percebe o movimento em duas direções. Na sua definição, Deleuze e Guattari (1996, p. 167) afirmam que o “ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo, o qual apresenta dois aspectos essenciais: os aumentos e diminuições, acréscimos e subtrações, ampliações e eliminações com valores desiguais, mas também a presença de um movimento retrógrado que vai nos dois sentidos, como ‘vidros laterais de um bonde andando’”.

Essa concepção atravessa a obra do cineasta em cada uma das cenas. Além do cristalino do olho e das contas do lustre azul, janelas, portas e outras superfícies de vidros, capturam e refratam a luz (imagens) numa composição estética inseparável dos fragmentos melódicos, marcando o zigue-zague mesclado pelos acontecimentos e pelo traço filosófico do ritornelo.

A cifra estabelece uma característica comum entre o ritornelo e o conceito. Em *O que é a Filosofia?*, Deleuze e Guattari diferenciam o conceito da proposição científica. Esta está atrelada ao regime do discurso e às coordenadas extensivas, buscando medir e fixar uma constante para o movimento, a fim de determinar o referente. O conceito consiste em ordenadas intensivas, percorre o movimento infinito, corta o caos e ganha contornos irregulares através da vizinhança com outros conceitos, instituindo um composto por velocidades infinitas de um movimento finito. O conceito distingue-se do número, uma vez que possui uma cifra, isto é, possui componentes e se define por eles. Não existe um conceito de um só componente, mas articulação de vários elementos que operam um corte, uma superposição, uma parada em um grau de proliferação. O ritornelo pode ser pensado como conceito, mas também pode ser considerado uma cifra de um território existencial, que aglomera e salienta elementos (sonoros, plásticos, olfativos...), determinando a instauração de componentes. Guattari (1992, p. 26-27) ressalta que: “Não é apenas no quadro da música e da poesia que vemos funcionar fragmentos destacados de conteúdos que, de modo geral, incluem na categoria de ‘ritornelos existenciais’. A polifonia dos modos de subjetivação corresponde, de fato, a uma multiplicidade de maneiras de ‘marcar o tempo’. Outros ritmos são assim levados a cristalizar agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam”.

A linguagem musical compreende o ritornelo como uma seção demarcada por um sinal na partitura (uma barra vertical com dois pontos, colocada no início e no final do trecho a ser destacado) que indica a repetição de um fragmento melódico em diferentes momentos da execução da obra. Essa repetição tende a reforçar a expressão de um tema ou motivo, uma vez que passa a atuar como uma espécie de centro. Entretanto, trata-se de um centro que reaparece em outro ponto, em outro lugar, tendendo a pulverizar a própria noção de centro, fazendo valer a noção de uma retomada, um retorno a um certo ponto. O ritornelo, simultaneamente, gera uma ruptura e uma conexão, realiza uma incisão que possibilita uma abertura, bem como assinala a diferença pela repetição, quando considerada a sua relação com os demais fragmentos que se avizinham e se contrapõem.

Ferraz (p. 63) apresenta o ritornelo como um acidente; ao se referir à sua composição para flauta e percussão, aponta: “o curso da peça corresponde a uma sequência de acidentes”. Assim, seja como um recurso tradicional que remete a uma unidade pela repetição do motivo, seja pela diluição dessa unidade como base formadora, visando uma sequência de variações, o ritornelo gera uma descontinuidade, uma quebra, uma ruptura.

Kieslowski efetiva a articulação do ritornelo à figura musical – que se prolonga em diferentes figuras estéticas –, ao território existencial e ao conceito filosófico, cruzando as dimensões que instituem a arte da vida. Em seu filme, Julie, esposa e copista do compositor, sobrevive à colisão do automóvel. O acidente é a marca do retorno e da ruptura na sua vida. Inúmeros objetos servem de sinal-barras que fazem ressoar esse acontecimento. Após sua recuperação, é convidada a finalizar o concerto registrado nos rascunhos do músico. A recusa vem acompanhada da decisão de eliminar as partituras, que são engolidas pelas lâminas do caminhão de lixo. Outras decisões seguem esse movimento de seleção e eliminação, assinalando um esforço para diminuir a dor da perda (da filha e do marido). Julie desfaz-se de todas as coisas que possam reativar sua memória e seu passado. Uma mudança radical, disparada por esse ato de despojamento, constitui também uma tentativa de isolamento, de afastamento do mundo. Em seu silêncio, mergulha em direção à “neutralização” dos afetos, investindo numa espécie de suspensão da vida capaz de assegurar o abandono de seu passado.

