

Deleuze, música, tempo e forças não sonoras

Silvio Ferraz*

67

Artefilosofia, Ouro Preto, n. 9, p. 67-76, out. 2010

1. Ao falar da relação entre Deleuze e a música não poderei deixar de falar da presença marcante de Félix Guattari justamente naqueles trabalhos em que Deleuze mais aproxima-se da música. Deleuze escreveu poucos textos dedicados com exclusividade à música. O que temos à mão são três textos curtos que repetem algumas passagens e duas aulas: uma palestra sobre o tempo musical realizada no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), em 20 de março de 1978, que retoma alguns pontos da palestra *Pour quois nous, non musiciens?*, também intitulada *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes*, apresentada no IRCAM em fevereiro de 1978, e uma nova retomada de algumas passagens das aulas e textos em *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*, publicado num livro em homenagem ao compositor Pierre Boulez em 1986. A estes textos acrescentem-se as duas aulas disponibilizadas por seus alunos (3 de maio de 1977 e 27 de fevereiro de 1979).¹

2. Mas talvez não estejam nesses textos seus únicos cruzamentos com a música. Praticamente todos os seus livros trazem em algum momento a música como lugar de pensamento. Os próprios conceitos que ele engendra em seu pensamento são na maioria das vezes atravessados pela música, pelo tempo musical. Sua escrita, como veremos, também tem a música como um lugar de experimentação. E não se trata de qualquer música, de uma melodia cantarolável, ou de uma ópera conhecida. A música que se vislumbra no pensamento de Deleuze é, de um lado, aquela música experimental cujos limites não estão colados aos melodismos e harmonias de época, e, de outro, a música que vem da terra, o torrão natal das músicas asiáticas, africanas, latino-americanas. Por seus livros não circulam os cantores da música de mercado, mas Luciano Berio, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Anton Webern, Gustav Mahler, Robert Schumann, Mozart, Claude Debussy, Modest Mussorgsky, Igor Stravinsky, La Monte Young, Steve Reich e a música indiana, japonesa, árabe.

3. Lançada em uma viagem que Deleuze denominará cósmica, a música contemporânea suscitou um grande número de textos escritos pelos próprios compositores. Os compositores, no século XX, não apenas lançaram-se em seus projetos composicionais como também produziram um grande número de textos em que falam de suas poéticas, em que muitas vezes buscam tornar claro o caminho pelo qual viajaram soltos. Colocaram assim em jogo uma máquina que produziu as mais diversas relações entre música e ciência, música e política, música e outras artes, música e filosofia. Nasceram desses cruzamentos as ideias de personagem rítmico, termo que o com-

* UNICAMP – Departamento de Música do Instituto de Artes.

¹ DELEUZE, Gilles. *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. Deux régimes de fous*. Paris: Minituit, 2003, p.142-146; 272-279.

positor Olivier Messiaen emprega ao observar que na obra de Igor Stravinsky o ritmo se faz tema, ocupa um lugar central e não mais secundário. O compositor Pierre Boulez formula a ideia de espaço-liso e espaço-estriado como um modo de pensar o tempo musical. Luciano Berio denomina uma de suas obras com o título de *Visage²*, rosto, ao notar que em sua composição a voz humana perdia o seu rosto ao ser trabalhada e difundida eletronicamente. E esses são apenas alguns dos termos que Deleuze irá buscar no pensamento da música contemporânea para formular seus conceitos: personagens conceituais, paisagens melódicas, tempo liso e estriado, rosto e rostidade, dentre outros.

4. Se há um ponto que poderia aqui ser um foco da relação de Deleuze e a música, sem dúvida a opção é a ideia de tempo. Um pouco do que está em *Boulez, Proust et le temps* e na conferência sobre o tempo musical. Por que em Deleuze e na música do século XX o tempo torna-se um tema de relevância?

