

Notas exploratórias sobre um ritornelo não-musical, ou ainda...

Alexandre Piccini Ribeiro
Mestrando do Departamento de Música da Unicamp
e-mail: alexandre.piccini@gmail.com

Sumário:

Esta comunicação pretende colocar parte do processo que realizamos na tentativa de se pensar a invenção de objetos sonoros nas chamadas multimídias musicais, centradas no que determinamos ser nosso de *local de visibilidade* (Foucault), a saber, a cinematografia publicitária. Complementarmente, pretendemos sugerir a importância da perspectiva filosófica de Gilles Deleuze (1925-1995) num possível desdobramento nos campos disciplinares da musicologia.

Palavras-Chave: Invenção Musical, Filosofia e Cinematografia Publicitária.

“A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema. Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos [...] Os conceitos do cinema não são dados no cinema” (Deleuze, 1990a, p. 332).

É de maneira ainda um pouco tímida que enfrentamos uma confusão perturbadora quando tentamos separar ou alinhar o pensamento musical, voltado à realização composicional, à atividade filosófica, só determináveis dentro de um esforço disjuntivo, no que nos deslocamos de uma esfera a outra.

É no pensamento que música e filosofia se aproximam, eis a instância comum que os aproximam. Um refluí no outro sem, todavia, se equivalerem, dado que os problemas de invenção ou composição de um conceito determinam uma prática criativa bastante distinta daquela que se efetiva na invenção musical.

Todavia, nos parece claro que a musicologia sistemática, e mesmo histórica, precisa pensar esta relação com certo rigor, uma vez que a construção musical não pode prescindir de intercessores conceituais e mesmo técnicos, só pensáveis num plano extrínseco, mas que já não se confundem com o plano de composição, em que a obra se realiza.

Segundo Machado (1990, p. 3) “Filósofos, cientistas e artistas são antes de tudo pensadores” e ainda que haja interferências e intercessões entre planos adjacentes, não há “reflexão” (o um se tornando dois) de um domínio sobre outro, mas “aliança ativa”, “repercussão de saberes”, “ressonância entre atividades de criação” (*Ibid.*, p. 5). Pensa-se, portanto, não só na instauração de um plano conceitual, mas noutras modalidades e planos em que o pensamento se erige segundo problemas específicos e regimes particulares de signos, não sendo “o pensar”, de modo algum, privilégio da filosofia.

Mas por que dizemos isto, já que parecemos nos inscrever na ordem do plano de composição, dos agregados sensíveis da invenção musical?

Primeiramente para desfazer uma confusão, equívoco em que poderíamos nos encontrar ao pensar a atividade de conceituação dos objetos musicais enquanto invenção eminentemente artística, que não é: o objeto da prática artística (o agregado sensível) difere em natureza daquele da filosofia, o conceito.

Ora, já não fazemos música quando pensamos os conceitos que a atividade musical suscita. No entanto, isto não quer dizer que não haja ressonâncias, abalos, toda uma sismologia iminente

quando a potência de um conceito desliza no plano da realização artística, projetando a singularidade de suas intensidades.

É em *O que é a filosofia?* que Deleuze e Guattari (1992) especialmente se detêm sobre a questão da irreducibilidade dos planos de composição (artístico) e imanência (filosófico), fazendo-nos crer na diferença de natureza entre o que se produz em cada um deles, muito embora reiterem a transversalidade de seus produtos que, ora ou outra, intercedem, deslizam num plano adjacente.

Mas se por um lado já não somos indiferentes às intercessões de um plano em outro, é necessário que “a disciplina interferente” proceda “com seus próprios meios” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 278), que interceda de acordo com a potência que a concerne, como no caso de um filósofo que “tenta criar um conceito de uma sensação” (*Ibid.*, p. 277).

Muito embora “a filosofia, a arte e ciência entrem em relações de troca” é necessário que compreendamos que, se o fazem, é “por razões intrínsecas”, e não por “reflexão mútua” (Deleuze, 1992, p. 156) e que são as particularidades de suas determinações pragmáticas que orientam as ações que aí se inscrevem, sejam elas a prática conceitual, funcional ou a fabulação criativa.

Já não se faz arte quando um sistema conceitual contrai ou é afetado pelo *bloco de sensações*, e ainda que já não pudéssemos pensar como antes, e eis que nos detemos na pesquisa em música num plano analítico, crítico ou conceitual, que evidentemente procede por seus próprios meios – o que se faz em musicologia, segundo pudemos pensar, tende mais ao exercício filosófico do que o propriamente musical.

