

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANA CAROLINA NOFFKE

**DEVIR-CRIANÇA NA FILOSOFIA-SINTETIZADOR DE DELEUZE
E GUATTARI**

TOLEDO
2019

ANA CAROLINA NOFFKE

DEVIR-CRIANÇA NA FILOSOFIA-SINTETIZADOR DE DELEUZE E
GUATTARI

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Centro de Ciências
Humanas e Sociais da Universidade
Estadual do Oeste do Paraná para a
obtenção do título de Mestre em
Filosofia

Área de concentração: Filosofia
Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Ética e Filosofia
Política

Orientadora: Prof. Dra. Ester Maria
Dreher Heuser

TOLEDO
2019

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

NOFFKE, Ana Carolina.

Devir-criança na filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari / Ana Carolina NOFFKE; orientador(a), Ester Maria Dreher Heuser, 2019. 171 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Graduação em Filosofia Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2019.

1. Filosofia Contemporânea. 2. Música. 3. Crianças. 4. Corpo. I. Heuser, Ester Maria Dreher. II. Título.

ANA CAROLINA NOFFKE

DEVIR-CRIANÇA NA FILOSOFIA-SINTETIZADOR DE DELEUZE E
GUATTARI

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora em 29/04/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ester Maria Dreher Heuser – (orientadora)
UNIOESTE

Prof^a. Dr^a. Sandra Mara Corazza
UFRGS

Prof. Dr. Deonir Luis Kurek
UNIOESTE

Prof. Dr. Wilson Antonio Frezzati
UNIOESTE

DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, ANA CAROLINA NOFFKE, pós-graduanda do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este texto final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual sem as devidas referências constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 19 de agosto de 2019.

Assinatura

*À minha pequena e amada Elis e ao
meu querido companheiro de vida e
de sonhos, Valter...
À Amanda, em memória.*

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que outrora lutaram para que a universidade pública existisse efetivamente no Brasil. A todas aquelas que ainda hoje resistem, aprimoram-se e dedicam-se a manter viva essa conquista.

À UNIOESTE e seu corpo de servidores, professores e alunos que oportunizam, há quase meio século, uma experiência universitária de qualidade, pública, laica e resistente às balburdias daqueles que desdenham a universidade pública e a produção científica do país.

À Ester Heuser, pela orientação, pela amizade, pelas risadas, pelas aulas! Por emprestar sua voz forte e sua potência criativa à filosofia, contribuindo para mantê-la viva em nossos dias. Pela grande professora que é, pela generosidade e pelas provocações que impõe ao pensamento.

Aos membros da banca de qualificação e avaliação final, pelo acompanhamento da pesquisa e pelas contribuições que enriqueceram este estudo: à professora Sandra Mara Corazza, ao professor Deonir Luis Kurek e ao professor Wilson Antônio Frezzati. Também pelas aulas, estudos e conversas que, junto dessas pessoas, tive a oportunidade de viver nesse período.

Ao inesquecível bando que acompanhou este estudo em todas as etapas, pela amizade e pelas contribuições: Adriana, Roberto, Fábio, Evânio, Valmir e Mirian.

Às antigas e novas amigas que inspiraram e contribuíram de algum modo para a produção deste estudo: Patrícia, Michelle, Vânia, Grilo, Luiza, Juliano, Michael, Fabiana, Márcio, Diko, Ludmilla, Mayuli, Ana Paula, Juliane, Carol, Christiano, Simone e Ihssan.

Às crianças e adolescentes das aulas de música e artes, mas também a tantas outras que, na longitude e latitude de nossas relações, deram força e estão presentes nestes escritos.

Às pessoas que a vida me deu em forma de família e que tenho a sorte de poder amar: minhas queridas irmãs que tanto me ajudaram, Ana Paula, Ivete e meu irmão Lúcio; minhas irmãs-sobrinhas Amanda e Natália; meus sobrinhos-amigos Bruna e Vinícius; e meus sobrinhos-netos Felipe, Luiz, Miguel e Joaquim.

À senhora minha mãe, dona Janice, que não se furta à devir-criança e mantém viva sua juventude, e ao meu pai, que já não canta por essas bandas, mas tem sua voz forte e viva nesta filha que tanto o ouviu. Amor eterno aos dois.

À Capes pelo incentivo financeiro que tornou possível o trabalho de pesquisa e a participação em eventos que enriqueceram a experiência do mestrado.

RESUMO

NOFFKE, Ana Carolina. *Devir-criança na filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari*. 2019. 171 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2019.

RESUMO

A partir do problema da sensibilização dos sentidos e da percepção, bem como da questão “o que pode um corpo?”, a dissertação explora três noções da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a saber: música, devir-criança e filosofia-sintetizador. Considerando a menção dos autores de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos, em alusão ao instrumento musical sintetizador, a dissertação adapta esse modo de proceder à noção de filosofia-sintetizador para experimentá-la como um método de pesquisa, conectando-a às três atividades que compõem o processo criativo da filosofia, tal como exposto pelos autores em *O que é a Filosofia?* (2010): o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos. Tal método implica explorar a operação de consistência como um procedimento imanente do pensamento em que se mantêm unidos elementos heterogêneos por meio de uma síntese de disparates. Tomando a música e o devir-criança como elementos heterogêneos e sintetizando a eles os recortes disparatados que compõem a pesquisa, busca-se ordenar alguns traços direcionais do plano de imanência de Deleuze e Guattari extraídos da estética de Nietzsche e da Música da Natureza na etologia de Uexküll. Seguindo essas direções, a dissertação amplifica a potência de um meio associado de experimentação da filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari junto à música e às experiências das crianças. A consistência desse meio associado é intensificada pelo timbre *spinozista* da filosofia-sintetizador e aqui explorada como uma direção ética do plano dessa filosofia em dois sentidos: por meio da síntese do conceito de ritornelo com os três gêneros de conhecimento de Spinoza, reforçando a relação da música com o processo de criação; e pela menção dos autores de que o *spinozismo* é o devir-criança do filósofo e de que as crianças são *spinozistas*, articulando um campo de experimentação a partir das experiências das miúdas. O timbre *spinozista* está implicado no modo de proceder da filosofia-sintetizador, no caminho que leva à criação de conceitos, à experimentação do corpo, da sensibilização dos sentidos e da percepção como um processo de desterritorialização de ritornelos de criança que faz bloco com um devir-criança do filósofo.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia-sintetizador; Música; Crianças; Spinoza; Nietzsche.

ABSTRACT

NOFFKE, Ana Carolina. *Becoming-child in Deleuze and Guattari's synthesizer-philosophy*. 2019. 171 p. Master's Thesis (Master in Philosophy) – Western Paraná State University, Toledo, 2019.

ABSTRACT

From the problem of the sensitization of the senses and perception, as well as the question "what can a body do?", this thesis explores three notions of the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari, namely: music, becoming-child and synthesizer-philosophy. Considering the mention of the authors that philosophy proceeds as a synthesizer of thoughts, in allusion to the musical instrument synthesizer, the thesis adapts this way of proceeding to the notion of synthesizer-philosophy to experiment it as a research method, connecting it to the three activities that make up the creative process of philosophy, as exposed by the authors in *What is Philosophy?* (2010): the drawing of the plane of immanence, the invention of conceptual personae and the creation of concepts. Such a method implies exploring the operation of consistency as an immanent procedure of thought in which heterogeneous elements are held together by a synthesis of disparate phenomena. Taking music and the concept of becoming-child as heterogeneous elements and synthesizing to them the disparate fragments that compose the research, this thesis seeks to sort some directional features of Deleuze and Guattari's plane of immanence extracted from Nietzsche's aesthetics and the Music of Nature in Uexküll's ethology. Following these directions, the thesis amplifies the power of an associated means of experimentation of Deleuze and Guattari's synthesizer-philosophy along with music and children's experiences. The consistency of this associated medium is intensified by the *spinozist* tone of the synthesizer-philosophy and explored here as an ethical direction to the plan of this philosophy in two ways: by synthesizing the concept of Refrain with Spinoza's three genres of knowledge, reinforcing the relationship between music and the process of creation; and by the authors' mention that *spinozism* is the becoming-child of the philosopher and that children are *spinozists*, articulating a field of experimentation from the experiences of children. The *spinozist* tone is implicated in the way the synthesizer-philosophy proceeds, in the path that leads to the creation of concepts, the experimentation of the body, the sensibility of the senses and perception as a process of deterritorialization of child Refrains that compose with a becoming-child of the philosopher.

KEY WORDS: Synthesizer-philosophy; Music; Children; Spinoza; Nietzsche

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.DA NÃO-FILOSOFIA À FILOSOFIA: A INVENÇÃO DE UMA FILOSOFIA-SINTETIZADOR	25
1.1 Varèse e a criação de uma máquina sonora de consistência	27
1.1.1 Do gigante ao miúdo: o movimento de popularização dos sintetizadores Moog	31
1.1.2 Funcionamento do instrumento e dois modos de pensar um sintetizador	33
1.1.3 Intercessores, movimento e a luta local do intelectual	38
1.2 Uma máquina filosófica de consistência e as interferências de Spinoza	45
1.2.1 O timbre de uma metafísica imanente entre crianças e filósofo	47
1.2.2 O metal e a placa sensível da imaginação: levando o pensamento a viajar	50
1.2.3. Rastreado pistas dessa tal filosofia-sintetizador	57
1.2.4 Plano de organização e frequência do sistema pontual	63
2. PLANO, VOZES E CONCEITOS DA FILOSOFIA	69
2.1 Um plano de imanência e o desfundamento da filosofia-sintetizador	69
2.1.1 Imanência, campo transcendental e 'uma' filosofia-sintetizador	74
2.1.2 Ecos da música e da dissonância dionisíaca de Nietzsche	80
2.1.3 Música e Filosofia e Ciência na etologia de Uexküll	87
2.2 Sintetizar e amplificar vozes: a personagem conceitual da criança	95
2.3 Ritornelo de criança e devir-criança da música	103
2.3.1 Do <i>phylum</i> maquínico do som ao devir-criança do corpo	110
3. TIMBRE SPINOZISTA DA FILOSOFIA-SINTETIZADOR	117
3.1 Um modo de vida <i>spinozista</i>	118
3.1.1 Crianças <i>spinozistas</i> e devir-criança do filósofo	127
3.1.2 O caso Richard e os mapas de afectos	131
3.2 O timbre <i>spinozista</i> do conceito de ritornelo	135
3.2.1 Afectos-signos, consistência e variação contínua, ideias inadequadas e crianças	139
3.2.2 Da variação contínua aos conceitos: encontros intensivos e a estrutura do corpo	149
3.2.3 Amplificar as forças cósmicas: os perceptos e um devir-cósmico da criança	152
CONCLUSÃO	158
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

A filosofia não é uma ciência. O processo criativo que lhe corresponde especificamente, isto é, a criação de conceitos e seus enunciados não se confunde com as proposições científicas. Pretender fazer dela uma ciência ou então dizer que a ciência cria conceitos é desconhecer e tirar da filosofia sua própria especificidade, sua potência singular e criativa. É a filosofia, e somente ela, que cria conceitos, enquanto a ciência cria funções. Isso é o que nos dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a Filosofia?* (Cf. 2010). Para tratar o que vem a ser a filosofia, ou o modo como a concebem, os dois franceses enfatizam que ela nada ganha quando confundida com a ciência e fazem um mapeamento das atribuições de cada uma dessas áreas, a fim de ressaltar o caráter criativo que compete a cada uma delas. Esta pesquisa não se ocupa das minúcias desse mapeamento, ainda que seja necessário invocar algumas relações entre ciência e filosofia¹. No entanto, mesmo diante da suficiência de cada uma dessas atividades, no que compete aos processos de criação elas são, para Deleuze e Guattari, inseparáveis e, até mesmo, complementares.

A filosofia só pode falar da ciência por alusão, e a ciência só pode falar da filosofia como de uma nuvem [...]. É em sua plena maturidade, e não no processo de sua constituição, que os conceitos e as funções se cruzam necessariamente, cada um só sendo criado por seus meios próprios [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 191).

¹ Nos parece prudente enfatizar que Deleuze e Guattari concebem uma distinção entre dois tipos de ciência: ciência maior e ciência menor. A ciência maior é associada ao Estado. Sua prática, por vezes, está submetida à lógica de organização e aos valores do Estado e é guiada por uma imagem de pensamento sedentária, arborescente e que efetua experimentos acerca de um dado objeto, decalcando nele uma forma e submetendo-o a um espaço estriado de observação. A lógica que opera nessa imagem de pensamento é a de impor uma forma à matéria e a de isolá-la em um espaço previamente estriado de análise para, só depois, ocupar-se dela, saber o que pode, quais as suas qualidades e efeitos, que tipo de operações requer. Um exemplo de ciência maior, citada pelos autores, é a geometria euclidiana. A ciência menor, por outro lado, tem como característica seguir o movimento da matéria de que se ocupa. Não impõe sobre ela uma forma nem um espaço determinado, mas opera por distribuição nômade em um espaço liso e extrai functivos das matérias envolvidas nas misturas de corpos e nos estados de coisas. É a partir desses functivos, e por meio dos observadores parciais, que são criadas as funções. Um exemplo de ciência menor é a geometria fractal em oposição à euclidiana (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012c). Uma ciência menor da qual essa pesquisa se ocupa é a etologia de Jacob Von Uexküll, também referida pelos autores.

Um dos termos utilizados pelos dois franceses para tratar da relação que a filosofia mantém com a ciência é a 'alusão'. Com esse termo os dois filósofos indicam o modo como a filosofia se refere à ciência, isto é, a filosofia faz alusão à ciência e só pode fazer a ela, alusão: "a filosofia como gigantesca alusão" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 189). Tal termo vem do latim *allusio*, que, por sua vez, remete à 'ação de brincar com'. Assim, talvez pudéssemos traduzir a citação acima do seguinte modo: 'A filosofia como um imenso brincar'.

Sem o menor intuito de desmerecer a tradição filosófica ou fazer dela pouco caso, não nos parece haver, no entanto, nenhuma ofensa em pensá-la desse modo, isto é, como um imenso brincar. Não há por que tirar dela o humor, fazê-la endurecer em seu movimento e vê-la apenas como uma senhora conservadora e cheia de manias. A brincadeira aqui é antes a de um devir-criança, conceito que dá ritmo a este estudo.

Devir-criança é um conceito criado por Deleuze e Guattari. Não se trata de uma lembrança do passado, da infância histórica, pois não se atinge nenhum devir pela memória que lembra, que vai do adulto à criança, da mulher à criança. O devir é uma 'antimemória', ele passa entre os pontos: memória histórica – lembranças de infância. Para Deleuze e Guattari, devir-criança implica constituir um bloco assimétrico com uma criança (virtual)², um bloco de infância. Devir-criança é ser contagiado por partículas de uma infância que não é a da história, mas sim uma infância do mundo, que não tem forma (adulto-criança, menino-menina), nem sujeito e objeto, nem reconhecimento, nem consciência, nem lembrança de infância, mas a pura intensidade de um sentido³. Por isso, quando

² As Ideias são sempre virtuais, mas não devem ser confundidas com possíveis. São reais, mas não atuais. São uma parte virtual do objeto, uma metade que está liberada das condições nas quais o objeto se encontra em seu estado atual, e por isso podem proliferar em uma multiplicidade de significações diferenciadas. Enquanto virtuais, elas são problemáticas, visto que possuem realidade ideal (virtual), mas não atual. São, portanto, *diferenciadas* e, "assim definida, a Ideia não dispõe de qualquer atualidade. Ela é virtualidade pura [...]"; ela só se atualiza na medida em que se *diferencia*: "[...] dir-se-á que a Ideia se atualiza por diferenciação. Para ela, atualizar-se é diferenciar-se" (DELEUZE, 1988, p. 440). É o caráter ideal real da Ideia que a torna problemática no pensamento, visto que ela não está no pensamento, mas vem de fora, vem da violência de um signo como uma partícula que se desprende do objeto e chega ao sujeito, desfazendo os limites entre sujeito e objeto. Virtual-Atual são as duas partes de um objeto e o caráter problemático "é um estado do mundo, uma dimensão do sistema, e até mesmo seu horizonte, seu foco: ele designa exatamente a objetividade da Ideia, a realidade do virtual" (DELEUZE, 1988, p. 441).