5. De fato, a noção de tempo é um dos principais problemas da música do pós-guerra. No final da década de 1940, o compositor Olivier Messiaen lembrava que a música é a arte do tempo: compor é tornar o tempo sonoro. Poucos anos depois, na década de 1950, outro compositor, Giacinto Scelsi, também vislumbrou a música como a cristalização da duração (no sentido bergsoniano do termo) em uma matéria sonora. Não muito depois disso, Karlheinz Stockhausen escreveria “Como o tempo passa?” (texto publicado na revista *Die Reihe* (a série)) e Bernd Alois Zimmermann escreveria “Intervalo e tempo”.³ Outro compositor, Iannis Xenakis, também dedicaria grande parte de seu pensamento sobre a música às noções de tempo. Mas Messiaen é o compositor que por mais vezes retomou o tema do tempo e sua contribuição mais lembrada é seu *Quarteto para o fim do tempo*, obra em que experimenta modos de interromper o tempo cronológico; e também escreveria “Tempo e eternidade”⁴, artigo que discute a noção de duração formulada por Henri Bergson e o tempo da eternidade do Aevon.

6. Por que o tempo? O fato é que, ao se abrir mão da noção de melodia e acompanhamento, de tema e desenvolvimento, a música abriu mão do tempo cronológico e do tempo causal. A música que resultava de tal modo de pensar saía do tempo e se aproximava das artes visuais. Podemos até mesmo dizer que se com Paul Klee a pintura ganhou o tempo, com o pontilhismo de Anton Webern, nos anos de 1920 e 1930, a música ganhou o espaço.

7. Webern, que junto com Alban Berg foi um dos principais alunos do compositor Arnold Schoenberg (na chamada “Segunda Escola de Viena”), participou intensamente das propostas composicionais de seu professor e contribuiu imensamente para a concepção da ideia musical de dodecafonismo. Para Webern, o menor elemento da música deixou de ser a melodia, a frase melódica, passando a ser a simples nota musical e seus quatro aspectos: altura, intensidade, duração e timbre. A nota musical em sua não significância absoluta. Assim como Kandinsky, Malevitch e Mondrian chegavam aos elementos

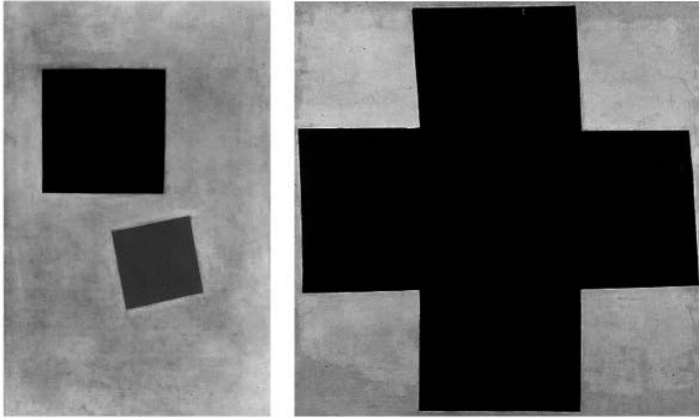
² Sobre o conceito de *visageité*, rostidade, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Ano Zero – Rostidade*, trad. bras. Ana Lúcia de Oliveira. Rio: Editora 34, 1996, pp.31 seq.

³ STOCKHAUSEN, Karlheinz. “...how time passes...”. In: *Die Reihe*, vol. 1. Londres: Universal Editions, 1957; ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Intervalle et temps*. In: *Contrechamps*, n° 5. Paris: L’Age d’Homme, 1985.

⁴ MESSIAEN, Olivier. *Temps et éternité*. In: *Traité d’ornitologie, temps et couleur-1942-1992*, tome II, Paris: Leduc, 1994.