## O ritornelo e as forças do caos, da terra, do cosmos

Três aspectos simultâneos ou em mistura caracterizam o ritornelo: o infra-agenciamento que articula componentes direcionais do caos a um limiar (forças do caos); o intra-agenciamento que compreende os componentes dimensionais, organizando o agenciamento (forças terrestres); e os interagenciamentos ligados aos componentes de passagem, produzindo uma fuga (forças cósmicas). No primeiro, “a canção salta do caos a um começo de ordem”. No segundo, há uma atividade de seleção, de eliminação, de extração que separa e traça um círculo. Ao andar no seu entorno, “como uma roda de criança, combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo”. No terceiro, o círculo é entreaberto, “deixamos alguém entrar, chamamos alguém ou então, nós mesmos vamos para fora, nos lançamos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996a, 116-117).

Tanto os traços físicos, das forças, dos vetores e dos sentidos, quanto os traços expressivos, das lembranças e da criação, aproximam o ritornelo do eterno retorno. Deleuze (s/d, p. 108) assinala que o “eterno retorno é o ser, e o ser é seleção”. Essa seleção engendra a relação de forças que estabelece uma *hierarquia*, entendida como a “diferença das forças qualificadas consoante a sua quantidade: ativas e reativas” (p. 63). A relação da vontade de potência com o *eterno retorno* abarca a possibilidade de transmutação, ou seja, de afirmação orienta-

<sup>2</sup> O *Bungee jump* é uma prática desportiva qualificada como radical. Basicamente, envolve um salto de uma ponte em que o praticante fica pendurado por um feixe de elásticos amarrado ao corpo num movimento de tensão e distensão do fio. Em reportagem publicada pela *Gazeta do Povo*, é definido por um “salto radical”, um mergulho em “paisagens fantásticas”. A descrição da sensação no momento do salto enfatiza que “diante de um visual deslumbrante, é preciso respirar fundo, fechar os olhos e sentir os pés tão leves a ponto de voar. Ou melhor, de despencar. São poucos segundos de queda e uma sensação infinita de liberdade. Os aventureiros dizem, porém, que só mesmo na hora do ioiô, aquele momento insano de vaivém, dá para relaxar e curtir toda a adrenalina do bungee jumping”. Antes de se transformar em esporte, a prática fazia parte de um ritual Vanuatu chamado *naghol*, ou seja, *mergulho na terra*. Essa tribo, situada no Oceano Pacífico, comemorava a colheita do inhame saltando de uma torre de 30 metros, onde o nativo ficava amarrado pelo tornozelo por um tipo de cipó. Cf. matéria *Bungee jump: saltos radicais e paisagens fantásticas* - Muita adrenalina e sensação de liberdade nos mais belos lugares do mundo, publicada em 11/09/2008, São Paulo – Agência Estado, no site: portal.rpc.com.br/gazetadopovo/turismo.

da a uma nova maneira de sentir, de pensar e de ser. As forças reativas dirigem-se à conservação de uma vida enfraquecida, diminuída, que tem por princípio o niilismo, a vontade de nada. Esse movimento é circunscrito por uma identidade e uma memória através da negação e do ressentimento. No encontro com sua mãe, Julie manifesta sua vontade de nada como resposta ao sofrimento gerado pela perda. Entretanto, à resignação algo escapa e tenciona para o esquecimento. O jogo das forças em combate aparece na luta dessas personagens em manter e/ou evitar conexões com o mundo que habitam. Dois esforços em direções distintas: uma, assombrada pelas lembranças, fazendo um esforço para esquecer; a outra, mergulhada na amnésia provocada pelo envelhecimento, busca na memória algum vínculo, algum resíduo de sua existência. A mãe sofre de *Alzheimer*, fixa-se em um passado, assinalando uma vida com sinais de esgotamento. Aqui, a memória apresenta sinais de fraqueza, uma vez que ela mesma serve de indício para avaliar o grau da incapacitação pela doença, como uma impossibilidade de se relacionar com o mundo.