³ É em *Lógica do Sentido* (2015) que Deleuze trata de uma filosofia do sentido, por meio de uma série de paradoxos. Vamos nos ocupar aqui apenas da primeira série na qual afirma que o sentido é "uma entidade não existente, ela tem com o não-senso relações muito particulares [, já] o bom senso é a afirmação de que em todas as coisas há um sentido determinável; mas o

Deleuze e Guattari priorizam a dimensão dos devires, em detrimento das formas e identidades, e os enunciam, seja um devir-animal, devir-mulher, devir-criança, não se trata do devir 'do' animal, 'da' mulher, 'da' criança. Um devir permite colocar em variação essas entidades molares⁴ e engendra a criação de uma mulher molecular, de uma criança molecular, de um animal molecular que em nada se parecem com o animal que anda, corre, se alimenta; nada muda efetivamente no animal, na mulher ou na criança molar. É aquele que devém que entra em uma zona de indiscernibilidade e faz vizinhança com um animal, extraindo traços de um animal, de uma mulher, de uma criança, os quais são experimentados no próprio corpo em intensidade e expressos nas posturas, movimentos, pensamentos, percepções. Veremos isso ao longo dos escritos.

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das

paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo [:] o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (p. 2-3). O sentido é puro devir, é o que cria os paradoxos e destrói o senso comum, mantendo relações estreitas com o não senso. O não senso designa muito mais aquilo que não foi ou não é possível ser sentido no nível do senso comum (dado seu caráter paradoxal que foge à norma) do que uma falta de noção, uma besteira, uma irracionalidade. Um devir engendra uma pluralidade de sentidos e não fixação de identidades.

⁴ Molar e molecular são dois tipos de segmentaridade. "Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e a outra *molecular*" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 99 [grifo do autor]). São duas ordens referentes à perspectiva política dos autores, em que o molar constitui uma macropolítica e o molecular, uma micropolítica. O homem é a figura molar por excelência, a partir da qual se definem as demais entidades molares como minorias, a saber: a mulher, enquanto reconhecida a partir de uma dualidade de gênero e em oposição à figura molar homem; a criança, em oposição ao adulto; a animal, em oposição ao humano – todas as entidades molares são definidas e identificadas por meio de dualismos e a partir de um sistema de pontos em que a figura da maioria é o homem funcionando como centro significante. O molecular é micropolítico e todos os devires são coletividades moleculares experimentadas em intensidade no próprio corpo, sob relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão que constituem blocos de devir, vizinhanças ou zonas de indiscernibilidade: a mulher precisa do devir-mulher para criar uma mulher molecular, fugindo e fazendo fugir a mulher enquanto entidade molar; o mesmo para a criança, que precisa do devir-criança para fugir ao molar e criar uma criança molecular; o negro tem de devir-negro. O molar se diz da história linear, enquanto o molecular se diz do devir. Ademais, tanto o problema do corpo quanto o da percepção e da sensibilidade invocam uma passagem do molar ao molecular, como veremos no decorrer dos escritos.

quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 2012d, p. 67).

Veremos que as ideias de movimento e repouso, velocidade e lentidão são as coordenadas de individuação de um corpo, isto é, são as coordenadas perceptivas pelas quais um corpo se define e pode ser definido, o qual não tem seu limite reduzido às formas e contornos do organismo, mas que faz do limite de um corpo sua potência para afetar e ser afetado (latitude – dinâmica) e sua constituição (longitude – cinética). Nessas coordenadas ressoam os harmônicos do *spinozismo* de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2012d), obra na qual o problema acerca do que pode um corpo é tratado como inseparável de um limiar de percepção capaz de perceber os movimentos e os afectos (ou também devires) de que um corpo é capaz; por meio dos quais um corpo passa por processos de individuação.

A ideia de indivíduo, nesse caso, nunca é fixa e estável, mas produzida a partir daquilo que um corpo pode, em que o próprio corpo figura como um indivíduo em constante processo de individuação. A importância que Deleuze e Guattari atribuem ao problema do corpo, como implicado no próprio processo criativo da filosofia, como veremos, é herdado e reformulado pelos autores, principalmente a partir dos estudos que fazem da *Ética* de Spinoza⁶ (2015), obra

⁵ O desejo, na obra *Mil Platôs*, é sempre agenciado (agenciamento maquínico de conteúdo – de corpos, de ações e paixões, de lugares, objetos/ agenciamento coletivo de expressão – atos de fala, transformações incorpóreas, discurso indireto). Voltaremos a essas relações no decorrer do trabalho. Por ora, é válido lembrar que o problema do desejo já havia sido tratado em *O Anti-Édipo*, primeiro tomo de *Capitalismo e esquizofrenia* (2011a), no qual a dupla afirma o desejo como produção e não como falta. Nada falta ao desejo. Ele é antes revolucionário e alegre, no entanto, encontra repressão e é recalcado em vistas de agentes de antiprodução transcendentais (identidades molares e sistemas pontuais). O programa construtivista da filosofia dos autores lança nessa obra a ideia de um inconsciente maquínico, um inconsciente fábrica que não se resume ao teatro psicanalítico da psicanálise freudiana, principal alvo de críticas na obra em questão. É uma nova concepção do inconsciente e do desejo, que encontra barreiras para uma produção revolucionária, na medida em que são fechados, principalmente sobre a figura do complexo de Édipo e da linguagem significativa que vale como semiologia geral e se pretende a única capaz de traduzir e interpretar as produções inconscientes. Os autores não negam que exista o complexo de Édipo e que alguns sintomas devenham do investimento inconsciente do desejo em torno desse complexo, mas criticam a ideia de que o complexo de Édipo e a linguagem significativa pela qual se interpretam os sintomas sejam uma estrutura imanente do inconsciente, uma estrutura teatral em que as figuras de pai e mãe representem os investimentos do desejo no triângulo edípiano. Não aceitam o sistema da castração e seus sintomas como derivados do desejo recalcado da menina em relação ao pai, ou do menino em relação à mãe. Denunciam o 'falo' como entidade transcendente decalcado sobre o fluxo do desejo e concebem o inconsciente como órfão.

⁶ Optamos, para contemplar as exigências de formatação desses escritos, pela grafia Spinoza, tal como é utilizada por Tomaz Tadeu na tradução da *Ética* (2015), sendo essa a tradução que tomamos como referência para os estudos de Spinoza. Assim, nas demais obras

na qual o filósofo de origem judaica enuncia que nada sabemos sobre a potência de um corpo para afetar e ser afetado e, por isso, permanecemos escravos das paixões, dos encontros ao acaso, submetidos ao medo e orientados por ideias inadequadas. O modo como Spinoza define um corpo segue a via da singularidade e implica um modo de perceber e experimentar, nos encontros ao acaso entre corpos, aquilo que aumenta a potência de um corpo e produz nele alegria, fazendo-o passar de uma perfeição menor a maior; e aquilo que o afeta de tristeza, fazendo-o passar a uma perfeição menor. Tais processos são sempre singulares, pois cada corpo possui um grau de potência e uma constituição cinética que o caracterizam.

Durante os escritos, nos dedicamos a explorar esses dois problemas – o de saber acerca da potência do corpo e o da percepção e da sensibilização dos sentidos – por meio da dimensão que Deleuze e Guattari atribuem à música e ao devir-criança, tomando esses dois elementos heterogêneos como orientações para tratar os problemas acima referidos, em conexão com a noção de filosofia-sintetizador, da qual falaremos mais adiante. A pesquisa busca mostrar, através da relação entre música e filosofia e criança e filósofo, uma dimensão prática e singular da filosofia dos autores em que as experiências das crianças e a música são um campo constitutivo de experimentação dessa filosofia, para potencializar os estudos acerca do que pode um corpo e da sensibilização dos sentidos e da percepção. Mas por que música e filosofia e criança e filósofo?

A noção de filosofia-sintetizador, como veremos, é marcada por interferências e ressonâncias advindas da filosofia de Spinoza, ressonâncias que se dão a ver pelo *spinozismo* de Deleuze e Guattari, principalmente no que tange à importância que os autores atribuem ao problema do corpo, mas também ao modo como concebem a necessária relação entre filosofia e não filosofia. Desse modo, a relação da filosofia com a não filosofia e com os não filósofos será explorada através da dimensão que os franceses atribuem à música, articulada também ao pensamento de Nietzsche – que concebe música e filosofia como inseparáveis – e pela etologia de Uexküll – que enuncia a Natureza como

de Deleuze, dedicadas à filosofia desse pensador e referenciadas também na pesquisa que se segue, a grafia será alterada para a aqui mencionada.

música. Ambos os pensadores são *spinozistas*, para Deleuze, tal como o filósofo enuncia em *Spinoza: Filosofia Prática* (DELEUZE, 2002, p. 134). Não o são, contudo, especificamente pelo modo como tratam a música, mas sim pela maneira como concebem um corpo para além da forma do organismo, muito mais orientados pelas coordenadas de movimento e repouso, velocidade e lentidão.

Assim, a pesquisa segue uma linha estética-etológica-ética sintetizada ao *spinozismo* dos franceses. Além disso, a relação entre criança e filósofo que interessa a esse estudo é marcada pelo *spinozismo* de Deleuze e Guattari, partindo do enunciado dos autores de que as crianças são *spinozistas* e o *spinozismo* é o devir-criança do filósofo (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 43-44). Tal enunciado parece indicar uma abertura perceptiva dos autores em relação às crianças e ao modo como percebem e definem um corpo, isto é, por afectos e não pelas formas do organismo, tendo no devir-criança do filósofo – que dá voz a uma criança molecular – um meio de fazer ver, sentir e pensar uma potência *spinozista* das crianças para tratar o corpo. No entanto, a consistência de uma potência *spinozista* das crianças requer um limiar perceptivo que depende da sensibilidade dos sentidos para sentir aquilo que é insensível e que só pode ser sentido. Ou seja, é apenas por meio de um devir-criança que a criança, enquanto entidade molar submetida ao adulto, pode devir outra, ao mesmo tempo em que o corpo escapa à forma do organismo.

A noção de filosofia-sintetizador que integra esta pesquisa foi extraída da menção de Deleuze e Guattari de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos, em alusão ao instrumento musical sintetizador e à máquina sonora de consistência de Edgar Varèse (1883-1965), tal como enunciam em *Mil Platôs*:

Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada dessa era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de Cosmo [...]. A filosofia [...] como um sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (do mesmo modo se leva o som a viajar...) (DELEUZE. GUATTARI, 2012b, p. 169 [grifo dos autores]).

Ao longo da pesquisa, mostraremos que o modo de proceder de uma filosofia-sintetizador visa amplificar a força do pensamento por meio de uma

operação de consistência em que os limites que separam a filosofia da não filosofia adentram uma zona de indiscernibilidade. Em outras palavras, evidenciaremos que a consistência da filosofia como uma atividade criativa do pensamento é inseparável das interferências e ressonâncias advindas da não filosofia, assim como se dirige também aos não filósofos. Ademais, a noção de filosofia-sintetizador não faz alusão apenas ao instrumento musical sintetizador ou à máquina sonora e de consistência de Varèse, mas está vinculada também ao *spinozismo* de Deleuze e Guattari, que pode, quiçá, ser concebido como um timbre criado pela filosofia-sintetizador dos autores. Não há pretensão, por parte desta pesquisa, em totalizar o *spinozismo* como um timbre, mas de, considerando o modo de operar de uma filosofia-sintetizador, concebê-lo assim. Tal timbre permite considerar as interferências da música na criação da noção de filosofia-sintetizador, articulando como um dos procedimentos dessa filosofia a experimentação da potência corpo, da sensibilidade e da percepção, como uma dimensão prática e singular para produzir consistência.

A alusão de uma filosofia-sintetizador ao instrumento musical sintetizador e à máquina sonora de Varèse, como veremos posteriormente, indica que a operação de consistência dessa noção filosófica opera no limite entre filosofia e não filosofia, possibilitando dar tratamento filosófico a problemas que até então não eram filosóficos, ao mesmo tempo em que amplifica, entre a filosofia e a não filosofia, as vozes até então inaudíveis⁷. Ainda em relação à alusão com o instrumento musical, é preciso considerar que um músico não preexiste ao processo que o leva a manusear um instrumento; por isso, é como não músico

⁷ A relação com as vozes amplificadas pela filosofia, principalmente por meio da escrita, será melhor trabalhada quando nos ocuparmos dos intercessores e das personagens conceituais. Tal amplificação, no entanto, é resultado de um devir e não uma metáfora ou uma representação das vozes oprimidas, visto que o devir é sempre sentido e as vozes que ele permite amplificar são de uma singularidade que nasce da zona de indiscernibilidade em que entram os dois termos de um devir; nunca representam as identidades de conjuntos molares. Não se trata de falar em nome de alguém ou dos termos de uma minoria, isto é, das crianças, mulheres, negros. Trata-se de extrair singularidades dos encontros intensivos com uma criança, com uma mulher, com um animal, prolongando a consistência e a força dessas singularidades. "Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil saúde de Spinoza, enquanto dura, dá até o fim testemunho de uma nova visão à passagem da qual ela se abre". Deleuze concebe a escrita como uma questão de saúde e valoriza o modo como Spinoza soube modular a linguagem da filosofia para fazer passar a singularidade das vozes que o atravessavam por meio dos artigos indefinidos ('um', 'uma'). "A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta" (DELEUZE, 1997, p. 14).

que se adentra a esse processo, ainda que a audição e a sensibilidade sejam as de um músico – é preciso sentir o instrumento com o próprio corpo, fazer dele uma parte de seu próprio corpo, um prolongamento, tanto intensivo quanto extensivo. É preciso compor 'com ele', por meio de uma prática solitária e intensiva de constante experimentação de seu próprio corpo e do corpo do instrumento. Tal composição é requisito básico para o surgimento de um músico, isto é, para inserir-se efetivamente em meio à música.

Seguindo tal perspectiva, esta pesquisa adapta a noção de filosofia-sintetizador para experimentá-la como um método de pesquisa que não segue um caminho lógico e simétrico de exposição, orientado a atingir um fim específico e conclusivo, mas sim como um meio de experimentação da própria filosofia de Deleuze e Guattari, do pensamento, do corpo, dos afectos e da escrita filosófica. Nesse sentido, não falamos como filósofos e não exploramos a filosofia dos autores apenas com ouvidos filosóficos, mas como não filósofos e com ouvidos não filosóficos (ainda que tenhamos também uma escuta filosófica), visto que, de nossa parte, não criamos nenhum conceito. O intuito em adaptar tal noção como um método de pesquisa é o de dar consistência ao material que compõe a pesquisa, mostrando a força da música e do devir-criança para explorar os dois problemas anteriormente expostos. Para tanto, conectamos a noção de filosofia-sintetizador aos três procedimentos que integram o processo criativo da filosofia, tal como Deleuze e Guattari expõem em *O que é a Filosofia?* (2010), a saber: o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos. Optamos por essa conexão pela possibilidade de explorá-los como procedimentos de uma filosofia-sintetizador, a fim de nos aproximarmos da dimensão que os autores atribuem à música e ao devir-criança, bem como à relação entre música e filosofia e criança e filósofo.