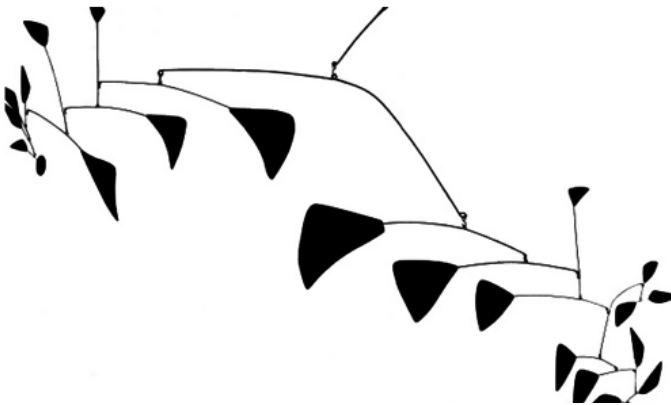
elementares e não significantes da imagem na pintura e no desenho, Webern seguia o mesmo caminho.

8. Malevitch:



9. Com a nota musical arrancada da melodia e praticamente autônoma, a música perdeu seu chão melódico-rítmico e foi lançada na imagem do cosmo. Difícil não enxergarmos as notas na música de Webern como se fossem estrelas. E é nesse sentido que se desenvolve a ideia de *klangfarbenmelodie*, desenvolvida por Webern e Arnold Schoenberg: melodia de sons coloridos, na qual cada nota tem sua cor ao ser tocada por um instrumento diferente, como na *Sinfonia op.21* de Webern.

10. Sem melodia, sem tempo causal, e sem linha a ser seguida. A música se torna um móbile de Calder: móbile de cor e formas elementares.



11. Talvez por saber que arrancava a música de seu chão, Webern não tenha composto obras que ultrapassassem quatro minutos, e algumas não chegando mesmo a um minuto.

12. É face a essa ruptura com o tempo que a música do pós-guerra se debaterá. Se Webern retirou a música do tempo e a lançou no espaço, foi preciso recolocá-la no tempo. Porém, recolocá-la sem que voltasse ao pensamento tradicional causal, ao tempo cronológico

e todas as suas normas. É nesse sentido que outro compositor, Olivier Messiaen, compõe o seu *Quarteto para o fim do tempo*. Ele imagina assim uma música não mais fora do tempo, mas fora do tempo cronológico e dentro de um novo tempo, o tempo da eternidade: uma música em que nem início nem fim podem ser ouvidos, pois sendo eterna ela está sempre. Elaborava assim suas estratégias de inventar uma obra que funcionasse como já iniciada e terminasse simplesmente por uma interrupção. Para isso Messiaen terá a seu lado a matemática simples das permutações, o que fundou o pensamento da música serial que nasceria entre seus alunos nos anos 1950.

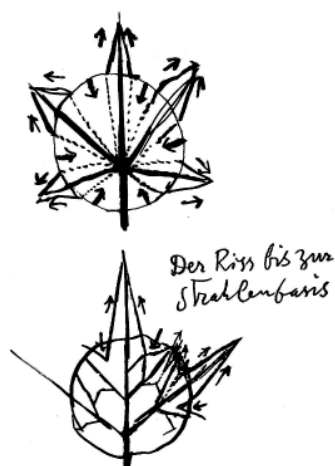
13. Voltando a Deleuze, tema deste texto. Essas proposições sobre o tempo deixaram marca em seus escritos. Seu grande livro, *Diferença e repetição*, tem na noção de série um de seus motores mais importantes: a série do tempo ao invés de ordem do tempo. Esse pensamento serial nasce em parte na série dodecafônica de Schoenberg, na autonomização da nota em Webern, e na sua posterior ampliação em Messiaen e em seus alunos Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Em *Diferença e Repetição*, a noção de série permite ultrapassar a noção de tempo causal e mesmo de relação causal na imagem das “séries desprovidas de centro e convergência”⁵. Na ideia de série, as coisas não estão relacionadas pela lógica do verbo ser, mas pela conjunção “e”; x e y, e não mais x igual a y, ou x diferente de y. A série é, assim, este lugar em que todas as notas (eventos e elementos) têm o mesmo valor e no qual todo o pensamento da música tonal e da música modal (músicas nas quais uma tonalidade principal serve como regente) deixa de valer.