* * *

Como vimos defendendo, já não fazemos música quando escrevemos sobre ela. Contudo, admitimos a importância do que se elabora no nível conceitual ou crítico enquanto esforço, num sistema conceitual, da prova mútua de outras realidades conceituais¹, trazendo em si a potência de um transbordamento, ou ainda o transbordamento de uma potência, dado o próprio pensamento sob o ponto de vista da heterogênese, intercedendo, problematizando e enriquecendo a criação artística.

Isto, no entanto, não significa, de modo algum, uma redução de um plano a outro. Há sim dependência da musicologia, enquanto prática conceitual, da existência prática da atividade musical. No entanto, um estudo musicológico teria a potência de se distender na prática musical, seja ela interpretativa ou composicional.

Não há prática musicológica isenta de uma grade conceitual da qual projete, ao menos em parte, seu aparato especulativo ou metodológico.

Precisaríamos, assim, pensar as forças que determinam nossos pensamentos, o lugar de nos nossos pressupostos nos valores que se disseminam nas idéias que conectamos sobre música, seja para liberar uma escuta impensável, seja para catalisar uma nova música, ou um novo encontro entre musicalidades interditas. É preciso engendrar o que Schaeffer pretendia em nome de “uma escuta acusmática”, não referenciada, “uma escuta que suspenda qualquer conceito *a priori*” (Ferraz, 2005, p. 60)

Neste sentido haveria não *uma musicologia* ou *uma música* – como nunca houve, por seu turno, a filosofia, – mas musicologias, musicalidades impossíveis tanto quanto filosofias que divergem.

Este aspecto pluralista não é só uma política, mas a afirmação de uma lógica que Deleuze incute no seu pensamento e que faz d’A Diferença a condição da própria da vida, potência afirmativa de uma vida não-orgânica (Cf. Pombo, 2002, p. 42) que excede a *physis* em direção ao espaço virtual do plano de consistência, do corpo-sem-órgãos, das forças que se furtam ao sensível,

1 Neste sentido já não nos resta espaço para um relativismo niilista em que tudo se equivaleria. (Cf. Zourabichvili, 2004, p. 113).

mas que, todavia, não são menos reais do que as imagens que ganham permanência no plano concreto das formas.

Neste sentido o virtual é aquilo que é preciso ser pensado, mas que, no entanto, escapa ao sensível: “que haja virtual significa, portanto, em primeiro lugar, que nem tudo é dado, nem passível de ser dado”, não havendo “experiência do virtual como tal”, e sendo o real constituído “de uma parte atual e de uma parte virtual” (Zourabichvili, 2004, p. 117-118). É como se estivesse tudo aí, imanente, implicado no real (que só existiria em vias de atualização), ainda assim parte invisível, ilegível, imperceptível, indecível.

O virtual, no entanto, é bastante evidente quando o pensamento se debruça sobre si próprio enquanto existente imaterial, manancial de indeterminação, e que já não se poderia objetar como irreal.

Não haveria uma pura atualidade, um filme, uma canção, que não se conectasse ou se estendesse “sobre ele [o virtual], implicando-o intimamente. E eis que o processo de atualização é logicamente inseparável do movimento contrário de *crystalização*, que restitui ao dado sua parte irreduzível de virtualidade” (*Ibid.*, p. 119).

Sob o afluxo das forças do pensamento, o objeto multimidiático excede sua materialidade objetiva. Aqui não só se expressam as qualidades sensíveis de luz e som, mas acede uma máquina ilocalizável, que as atravessam de vetores e tensões – “ecossistema incorporal, cujo ser não é garantido do exterior, que vive em simbiose com a alteridade que ele mesmo concorre para engendrar”, e que ameaçado a desaparecer “se sua essência máquina for acidentalmente danificada” (Guattari, 2000, p. 119). Seria preciso, como afirma Ferraz (2005, p. 70) “manter a máquina de atualização de musicalidades virtuais em operação”.

Este corpo de luz e som dificilmente tem sido pensado de forma consistente, seja no interior das disciplinas da comunicação, da lingüística, das teorias da informação, do cinema, da música e evidentemente da publicidade.

Assistimos a uma notável dificuldade em engendrará-lo no pensamento, e isto nos faz reavaliar a necessidade de um aprofundamento eminentemente conceitual, ou propriamente filosófico, já que o pensamento artístico responde por seus próprios meios na efetuação dos agregados sensíveis no plano de composição, mantendo-se de pé por seus próprios meios, já que como reiterávamos, há pouco, mantêm-se irreduzíveis ao que se conceitua a seu respeito.