Evidenciaremos, principalmente pela relação que a noção de filosofia-sintetizador mantém com o conceito de ritornelo e o modo como Deleuze e Guattari sintetizam esse conceito, os três gêneros de conhecimento de Spinoza. Isso para mostrar que o timbre *spinozista* que atribuímos àquela noção, além de operar a passagem e as trocas entre filosofia e não filosofia, indica um caminho prático e singular para a criação de conceitos, a partir da experimentação do corpo. Tal caminho implica, primeiramente, uma prática de estudo acerca da potência de um corpo para afetar e ser afetado, em que um filósofo (ou então

um ainda não filósofo) faz de seu corpo e de seu pensamento um sintetizador, isto é, corpo e pensamento constituem um instrumento singular que requer estudo e prática para dar a ver sua potência, filtrando e selecionando, dos encontros ao acaso e das misturas de corpos, os movimentos e devires que podem engendrar e orientar a criação de conceitos.

A hipótese da pesquisa de que as experiências das crianças e a música constituem um campo de experimentação da filosofia de Deleuze e Guattari para explorar o problema do corpo, da sensibilidade e da percepção, articula-se à dimensão prática da noção de filosofia-sintetizador e à sua operação de consistência. Em outras palavras, os autores parecem extrair e selecionar das experiências das crianças, de suas questões e problemas, os afectos capazes de dar um direcionamento ético para o pensamento em relação ao problema do corpo e à criação do novo, assim como a música, sendo sensível e ao mesmo tempo invisível, incorpórea e ao mesmo tempo intervindo nos corpos, como um elemento estratégico para produzir devires e sensibilizar os sentidos e a percepção. Não há generalização alguma em considerar as crianças e a música como um campo de experimentação constitutivo da filosofia dos autores, mas trata-se de considerá-las como 'um' campo.

Voltando ao início do que foi aludido nesta introdução, quando falávamos acerca da relação entre ciência e filosofia, é prudente mencionarmos que Deleuze e Guattari se interessam, principalmente, pelos procedimentos inventivos da ciência, mas também da arte, uma vez que concebem que essas duas atividades, assim como a filosofia, são atividades criativas do pensamento. As três atividades criam e não há, segundo os autores, nenhuma superioridade entre elas. A operação de consistência de uma filosofia-sintetizador, nesse sentido, implica manter a filosofia aberta às interferências e ressonâncias advindas dessas atividades, produzindo encontros que amplifiquem a potência criativa do pensamento. Assim, tanto a criação do instrumento musical sintetizador quanto a máquina sonora de consistência de Varèse, como veremos adiante, deram a ver a operação de consistência do pensamento, a partir da aliança e das interações entre arte e ciência. Algo mais: as três atividades, segundo Deleuze e Guattari, criam a partir do caos e não cabe à filosofia refletir sobre as criações das demais áreas criativas do pensamento, pois a filosofia não se destina a refletir sobre nada: ela cria e o que ela cria são conceitos. "Numa

palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caoides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chama-se de caoides as realidades produzidas em planos que recortam o caos"⁸ (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 245).

A organização da pesquisa segue o seguinte trajeto: no primeiro capítulo, vamos da não filosofia a filosofia, explorando diferentes modos de pensar um sintetizador, iniciando pela máquina sonora de consistência de Varèse e por alguns fragmentos históricos, materiais e funcionais envolvidos na popularização do instrumento musical sintetizador, através de Moog. Antes de passarmos ao sintetizador de pensamentos de Deleuze e Guattari, buscamos na importância dos intercessores um meio de expor o problema do movimento e da postura do intelectual para fazer da teoria uma prática, como um modo de dar consistência à filosofia em meio à não filosofia e aos não filósofos. Na sequência, expomos as interferências de Spinoza à noção de filosofia-sintetizador, a partir dos cursos de Deleuze (2009) sobre o filósofo, ressaltando as referências ao problema do que pode um corpo, um modo de tratar os conceitos como timbres ou tonalidades, e as relações entre filosofia e não filosofia. Exploramos o timbre de uma metafísica imanente da sensibilidade através das crianças e do filósofo e seguimos para a relação entre o metal (a placa de metal do instrumento musical de Moog) e a placa sensível da imaginação que leva o pensamento a viajar. Seguimos pelo rastreamento das pistas de alguns procedimentos e problemas implicados na criação da noção de filosofia-sintetizador, principalmente em relação à escrita, passando por Kant e à crítica que Deleuze faz aos fundamentos transcendentais do Idealismo Transcendental do filósofo alemão. Por último, tratamos do que Deleuze e Guattari concebem como plano de organização e de como esse plano opera.

Desenvolvida a noção de filosofia-sintetizador, no segundo capítulo articulamos com os procedimentos filosóficos enunciados em *O que é a Filosofia?* (DELEUZE, GUATTARI, 2010) e que integram o processo de criação

⁸ Recortar o caos é traçar um plano de pensamento. A arte, ao seu modo, traça um plano de composição e cria variedades estéticas (blocos de sensação) a partir do caos; a ciência traça um plano de referência sobre o caos e cria variáveis (funções); a filosofia traça um plano de imanência (ou de consistência) e cria variações (conceitos) (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 243-244).

de conceitos, seguindo a ordem de exposição dos autores, a saber: o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos. Demarcamos os traços diferenciais de cada um desses procedimentos, articulando-os ao problema do corpo, da sensibilidade e da percepção e conectando-os por meio da música e do conceito de devir-criança. Recorremos ao modo como Deleuze concebe o plano de imanência como um campo transcendental a fim de explorar a dimensão singular de uma filosofia-sintetizador, bem como o problema da sensibilidade e da percepção. Passamos à relação entre música e filosofia a partir de Nietzsche, ressaltando acerca de sua concepção estética da existência e da valorização da dissonância dionisíaca, sintetizada por Deleuze e Guattari à potência criativa e dissonante do pensamento. Seguimos com a Música da Natureza da etologia de Uexküll e o plano de composição sinfônico da Natureza, sobre o qual desliza o plano de imanência de Deleuze e Guattari, mostrando algumas linhas do timbre *spinozista* que eles atribuem à etologia de Uexküll. Passamos às personagens conceituais e à conexão que essas personagens produzem entre o plano de imanência e os conceitos.

Nesse ponto, nos dedicamos a trabalhar a personagem conceitual da criança, mostrando o modo como os autores articulam essa personagem ao problema do corpo, bem como à postura enunciativa e de defesa que as acompanha. Trabalhamos a personagem conceitual da criança e o devir-criança também através das *Três metamorfoses do espírito* de Nietzsche (2015) e pontuamos algumas referências a Rousseau. Buscamos tratar da criação de conceitos por meio do conceito de ritornelo, ressaltando a relação desse conceito com a música e as dimensões temporais por meio dos componentes do conceito. Articulamos a exposição do conceito de ritornelo aos ritornelos de criança e ao devir-criança da música, por intermédio da personagem conceitual da criança, mostrando em que sentido o devir-criança faz da voz uma qualidade expressiva do corpo. Passamos ao conceito de *phylum* maquínico do som, concebido pelos autores como uma linha filogenética que buscamos prolongar à relação das crianças com o corpo, vinculando a experimentação do corpo às experiências das crianças. Buscamos mostrar, nesta parte, em que sentido essas experiências constituem um campo de experimentação para os estudos acerca

da potência do corpo e de como a potencialização do corpo para além da forma do organismo é inseparável de um devir-criança.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado ao timbre *spinozista* da filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari. Nesse capítulo mapeamos o que vem a ser o *spinozismo* para os franceses, através da leitura que fazem da obra de Spinoza, principalmente da *Ética* (2015) e de como definem um corpo a partir de coordenadas cinéticas e dinâmicas. O objetivo principal deste capítulo é o de explorar, através da ideia de que as crianças são *spinozistas* e de que o *spinozismo* é o devir-criança do filósofo, o contraponto que os autores traçam entre criança e filósofo e a percepção que lançam sobre dois casos clínicos envolvendo crianças, extraídos da psicanálise de Freud e Melaine Klein: o do pequeno Hans e o de Richard. Sobre esse ponto, recorreremos principalmente ao capítulo “O que dizem as crianças”, da obra *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997).

Na sequência, nos ocupamos da leitura que Deleuze e Guattari fazem dos três gêneros de conhecimento de Spinoza e de como sintetizam e modulam os três gêneros ao conceito de ritornelo, deslocando tais gêneros à criação de conceitos e à relação entre filosofia e não filosofia. Trata-se de mostrar como, através da síntese do conceito de ritornelo, os autores parecem indicar os três gêneros como um caminho prático para a criação de conceitos a partir da experimentação do corpo. A partir daqui, damos a ver que as experiências das crianças e a música constituem um campo de experimentação para tratar o problema do corpo e da percepção, pois os autores parecem extrair da sensibilidade das crianças e da potência dos corpos – de afetar e serem afetados nos encontros – uma sensibilidade primitiva do que somos ou da qual procedemos, bem como a abertura delas para os devires. Veremos que não há generalização, pois não se trata de dizer que todas as crianças são assim, mas sim de que, nos encontros intensivos com uma criança, é possível que algo passe e arraste o filósofo em um devir-criança, ao mesmo tempo em que a criança devém outra

1. DA NÃO-FILOSOFIA À FILOSOFIA: A INVENÇÃO DE UMA FILOSOFIA-SINTETIZADOR

A importância atribuída por Deleuze e Guattari à relação entre filosofia e não filosofia, relação que concebemos como característica de uma filosofia que procede como um sintetizador de pensamentos, está fortemente presente não apenas no próprio fazer filosófico dos autores, mas também em alguns de seus textos tardios (DELEUZE, 1992; DELEUZE; GUATTARI, 1992). Arte, ciência e filosofia são pensadas também como três linhas melódicas que produzem interferências entre si, isto é, as criações de cada uma dessas linhas produzem ressonâncias, interferências, ecos, nas outras linhas. Desse modo, apesar da suficiência e autonomia de cada uma em relação aos procedimentos que integram os processos de criação, ainda assim podem existir pontos em comum entre essas áreas, e até mesmo complementaridade entre as criações, sem que disso derive qualquer tipo de hierarquia entre elas. Como enfatizamos na Introdução, os autores concebem cada uma dessas linhas como atividades criativas do pensamento, sem predominância de uma sobre as demais. Assim, arte e ciência são uma parte daquilo que os autores concebem como sendo a não filosofia e, desse modo, são inseparáveis da própria filosofia. Voltaremos a esse ponto no decorrer dos escritos.

A partir dessa interação entre filosofia e não filosofia, que se desmembra também em filosófico e não filosófico, filósofos e não filósofos, optamos por iniciar este capítulo pela não filosofia, extraindo dela alguns elementos que consideramos importantes para dispararem a exposição dessa investigação. Mas também optamos por esse caminho por não sermos filósofas, no sentido que Deleuze e Guattari atribuem ao filósofo, pois um filósofo é aquele que cria conceitos e é só por meio dessa criação que o nome próprio de um filósofo surge. Na medida em que nunca criamos um conceito, só podemos falar da filosofia como não filósofas. Concebemos que isso possibilita explorar a filosofia dos autores com outros ouvidos, ouvidos não filosóficos, mas também experimentar a não filosofia com ouvidos filosóficos, afinal estamos há muito na filosofia. Esperamos que esse movimento ganhe evidência ao longo da exposição.

O músico Varèse é o intercessor não filósofo de Deleuze e Guattari que os levou à ideia de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 188). O artista explorou a potência criativa do pensamento musical não apenas por meio de composições, mas investindo também na criação de novos instrumentos que pudessem dar vazão ao que ele chamava de “ouvido interno da imaginação” (VARÈSE, 1966, p. 18). Esse músico foi, antes de mais nada, um experimentador que manteve seu processo criativo aberto às interferências das demais áreas, como a ciência e a filosofia, ainda que indiretamente. Podemos dizer que a postura desse artista mantinha um olhar voltado para o futuro e para a possibilidade de produzir interações entre a composição clássica e orquestrada e as novas tecnologias, surgidas em sua época, voltadas à produção de som. Isso não quer dizer, como veremos, que o artista desconsiderasse a história da música e as criações que lhe antecederam. No entanto, desfez, ou então subtraiu, perverteu os limites, um tanto conservadores, que dualizavam a música entre natural e artificial e maldiziam a segunda. Essa mescla entre som natural e artificial é característica do estilo criado por Varèse e da maneira como pensava a música, isto é, como não submetida a tais dualismos (Cf. VARÈSE, 1966, p. 14-15).

Pela importância das experimentações de Varèse, primeiramente nos ocupamos de alguns fragmentos do seu pensamento em relação à música e à criação, tanto musical quanto de instrumentos que, por seu tamanho, não puderam ser levados aos palcos. Depois, mostramos como o artista criou procedimentos para mesclar sons naturais e artificiais em suas composições, atribuindo teor sonoro e musical àquilo que até então não o tinha, isto é, selecionou e deslocou matérias da não arte para a arte, ou então, não musicais para a música. Na sequência, traçamos o caminho que levou à popularização do instrumento sintetizador, tomando como referência os sintetizadores Moog. Nessa parte, buscamos ressaltar a relação entre arte e ciência para a criação de uma versão acessível desse instrumento, que não apenas permitiu que adquirisse mobilidade para além das paredes de um estúdio, chegando finalmente aos palcos, mas também possibilitou a interação com o público.

Essa interação, no entanto, não foi marcada por glórias, pois a receptividade do público não foi das melhores. O que ocorreu foi antes um choque devido ao aspecto de máquina e à sonoridade artificial do instrumento

que, enquanto tal, ao ser apresentado ao público, violentou não apenas os sentidos (como a audição, que estava habituada às sonoridades dos instrumentos orgânicos, e também a visão, acostumada com instrumentos clássicos), mas também o pensamento. A partir dessa popularização, não seria mais possível sentir, ouvir e pensar a música da mesma maneira. A tecnologia que possibilitou a criação desse instrumento contagiou toda a produção musical e a própria concepção de música, que se faz ver até os dias atuais. Enfatizamos, mais ao final dessa parte, o funcionamento do instrumento, a conversão do sinal elétrico em sinal sonoro, a manipulação do sinal sonoro por meio dos moduladores e a relação da imaginação e da intuição do músico com a placa de metal. Tal instrumento foi criado para possibilitar a criação de novos timbres e permite que um único músico produza, sozinho, uma sonoridade que, em sentido natural, só seria possível por meio de uma orquestra. Vejamos.

1.1 Varèse e a criação de uma máquina sonora de consistência

Deleuze e Guattari (2012b) fazem menção a Varèse afirmando que ele foi o criador de uma máquina musical de consistência, isto é, que o artista explorou, em meio à música, a operação de consistência do pensamento criativo. A fim de nos aproximarmos daquilo que os autores concebem como sintetizador de pensamentos, vamos neste momento passar por entre a história do instrumento musical e aquilo que envolveu a sua criação, começando por Varèse.

Já em 1916, o músico expressa grande entusiasmo pela criação de novos instrumentos capazes de enriquecer o alfabeto musical. Varèse interessava-se, principalmente, por criar novas sonoridades, misturas e experimentações capazes de desterritorializar a música dos sistemas que impunham sobre ela uma forma. Em seu texto “A liberação do som” (VARÈSE, 1966), o compositor fala sobre a necessidade de criar uma nova máquina e, por isso, a ciência da música torna-se uma aliança insubstituível para a criação artística. O músico não se importava com os dualismos entre som natural e artificial, algo escandaloso para a sua época. Varèse concebia que seu trabalho como músico e compositor era apenas o resultado de um jogo de forças atrativas e repulsivas. Por essa razão, prezava muito mais pelo conteúdo do que pela forma. Para ele, a música não poderia ser determinada por uma forma e os músicos que são considerados

originais, são, ao mesmo tempo, criticados pela falta de forma, ou por menosprezá-la.

Minha luta pela libertação do som e pelo meu direito de fazer música com qualquer som e todos os sons, às vezes foi interpretada como um desejo de menosprezar e até descartar a grande música do passado. Mas é aí que estão minhas raízes. Não importa quão original, quão diferente um compositor possa parecer, ele apenas enxertou um pouco de si mesmo na antiga planta. Mas isso ele deveria poder fazer sem ser acusado de querer matar a planta. Ele só quer produzir uma nova flor. Não importa se a princípio parece a algumas pessoas mais como um cacto do que uma rosa. Muitos dos velhos mestres são meus amigos íntimos – todos são colegas respeitados. Nenhum deles é um santo morto – na verdade nenhum deles está morto – e as regras que eles criaram para si não são sacrossantas nem são leis eternas (VARESE, 1966, p. 14-15 [tradução nossa]).