14. Não é à toa que Deleuze é chamado a falar sobre a música tendo por tema justamente o tempo (palestra sobre o tempo musical). Mas não está aí apenas a relação forte desse filósofo com a música. Retomando uma frase de Paul Klee, que reiterava a ideia de que “A arte não é uma reprodução do visível, ela torna visível” (frase que inicia suas “Confession créatrice”)⁶, Deleuze explora a ideia de que a arte torna sensível o que não é do universo da percepção, e assim ela passa a ser a arte de tornar audíveis as forças não audíveis. O que quer dizer com isso? Ora, o compositor torna audíveis forças como as do tempo, a força de gravidade, as forças de germinação, e tais forças não são audíveis. O compositor faz com que ouçamos as texturas, ouçamos as estrelas, ouçamos as cores e até mesmo ouçamos as cores do tempo – como o pretende Messiaen em sua *Chronochromie*. Faz também com que forças audíveis se transformem em outra coisa senão aquela que estávamos ouvindo, e que o metal de uma fundição de aço transforme-se em tempo musical, como o faz Alexander Mossolov em sua obra orquestral *A fundição do Aço*, de 1927.

15. Em um simples desenho sobre linhas de força, Paul Klee mostra as forças de crescimento de uma folha. Nela atuam não apenas as forças internas, mas aquelas que delineiam a folha e que lhe são externas, como a gravidade. Desse modo, a folha torna visíveis as forças de crescimento e de contenção.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. bras. Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.104.

⁶ KLEE, Paul. *La Pensée créatrice*. Trad. de Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra, 1977, p.76-80.



16. Tornar audíveis as forças não audíveis, como propõe Deleuze, é então aproximar-se do que ele mesmo retoma ao afirmar um ouvido impossível no lugar de um ouvido absoluto. O ouvido impossível é aquele que faz com que um compositor como o italiano Giacinto Scelsi faça de sua música uma viagem ao centro do som; devir-imperceptível, fazer bloco com partículas que não vemos, não ouvimos e que são menores que a menor matéria formada. Na música de Scelsi o som fica tão grande que entre as notas existem muitas outras notas, entre os sons existem muitos outros sons, como quando olhamos incessantemente para um inseto a ponto de ele tornar-se tão grande que podemos ver “seu coração bater”. Scelsi compõe grande parte de suas obras não necessitando mais do que um par de notas, pois seu objeto não são as notas e sim o som que nasce daquele endereço-nota em um instrumento musical específico. Em torno a este som-nota existiria toda uma vizinhança de sons que desconhecemos e que sua música torna sensíveis.

17. Cruzando estas duas ideias, a de que o compositor é um escultor do tempo e a de que torna audíveis forças não audíveis, Deleuze, em parceria com Félix Guattari, formula um de seus mais importantes conceitos, em um texto que é atravessado de música do começo ao fim. Trata-se do capítulo “sobre o ritornelo”, décimo primeiro platô de seus *Mil platôs*, que aliás vem antecedido de outro texto em que a música também tem um certo lugar de destaque: “devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível” (décimo platô). Deleuze já observara que o tempo musical é outro do tempo cronológico, que na música o tempo está suspenso na duração da escuta, duração não mensurável: nunca sabemos ao certo quanto tempo durou uma música, sabemos apenas que durou e que ora passou mais rápida, ora mais lenta. E esse tempo musical Deleuze o imagina tal qual lê em Pierre Boulez, ele o imagina incontável: o som ocupa o tempo sem contagem. Não se conta antes e se encaixa um material sonoro em uma fenda mensurável de tempo cronológico, mas ocupa-se sem contar: o som que ocupa dois segundos pode ser mais denso e de maior duração que aquele que ocupa quatro segundos. Ouve-se música e nunca se sabe ao certo quanto de tempo cronológico se passou.

18. À fábrica desse tempo, desse motor de tempos, Deleuze e Guattari dão o nome de ritornelo. O que é o ritornelo? Na música é simples, ele é a repetição de um pequeno trecho, como em uma música de roda, em uma cantilena, em uma ladainha. Mas Deleuze e Guattari levam essa ideia da pequena frase, quase fragmento de frase, que fica girando, a outros lugares. Ao ritornelo se conectam outros conceitos e toda uma máquina de peças diversas e heterogêneas vêm compor essa fábrica de fazer tempos.