A confusão provoca uma conversa entre as duas. A mãe toma a filha por irmã, solicitando que conte alguma coisa sobre o marido e os filhos. Julie, mesmo percebendo o engano, prossegue, lembrando que eles morreram, e acrescenta: “antes do acidente, era feliz porque os amava e me sentia amada”. Posteriormente, ela decide não fazer mais nada, pois “vínculos são armadilhas”. Enquanto conversam, a mãe assiste a um programa de televisão em que aparece um velho fazendo *Bungee jump*<sup>2</sup>. A recusa de Julie rouba o olhar de sua mãe, que preocupada afirma: “não se pode renunciar a tudo”. O diálogo é intercalado pelas imagens do salto. Um salto para o nada. O homem precipita-se no ar. O corpo preso por uma corda num movimento de vaivém produz um novo desenho a cada retorno. Uma linha pende para a vida, impedindo a renúncia absoluta.

Na relação da vontade de nada com o *eterno retorno*, pode ocorrer a diluição de sua aliança com as forças reativas. “O niilismo, pelo e no eterno retorno, [se exprime] como a destruição dos fracos, a sua autodestruição [...] Na autodestruição, as forças negativas são elas próprias negadas e conduzidas ao nada” (DELEUZE, s/d, p. 106-107). Submetidas ao princípio do niilismo, as forças reativas podem passar da vontade de nada ao nada de vontade, desembocando na negação da negação, que Nietzsche denomina de destruição ativa, já que provoca a transmutação da própria força, exprimindo um poder de afirmar. Esquecer não é apagar, mas transformar as forças.

Na superfície azul e lisa, em que a água da piscina torna-se um vacúolo, Julie nada de uma borda a outra. O fundo quadriculado pelos azulejos e pelas barras escuras indica um plano de coordenadas com curso definido, que ela não segue, mas atravessa, cortando as linhas demarcadoras dessas áreas. Ao sair da água, um fragmento melódico se repete junto ao azul intenso. Julie mergulha e fecha os ouvidos até o silêncio se irromper e interceptar o curso da lembrança. Som e silêncio manifestam duas forças em combate, forças ativas e reativas, de esquecimento e memória.

É interessante assistir, no decorrer da história, ao modo com que Julie dissipa as forças reativas em direção a um esquecimento ativo, passando à ação e à criação. Ela se torna jogadora e artista. Nietzsche utiliza o lance de dados para pensar a vida como acaso e afirmação, multiplicidade e devir, afastando qualquer determinação do destino sustentada na expiação e na culpa. Para o filósofo, o eterno retorno encontra-se associado ao jogo, ao lance de dados. Um movimento que pode ser “didaticamente” separado em dois tempos: dados lançados e dados que caem. Deleuze (p. 40-41) destaca que o eterno retorno é o segundo tempo do jogo: “o eterno retorno é o regresso distinto do ir, a contemplação distinta da ação, mas também o regresso do próprio ir e o retorno da ação. Simultaneamente, momento e ciclo do tempo”. Todavia, esses dois momentos pertencem a um mesmo mundo, “dois tempos, o do jogador e do artista”.