Podemos dizer que Varèse foi um visionário, visto ter interpelado pelo direito à criação como um modo de colocar a forma musical em movimento, isto é, não a tomando como fixa, mas como em desenvolvimento contínuo; o conteúdo sonoro, por sua vez, não lhe era pré-determinado nem submetido à forma, mas sim uma variação contínua, que não era limitado por qualquer sistema pontuado como natural ou artificial. O pensamento de Varèse seguia uma potência sonora que não existia de modo atual. Aquilo que povoava seu pensamento e o impelia à criação não tinha, ainda, uma corporificação em sua atualidade, principalmente porque as sonoridades que ele buscava criar não podiam ser produzidas pela força humana, mecanicamente. Por isso a emergência em criar caminhos e instrumentos pelos quais seu pensamento pudesse ganhar expressão.

O som eletrônico, almejado por compositores e músicos como ele, não derivava do intuito de maldizer as regras musicais, mas sim de fazer valer a criação musical para além dos limites impostos de fora, ou, mais precisamente, pela tradição histórica, que buscava conservar o formalismo dos grandes compositores de outrora, maldizendo as criações derivadas da experimentação entre arte e não arte, natural e artificial, música e ruído, harmonia e dissonância.

O meio eletrônico também está adicionando uma inacreditável variedade de novos timbres em nossa reserva musical, mas o mais importante de tudo é que ele liberou a música do sistema temperado, o que impediu que a música acompanhasse as outras artes e a ciência. Os compositores agora são capazes,

como nunca antes, de satisfazer os ditames desse ouvido interno da imaginação. Eles também têm sorte por não terem sido prejudicados pela codificação estética – pelo menos ainda não! Mas receio que não demore muito para que algum agente funerário musical comece a embalsamar a música eletrônica em regras (VARÈSE, 1966, p. 18 [tradução nossa]).

Os meios eletrônicos e as novas tecnologias que pudessem ser adaptadas ao meio musical interessavam a Varèse, principalmente porque através delas o leque timbrístico era potencializado e isso permitia produzir sons que requeriam uma velocidade de execução que não podia ser produzida de modo orgânico e habitual, isto é, pelo corpo do músico que toca um instrumento. A velocidade da frequência sonora e, conseqüentemente, o timbre extraído dessas frequências estavam limitados ao corpo dos instrumentos e à capacidade de execução dos músicos. A velocidade do pensamento musical de Varèse, no entanto, parecia não contentar-se com esses limites, nem com a limitação que impunham à própria criatividade musical. Se o seu pensamento experimentava outras sonoridades, outras velocidades de frequência sonora e buscava outros timbres, ainda não conhecidos e qualificados, era preciso criar um meio para expressá-lo.

Desse modo, Varèse buscava expandir os sons mediante elementos capazes de conduzir as frequências sonoras a outros níveis de expressão e possibilitassem aos sons ganhar a velocidade que possuíam no pensamento. Ele nem mesmo se considerava músico, mas sim um “trabalhador de ritmos, frequências e intensidades”. Chamava sua música de “sons organizados”, pois ela era a organização do barulho, isto é: “o que é música, além de barulhos organizados? Um compositor, como todos os artistas, é um organizador de elementos díspares. Subjetivamente, o ruído é qualquer som de que não se goste” (VARÈSE, 1966, p. 18 [tradução nossa]).

Em sua obra *Desert* (1954), é possível perceber que o músico-trabalhador do som já fazia uso de alguns aparatos eletrônicos que não eram propriamente instrumentos musicais, entendidos em sentido clássico. Um desses aparatos eram os gravadores de voz, por meio dos quais Varèse efetuava um procedimento de colagem, manipulando a sonoridade gravada nas fitas, inserindo-as e manobrando-as em meio às apresentações orquestradas. As fitas continham gravações de gritos, barulhos de objetos, sonoridades do vento, do

mar, de animais, choros, pessoas falando, bombas, tiros - elementos que eram classificados como artificiais por não serem produzidos de modo orgânico, como bem se esperava de uma orquestra e de um músico com um mínimo de bom senso.

Como o próprio músico afirma, tratava-se de organizar elementos díspares, ou seja, disparatados e heterogêneos para que possibilitassem produzir o novo em meio à música e não reduzida ao mesmo. O pensamento desse artista não orientava sua criação pela via do bom senso ou do que era estabelecido, conhecido e qualificado como musical pelo senso comum (que podia ser musical ou não musical). Talvez por isso não se considerasse músico, mas um trabalhador do som que tinha um ouvido de músico atento às sonoridades consideradas não musicais, ou então não artísticas, artificiais e disparatadas no meio musical, selecionando-as e inserindo-as em suas criações.

Os gravadores de voz e a manipulação de fitas ganharam teor de instrumentos musicais, uma vez que através deles Varèse efetuava os procedimentos de colagem que lhe possibilitaram dar consistência a um novo tipo de produção musical em seus concertos, mas também abriram caminho para novas experimentações em música, capazes de produzir a interação entre o natural e o artificial. Os procedimentos que o músico inventou, bem como os aparatos tecnológicos que utilizava como instrumentos musicais, colocados a serviço do processo criativo de seu pensamento e da potencialização da música, para além dos limites que lhe eram impostos, fizeram as vezes do instrumento sintetizador. Na época, mais precisamente na década de 50, apesar de já existir uma versão complexa do instrumento sintetizador, este ainda era gigantesco e ocupava o andar inteiro de um prédio, o que impossibilitava ser levado aos palcos. Ainda assim, não seria absurdo dizer que (e talvez seja essa a potência que Deleuze e Guattari atribuem a esse artista) Varèse fez de si mesmo, ou então incorporou em si mesmo, em seu modo de pensar a música e os sons pela via da criação, uma máquina sonora capaz de sintetizar elementos díspares e organizar os sons. O artista deu consistência ao material disparatado que selecionou e aos procedimentos que inventou e essa consistência abriu um novo caminho criativo para a música. Passemos agora ao período de popularização do instrumento sintetizador.

1.1.1 Do gigante ao miúdo: o movimento de popularização dos sintetizadores Moog

A força do pensamento de Varèse acerca da criação de uma máquina sonora contagiou muitos músicos e engenheiros de som que lhe precederam e começou a se popularizar, principalmente com a criação do sintetizador modular Minimoog. Robert Moog (1934-2005), junto de Herbet Deutsch (1933), apresentou, em um congresso de engenharia musical, na década de 60, o sintetizador modular Moog, que já dispunha de uma forma um pouco menor, em comparação ao grande sintetizador usado em laboratório e em estúdios de gravação, sem, no entanto, perder sua potência sonora para criar timbres.

A grande façanha do instrumento sintetizador é que ele permitiu aos músicos tratar as frequências sonoras por meio de sinais elétricos, manipulando a velocidade das frequências, a oscilação do sinal elétrico que era convertido em onda e também a filtragem do sinal (o que possibilitava chegar a uma frequência pura da onda, o que é impossível através de instrumentos temperados⁹). Cada frequência sonora é composta por harmônicos que ressoam junto com a frequência de cada nota. Por isso, quando tocamos um instrumento, como, por exemplo, o violão ou o piano, tirando deles uma nota Sol, todos os harmônicos de Sol ressoam junto com a frequência dessa nota. O filtro permite limpar todos os harmônicos para extrair uma frequência de onda pura.

Segundo Moog¹⁰, a primeira impressão do público, quando do contato com o sintetizador, foi de que aquilo não era natural, mas sim um horror, pois não era tão bom quanto deveria ser (ou como era previsto que fosse). Moog diz que foi muito criticado por sua criação e, no congresso de engenharia musical no qual o instrumento foi apresentado ao público, lhe perguntaram se não se

⁹ Os instrumentos temperados são aqueles que têm um som fixo e têm como menor intervalo o Semitom, por isso operam por sistemas cromáticos e produzem sons da escala temperada. Exemplos de instrumentos temperados são o violão, a guitarra, o piano, o cavaquinho, a sanfona, isto é, instrumentos considerados naturais ou orgânicos e restritos a uma escala especificamente ocidental. Apesar disso, na contemporaneidade já existem peças ou ferramentas tecnológicas que permitem fazer com que o violão ganhe o timbre de um piano, por exemplo, em que cada corda tocada soa como a tecla de um piano. O mesmo acontece com a sanfona, que pode ser conectada em pedais elétricos capazes de produzir efeitos sonoros, como o *reverb*, as distorções, o *delay*.

¹⁰ Retiramos as referências do documentário sobre a história do sintetizador Moog. (Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XRg8R-00mjs> >, visualizado em: 24 mar. 2019)

sentia culpado pelo que havia criado. No entanto, a estranheza e o choque do público diante da nova sonoridade pareciam direcionar-se apenas à música, visto que os meios televisivos de massa já operavam com uma multiplicidade de sonoridades estranhas e distantes do ‘natural’. Era especificamente a música experimental que soava estranha e perigosa. Conta Moog que a primeira vez que as pessoas ouviram o som produzido pelo sintetizador pareciam sentirem-se como uma tribo selvagem que, ao verem sua imagem em uma foto, tinham a sensação de que sua alma havia sido roubada.

Foi por meio de alguns músicos e grupos – como Emerson, Lake & Palmer¹¹ e Wendy Carlos¹²– que o sintetizador, apesar de ainda grande, mas já conectado a um teclado, começou a ganhar movimento, saindo do espaço restrito dos laboratórios e estúdios e chegando aos palcos, o que possibilitou mostrar ao público (o qual parecia ter a sensação de se tratar de um instrumento demoníaco) que o mesmo era manipulado por um humano. Havia receio, por parte da classe de engenheiros musicais, em conectar um teclado à máquina, pois assim qualquer pessoa poderia manipular os sons e isso poderia causar um enorme transtorno à cultura musical da época. Mesmo diante dessa ressalva, Moog considerava a conexão entre teclado e máquina imprescindível para tornar o instrumento interessante para os músicos sérios que buscavam liberdade sonora e inventiva.

Mesmo com a possibilidade de conectar os sintetizadores a um teclado, eles eram caros e pouco acessíveis. No entanto, depois de algum tempo, Moog e o também músico-engenheiro de som, Bill Hemsath, apresentaram o protótipo do *Minimoog*, um sintetizador analógico modular que já dispunha de um teclado de três oitavas e um formato miúdo em relação ao gigantismo das versões precedentes.

¹¹ Emerson, Lake & Palmer foi uma banda de rock progressivo surgida na década de 70. Foi a primeira banda a levar aos palcos um sintetizador analógico, monofônico e gigantesco.

¹² Wendy Carlos (na época Walter Carlos) lança, em 1968, o álbum *Switched-On Bach*, primeira gravação a misturar a música erudita e os sintetizadores eletrônicos, sendo a principal responsável pela popularização do instrumento. Foi também a compositora da trilha sonora do filme *Laranja Mecânica*.

Bill Hemsath¹³ disse estar em sua oficina, na fábrica de Robert Moog em que trabalhava, quando se deparou com um problema: de que maneira poderia fazer o sintetizador chegar às mãos dos músicos com mais facilidade, sem perder sua potência sonora? Em outras palavras, o músico-engenheiro buscava popularizar o instrumento sem reduzir sua potência. Começou a abrir gavetas e pegar coisas aleatórias que lhe pareciam servir; peças que ficavam em um depósito de resíduos; materiais pouco utilizados na fábrica; alguns cálculos simples e pôs-se a experimentar a conexão desses elementos, a fim de encontrar um modo de resolver tal problema.

Alguns materiais foram até mesmo ‘roubados’, por Hemsath, do depósito de sucata. Hemsath diz que trabalhou no Minimoog em seus horários de descanso e que a versão miúda do instrumento foi criada basicamente com sucata, com peças que, aparentemente, já não tinham valor funcional algum, como o teclado de três oitavas que era o que restava de um velho instrumento quebrado e determinou o tamanho do protótipo.

A sonoridade desse sintetizador que tanto fascinou os músicos da época foi também resultado de um erro de cálculo de um dos colegas de Hemsath, que não se deu conta de que havia exagerado muito nos filtros. No entanto, o erro deu um toque especial à sonoridade e deixou de ser erro para se tornar um cálculo exato, em função do instrumento. Passemos agora à composição e ao funcionamento do instrumento.

1.1.2 Funcionamento do instrumento e dois modos de pensar um sintetizador

Após as primeiras versões gigantescas que restringiam o acesso ao instrumento, bem como o movimento sonoro e criativo por ele engendrado, o sintetizador foi ganhando diferentes formas (analógico, digital, virtual, híbrido) e tamanhos, mas conservando a nota característica que lhe era peculiar: sua potencialidade para captar sinais elétricos e convertê-los em sinal sonoro, a fim de produzir novos timbres. Com isso, tal invenção possibilitou não apenas a produção de sons de outros instrumentos musicais, mas também sons da natureza e sons artificiais, estes últimos próprios ao sintetizador.

¹³ Retiramos esses dados da entrevista de Hemsath para o documentário sobre os sintetizadores Moog. (Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DG13TLreHdo> > visualizado em: 24 mar. 2019)

A maioria dos sintetizadores analógicos são monofônicos (apenas uma voz, isto é, uma nota por vez), mas podem ser também polifônicos (duas ou mais vozes, em que uma nota pedal pode ressoar enquanto outras notas são tocadas, sem perder a intensidade da frequência). A diferença entre os sintetizadores analógicos e os digitais, grosso modo, é que os primeiros dependem de que o músico, por meio dos botões dos moduladores, manipule os osciladores para converter o fluxo de energia em sinal sonoro. Isso se dá porque os analógicos não vêm com o sinal já convertido, como os digitais. O fluxo de energia, nos analógicos, atravessa uma placa de metal na qual estão inscritos os circuitos da corrente elétrica que será transformada em sinal sonoro. É o músico que manipula o sinal elétrico e o converte em uma frequência de onda sonora, pela manipulação dos osciladores, filtros, amplificadores. Essas funções estão contidas nos moduladores. Segundo Robert Moog, os analógicos possibilitavam uma conexão direta entre a intuição e a imaginação do músico com a placa de metal. Nessa placa que estão contidos os circuitos elétricos que se ligam às entradas de cada modulador, os quais o músico manipula pelos botões.

Assim, pudemos resgatar rapidamente a importância que Varèse atribuía ao ouvido interno da imaginação, o qual não é identificado como órgão da audição, mas funciona como um aparelho transformador, isto é, possui uma potência transformadora que permite produzir uma interação entre aquilo que até então não era musical e passa a ser. Desse modo, foi o ouvido interno da imaginação, ao menos no caso da música, que possibilitou a Varèse, transformar um grito, um choro, uma conversa em elementos sonoros e com função artística, integrando-os em suas composições. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que o ouvido interno da imaginação é um dos principais instrumentos criativos de um músico, principalmente quando não está reduzido aos ditames da boa forma, do bom senso e fixado aos limites entre o natural e o artificial¹⁴. Trata-se

¹⁴ A relação com o ouvido interno da imaginação e também com o ouvido transformador será recuperada quando tratarmos da etologia de Uexküll e a extensão que esse pensador invoca para abordar o conceito de som, não reduzido ao audível, mas sim à ideia de tores ou tonalidades afectivas e perceptivas. Tal relação vincula-se também ao sintetizador de pensamentos de Deleuze e Guattari, a qual será abordada principalmente, por meio do conceito de *phylum* maquínico, entre o metal e o som. A importância que buscamos salientar na ideia de ouvido transformador está ligada ao modo como Deleuze e Guattari concebem a relação entre a sensibilidade e o pensamento, uma vez que é por meio da sensibilidade, ou melhor, por meio da violência que um signo impõe à sensibilidade que o ato de pensar pode despertar de modo ativo no pensamento. Nesse sentido, o ouvido transformador, enquanto ligado à imaginação, não

de dar ouvidos à própria imaginação e à potência criativa do pensamento, exatamente o movimento que Deleuze e Guattari realizam na filosofia.