19. O ritornelo descreve uma máquina de conectar e modular. Os giros do ritornelo têm por motor a ideia de que coisas e fragmentos de coisas, fragmentos de coisas e não coisas, se conectam. Implica também no fato de que tais conexões não se dão em nenhuma linha reta, mas se dão às voltas e acabam fazendo com que, a cada ponto de um ritornelo, algum fragmento de coisas, ou não coisas, se desligue, se torne autônomo e se ponha a girar em outro ritornelo. No contato de um com outro, os fragmentos se modulam. Ou seja, fazem nascer um ritmo, um vai e vem em que ora um, ora outro, seja o modulante e o modulado. Como a água do mar e o vento, a corrente marítima modula a água, mas o vento traz um novo campo de conexões e uma nova modulação surge do vento, e no contato com a areia da praia novas modulações. A areia modula a água e a água modula a areia. É assim que ao cantarolar murmurando, como que matando o tempo (interessante esta ideia, “matar o tempo”), alguém passe a ouvir a própria voz, e de repente passe a brincar com a voz, e a voz se conecta com a mão e começa-se a tamborilar, e o tamborilar pode levar a uma coceira (por que não? estamos cantando e de repente começamos a nos coçar), e a coceira pode se conectar novamente com a voz e uma voz estridente ou rouca começa a sair pela boca. É assim essa fábrica de tempos, ela conecta coisas, e cada conexão, cada coisa conectada, tem uma velocidade, tem uma densidade, e faz girar nessa fábrica conforme um tempo. Por que fábrica de tempo? Porque ela engendra diversos tempos: um tempo liso (onde não se sabe onde as coisas começam ou terminam – a imagem do deserto serve para visualizar este tempo), outro estriado (como uma cerca que mede cada porção de terra cercada), outro que nos parece sempre presente, outro que liga aquele momento a outro que passou (lembrar alguém enquanto se canta, lembrar da infância, lembrar da adolescência... não sei se vocês já notaram mas toda música popular é de saudade... saudade de alguém, saudade de uma época, e mesmo quando a música não tem a saudade por tema, nós a cantamos lembrando alguma época, alguns amigos que passaram e com quem cantávamos), e um tempo louco, aquele que conecta livremente uma coisa a outra, que liga o som às estrelas.

20. Deste pequeno percurso que narrei, aproveito para dizer que Deleuze e Guattari falam que o ritornelo vai do caos, passa pela terra (o território, o lugar que reconhecemos e fazemos nossa casa) e por fim vai ao cosmo. No caos as coisas existem, mas não têm ainda corpo (como lembra Deleuze, via Prigogine, no caos falta um mínimo de permanência às formas)⁷, na terra as coisas têm corpo, nome e

⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. bras. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio: Editora 34, 1992, p. 153.

forma, no cosmo as coisas deixam de ser coisas, se fragmentam, mas ainda carregam um punhadinho da terra onde estavam: é assim que um compositor como Edgard Varèse faz conectar o deserto, sua areia, e as sonoridades em *Déserts*.

21. É nesse ponto do ritornelo que o compositor torna audíveis as forças não audíveis e faz dessa estratégia uma fábrica de tempos. Deleuze e Guattari imaginam até mesmo como forçar esse movimento, que não é natural. Força-se o movimento quando uma forma nominada, uma regra, um estatuto, um governo, o poder, esbarra em forças que se tornaram autônomas a ponto de tirar tais formas de seu eixo. Importante: esse movimento é de mão dupla. Por exemplo, o som e o silêncio. Frente ao silêncio todas as certezas do som desaparecem ao mesmo tempo em que o silêncio ganha um pouco do contorno do som. É também o embate entre o outrora denominado som musical (aquele das notinhas musicais) e o ruído (o som sem nome), um arrasta o outro e uma música muito diferente da que conhecemos aparece, como em Alexander Mossolov (1900-1973).