O sofrimento de Julie não se converte em culpa, não possui nenhum tipo de medida ou equivalência com o dano ocorrido, não espera nenhum reparo. Há uma manifestação de tristeza, um ritmo, uma diminuição de potência que não paralisa Julie, visto que ela procura esquivar-se desse afeto, atribuindo-lhe um novo sentido. A volta para casa indica uma espécie de despedida, uma ruptura com os vínculos que a prendem num passado, num território. A residência já está vazia. Ao entrar no quarto de Anna, sua filha, Julie encontra somente o lustre azul cujas contas de cristal captam a luz solar. A melodia reaparece, um pingente é arrancado e carregado em sua mão cerrada. Uma busca pelas partituras. Nenhum vestígio, apenas cadernos em branco. No piano, encontra um fragmento musical anotado em uma folha de papel. O tema, retomado na voz desse instrumento, amplia-se num quadro formado pelo piano, pela janela e pela piscina, cuja luminosidade da água retorna ao rosto, cobrindo-o com azul. O choro de Marie, a empregada, interrompe esse fluxo. Vozes. Em reunião com o advogado, Julie solicita a venda de todos os bens, o pagamento de uma pensão para sua mãe (mantida num asilo) e a estabilidade dos empregados. À noite, revira sua bolsa e encontra o pirulito azul de Anna. Pausa. Um toque suave nos lábios, um encontro com um sabor, um cheiro, um instante com sua filha é seguido pelo ímpeto de devorar o doce. Julie, ao mesmo tempo, penetra e abandona um território. Sua voracidade absorve e apaga os vestígios. A despedida se efetiva, após dormir em companhia de Olivier, amigo e assistente do maestro, que por ela manifesta seu amor.

Apenas com uma caixa de papelão nos braços, Julie deixa a casa e desaparece na cidade, assinalando a passagem do território para a paisagem. Um apartamento em obras é escolhido para nova moradia. Na sala, onde há maior luminosidade, o lustre azul é pendurado. À distância, a disposição das contas produz uma forma esférica, gerando a impressão de um globo terrestre. O lustre funciona como uma barra do ritornelo. Suas contas de cristal, atravessadas pela luz, colorem o rosto de Julie, fazendo reverberar um acontecimento – um condensado de componentes heterogêneos captados em um ritornelo, que delimita um território existencial e, também, carrega uma abertura para forças cósmicas.

Um ritornelo forma-se por meios e ritmos transformados em matérias expressivas ou em qualidades expressivas, marcando a existência de um território, um domínio. Os meios são vibrações caracterizadas por um bloco de componentes que se repetem. Os ritmos operam elementos heterogêneos; atuam entre dois meios e levam a uma mudança de direção. Os meios e ritmos envolvem as forças do caos, constituindo componentes direcionais orientados ao limiar do agenciamento territorial. Elas se enlaçam com as forças da terra, definindo os componentes dimensionais do território. Cada meio “é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Eles são codificados. Um processo de transdução ou transcodificação é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre outro, se dissipa ou se constitui no outro. Meios são abertos no caos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 119). O ritmo provoca a mudança de direção, opera com blocos heterogêneos no meio, produzindo a diferença através da passagem de um meio a outro. Por isso, a “diferença é rítmica, não a repetição” (*Ibidem*, p.121). Nesse sentido, o ritmo e o eterno retorno entrecruzam-se, produzindo a afirmação da diferença, já que o círculo se abre por defasagem.

O ritornelo é territorial. O território constrói-se com porções de meios. A passagem dos meios para territórios ocorre quando os componentes deixam de ser direcionais, tornando-se dimensionais, deixando de ser funcionais, tornando-se expressivos. O ritornelo “é o ritmo e a melodia territorializados porque tornados expressivos por funções territorializantes” (*Ibidem*, p. 124). O ritmo realiza a marcação do território. Um componente do meio transforma-se em qualidade de um território e sinaliza propriedade, pertencimento a esse território, através do ato do ritmo. Esse ato efetua a passagem do infra-agenciamento para o intra-agenciamento, ocasião em que o ritmo e o meio adquirem qualidades expressivas, transmutando-se em motivos e contrapontos.

#### O ritornelo

[...] vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som (*Ibidem*, p, 132).