Cook (2000, v) ao refletir sobre a dificuldade da análise operística, sustenta que parte desta razão se deve à ausência de um quadro teórico geral para a análise das multimídias.

No curso de nossas investigações fora no espaço disciplinar das teorias do cinema, particularmente da *film music*, que encontramos a maior parte do que se pensou a este respeito, ainda que a carência do quadro reclamado por Cook seja notória.

Prendergast (1991, p. 213-226) em seu importante *Film music: a neglected art*, relaciona certas possibilidades da música cinematográfica, em que chega mesmo a aproximar-se do provocativo ao afirmar que, segundo Copland², “A música pode servir como uma espécie de preenchimento neutro de fundo” (*Ibid.*, p. 216).

Se por um lado isto não exclui a pertinência do conhecimento afetivo que se pode fazer ante a experiência da relação audiovisual, por outro, poderíamos supor que neste processo algo escapou, ou, ao se fazer presente, implicou a impotência de ser pensado e a necessidade de se pensar sob outros termos.

Já não poderíamos conhecer uma composição de relações a não ser mediante o exercício empírico, mas seria preciso superá-lo numa espécie de *empirismo superior* transcendental, “de condições nunca genéricas” e onde “nunca poderíamos falar antecipadamente para *toda* a experiência” (Cf. Zourabichvili, 2004, p.53-56). Nesta, seria se preciso ultrapassar as qualidades do *ser sensível* visando às intensidades do Ser *do* Sensível, a heterogeneidade de forças de pensamento

2 Artigo de 6 de novembro de 1949, para o The New York Times, e citado por Prendergast.

que aí se politizam, no que exerceríamos a transcendência da própria sensibilidade, um ir “além do sentido” (Cf. Deleuze, 2006, p. 332-334).

Retomando a funcionalização das relações, é evidente que nos ajudam; é como se partíssemos de uma posição ‘segura’, ainda que para seguir no escuro. Mas também é certo que nos constrangem, amortizando a *vidência*, a novidade do *percepto*, a *visão* (Cf. Deleuze, 1995, p. 67-69) e neste sentido seria preciso recuperar a evidência do devir em favor da Diferença que nos relançaria ao que se furta, ao virtual.

Tais distribuições sedentárias ou fixas, sejam das práticas composicionais, sejam do processo cognitivo dos objetos multimidiáticos, nos oferecem senão a pálida expressão de um pensamento raso e sem vocação científica³, e que tomando como ‘o todo da realidade’ o *arquivo* (Foucault), restringe aquilo que nunca poderia ser funcionalizado, o pensamento, e que reclama uma alternativa epistemológica que recupere o *spatium* virtual, a que respondemos segundo o que se define por *avaliação imanente*⁴.

Deleuze (2006, p.196-197, grifo nosso) vê no modelo da reconhecimento, o sustentáculo da opinião (*doxa*), visto que a Diferença se anularia para haver conformidade com o *sensu comum* e o *bom senso*, “é evidente que os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma maçã, é o pedaço de cera, *bom-dia Teeteto*. Mas quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga aí e que pensemos quando reconhecemos?”.

Eis que, sob a redistribuição ‘metodológica’ destes conceitos, uma verdadeira pragmática se impõe à composição musical e audiovisual. Pragmática, nos termos aqui concebidos, que já não mais se limitam aos moldes de um utilitarismo estrito, aprisionado na atualidade das diferenças sensíveis, mas que acede a um campo problemático único, e por isso potencialmente criativo, e que exige, não uma axiomatização de seus termos, mas uma axiologia, um paradigma ético-estético (Cf. Guattari, 2000) que nos relance ao virtual, à insistência do que não é dado, à diferença pura que só se conhece no exercício de um *empirismo superior*, na busca das causas imanentes⁵ que se remetem ao além do sensível, mas nem por isso num plano recluso de transcendência, que evacuará a tese imanentista.

* * *

Para Deleuze (2006, p. 203-205), orientar-se pelo pensamento não constitui um estado natural da subjetividade, mas uma espécie de enfrentamento, dado que somos circunstancialmente violentados: “Há no mundo alguma coisa que força a pensar [...] não uma qualidade, mas um signo”. Um encontro (*occursus*), algo que escapa ao sensível, mas que, no entanto, engendra a sensibilidade. Instância paradoxal que não se pode sentir, mas que só pode ser sentida do ponto de vista do exercício transcendente: *sentendum* ou Ser do sensível, este “insensível essencial” que