22. A história da música conta diversos destes encontros. Os instrumentos musicais e a voz, a melodia e a percussão, o tempo pulsado e o tempo liso, as melodias e a eletrônica, o som e a cor, o som e o ruído, a música e a imagem visual. A esses blocos Deleuze e Guattari chamam de Devir e dedicam um interessante capítulo em *Mil Platôs* (décimo platô), no qual a música é um dos temas predominantes. Os pássaros fazem seus blocos de devir, nos quais a melodia do canto faz bloco com a cor das penas.

23. Ainda quanto ao ritornelo, os dois autores acabam deixando uma questão aos músicos: o ritornelo é o conteúdo mesmo da música.⁸ A música fala apenas seus ritornelos. O ritornelo é uma fábrica de tempo.

24. Mas vejamos bem, não há aqui nenhum julgamento estético do tipo “é fazendo ritornelos que a música é boa ou eficaz”. Existem vários tipos de ritornelos e os ritornelos se dão sem precisar de alguém para fazê-los. É com ritornelos que se faz nossa casa, que se canta para afugentar o escuro, e é com este mesmo ritornelo territorial (este que funda uma casa, um lugar, uma território) que marcham os exércitos, que embalam *mariners* com *iPods* bem sincronizados para que visualizem o mundo como um vídeo-game. E um ritornelo pode envolver outro. Um grande ritornelo pode envolver um pequeno ritornelo, uma ponta de ritornelo pode ser levada a outro ritornelo: simples ritornelos de meios, a modulação de água e vento; ritornelos territoriais, a modulação da formiga e do batalhão de formigas; ritornelos populares, a pequena lembrança de um povo na modulação de um grupo de emigrantes; ritornelos molecularizados, a areia, o pó, um fragmento de conceito, um trecho de melodia, uma só nota, o som de Scelsi, em cirandas de modulação.

25. E a fórmula de Deleuze e Guattari ganha mais um pequeno contorno. O ritornelo é o conteúdo da música, a música faz territórios, e é no jogo de desfazer tais territórios que o compositor se lança. Esta é a política do músico: desfazer os territórios, desfazer a métrica

⁸ *Mil Platôs*, vol4, p. 100.

que faz marchar os exércitos, desfazer as melodias bobinhas e ingênuas que estupidificam as crianças. Como o compositor se propõe a isto: fazendo os blocos que até podemos dizer que não é ele quem escolhe, mas os blocos irrompem, explodem em uma noite calma, em uma madrugada tranquila, e o compositor faz com que a pequena melodia cotidiana se encha de um texto que desfaz qualquer certeza (temos isso em Chico Buarque), faz com que um hino torne-se nada mais do que a base para uma série de variações (como o fez Hector Berlioz com a *Marselhesa*).

26. Antes mesmo de sua parceria com Guattari e de o conceito de ritornelo ter nascido, Deleuze já se valia da potência do ritornelo cósmico e já se deixava levar por blocos de devir sonoros. Ninguém consegue fechar-se aos sons: os sons nos invadem o tempo todo. Os ritornelos do som têm uma velocidade que fascina Deleuze a ponto de ele afirmar que o ritornelo é eminentemente sonoro. Um som nem sempre nos diz qual sua fonte, de onde ele nasceu. O som nos confunde. Acreditamos ouvir uma coisa e ouvimos outra. Enquanto a imagem, que também nos confunde, o faz com menos frequência. Essa é a força de autonomização do som. De que maneira Deleuze se deixa atravessar por essa força? Em sua escrita.

27. A filosofia de Deleuze e de Guattari traz diversas marcas do som. As palavras ritornelo, território, rizoma, rostidade, territorializar-desterritorializar-reterritorializar; todas essas sonoridades fazem blocos com códigos, com significados, com cadeias de conceitos, com fragmentos de conceitos. E nesses blocos conceito-som, este último deixa seu território firme, histórico, e abre-se para conexões inusitadas. É assim que Boulez se liga a Proust e ao tempo (*Boulez, Proust e le temps*), que Shakespeare se liga a Kant (“Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia de Kant”).⁹

28. Talvez seja nesse ponto que a filosofia de Deleuze mais se aproxime da música. E talvez seja por essa mesma proximidade que ele não dedicou um livro específico à música, tampouco à poesia. A música e a vertente sonora da poesia – a poesia que dispersou as palavras em partículas sonoras – de fato estão na escritura de Deleuze. São seu campo de invenção filosófica.