É interessante destacar que o ritornelo “sempre leva terra consigo [...]” (*Ibidem*, p, 118). O lustre é a terra que Julie carrega para além do território, passando a elemento de um novo domínio, mas também marca de um retorno. Essa porção de terra suspensa gera um ponto de tensão, uma zona de fissura. O fragmento melódico ressurgue com a harpa. Um timbre suave a fere, rebatendo os pontos azuis de luz nos pontos agudos do muro da casa, que fizeram sangrar o dorso

de sua mão no momento da partida. O punho cerrado concentra o foco de sua dor. Tela negra. O lustre também aciona um ritornelo em Lucille, vizinha de Julie, que, ao entrar no apartamento, é atraída por ele. Infância e esquecimento são mencionados. O objeto azul ativa uma zona de interagenciamentos, aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento. Essa passagem não consiste em identificar o lustre de Julie e o lustre de Lucille com seus respectivos significados, mas a entrada de componentes heterogêneos que provocam uma descodificação, uma mudança, uma desterritorialização. É possível perceber o cruzamento gerado pelo ritornelo: das forças do caos às qualidades expressivas delineadoras do território, bem como o movimento de desterritorialização, de abertura para outros agenciamentos (interagenciamentos), em direção a um novo território.

A mudança de sentido encontra-se articulada às forças que, por vizinhança, tensionam, modificam e dimensionam o território. Acontecimentos acionam os ritornelos, mas também produzem deslocamentos, pois a cada momento diferem pelos componentes que entram em jogo, estabelecendo novas conexões através de articulações expressivas, assinalando as desterritorializações. Julie tende a um esquecimento ativo, incitando a criação, pois a vida se impõe e fende seu isolamento através de fragmentos musicais que se insinuam com os acontecimentos de seu cotidiano.

A corrente de ouro, inicialmente, não é indicativo de ritornelo, já que Julie havia esquecido de sua existência. Ela passara despercebida, tornando-se ritornelo, quando associada ao acidente, havendo uma retomada do plano negro e do trecho melódico. Julie positiva esse esquecimento repassando o cordão a Antoine, o garoto que presenciou o acidente e que pretendia devolver o objeto encontrado ao lado do carro.

Uma nova figura surge, o flautista, vislumbrado através da janela do café que Julie frequenta. Uma melodia soa familiar, assinalando o jogo de luz e sombra que compõe a relação de corpos. Na mesa do café, uma nuvem transforma a gota depositada no pires em lágrima.

Na rua, o sol invade o rosto de Julie. Sua intensidade quase a cega pelo excesso e contraste. Com ele, a melodia reaparece num solo de flauta. Plano branco e força cósmica. Simultaneamente, uma velhinha curvada e solitária tenta colocar uma garrafa na lixeira da calçada. Um grande esforço e inúmeras tentativas. Acontecimentos menores que passam despercebidos. O ritornelo funciona

[...] como interface entre registros atualizados de discursividade e universos de virtualidade não discursivos. É o aspecto mais desterritorializado do ritornelo, sua dimensão de universo de valor incorporal que assume o controle dos aspectos mais territorializados através do movimento de desterritorialização, desenvolvendo campos de possível, tensões de valor, relações de heterogeneidade, de alteridade de devir outro (GUATTARI, 1992, p. 40).

A imagem da idosa reaparece nos demais filmes da trilogia. Também, os personagens de *A Igualdade é Branca* cruzam as cenas, o território de Julie, como uma espécie de matéria assignificante. Eles atualizam sua potência em uma nova história, constituindo a obra cinematográfica como um plano de composição das vidas que se misturam.

Mistura e discernimento são momentos provocados pelo movimento do ritornelo. A distância consiste em um traço importante para esse discernimento. Deleuze e Guattari (1996b, p. 128) assinalam que a distância entre dois seres da mesma espécie demarca o território. Essa distância “é uma relação que decorre das matérias de expressão, é um ritmo num devir que leva consigo as distâncias entre personagens, para fazer deles personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis (intervalos)”. A distância aparece no encontro de Julie com a amante de seu marido; no confronto entre a artista e a advogada que expressa o motivo e o contraponto.

O motivo corresponde às qualidades expressivas que mantêm relações entre si. Já as qualidades expressivas, que entram em outras relações, caracterizam o contraponto. No jogo de pontos e contrapontos, há um rebatimento dos motivos territoriais com as circunstâncias do meio. Há uma tensão e uma articulação entre uma certa fixidez e uma variação. Motivos e contrapontos exprimem a relação do território com tensões “interiores” e circunstâncias “exteriores” do meio.