Os sintetizadores digitais, por sua vez, já têm o sinal elétrico convertido em sinal sonoro, pois são codificados em algarismos binários de 0 e 1, correspondentes as teclas do teclado. A conversão do sinal elétrico em sinal sonoro, já pronta nas versões digitais, facilita o processo de criação de timbres, pois essa conversão não depende do músico. Sobre os analógicos, Moog dizia ter um sexto sentido com relação às correntes elétricas, como se pudesse senti-las enquanto manipulava os botões. O sintetizador é a máquina que possibilitou captar essas forças energéticas não visíveis e dar a elas uma expressão, transformando-as em timbres.

Os osciladores manipulam as frequências de ondas e convertem o sinal elétrico em sinal sonoro. Por meio deles é possível produzir diferentes tipos de onda, como a senoidal (onda pura), a onda quadrada, a onda de serra, a onda zig-zag. São ondas ricas em harmônicos, os quais são manipulados pelos filtros, capazes de subtrair ou adicionar harmônicos. A amplificação do som produzido passa pelo diafragma, contido nos amplificadores.

O sintetizador faz o controle dos osciladores por meio de voltagens. Os osciladores produzem o sinal de áudio, que tem sua frequência controlada a partir da variação de amplitude da tensão elétrica, o que possibilita aos geradores de som analógicos produzirem diferentes formas de ondas sonoras. A onda senoidal é também uma onda pura, isto é, uma frequência livre de harmônicos que mantém uma repetição suave e periódica, servindo como base para a criação das demais ondas.

Todos os corpos possuem uma vibração complexa, formada por um composto de ondas senoidais sobrepostas que vibram no espaço com outros corpos. Corpos como o do diapasão (metal) ou a fricção do dedo umedecido na superfície de uma taça de cristal produzem ondas senoidais, também são produzidas, de modo natural, pelas ondas do mar, da luz, do vento.

O timbre, seja da voz humana, animal ou de qualquer instrumento musical, caracteriza-se pela frequência da onda sonora em relação ao corpo do mesmo.

opera por meio do reconhecimento ou da representação, mas dispõe de uma potência ativa que intervém nos processos criativos do pensamento.

Assim, a frequência de onda produzida pelo corpo do violão expressa um timbre próprio a esse corpo e que é singular em cada violão, apesar de todos serem aparentemente iguais. Uma mesma frequência, tocada em diferentes instrumentos, diferencia-se pelo timbre que cada instrumento é capaz de produzir a partir do corpo e do material que o constitui – os metais, como o trompete e a flauta transversal, por exemplo, são marcados pelos timbres com textura metálica, com grau de potência maior para atingir frequências agudas e produzir uma sensação de velocidade e de ataque das notas.

Contudo, o sintetizador, uma vez que tem a potência de produzir timbres a partir da modulação das frequências de onda, é capaz também de 'imitar' ou de 'reproduzir' o timbre de outros instrumentos, ou, ainda, de mesclar o som de diferentes instrumentos, naturais ou artificiais, para produzir um determinado timbre. Um timbre é formado por um feixe de ondas diferentes, em comprimento e amplitude (que expressam uma duração e uma intensidade da onda)¹⁵. Isso o torna singular e é o que permite atribuir colorações e texturas ao som.

O procedimento por meio do qual a maioria dos sintetizadores, dentre eles todos os analógicos, produzem os sons, é a síntese subtrativa. Essa síntese determina um caminho para o fluxo de sinal elétrico, que passa pelo oscilador, o filtro e o amplificador. É a síntese básica para a conversão do sinal e para a produção de timbres. Os sintetizadores digitais, virtuais e híbridos inovaram em alguns outros tipos de sínteses, como, por exemplo, a síntese aditiva, a síntese de mistura ou de colagem (*sample*)¹⁶ e a modulação por frequência. A síntese subtrativa retira componentes da frequência de onda e a síntese aditiva sobrepõe componentes.

¹⁵ "A intensidade é uma informação sobre um certo grau de *energia* da fonte sonora. Suas conotações primeiras, isto é, a sua semântica básica está ligada justamente a estados de excitação energética, sempre dentro da margem de ambivalência (ou multivalência) em que se inscreve todo e qualquer *sentido* em música [...]" (WISNIK, 1989, p. 25).

¹⁶ O *sample* é um procedimento, ou então uma técnica de colagem que consiste em gravar os sons de diferentes instrumentos, nota por nota, e armazená-los em uma memória que, quando acessada, distribui tais sonoridades no teclado. Nas versões digitais dos sintetizadores, o conteúdo produzido por essa técnica já vem armazenado no instrumento, o que não ocorria com os analógicos, ao menos em seus primórdios. A técnica do *sample* (colagem) é também o procedimento adotado por Varèse, quando misturava o conteúdo gravado em fitas, em seus concertos, manipulando-as para produzir uma nova sonoridade. Não apenas ele, mas Deleuze (1988) também manipula essa técnica de colagem quando mistura fragmentos de diferentes pensadores, sejam filósofos, cientistas, artistas, recortando e modulando-os de acordo com aquilo que lhe interessa e pode funcionar em meio à sua criação.

Resumidamente, o sintetizador musical tornou sonora e audível a potência do fluxo energético que passa por ele, prolongou a expressividade singular e transformadora de uma matéria inorgânica como o metal, subverteu os dualismos entre sons naturais e artificiais na música, por meio da criação de timbres, e, principalmente, desterritorializou não apenas os ouvidos, habituados a valorizar o bom senso da instrumentação orgânica, mas também o modo de pensar a música, tanto de músicos como de não músicos. Varèse operava, podemos dizer, tal qual uma máquina sonora e sintetizadora de disparates, pois seu pensamento e suas criações deram consistência a esse material disparatado em meio à música, abrindo caminho para outras experimentações. Temos, assim, dois modos de pensar um sintetizador musical: um deles, através de Varèse, que procedeu como um sintetizador, combinando elementos díspares e produzindo a consistência de um modo de composição inovador; o outro, pela atualização da ideia de Varèse, incorporada no instrumento sintetizador e popularizada através da integração entre ciência e arte.

Concebemos que a noção de sintetizador de pensamentos consiste em uma noção funcional criada por Deleuze e Guattari, isto é, implica um modo de proceder que articula o processo criativo do pensamento à imanência adotando como método a operação de consistência que, por meio de uma síntese de disparates, mantém unidos elementos heterogêneos. Além disso, como veremos no decorrer da pesquisa, tal método mantém pontes com a história do instrumento musical, ao mesmo tempo em que delineia a abertura da filosofia à não filosofia e aos não filósofos.

Na medida em que os filósofos criam o conceito funcional de sintetizador de pensamentos, enunciando-o como um procedimento filosófico, levam ao infinito a operação de consistência através da síntese de elementos díspares. Tal procedimento não figura como uma opinião (*doxa*) de Deleuze e Guattari acerca de como a filosofia procede, mas sim como um meio de dar a ver, sentir e pensar a consistência como uma operação do pensamento que ganha força através das alianças com a arte e a ciência, sintetizadas ao método por meio dessa operação. Os filósofos concebem que Varèse criou uma máquina sonora e, através do processo de criação dessa máquina, o artista deu consistência a um modo de pensar o processo criativo do próprio pensamento, combinando e mantendo unidos elementos heterogêneos e não musicais em meio à música.

Por sua vez, a consistência do pensamento de Varèse e de sua máquina sonora são atualizados pela ciência da música quando da criação do instrumento sintetizador em versão miúda, possibilitando o movimento e a popularização do mesmo e, conseqüentemente, de um modo de pensar o pensamento e a música para além dos dualismos natural-artificial, música e não música, músicos e não músicos. Ao atribuírem à operação de consistência uma função ou procedimento da noção de sintetizador de pensamentos, os autores buscam dar consistência e movimento a esse modo de proceder, fazendo dele um método para pôr a própria filosofia em movimento. Ademais, tal método também visa promover a consistência da filosofia junto da não filosofia e dos não filósofos, uma vez que, sem a não filosofia e os não filósofos, a filosofia não teria sentido algum. As relações entre filosofia e não filosofia, filósofos e não filósofos, filosófico e não filosófico, articuladas pelo referido método, indicam que a consistência do mesmo está implicada em sua experimentação singular como experimentação da própria filosofia enquanto atividade criativa do pensamento.

Passemos agora a alguns elementos que consideramos importantes para darmos continuidade aos escritos e explorarmos um pouco mais a operação de consistência de uma filosofia-sintetizador: o papel dos intercessores, o problema do movimento e a postura do intelectual.

1.1.3 Intercessores, movimento e a luta local do intelectual

Quando nos dedicamos à leitura da obra conjunta de Deleuze e Guattari, principalmente os dois tomos de *Capitalismo e esquizofrenia – O Anti-Édipo e Mil Platôs* –, nos deparamos com uma multiplicidade de intercessores. O conceito de intercessores condensa diferentes figuras, ou talvez poderíamos tratar por personagens, que intervêm como matérias de expressão em meio aos enunciados dessa filosofia. Poderíamos citar algumas: a personagem do professor Challenger (Cf. 2011b, p. 70), a personagem do carrapato (Cf. 2011b, p. 85), a personagem do metalúrgico (Cf. 2012c, p.100), a personagem da criança (Cf. 2011a; 2012b), mas também Nietzsche, Spinoza, Uexküll. Nosso interesse recai sobre a personagem da criança e os três filósofos enunciados na sequência. Concebemos os intercessores como personagens porque, segundo o que os autores enunciam em *O que é a Filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI,

2010), a filosofia inventa personagens conceituais, diferente da arte – que cria figuras estéticas – e da ciência – que trabalha com observadores parciais.

Nos ocuparemos da personagem conceitual da criança, de Nietzsche, Spinoza e Uexküll no decorrer dos escritos. Antes, ressaltamos a importância dos intercessores para a filosofia dos autores.

Em uma afirmação feita por Deleuze no texto “Intercessores” (1992), é possível perceber a abrangência e importância que essa noção detém, uma vez que, para o filósofo, sem intercessores não se faz uma obra e tais intercessores podem ser plantas, pessoas, coisas, animais, podem ser reais ou fictícios e acompanham ou então fazem interferência nos enunciados de uma criação¹⁷. A abrangência dessa noção, no entanto, encontra sua grande chave entre filosofia, arte e ciência, no sentido de que essas três atividades do pensamento produzem ecos, ressonâncias e interferências entre si, funcionando como intercessoras umas em relação às outras, tal como Deleuze salienta no mesmo texto anteriormente citado (Cf. 1992, p. 151). Ainda no mesmo texto, o filósofo enuncia essas três atividades do pensamento como três linhas melódicas que produzem interferências com suas criações, tanto entre elas mesmas, como também em nosso modo de ver, sentir e pensar.

Esse modo de conceber as três atividades referidas visa enfatizar a importância e a emergência de manterem-se abertas ao fora de cada uma dessas áreas, sendo essa abertura um meio de afirmar o movimento. Manter a filosofia fechada na própria filosofia, a arte na própria arte e a ciência limitada a si mesma, em relação ao fora de todos esses campos de criação, são, para Deleuze e Guattari, problemas de movimento. Bem ao fim da obra *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 257), os autores nos dizem que a filosofia precisa ser compreendida também pela não filosofia, isto é, que ela precisa de uma compreensão não filosófica, assim como a arte precisa da não arte e a ciência da não ciência. Isso não no sentido de um começo negado, mas pela questão do movimento, uma vez que essas atividades, tal como os

¹⁷ No texto *Intercessores* (Cf. 1992, p. 156), Deleuze nos diz que os intercessores de um pensador podem ser visíveis ou não, animados ou inanimados, e funcionam como um modo de expressão do pensamento. Na ordem do visível, nos diz que ele e Guattari foram intercessores um do outro. Os intercessores que intervêm na obra dos dois filósofos podem ter traços simpáticos ou antipáticos. A relação com os intercessores será retomada quando nos ocuparmos das personagens conceituais da filosofia.

dois filósofos as concebem, não se aplicam a fundamentar verdades universais e totalizações. Como dissemos ainda na Introdução, é a partir do caos que elas criam, portanto, não existem funções prontas à espera de serem descobertas pela ciência, tampouco um céu que contenha conceitos prontos para a filosofia e, muito menos, limites e formas prontas para a arte... Cada uma delas se ocupa de criar e, para tanto, inventa seus próprios procedimentos.

Deleuze nos diz, no entanto, que, ao menos em meio à filosofia, e não unicamente, o movimento constitui-se como um fator problemático, uma vez que é negado ou excluído em virtude da valorização de verdades postas como eternas, universais e inquestionáveis; portanto, necessárias e imutáveis. Por isso, para dar ao movimento um tratamento filosófico, segundo o autor, é preciso inventar novos procedimentos.

Se hoje em dia o pensamento anda mal é porque, sob o nome de modernismo, há um retorno às abstrações, reencontra-se o problema das origens, tudo isso... De pronto são bloqueadas todas as análises em termos de movimento, de vetores. É um período bem fraco, de reação. No entanto, a filosofia acreditava ter acabado com o problema das origens. Não se tratava mais de partir ou de chegar. A questão era antes: o que se passa 'entre'? E é exatamente a mesma coisa para os movimentos físicos. Os movimentos mudam no nível dos esportes e dos costumes [...]. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa-delta – são do tipo inserção numa onda preexistente. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, 'chegar entre' em vez de ser origem de um grande esforço [...]. E, no entanto, em filosofia se volta aos valores eternos, à ideia do intelectual como guardião dos valores eternos (DELEUZE, 1992, p. 151).

Se o movimento é um elemento importante para a filosofia de Deleuze e Guattari, é porque os dois filósofos não buscam fundamentar nenhum valor eterno, não se atêm à ideia de que os intelectuais são guardiões e fundamentadores desses valores e muito menos à ideia de que a filosofia busca por uma origem, ou por verdades desde sempre dadas, imutáveis e universais. A relação com o movimento possibilita que novos problemas sejam colocados, mas, principalmente, acena para a possibilidade de rejuvenescimento da atividade filosófica, uma vez que, não reduzida ao 'refletir sobre' e dedicada à criação de conceitos, a filosofia mantém-se viva e pode promover a potencialização da vida, do corpo e do pensamento.