3 “Os atos fundamentais da atividade científica de conhecer parece-nos [...] ser os seguintes: colocar limites que marcam uma renúncia às velocidades infinitas, e traçam um plano de referência; determinar variáveis que se organizam em séries tendendo no sentido destes limites; coordenar as variáveis independentes, de modo a estabelecer, entre elas ou seus limites, relações necessárias das quais dependem funções distintas, o plano de referência como coordenação em ato” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 275)

4 “Há muito que pensadores como Spinoza e Nietzsche mostraram que os modos de existência deviam ser pesados segundo critérios imanentes, segundo aquilo que detêm em ‘possibilidades’, em liberdade, em criatividade, sem nenhum apelo a valores transcendentais. Foucault alude a critérios ‘estéticos’, entendidos como critérios de vida que, de cada vez, substituem pretensões de um juízo transcendente por uma avaliação imanente” (Deleuze, 1990b, grifo nosso).

5 [0]“O que quer dizer, aqui, causa imanente? É uma causa que se atualiza em seu efeito, que se integra em seu efeito, que se diferencia em seu efeito. Ou melhor, a causa imanente é aquela cujo efeito a atualiza, integra e diferencia” (Deleuze, 1995, p. 46). Temos ainda que o diagrama (Foucault) ou máquina abstrata (Deleuze) são dados como “causa imanente dos agenciamentos concretos que efetuariam suas relações” (Ibid, p. 46).

força a pensar e que desloca o modelo recognitivo, trazendo em si a evidência d'A Diferença⁶, não apenas na forma (o diverso) mas na substância: “A diferença não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado” (*Ibid.*, p. 314)

E eis que nos vemos, ante toda a experiência, sob a lógica existencial do *ritornelo*, que nos remete a uma pragmática já não cabível nos moldes lingüísticos, e que adere a uma relação que nos parece muito instigante numa ensaística acerca das multimídias musicais: a relação entre a função etológica e política do *ritornelo* e a “aventura” de sua desterritorialização (Criton, 2000, p. 498-499), qualificação expressiva, e, portanto, fundamentalmente artística, de um enfrentamento.

Estaríamos nas imediações de um passo decisivo: abandonar a tradição estruturalista e fenomenológica das teorias do signo e caminhar, ainda que num esforço tateante e exploratório, no sentido de uma semiótica não-lingüística, que tem nos conceitos da imanência um novo campo de desdobramento.

Seria preciso reavaliar uma teoria dos signos, da expressão e dos afetos, e em Deleuze de vertentes fundamentalmente espinosistas, na qual compor é, sobretudo, composição de relações, indetermináveis, *a priori*, no que nos caberia uma etologia⁷, a evidência da experimentação.

Neste sentido, o conceito de *ritornelo*⁸ (Deleuze e Guattari, 1997, p. 116-118) nos parece suscitar uma estimulante relação, dado que os enfrentamentos pragmático-existenciais se conectam com a produção territorial dos signos.

Aqui signo e sentido remetem-se reciprocamente num continuum móvel de explicação e implicação: “a correlação signo-sentido significa, por um lado que o signo é o enrolamento, o envolvimento, a implicação do sentido e, por outro lado, que o sentido é o desenrolamento, o desenvolvimento, a explicação do signo. O sentido ou a essência, vive enrolado no signo, naquilo que nos força a pensar, e só é pensado quando somos coagidos ou forçados” (Machado, 1990, p. 169-170).

Zourabichvili (2004, p. 95) situa o *ritornelo* como uma lógica da existência, sem racionalidade, mas extrema. Lógica a partir do que o território se manifesta, não tanto enquanto determinação de um espaço físico (*extensio*), mas existencial: marca de um domínio, de um ter mais profundo que o ser: “Esse valor de apropriação é solidário de um devir expressivo das qualidades sensíveis, que entram como variações inseparáveis na composição de um *ritornelo*” (*Ibid.*, p. 47, grifo do autor).

Nesse sentido, assistimos à emergência do expressivo enquanto *idéia de qualidade* cuja aparição deixa de se ater à funcionalidade estrita de um enfrentamento (a coloração da pele no susto), para se prolongar e se autonomizar enquanto “liberação de matérias de expressão no movimento da territorialidade” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 123).

Talvez a auto-objetivação das matérias de expressão, no curso de seu devir expressivo, no aventurar-se de sua desterritorialização, mantenham o poder oculto de implicar, sob a contração de seus signos, toda uma territorialidade, um afluxo de linhas, distâncias e ritmos, dos quais extrai pragmaticamente a potência irreconhecível de nos deslocar ora ou outra ao arrebato – espécie de silêncio robusto que transborda imponderavelmente nossos afetos: situações estéticas puras, falência de todos os clichês.