Julie, ao perceber a gravidez da moça e constatar o amor de Patrice registrado pela presença da corrente de ouro com o crucifixo em seu pescoço, arrisca-se em outra direção. As personagens encarnam as forças ativas da criação e as forças reativas do direito. A criação surpreende, pois produz o inesperado, o inusitado, aquilo que não se enquadra em nenhuma medida. Uma ação imprevisível para a porta-voz de uma concepção jurídica que prevê a reação ressentida da esposa.

O território é produto de uma arte decorrente do esforço em fixar uma estabilidade, uma morada, diante do confronto com as forças do caos. As matérias de expressão fornecem os contornos dessa morada e, também, os elementos do território existencial que a constitui como uma marca, uma assinatura, um nome. O artista erige um marco ou faz uma marca que pode ser propriedade de um grupo ou individual: “Não no sentido em que essas qualidades [expressivas ou apropriativas] pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território (*Ibidem*, p. 123).

O nome e a morada disparam a decisão de Julie em reabrir a casa para uma nova ocupação (pela amante e pelo menino que está para nascer). É nessa ocasião que o novo se anuncia, quando ela afirma a importância da criança ter um nome e uma casa. O nome diz da “marca constituinte de um domínio, uma morada. E é com a morada que surge a inspiração” (*Ibidem*, p. 123). A inspiração de Julie está ligada à instituição de novos territórios marcados por acontecimentos e ritornelos.



Diferentes movimentos de abertura diluem e delimitam contornos por linhas de desterritorialização e de reterritorialização. O ato de Julie, qualificado como generosidade ou bondade pela amante, consiste em uma força capaz de modificar o sentido daquele território desativado pela diminuição de potência que impedia sua consolidação. Ela reverte o território abandonado; alimentando-o com forças ativas. A concessão feita à amante e ao futuro filho de Patrice não caracteriza nenhum tipo de correção ou justiça, mas a instituição de um domínio. Novas forças ocuparão a casa, transformando-a em algo diferente. Julie não pertence mais àquele domínio. Sem qualquer ressentimento, pois não se trata de uma ordem de direito à propriedade, mas de uma ordenação de componentes, que vêm redefinir tal território, ela confere uma nova expressão à moradia. A entrada dessas linhas atualizam-se em um afeto alegre. Uma linha de fuga faz Julie escapar. Um ato criativo, um movimento de desterritorialização desdobra-se na procura por Olivier e na manifestação da vontade de compor, de finalizar o concerto. Olivier gera um ritmo, uma tensão que modifica a direção das forças, conseguindo afetar Julie. Uma ação que investe em sua potência, expõe o corpo aos afetos, à contaminação e à afirmação, produzindo um respiro para a existência e a emergência de um território.

Juntos, Olivier e Julie retomam a partitura de Patrice e fazem as vozes de cada instrumento vibrarem num concerto que se transforma em uma nova composição. Nessa *composição experimental*, os personagens e as paisagens tornam-se personagens rítmicos e paisagens melódicas. Os motivos territoriais formam os rostos ou personagens rítmicos. O personagem rítmico é o próprio ritmo tornado personagem, podendo permanecer constante, aumentar ou diminuir, ter acréscimos ou subtrações de sons, com durações crescentes ou decrescentes, amplificações ou eliminações. As paisagens melódicas provêm dos contrapontos territoriais, mas também são constituídas pela própria melodia que se faz paisagem sonora. Tanto os personagens rítmicos quanto as paisagens melódicas ganham “vida própria” no processo de composição. Há uma seleção, uma eliminação, uma escolha que determina a entrada dos violinos, a força e a invasão da massa de metais, a leveza e a retirada da percussão, a permanência dos metais, a saída dos trompetes e o retorno das cordas. Na tela, durante essa experimentação, Julie e Olivier desaparecem do foco. A imagem borrada deixa emergir os personagens rítmicos e as paisagens melódicas. A voz de Julie recomenda a suavidade, a diminuição da intensidade e a entrada da flauta no lugar do piano. Uma interrupção diante da dúvida: como terminar? Julie lembra do rascunho encontrado no piano de sua casa. É o contraponto que retorna no final. Olivier reconhece o fragmento de Van Den Budenmayer. Um novo autor, além de Patrice, encontra-se presente na obra. Ritornelo. Mistura das composições, dos componentes capturados pelos músicos, das versões, arranjos, tonalidades. Ela processa transcodificações, transformando, a cada momento, a cada retomada, a cada tentativa, a obra em uma nova obra porque

diferente da apresentada anteriormente. Olivier e Julie percebem a impossibilidade de restaurar um concerto original, já que não interpretam, mas transcodificam os registros deixados por Patrice, criando uma nova composição.