Como Deleuze bem afirma (1992, p.151), o movimento é como uma onda preexistente na qual é preciso um certo atletismo para ocupar suas vagas, tal como o surfista ou o nadador o fazem. Isso não significa que os filósofos tenham de ser atletas, mas, ainda que o sejam, tal atletismo, nesse caso, ganha outra tonalidade que não a de praticar necessariamente um esporte qualquer, conhecido e definido. O atletismo, no caso do filósofo, implica uma prática constante da filosofia enquanto processo criativo, um contorcionismo que possibilite colocar problemas, formular questões e criar conceitos para resolvê-los; também implica uma prática da escrita, uma vez que, diante da necessidade ou emergência em dar tratamento filosófico a certos problemas e criar conceitos que permitam ao filósofo expressar, por meio da escrita¹⁸, os acontecimentos que o atravessam, é a própria escrita que surge como um movimento no qual é preciso um trabalho árduo para inserir-se nela, isto é, em seu meio. Assim, talvez

¹⁸ Deleuze e Guattari nos dizem, em *O que é a Filosofia*: (2010, p. 190), que a filosofia tem como um de seus objetivos principais, se não o principal, o de tornar-se digna dos acontecimentos. A noção de acontecimento estabelece uma relação entre a linguagem e o fora da linguagem; entre os estados de coisas e misturas de corpos e aquilo que não está nesses estados e misturas, isto é, aquilo que está fora, mas que não se separa desses estados e dos objetos, corpos e situações nele implicadas. Na filosofia de Deleuze e Guattari, ecoam sobre essa noção harmônicos de Leibniz e Bergson, mas a origem desse conceito é estoica. O acontecimento, enquanto indissociável dos estados de coisas e misturas de corpos, não se reduz a eles nem se expressa da mesma maneira, pois não está submetido à mesma lógica temporal e cronológica da vida ordinária (disjunção extensiva). O acontecimento, em filosofia, é um devir. Enquanto os estados e misturas de corpos da vida ordinária são objetos próprios à ciência, o acontecimento que deles salta é da ordem do "imaterial, incorporeal, invivível: a pura reserva" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 186). O acontecimento é aquilo que passa entre os estados e misturas, ele é um 'entre-tempos', não se reduz ou é limitado pelo passado ou pelo futuro que recortam e fixam os movimentos da vida ordinária, mas antes àquilo que passa entre passado e futuro e dá a eles – e aos estados de coisas, às misturas de corpos, objetos, situações – um sentido, através de uma disjunção inclusiva. Ele é experimentado como uma transformação incorpórea e contraído como um devir. "De tudo o que um indivíduo pode viver, do corpo que lhe pertence, dos corpos e objetos que se distinguem do seu e do estado de coisas e do campo físico-matemático que os determinam, ergue-se um vapor que não se assemelha a eles e que investe o campo de batalha, a batalha e o fermento, como componentes ou variações de um acontecimento puro, onde subsiste somente uma alusão ao que diz respeito aos nossos estados. Atualizamos ou efetuamos o acontecimento todas as vezes que o investimos, de bom ou mau grado, num estado de coisas, mas o *contra-efetuamos*, cada vez que o abstraímos dos estados de coisas para liberar seu conceito" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 189). A filosofia contraefetua o acontecimento inserindo-o na linguagem e é por meio da escrita que o conceito criado circula e dá expressão ao sentido do acontecimento. Alguns pontos serão destacados aqui e explorados nas seções seguintes: à relação que Deleuze e Guattari travam entre filosofia e ciência por meio da noção de acontecimento e o tratamento que essa noção ganha em cada uma dessas atividades. Demarcamos aqui que a ciência lida com estados de coisas e misturas de corpos, objetos, situações a partir das quais ela cria funções. É nesses estados e misturas que o acontecimento se atualiza, ou seja, é encarnado, adquire uma corporeidade. Mas a filosofia não atualiza o acontecimento, ela antes contraefetua-o, isto é, lhe dá um sentido quando o insere na linguagem. Essa contraefetuação do acontecimento ocorre através do que Deleuze e Guattari enunciam como personagens conceituais, que são também intercessores no processo criativo da filosofia.

seja possível conceber a filosofia como uma onda preexistente (surfada ao menos desde os pré-socráticos, mas que certamente não se reduz ao modo como é concebida no ocidente)¹⁹, na qual nos resta apenas o esforço para nos mantermos atentos ao seu movimento, a fim de nos inserirmos nela sem afogamentos. Não compete à filosofia fundamentar verdades estabelecidas como eternas e universais, tampouco refletir, contemplar ou comunicar nada²⁰. É do movimento que os autores não abrem mão nem se abstêm de afirmá-lo em suas produções. E nada parece lhes interessar menos que fundamentar valores eternos e verdades imutáveis. A criação de uma filosofia-sintetizador está voltada também à ideia de desfundamento, pois não busca por nenhum fundamento Uno, nenhuma identidade transcendente, mas se articula à ideia de fundação, isto é, em dar a ver, sentir e pensar aquilo de que somos constituídos para além da forma do organismo, operando através de processos de criação do pensamento.

A partir dessa perspectiva, o intelectual surge com uma nova cara. Não mais como um guardião de tais valores, ou um fundamentador de verdades, um funcionário da moral, dos bons costumes e do bom senso. É exigido do intelectual que seja também um artista, um inventor e um conector de ideias que deem consistência a uma luta já travada por muitos, ou, mais precisamente, pelas minorias que não detêm o poder. Essa faceta do intelectual pode ser

¹⁹ Guattari, em uma entrevista dada ao programa francês *Grandes Entrevistas* na década de 90, afirma que a filosofia é fundamental à existência humana e que, tanto ele como Deleuze, não concebem que exista apenas um gênero de filosofia, um único modo de fazer filosofia que nos permita unificá-la como a filosofia. Prezamos pelo uso do artigo indefinido (um, uma) para tratar do método de *uma* filosofia-sintetizador, principalmente para ressaltar que essa filosofia produzida pelos autores não versa sobre qualquer pretensão universalista ou totalizadora em relação às demais, mas se posta como uma atividade criativa e singular. "A filosofia é um movimento de produção de conceitos, um movimento que retoma continuamente o passado para dar-lhe uma densidade de virtualidade, uma densidade de possíveis. Deleuze e eu nunca pensamos na morte da filosofia, nós pensamos que a filosofia se faz, que ela está em movimento, mesmo através de outras culturas que não a ocidental – como formas de sabedoria, por exemplo –, a filosofia é algo de essencial à existência humana" (Trecho da entrevista utilizado como abertura da mesma) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=E9jwK0_eDds >. Visualizado em 28 jun. 2019.

²⁰ Quando os dois filósofos afirmam veementemente em *O que é a Filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20), que é ela e somente ela que cria conceitos e que a ela não compete refletir, contemplar ou comunicar nada, é possível visualizar – como alvos desse enunciado – não apenas os filósofos que a pensam desse modo, mas também os rivais da não filosofia, que se pretendem criadores de conceitos, como, por exemplo, o marketing, a comunicação, o *mass media*. Um novo conceito de cama, de carro, de casa não são conceitos filosóficos e é para deixar isso claro que os autores enfatizam a distância entre os conceitos criados pela filosofia e a besteira que essas áreas da comunicação, do marketing e da propaganda podem promover quando se pensam conceituadoras.

melhor visualizada em uma conversa entre Deleuze e Michael Foucault, na qual os autores discutem acerca da ideia de reforma e o papel da produção teórico-prática dos intelectuais nas relações com os poderes e as massas, ressaltando a impotência do reformismo (seja a reforma prisional, clínica, escolar, política, social, espiritual, dos costumes). No texto *Os intelectuais e o poder*, Foucault afirma:

[...] O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber [...]. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da 'consciência' e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar 'um pouco na frente ou um pouco de lado' para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da 'verdade', da 'consciência', do discurso (1979, p. 71).

É nessa mesma via que Deleuze e Guattari seguem para pensar o trabalho de um filósofo e o trato com a filosofia, isto é, não a concebem como um 'refletir sobre', pois o próprio refletir implica reconhecer aquilo que está dado, qualificado e conhecido, e isso, por si só, parece anular a dimensão criativa da filosofia. Tampouco o filósofo é considerado como um intelectual detentor da sabedoria que falta às massas e que precisa ser levada aos alienados. A postura do intelectual, para Foucault, e também para Deleuze e Guattari, é a de que, em sua própria área de atuação e com os instrumentos de que dispõem, o intelectual lute 'junto a', isto é, engaje-se e lute contra os poderes que cerceiam o discurso e o saber das massas, mas também seu próprio discurso e prática, de um modo que seja possível liberar as vozes aprisionadas e obstruídas que, como enfatizado na citação anterior, não carecem de consciência ou de saber, mas sim de alianças teórico-práticas para colocar em movimento o saber e o discurso que detêm e que ameaçam os poderes e as verdades estabelecidas.

Nesse sentido, é importante frisar que Deleuze e Guattari não parecem ter interesse algum no poder, seja ele qual for, isso porque, assim como Foucault, concebem o poder como totalizador. É o poder que totaliza. O interesse dos autores é o de amplificar e tornar audíveis as vozes que não possuem o poder não para que passem a possuí-lo em lugar daqueles que o detêm, pois

isso já soaria como um tipo de reforma, mas para que as minorias vejam, sintam e pensem a potência de suas próprias vozes, seus discursos e saberes. Lhes interessa produzir enunciados que afirmem a potência do devir e da criação de novos modos de existência por vir.

A teoria é, então, concebida não como algo separado da prática, mas sim, já propriamente como uma prática que não tem pretensão totalizadora, porém se posta como resistência, luta e busca por consistência. Desse modo, não se separa teoria e prática e, com isso, não se confunde a luta regional e solitária, implicada nos enunciados de um intelectual que assim se posta, com uma pretensa ideia de universalização dos enunciados, operando por representatividade. Quando falamos que Deleuze e Guattari lutam 'junto a' e dão voz às minorias, isso não se enquadra na ideia de que pretendem representar aqueles de quem falam. As vozes que buscam amplificar, através de seus enunciados e criações, são antes sentidas em intensidade, pelo corpo e pelo pensamento dos filósofos, nos encontros intensivos que experimentam; são antes um devir que atravessa os autores e os leva a produzir uma criança, uma mulher, um animal, um negro, um homossexual, um professor molecular. São como intercessoras que as vozes ganham em amplificação, sendo um meio de os autores não dirigirem seus enunciados apenas à filosofia, mas à não filosofia e aos não filósofos, dando tratamento filosófico a problemas que não lhes são pessoais ou pré-determinados, e que, porém, afetam em intensidade.

O intelectual, nesses termos, abre sua produção e a mantém aberta para novas conexões, para ser rejuvenescida por novos problemas, sem esperar ter seu nome acima daquilo que pode sua obra/seu livro como uma representação do que acontece no mundo. Ao menos, não Deleuze e Guattari.

É como uma caixa de ferramentas que os dois filósofos concebem a teoria por eles produzida e que, por sua vez, só tem importância se puder funcionar: se for colocada em prática, em movimento e não como algo a ser desvendado na busca de um significante homogêneo, unificado e último. Não há nada de significativo em uma teoria, mas uma prática envolvida com o fora, com os movimentos que a atravessam e nos quais ela intervém pelo meio, inserindo-se 'entre' e não na busca de um começo ou um fundamento que valha como universal e necessário. "A teoria não totaliza, a teoria se multiplica e multiplica" (FOUCAULT, 1979, p. 72) nos diz Deleuze, em sua conversa com Foucault. Ela

está contra o poder e é o poder que opera as totalizações, a fixação de identidades, de formas, de contornos, costumes e valores transcendentais. É preciso que a teoria sirva, que ela funcione, que se mantenha em movimento, que seja uma prática não apenas para o tempo em que foi concebida, mas para novos problemas, que dão a ela movimento.

Assim, na mesma medida em que uma filosofia-sintetizador tem como problema produzir consistência, pensamos que a criação dessa noção por Deleuze e Guattari não remete apenas ao modo como os autores procederam e conceberam o processo criativo por eles produzido, mas também de que se trata de uma noção aberta à experimentação, podendo funcionar como um método em meio à pesquisa acadêmica de nosso tempo. Não no sentido de fazer do estudante-pesquisador um filósofo criador de conceitos, mas sim em vista de uma potencialização da frequência criativa do pensamento que não segue problemas alheios, procurando ater-se a seus próprios problemas.

Uma vez que não há um sistema que determine os problemas que merecem tratamento filosófico e disponham de um caminho reto e seguro para o pensamento, a experimentação dessa noção como um método de pesquisa é, ao mesmo tempo, uma engrenagem de singularização da pesquisa e do pensamento em filosofia. Ademais, esse método, ao articular um processo de singularização, permite que o estudante-pesquisador fale em nome próprio sem com isso restringir a pesquisa em opiniões próprias, mas sim como um meio de explorar aquilo que o afeta em intensidade e de modo impessoal, fazendo disparar o pensamento para a problematização de um sentido. Isso, ao menos, nos parece contribuir para que essa noção adquira não apenas movimento em nossos dias, mas também para dar a ver, sentir e pensar a força do pensamento com sua operação de consistência.

Agora passamos ao sintetizador de pensamentos de Deleuze e Guattari, apontando algumas interferências da filosofia de Spinoza em meio a essa noção.

1.2 Uma máquina filosófica de consistência e as interferências de Spinoza

Deleuze e Guattari afirmam, no *Platô 1837 - Acerca do Ritornelo* (2012b), que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos. No entanto, os filósofos não chegam a dizer o que é ou quais são os procedimentos de uma

filosofia-sintetizador. Enfatizam ao menos que se trata de produzir consistência. Em seus cursos sobre Spinoza, Deleuze (2009) diz que não há como um filósofo criar e ao mesmo tempo explicar os conceitos criados²¹. No entanto, conseguimos rastrear algumas menções ao sintetizador de pensamentos que talvez possam nos ajudar a pensá-lo.

Ainda nos cursos sobre Spinoza, Deleuze diz, rapidamente, sem se deter em aprofundar o enunciado, mas lançando-o como um comentário em meio à aula, que a filosofia é um sintetizador de conceitos: "Uma filosofia é uma espécie de sintetizador de conceitos; criar um conceito não é absolutamente ideologia; um conceito é uma besta" (DELEUZE, 2009, p. 48). Nesse momento, Deleuze falava aos alunos acerca dos três gêneros de conhecimento de Spinoza e de como esse filósofo definia um corpo pela potência e não pela forma ou pelo contorno, enfatizando que cada corpo possui uma essência singular, que corresponde ao seu grau de intensidade. Esse grau de intensidade, singular a cada corpo, correspondia à potência para afetar e ser afetado por alegrias e tristezas, quando do encontro com outros corpos, passando de uma perfeição maior a uma menor – e vice-versa.

A ênfase de Deleuze aos alunos era de que é preciso que cada um conheça a sua potência para afetar e ser afetado, pois só assim seria possível saber acerca da potência de um corpo. Voltaremos a isso posteriormente. No entanto, na sequência dessa exposição, e que antecede a citação referida, Deleuze diz aos alunos que sua geração, ao menos em promessa, era mais sábia ou mais culta em filosofia, isso quando faziam filosofia – ao mesmo tempo, enfatiza que essa mesma geração era inculta em outros domínios, como na música, na pintura, no cinema. Segue dizendo que a geração dos alunos que o ouvem, no entanto, lhe parece experimentar o oposto, "isto é, que [...] não sabem absolutamente nada, nada de filosofia", mas sabem o que é um som, uma cor,

²¹ Essa afirmação de Deleuze nos parece remeter a dois sentidos: por um lado, à ideia de que os conceitos são criados como contrapontos a algum problema e esses problemas não estão, clara e diretamente, dados em uma filosofia, é preciso encontrá-los para tratar a dimensão dada ao conceito; por outro lado, à ideia de que o filósofo opera com os conceitos que cria, muito mais do que tenta explicá-los, uma vez que a criação de conceitos se dá como meio de resolução de um problema. Nesse sentido, nos parece que Deleuze indica que a explicação e o desenvolvimento acerca do sentido atribuído a um conceito podem ser explorados por diferentes caminhos, através dos quais o próprio conceito pode abrir-se a novos sentidos, uma vez que não concebe os conceitos como entidades fechadas e significantes.

uma imagem e parecem ter um manuseio concreto desses elementos (DELEUZE, 2009, p. 47-48).

Depois disso, lança o enunciado enigmático de que a filosofia é uma espécie de sintetizador de conceitos. No decorrer do curso, quando passa a tratar sobre o tema das sequências conceituais, isto é, sobre o modo como alguns filósofos da História da Filosofia tratavam os conceitos em filosofia por meio de sequências, utiliza-se do termo “sequência” por pensar esse modo de proceder, tal como em pintura, em que os conceitos são tratados como um matiz de cores.

Entre a maior parte dos grandes filósofos, os conceitos que criam são inseparáveis, e estão ligados em verdadeiras sequências. E se vocês não compreendem a sequência da qual um conceito faz parte, vocês não compreendem um conceito [...]. No meu modo de ver, as primeiras sequências em Filosofia, em nível de conceitos, é Platão quem as faz, na segunda parte do *Parmênides* [...]. De certa maneira, se não levamos em conta as sequências, não sabemos mais do que ele nos fala precisamente. A menos que haja filósofos que destruam as sequências porque querem fazer outra coisa (DELEUZE, 2009, p. 68).