6 “Em vez de todas as faculdades [do pensamento] convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente [...] cada uma enfrenta seu limite e só recebe da outra (ou só comunica à outra) uma violência que a coloca em face de seu elemento próprio, como de seu disparate ou de seu incomparável” (Deleuze, 2006, p. 205)

7 “não sabemos ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência. É essa a interpretação etológica de Deleuze: a Ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes” (Pelbart, 2003, p. 31).

8 “Num sentido geral, chamamos de *ritornelo* todo o conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 132).

E é então que o aparato publicitário, agenciando a diversidade de potências dos meios audiovisuais, parece se valer enquanto processo ativo de reinvestimento cultural, a partir do que não só se apresentam imagens e sons, mas matérias formadas, espiritualizadas, composições heterogêneas que excedem consideravelmente a materialidade da luz e do som, e que já não se dissociam das trajetórias difusas das produções territoriais, das desterritorializações e reterritorializações que se redistribuem no *socius*.

Mas nosso foco não reside absolutamente aí, ante uma possível sociologia da composição publicitária. O que nos interessa é pensar sob que condições um objeto musical acorda sua conveniência numa composição audiovisual; sob que aspectos uma musicalidade adere a um discurso mais amplo o fazendo ressoar, mais potente; ou ainda, como é possível pensar a invenção desta relação sob o ponto de vista da composição musical? E nestes termos elegemos a cinematografia publicitária, não como objeto a ser descrito, mas enquanto local de ver e ouvir aquilo que no sensível se furta, no que procuramos responder segundo certas escolhas filosóficas, ainda que de um ponto de vista fundamentalmente ensaístico.

Em vão se encontrará no interior disciplinar, seja da música ou do cinema, a evidência de uma prática conceitual consistente que possa levar a cabo o pensamento da relação audiovisual.

Deleuze, por seu turno, esteve particularmente sensível não só às simbioses, às imbricações e híbridos de toda a sorte, mas, extensivamente, a toda uma genealogia (não-original) dos modos transversais de contágio, modulação e acoplamentos de potências – o próprio pensamento como heterogênese (Cf. Deleuze e Guattari, 1992). Modos de individuação que, em sua filosofia, deixam de ter o primado da identidade para distinguirem-se enquanto singularidades pré-individuais, multiplicidades intensivas; emaranhado de linhas que “não supõem nenhuma unidade”, e cujo modelo é o rizoma (Cf. Deleuze e Guattari, 1995, p.11-38).

O quadro, como um todo, nos coloca segundo a iminência de duas estratégias distintas: uma que pretenderia mapear analiticamente um campo já dado, em que tudo é atual no arquivo e em que os possíveis são alternativas fixas: uma arqueologia das formações históricas (estratos); e outro que traça sua contingência remetendo-nos à experiência real, ao campo transcendental, à insistência do que não é dado, à recriação incessante do campo de possíveis, ao devir.

Se por um lado ainda não temos um quadro consistente para a análise das multimídias musicais, já não poderíamos dizer que não temos nada. Temos o que sempre tivemos: a concretude dos corpos, a diversificação do arquivo, a experimentação dos afetos, o atributo do pensamento, o devir, e, sobretudo, uma prática filosófica quase que inexplorada que afirma o movimento e o inesgotável da criação.

Referências Bibliográficas

- Cook, Nicholas (2000). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Criton, Pascale (2000). A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984, o Ritornelo e o Galope. In: Alliez, Eric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34. p. 495-504.
- Deleuze, Gilles (1987). *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado.
- . (1990a). *Cinema II – a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Renato Janine Ribeiro.
- . (1990b). ¿Que és un dispositivo? In: Balbier, E. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Acesso em junho de 2006. Disponível na web em <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>>
- . (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34. Tradução de Peter Pál Pelbart.
- . (1995). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense. Tradução de Cláudia Sant’Anna Martins.

- . (2002). *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.
- . (2006). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. (1992). *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- . (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora 34. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira.
- . (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4*. São Paulo: Editora 34.
- Ferraz, Silvio (2005). *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não-músicos ou de não música para músicos*. Rio de Janeiro: 7 letras.
- Guattari, Félix (2000). *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.
- Machado, Roberto. (1990). *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal.
- Pelbart, Peter Pál (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Pombo, Catarina (2002). O corpo da estética: a arte e a natureza em Gilles Deleuze. In: Lins, Daniel; Gadelha, Sylvio (org.) *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Prendergast, Roy (1991). *Film music: a neglected art: a critical study of music in films*. New York: W. W. Norton.
- Zourabichvili, François. (2004). *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.