### **Na linha do esquecimento**

Esta é a trajetória da Julie artista expressa em ritornelo. Ela percorre uma linha, escapa de um agenciamento territorial como recurso para se afastar de uma força reativa em direção a novos universos referenciais capazes de criar novo território existencial. Assim, pode-se dizer que o azul torna-se liberdade, não como valor, nem como fundamento racional, mas como vetor de desterritorialização. Nesse movimento, os fragmentos melódicos, que fazem vibrar os acontecimentos, provocam a passagem de um agenciamento territorial a outro. Eles produzem um devir-mundo, levando Julie a transpor a memória e a tristeza através do improviso, onde uma espécie de lacuna, uma tensão, um esquecimento ativo inventam novas sonoridades, captando vozes heterogêneas expressadas em sua composição. A emergência de materiais de expressão (de qualidades) define um território que, ao mesmo tempo, habita o plano de composição estética. Esses elementos conectam-se ao cotidiano de Julie e efetivam seu movimento de ruptura em direção a um novo, que aparece na obra por ela assinada.

A interpretação mais corriqueira dessa história recorre à identificação do sujeito e do autor como uma verdade a ser determinada. Em resumo, nessa perspectiva, a trama gira em torno da revelação do verdadeiro autor da composição musical, pressupondo uma obra original que permite localizar e reconhecer a genialidade de seu mestre. Essa genialidade não seria do falecido compositor, mas de sua esposa que comprovaria ser a verdadeira autora. E se pensássemos que uma obra é aberta e atravessada pela vida? Onde estaria a originalidade? Onde ficaria o sujeito da composição? Nesse sentido, o ritornelo serve para marcar as aberturas, as conexões, os cruzamentos que mudam e ganham novo sentido a cada retomada, misturando-se aos acasos e aos encontros, fazendo a vida vibrar de modo sempre diferente.

Assim, não há autor. Há elementos capturados e registrados no rascunho do músico que carregam intenções e intensidades. As intensidades atravessam a existência de Julie. Uma rua, uma flauta, um café, uma etnia são transformados por uma heterofonia de sons e vozes que retornam e reverberam em fragmentos melódicos familiares. Julie encontra uma obra aberta e rizomática a cada linha que percorre: linha melódica e linha das relações que compõem a vida. Ela não reconstitui uma memória, não restaura uma obra já existente com base num original, nem representa seu marido-compositor. Seu movimento produz uma linha de fuga, em que o esquecimento ativo compõe com a multiplicidade e a intensidade da vida.

Ao terminar seu concerto, os cristais do lustre brilham, reabrindo o primeiro plano na tela. Julie vai ao encontro de Olivier. Enquanto fazem amor, o ritmo do canto em grego se alterna entre

a voz da soprano e do coro. Amanhece. Os fragmentos sonoros e os acontecimentos conectam-se, fazendo emergir a obra musical: Antoine usando a corrente com crucifixo; a mãe, distorcida pelo vidro da janela, tem sua imagem no espelho em diferentes posições; a vitrine da casa noturna habitada por Lucille, a vizinha que se prostitui; a amante, entre telas, vê a imagem da ecografia do bebê; o olho cristalino de Julie. Na janela, ela chora. O vidro capta o azul do céu e o vento nos galhos de uma árvore. A imagem se inverte. Um plano escuro... E o azul explode na tela com toda a sua potência sonora.

### Referências bibliográficas

- DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto-Portugal: Ed. Rés, s/d.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a, v. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996b.
- FERRAZ, Silvio. *Ritornelo: composição passo a passo*. Campinas, OPUS 10 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, dez. 2004, p.63-72.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