A partir disso, Deleuze afirma que, ao menos até Spinoza, a filosofia tratou os conceitos por meio de sequências. É Spinoza que, ao ver de Deleuze, inventa um novo modo de criar conceitos não mais como matizes em pintura, mas como timbres ou tonalidades, afirmando que os conceitos têm um tom, uma tonalidade passível de variação e, no limite, podem até mesmo mudar de timbre. Vejamos de que modo isso pode se aplicar ao conceito de metafísica quando relacionado à sensibilidade e em que sentido Deleuze e Guattari enunciam a criança como um ser metafísico.

1.2.1 O timbre de uma metafísica imanente entre crianças e filósofo

Veremos, no decorrer dos escritos, de que modo a questão acerca do que pode um corpo articula-se ao problema da sensibilidade dos sentidos e da percepção e de como, por meio dos conceitos, a filosofia de Deleuze e Guattari tenta articular e amplificar a potência de uma outra sensibilidade que seja capaz de sentir e perceber aquilo de que somos constituídos e de orientar a percepção do corpo sob outras coordenadas que não a do organismo. Com isso, afirmamos agora – e desenvolvemos ao longo da pesquisa – a ideia de que as experiências

das crianças são um meio associado de experimentação da filosofia de Deleuze e Guattari e que, através de um devir-criança do filósofo que experimenta no próprio corpo, em meio aos encontros intensivos ao acaso, aquilo que salta desse meio associado e dispara a sensibilidade dos sentidos. Desses encontros, são selecionados, modulados e amplificados traços de uma sensibilidade que nos é imanente e que nos constitui, enquanto corpo, como uma singularidade impessoal, isto é, como um grau de intensidade, a partir daquilo que dispara a sensibilidade dos órgãos dos sentidos. Na medida em que os conceitos consistem em um modo de pensar e são modulados como variações de timbres, o conceito de metafísica é um ótimo exemplo para trabalharmos a relação das crianças com uma sensibilidade imanente a partir de um devir-criança do filósofo, que modula a variação do timbre deste conceito e dá a ele uma tonalidade imanente.

Quando Deleuze e Guattari não estão criticando alguma ideia metafísica, por exemplo, mas estão operando com o conceito de metafísica em meio à sua produção, é preciso levar em conta o tom ou o timbre que estão lhe dando. “A filosofia consiste sempre em inventar conceitos. Nunca me preocupei com uma superação da metafísica ou uma morte da filosofia” (DELEUZE, 1992, p. 170).

A partir dessa citação, é possível perceber que os autores não têm a pretensão de acabar com a metafísica, mas sim de colocá-la em variação, isto é, em dar a ela um novo timbre por meio da variação de tonalidade que os conceitos dão a ver e ouvir por meio da escrita e dos intercessores. Ainda que Deleuze e Guattari critiquem a tradição metafísica da filosofia e as dualidades que ela implica (sensível-suprassensível; mundo perfeito-mundo imperfeito), é prudente dar atenção ao tom que acompanha tal conceito e o contexto em que ele está implicado.

O tom que Deleuze e Guattari dão ao termo metafísica não designa uma divisão de mundos, sensível-suprassensível. Pelo contrário, trata-se de uma sensibilidade transcendente que vai além da organização que o senso comum e o bom senso deram e impõem a ela²². Uma sensibilidade metafísica não tem o funcionamento dos órgãos dos sentidos limitados pelos contornos do organismo, mas sim órgãos metafísicos, isto é, uma sensibilidade que experimenta

²² Vamos, posteriormente, tratar acerca do senso comum e do bom senso.

fisicamente uma química com aquilo que a violenta; por isso, a intensidade do signo torna seus órgãos metafísicos, pois faz a sensibilidade disparar em uma vizinhança com aquilo que a faz experimentar uma qualidade sensível que até então não lhe era perceptível. Em *Diferença e Repetição* (1988), quando Deleuze diz que aquilo que violenta a sensibilidade e desencadeia o pensar no pensamento, o signo, faz os órgãos dos sentidos tornarem-se metafísicos:

A sensibilidade, em presença daquilo que só pode ser sentido (o insensível, ao mesmo tempo), encontra-se diante de um limite próprio – o signo – e se eleva a um exercício transcendente – a enésima potência. O senso comum já não está aí para limitar a contribuição específica da sensibilidade às condições de um trabalho conjunto; ela entra, então, num jogo discordante e seus órgãos se tornam metafísicos (DELEUZE, 1988, p. 231).

É possível conectar a essa passagem uma outra, extraída da obra *O Anti-Édipo*, em que Deleuze e Guattari enunciam a criança como um ser metafísico. Vejamos:

[...] uma questão se impõe à criança, que será talvez ‘reportada’ à mulher chamada mamãe, mas que não é produzida em função dela, e sim produzida no jogo das máquinas desejantes, por exemplo, no nível da máquina boca-ar ou da máquina de provar – que é viver? Que é respirar? Que sou eu? Que é a máquina de respirar no meu corpo sem órgãos? A criança é um ser metafísico (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 69).

Essa menção à criança como um ser metafísico pode gerar vários equívocos, mas não nos parece que o termo ‘metafísica’, aqui, designe algo de essencialista, uma verdade pura que a criança busca através de suas questões e, sim, que ela já experimenta seus órgãos metafísicos, sua sensibilidade é metafísica, justamente porque é uma sensibilidade não organizada, não endurecida. A questão ‘que é?’²³, colocada pela criança e direcionada à mãe,

²³ Deleuze, em uma conferência apresentada à *Sociedade Francesa de Filosofia*, expõe o que ele chama de método de dramatização, no qual trata a questão ‘que é?’ como insuficiente para nos conduzir ao conhecimento da essência ou da Ideia de algo, pois essa questão conduz e reduz de modo simplista um complexo de dinamismos espaço-temporais que intervêm na atualização da Ideia e possibilitam sua diferenciação. Nesse sentido aponta para outras questões: ‘Como?’ ‘Quanto?’ ‘Em qual caso?’. Tais questões permitem que o pensamento se afaste de uma busca essencialista para considerar a potência dos dinamismos que compõem a Ideia. Ainda assim, em *Diferença e Repetição* (1988, p. 305), Deleuze não deixa de dizer que, mesmo por trás da questão ‘que é?’, possa haver outras questões latentes e que não designam uma busca essencialista mas sim a intervenção de certos dinamismos, como na nota 11, referida a Aristóteles, afirmando que, por trás da questão ‘que é o ser?’, ‘que é a essência?’ colocadas por este filósofo, estariam, em muitos casos, implicadas outras questões como: ‘que é que é o ser? (Quem, o ente?)’, e ‘que é que é substância?’ (ou então quais as coisas que são

não expressa a busca de uma essência por detrás das coisas ou um fundamento universal e necessário; tampouco a criança reporta a questão à mãe porque dela derive. Nos parece que essa questão é antes uma questão clássica da linguagem, a qual as crianças têm acesso – além de contraírem como um hábito, ouvir esse tipo de questão em diferentes meios. Essa ideia parece ganhar consistência quando articulada à uma outra afirmação de Deleuze. Em um arquivo de textos compilados, há uma entrevista com o título *Resposta a uma série de questões*, de 1981, na qual Deleuze é indagado acerca de ser um filósofo não-metafísico, questão a qual ele responde diretamente: “não, eu sou um puro metafísico” (DELEUZE, 1981, p. 14). Assim, é possível dizer que há uma metafísica em Deleuze, mas uma metafísica imanentista, que remete ao modo como os autores pensam a potência intensiva da sensibilidade desobrigada ao reconhecimento (isso é frio, isso é quente, etc), a partir de um encontro físico-químico (intensivo) com o signo que a violenta e a faz disparar singularmente. Assim, é preciso estar atento ao tom e ao timbre do conceito, não menos que aos intercessores que intervém e os acompanham nos enunciados, sendo a criança uma intercessora não-filósofa que intervém na modulação do conceito de metafísica, sintetizando nele, uma dimensão físico-química entre a sensibilidade e o signo, na qual o filósofo experimenta uma aventura da sensibilidade que, intensificada, se desprende das coordenadas do organismo e experimenta uma química com a força do signo.

Passemos agora ao conceito de *phylum* maquínico do metal, para explorar um possível interesse de Deleuze e Guattari pelo metal, implicado à noção de filosofia-sintetizador e à imaginação como placa-sensível, prolongando aquilo que Moog já expressava acerca da placa de metal do sintetizador e a relação com o ouvido interno da imaginação.

1.2.2 O metal e a placa sensível da imaginação: levando o pensamento a viajar

Quando expomos, na Introdução, que o modo como Deleuze e Guattari tratam o problema acerca do que pode um corpo, articulando-o ao problema da

substância?). Pensamos que o problema com a questão ‘que é?’ esteja voltado principalmente à filosofia enquanto ocupada em criar conceitos, mas não tem a mesma carga quando operada em meio à não filosofia, justamente porque trata-se de uma questão ‘clássica’ e própria à linguagem significativa.

sensibilidade e da percepção, implica em definir um corpo não pelas formas, contornos e identidades duais que fazem dele um organismo, mas em defini-lo por aquilo que ele pode (latitude – dinâmica) e pela constituição que o caracteriza (longitude – cinética), a partir de outras coordenadas. Um corpo pode ser muitas coisas, inclusive a própria Terra que, de longa data, é vista e pensada como um objeto, ou então um organismo. Quando os autores se valem da afirmação de Spinoza de que nada sabemos acerca da potência de um corpo, estão falando não apenas do corpo humano ou animal, mas também do próprio corpo da Terra. Definir um corpo a partir das coordenadas citadas (as quais vamos aprofundar posteriormente) implica perceber, mas, também, tornar perceptível e consistente aquilo de que um corpo se constitui, para então desenvolver procedimentos que prolonguem a potência dessa constituição.

Desse modo, um dos elementos que parece ter interessado Deleuze e Guattari, ao nomearem a operação de consistência da filosofia como um sintetizador de pensamentos, é o metal, o qual já intervinha nas tecnologias utilizadas nas composições de Varèse e como placa de metal do sintetizador de Moog. Tal interesse parece surgir, principalmente, a partir da expressão que a placa alcança, ou pelo contraponto que ela forma com o ouvido interno da imaginação do músico, como diz Varèse – ou então pela potência de condutibilidade e metamorfose do metal, visto que é um elemento químico que provém das profundezas da Terra e não parece ter sua potência submetida a um fim específico. Entre a placa de metal do sintetizador musical e o ouvido interno da imaginação do músico, tal como dizia Moog, parecia constituir-se um contraponto em que – entre ouvido e placa – corria o fluxo intensivo de energia que seria convertido em fluxo de sinal sonoro e modulado como timbre.

Antes disso, no entanto, a placa de metal do sintetizador musical fez devir-sonora, a intensidade inaudível e invisível do fluxo de energia, convertendo-a em som. O ouvido interno da imaginação apenas intuía o som e o sintetizador foi a máquina sonora que fez a duração e a intensidade do fluxo devirem expressivos. Esse é um dos pontos que Deleuze e Guattari inclusive ressaltam em *Mil Platôs*: “a música moleculariza a matéria sonora, mas devém assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a duração sonora*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 168 [grifo do autor]). Além disso, essa combinação molecular de disparates (metal-ouvido) fez com que uma

multiplicidade de ouvidos, afetados pelo novo som do sintetizador, se desterritorializassem daquilo que lhes era habitual, ou seja, os ouvidos foram forçados a contemplar, ou contrair as novas sonoridades. A questão do metal a que damos atenção se faz melhor vista quando nos atentamos ao *Platô 1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra* (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 100).

Jamais a matéria e a forma parecem mais duras que na metalurgia e, contudo, é a forma de um desenvolvimento contínuo que tende a substituir a sucessão das formas, é a matéria de uma variação contínua que tende a substituir a variabilidade das matérias. Se a metalurgia está numa relação essencial com a música, não é apenas em virtude dos ruídos da forja, mas da tendência que atravessa as duas artes, de fazer valer, para além das formas separadas, um desenvolvimento contínuo da forma, para além das matérias variáveis, uma variação contínua da matéria: um cromatismo ampliado arrasta a um só tempo a música e a metalurgia; o ferreiro músico é o primeiro ‘transformador’.

Ademais, os filósofos acenam para um certo pan-metalismo, visto que o metal é um dos principais elementos químicos condutores e, apesar de impormos certa resistência à condutibilidade de energia devido à nossa constituição orgânica, ainda assim somos condutores, em grau menor que o metal. Enquanto existentes, somos também contração desse elemento metamórfico.

A metalurgia é a consciência ou o pensamento da matéria-fluxo, e o metal é o correlato dessa consciência. Como o exprime o pan-metalismo, há coextensividade do metal a toda matéria, e de toda matéria à metalurgia. Mesmo as águas, as ervas e as madeiras, os animais, estão povoados de sais ou elementos minerais. Tudo não é metal, mas há metal por toda a parte. O metal é o condutor de toda matéria [;] o metal não é nem uma coisa nem um organismo, mas um corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 100-101).

Essa relação com o metal se faz ver pelo modo como Deleuze e Guattari concebem o hábito como inseparável da duração: não é o hábito como habitualmente é concebido (costume de dormir de bruços, de barriga para cima, de acordar cedo), mas como sinônimo de contemplar, isto é, de contrair. É a imaginação que detém o poder de contrair, tal como exposto em *Diferença e Repetição* (1988). A duração constitui-se por meio de uma síntese passiva, a qual produz a primeira forma do tempo, sem, no entanto, ser o tempo. É, antes,

o solo sobre o qual o tempo corre e se diferencia, pois, a duração se diz daquilo que existe. Só o que existe dura, sem que a própria duração esteja submetida à duração finita dos modos existentes, ou seja, a duração não acaba quando morremos.

A duração constitui o hábito como contemplação e contemplar é contrair. Segundo a obra *Diferença e Repetição* (1988), há dois níveis da síntese passiva: orgânico e perceptivo. Ambos são constitutivos: um do existente e outro, da alma. Em seu primeiro nível, a síntese passiva é orgânica e remete a uma sensibilidade primária constituída pela contração de elementos. O segundo nível da síntese passiva é perceptiva, e, sob influência de Hume, Deleuze diz que a imaginação funciona nessa síntese como poder de contração, isto é, como uma placa sensível (talvez, tal como a placa de metal no sintetizador musical):

A imaginação se define aqui como um poder de contração: placa sensível, ela retém um [instante] quando o outro aparece. Ela contrai os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos e os funde numa impressão qualitativa interna de determinado peso. Quando A aparece, aguardamos B com uma força correspondente de todos os AB contraídos. É preciso notar, sobretudo, que não se trata de uma memória nem de uma operação do entendimento: a contração não é uma reflexão [,] ela forma uma síntese do tempo. Uma sucessão de instantes não [apenas] faz o tempo, ela também o desfaz; nele, ela somente marca o ponto de nascimento, sempre abortado. O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola (DELEUZE, 1988, p. 128).

A imaginação, enquanto placa sensível que contrai os instantes, constitui o presente vivido, o presente vivo da duração. Passado e futuro estão sob domínio dessa placa sensível, pois são dimensões do presente vivo e vivido que ela constitui, sendo o passado constituído pelos instantes precedentes que a imaginação apreendeu na contração e o futuro constitui-se como expectativa nessa mesma contração. O presente vivo e vivido é, portanto, um entretempo, e aí se faz ver uma relação entre particular e geral: o particular é o passado contraído e esse particular desenvolve-se no campo da expectativa que constitui o futuro. O presente pode ir do passado ao futuro, no entretempo que constitui a passagem do particular ao geral. Forma-se, assim, uma regra viva do futuro a partir da generalidade que se repete como diferença produzida no espírito.