29. Suas frases procedem por giros aparentemente fechados, mas que de súbito se abrem para conexões que o leitor muitas vezes não espera.

30. Citaria três frase repletas de tais giros:

“O simulacro é um sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença” (p.437).

“Ninguém soube, como estes dois autores, opor sua repetição à repetição do hábito e da memória. Ninguém soube denunciar melhor a insuficiência de uma repetição presente ou passada, a simplicidade dos ciclos, a armadilha das reminiscências, o estado das diferenças que se pretende “transvasar” à repetição ou, ao contrário, compreender como simples variantes. Ninguém invocou tanto a repe-

⁹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. trad. bras. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p.36-44.

tição como categoria do futuro. Ninguém recusou com tanta segurança o fundamento antigo de Mnemósina e, com ele, a reminiscência platônica” (p.163).

“[...] uma repetição de pontos relevantes, uma repetição vertical em que se remonta ao interior das palavras. Substituem a repetição por falta, a repetição por insuficiência do conceito nominal ou da representação verbal, por uma repetição positiva, uma repetição por excesso de uma Ideia linguística e estilística. Como a morte inspira a linguagem, estando sempre presente quando a repetição se afirma?” (p.53)

31. Apenas três momentos de sua escrita em *Diferença e repetição*. Ora ressoa Péguy, ora Walt Withman, ora Beckett, a música de Cage, de Luciano Berio, de Steve Reich. E sua escrita se transforma em ciclos concêntricos de sonoridades, até que se abre e novo ritornelo se inicia.

32. O que é o ritornelo, essa fábrica de tempos? É a própria escrita de Deleuze que ao invés de poupar o tempo, de cortar caminho, dando respostas rápidas, amarrota o tempo, enovela o tempo retirando-o constantemente de seu eixo, de sua linha reta. Falaríamos então que esta sua “filosofia-música” é uma fábrica de tempos: funda o tempo como a criança que canta para afugentar o escuro; fundamenta o tempo com fragmentos de memória sobre um terreno firme; para afundá-lo no esquecimento e desfazimento constante dos códigos da história; lugar em que os conceitos se descodificam e abrem brechas, pontas de conexão livres. Sua filosofia-música vai assim da terra ao cosmo, da matéria formada, dos conceitos que des-terrados, que retirados de seu eixo, molecularizam-se – quebram-se em mil pedaços – e se tornam forças cósmicas, forças do futuro que fazem vir à superfície aquilo que estava escondido.

33. A filosofia-música de Deleuze é então esta que canta junto com a música de Giacinto Scelsi, que já em 1950 dizia ser a tarefa do compositor “tornar sonora a duração”.¹⁰

Referências bibliográficas

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1963.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. bras. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.153.

_____. *Mil Platôs*. Coord. trad. bras. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps. Deux régimes de fous*. Paris: Minuit, 2003.

¹⁰ SCELSEI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Arles: Acte Sud, 2006.

- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. bras. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. bras. Roberto Machado e Luiz Orlandi. R. Janeiro: Graal, 1988.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- KLEE, Paul. *La Pensée créatrice*. Trad. fr. Sylvie Girard. Paris: Dessain et Tolra. 1977.
- MESSIAEN, Olivier. Temps et éternité. in: *Traité d'ornitologie, temps et couleur-1942-1992*, tome II. Paris: Leduc, 1994.
- SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Arles: Acte Sud, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. *El Stylo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. "...how time passes...", In: *Die Reihe*, vol. 1. Londres: Universal Editions, 1957.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois. Intervalle et temps, In: *Contrechamps*, n° 5. Paris: l'Age d'Homme, 1985.