Sob todos os aspectos, esta síntese deve ser denominada síntese passiva. Constituinte, nem por isso ela é ativa. Não é feita pelo espírito, mas se faz *no* espírito que contempla, precedendo toda memória e toda reflexão [...]. A síntese passiva, ou contração, é essencialmente assimétrica: vai do passado ao futuro no presente; portanto, do particular ao geral e, assim, orienta a flecha do tempo” (1988, p. 129).

As rochas sedimentárias contraem o xisto e o arenito, por meio da síntese orgânica, e, pela síntese perceptiva, contraem o hábito do dobramento que as produz como superposição de estratos. As plantas contraem tanto os minerais, a luz, como também o hábito da fotossíntese. Nós contraímos até mesmo o pó de estrelas que já não existem, os minerais, o carbono, contraímos o hábito de respirar, de sentir, etc.²⁴ A síntese passiva é insensível, impensável e inconsciente e só pode ser compreendida por meio das sínteses ativas. Deleuze, no entanto, diz que, na ordem da passividade constituída como duração, as sínteses perceptivas remetem às sínteses orgânicas, de modo que a sensibilidade dos sentidos remeta a uma “sensibilidade primária que *somos*”

Somos água, terra, luz e ar contraídos não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los. Em seus elementos receptivos e perceptivos, como também em suas vísceras, todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e expectativas. Ao nível dessa sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro (DELEUZE, 1988, p. 131).

As sínteses perceptivas (imaginação) têm como solo as sínteses orgânicas, com as quais combinam-se mutuamente de modo que se desdobrem através das sínteses ativas “da memória e da inteligência psico-orgânicas (instinto e aprendizagem)” (DELEUZE, 1988, p. 131). A memória aqui não é a memória de lembranças ou uma memória histórica (sendo esta uma memória representativa que vai do adulto à criança, por exemplo), mas é uma memória ativa, uma antimemória que vai nos dois sentidos a partir de um devir: é deslocada em uma linha temporal pura que vai do presente atual vivo ao

²⁴ “É preciso atribuir uma alma ao coração, aos músculos, aos nervos, às células, mas uma alma contemplativa cujo papel é contrair o hábito [...]. Com efeito, o fenômeno da pretensão é somente ainda a contemplação contraente, pela qual afirmamos nosso direito e nossa expectativa sobre o que contraímos, pela qual afirmamos nossa própria satisfação enquanto contemplamos” (DELEUZE, 1988, p. 133).

presente de um passado puro, no qual se constitui a sensibilidade vital primária que somos (síntese passiva orgânica dos elementos e perceptiva dos instantes).

É nessa viagem temporal que a imaginação (ou também alma), como placa-sensível que contrai os instantes, pode contemplar aquilo de que procedemos. “Não nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo aquilo de que procedemos” (DELEUZE, 1988, p. 133). A essência do hábito é contrair e aquilo que ele contrai é da ordem do impensável, do insensível e do inconsciente. O coração tem o hábito de contrair e descontrair, ou dilatar, porém não é a repetição dos elementos que constitui a alma contemplativa do coração, mas a fusão dessa repetição como constituindo o hábito por meio do qual o coração contempla sua existência enquanto dura. O sintetizador musical contrai o fluxo de energia por meio da placa de metal na qual estão inscritos os circuitos dos osciladores que transformam esse fluxo em sinal sonoro, que, por sua vez, será modulado pelo músico de acordo com a vontade de seu ouvido interno, que o transforma em timbre.

Uma filosofia-sintetizador tem o filósofo como seu esqueleto e entra em funcionamento na medida em que o filósofo está atento, à espreita do presente vivo que constitui seu hábito e em meio ao qual ocorrem os encontros contingentes em que pode experimentar a intensidade de um devir. É nesses encontros que a síntese passiva da sensibilidade contrai fisicamente o signo que vem de fora e a violenta (o signo salta do estado de coisas do empírico e encontra-se com os órgãos dos sentidos: o ver, o ouvir, o tocar, etc.), enquanto a imaginação, como placa sensível, contrai a fusão físico-química produzida pelo encontro contingente entre a sensibilidade e o signo, em um bloco assimétrico que vai do passado ao futuro, ao mesmo tempo em que a alma contemplativa do filósofo, ou as várias almas que o constituem, extrai dessa fusão um afecto, ou um devir, contemplado como um bloco de sensação. A memória vai do presente vivo atual ao presente de um passado puro, no qual a imaginação do filósofo pode contemplar, ou contrair, uma sensibilidade vital primária. O pensamento cai no caos e tem de crivá-lo para que o filósofo crie um modo de amplificar essa experiência impessoal, singular e problemática, traçando um plano de imanência, inventando personagens e criando conceitos. Nesse sentido, talvez possamos dizer que Deleuze e Guattari fazem da placa sensível da imaginação

uma condutora que transforma o signo em devir, pois extrai dele um afecto e amplifica a força e a intensidade do devir ao infinito, levando-o ao Cosmo.

Ainda seria preciso dizer que o modo de proceder de uma filosofia-sintetizador decorre do que Deleuze e Guattari concebem como uma virada pós-romântica, em que a filosofia moderna não se ocupa mais de problemas de origem ou de "fundação-fundamento". O problema de que se ocupa a filosofia moderna, segundo os dois filósofos, é um "problema de consistência-consolidação", isto é, "como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis?" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 168).

As forças referidas pelos franceses são, principalmente, as forças dos devires (afectos), do caos, da terra e do Cosmos. Assim, o trabalho com o material não dispõe de um caminho reto e seguro, pois a consistência depende das forças que o material capta e dá a ver, sentir e pensar. "É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 168).

O trabalho com o material é tributário de uma impessoalidade que remete à subtração da forma pessoal do sujeito, orientada pelo 'Eu penso', bem como do sistema de representação e reconhecimento vinculado à consciência. Veremos, posteriormente, pelo modo como os autores pensam o plano de imanência (ou de consistência) em oposição ao plano de organização, que se trata de produzir um material capaz de captar forças – invisíveis, inaudíveis, insensíveis e impensáveis – e amplificá-las. Isso envolve um trabalho de modulação da percepção e de sensibilização dos sentidos, para que sejam capazes de perceber aquilo que até então não era percebido, pensável, sentido.

Antes de passarmos ao segundo capítulo, vamos nos ocupar de alguns rastreamentos acerca da noção de filosofia-sintetizador, expondo algumas pistas extraídas do conjunto da obra *Mil Platôs*. Essas pistas nos indicam alguns procedimentos implicados nessa noção e, também, alguns problemas que levaram Deleuze e Guattari a investir na operação de consistência.

1.2.3. Rastreado pistas dessa tal filosofia-sintetizador

Uma das primeiras menções de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, sobre um sintetizador de pensamentos, é enunciada no *Platô 20 de novembro de 1923 – Postulados da linguística* (2011b). Nesse escrito, de modo geral, os filósofos se ocupam de expor criticamente o império da linguagem significativa (como semiologia geral), enfatizando que sua estrutura tende a fechar a palavra em um sistema de transmissão de palavras de ordem. “A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda”.

A máquina do ensino obrigatório não comunica informações, mas impõe à criança coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, sujeito do enunciado-sujeito de enunciação, etc.). A unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 12-13).

No entanto, de acordo com os autores, as palavras de ordem escondem um discurso indireto que enseja ou determina a possibilidade da própria linguagem e impede ou impõe resistência à sua pretensa valorização como uma semiologia geral, impossibilitando também a separação língua-fala. Para citar os autores: “[...] a linguagem é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 14). Os filósofos se perguntam: como a gramática se tornou um marcador de poder, mais que um marcador sintático? Ao longo do *Platô*, enunciam uma análise-crítica e minuciosa acerca dos elementos da linguagem, tais como: a) o estatuto das palavras de ordem junto à linguagem; b) a importância do discurso indireto e uma crítica à metáfora, concebida por eles como algo vazio e não condizente à realidade; c) criticam as constantes e as variáveis da linguagem, em proveito de uma variação contínua.

Os filósofos concebem a criação de conceitos como inseparável da escrita²⁵, mas, ao mesmo tempo, denunciam que a escrita está submetida à

²⁵ Ainda na Introdução deste escrito, mencionamos acerca do conceito de Acontecimento, importante para a filosofia de Deleuze e Guattari, uma vez que a criação funciona como demarcação de um acontecimento. Os acontecimentos são circulados pelos conceitos. A forma de expressão dos acontecimentos é a linguagem e, no caso, mais precisamente, a escrita. O acontecimento é da ordem do sentido, é um devir, caracterizado como incorporal, indizível, invisível. Os componentes de um acontecimento são circulados pelo conceito, que, por meio de uma disjunção inclusiva, mantém os componentes juntos, coincidindo nele. O acontecimento é extraído dos estados de coisas e das misturas de corpos, mas não se confunde com esses

estrutura imperial da linguagem significativa. Desse modo, afirmam que é preciso fazer a linguagem variar por meio da escrita, submetê-la a uma variação contínua que possibilite criar uma língua menor – da filosofia – dentro da própria linguagem filosófica. É preciso operar com novas sintaxes e semânticas a fim de criar novos sentidos, novos conceitos, novas palavras por meio das quais seja possível dar expressão àquilo de que o pensamento se ocupa. Criar uma língua menor é um dos procedimentos de consistência de uma filosofia-sintetizador.

Outro critério dessa filosofia-sintetizador de pensamentos é o movimento que os conceitos adquirem, o que também parece estar de acordo com a ideia de levar o pensamento a viajar sem sair do lugar. Daí a ideia de trabalhar a linguagem da filosofia e arrastá-la em uma variação contínua junto aos conceitos, de modo que essa criação se estenda também à não filosofia.

Não quero lançar noções que façam escola. Quero lançar noções e conceitos que se tornem correntes, que se tornem não exatamente ordinárias, mas que se tornem ideias correntes, que possam ser manejadas de vários modos. Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com suas necessidades. Tudo isso são noções de movimento, não de escola (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 65).²⁶

Na citação seguinte, encontramos mais uma pista dessa operação filosófica.

O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da

estados e misturas, pois passa entre, é um entretempo. Por isso, o acontecimento tem na escrita uma forma de expressão, pois, na medida em que é indizível, é preciso modular a sintaxe e a semântica da linguagem e criar os conceitos a fim de inscrevê-lo e torná-lo expressivo.

²⁶ Deleuze e Guattari atribuem a Nietzsche a postura de radicalizar a filosofia como criação de novos valores por meio da criação conceitual. Nietzsche e Kierkegaard são enunciados em *Diferença e Repetição* (DELEUZE), como filósofos que, ao buscarem problematizar e valorizar o movimento, introduziram em suas obras novos meios de expressão. “Eles querem colocar a metafísica em movimento, em atividade, querem fazê-la passar ao ato e aos atos imediatos. Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda a representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações [...]. Eles inventam, na Filosofia, um incrível equivalente do teatro, fundando, desta maneira, este teatro do futuro e, ao mesmo tempo, uma nova Filosofia” (1988, p. 32).

forma e da matéria, do *Grund* e do território²⁷ (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 169).

A tradução do termo alemão *Grund* é razão. Na citação acima, Deleuze e Guattari contrapõem a operação de consistência, em filosofia, à transcendência do sujeito universal dotado de uma consciência reflexiva que unifica a diversidade de representações na identidade do conceito, tal como enuncia Kant. Uma vez interessado na questão de como é possível o conhecimento e prezando pela aprioridade dos conhecimentos puros, tomando como referência a matemática e a física, Kant traça as linhas do Idealismo Transcendental, através do qual afirma que a condição de toda experiência possível são as formas puras e *a priori* da intuição sensível: o espaço e o tempo. Desse modo, essas formas estão contidas no sujeito universal e, apesar da diversidade de representações possíveis acerca do espaço e do tempo, só existe um mesmo tempo e um mesmo espaço que são universais, necessários e independentes da experiência, por isso *a priori*.

A síntese *a priori* consiste em sintetizar às formas da intuição pura da sensibilidade – o espaço e o tempo *a priori* – as categorias conceituais e *a priori* do entendimento, a fim de obter o conhecimento puro de acordo com um interesse especulativo da razão e que coloca a si mesma como um fim. Desse modo, a forma pura e *a priori* do espaço e do tempo parecem funcionar como limitadoras da experiência e da legitimidade do conhecimento, ao mesmo tempo em que as categorias conceituais do entendimento indicam que os conceitos estão contidos no sujeito universal e na forma do 'Eu penso', que os reconhece mediante as representações que a consciência unifica. É o sujeito universal que organiza a experiência e produz o conhecimento puro, por meio das categorias do entendimento e das formas *a priori* da sensibilidade. A ideia de que as formas de espaço e tempo estão contidas no sujeito, bem como as categorias

²⁷ Os juízos sintéticos *a priori* são as categorias kantianas do entendimento que operam por reconhecimento dos conceitos, subordinando a diferença à identidade representada pelo conceito, o qual, por sua vez, é reconhecido (e deve ser reconhecido), como *a priori*, isto é, como universais e necessários. Tal representação e reconhecimento estão implicadas na ideia de sujeito universal. Deleuze e Guattari não se interessam por conceitos universais e necessários e afirmam que a filosofia não encontra conceitos prontos em algum céu. É preciso criação e, como se trata de uma filosofia da imanência, a consistência dos conceitos se faz junto aos componentes que o conceito criado consegue fazer coincidir em si, isto é, a autopoisição dos componentes no conceito e pelas alianças exteriores que o filósofo faz com outros pensadores na tentativa de encontrar pontos em comum que possam potencializar a consistência do conceito em meio à não filosofia. Veremos mais acerca disso junto ao conceito de ritornelo.

conceituais, vincula-se ao modo como, segundo Deleuze, Kant introduz a transcendência no próprio transcendental e concebe a imanência²⁸ como imanente ao sujeito.

A razão, por meio de seu interesse especulativo, coloca a si mesma como fim quando busca pelo conhecimento puro e *a priori*, isto é, um conhecimento universal, necessário e independente da experiência – a partir do qual produz-se o senso comum teórico. Mas como a razão, em seu interesse especulativo e teórico, tende a extrapolar seus próprios limites, sua dimensão prática, isto é, seu interesse prático, transcorre no campo moral e tem a lei moral como forma *a priori* da imaginação em seu sentido superior. A imaginação atinge sua forma superior quando trabalha em prol do interesse prático da razão, que atribui à forma da lei moral uma validade universal, necessária e independente da experiência – por essa forma se constitui o senso comum moral.

Apesar da importância da filosofia kantiana para a filosofia de Deleuze, que data antes mesmo de seu trabalho conjunto com Guattari, mas ecoa também neste, ainda assim Deleuze mantém um decisivo distanciamento da filosofia do alemão, uma vez que a filosofia kantiana, levada às últimas consequências, descobre o campo transcendental mas acaba introduzindo nele a transcendência do sujeito universal e da consciência reflexiva, emanadas por um Deus transcendente e suprassensível.

Por essa razão, não vamos nos demorar na filosofia de Kant nem mesmo aprofundar os recortes e reversões que Deleuze nela opera para deslocá-los à sua filosofia, mas, no decorrer dos escritos, voltaremos a mais alguns fragmentos dessa mistura, principalmente em relação ao modo como Deleuze concebe o ato de pensar no pensamento como pura criação por meio do empirismo transcendental. Enquanto, para Kant, o pensamento se confunde com a reflexão e opera por meio de representações, visto que concebe a impossibilidade de conhecer a coisa em si, mas somente a possibilidade de conhecer fenômenos, isto é, aquilo que aparece e, ainda, que a legitimidade desse conhecimento esteja condicionada às formas puras da intuição *a priori* da sensibilidade –

²⁸ A noção de imanência será melhor trabalhada quando passarmos ao plano de imanência de Deleuze e Guattari.

espaço e tempo – sintetizadas com as categorias *a priori* do entendimento, instaura-se o sistema da representação e a filosofia atém-se ao 'refletir sobre'.

Para Deleuze, por outro lado, como veremos, os conceitos são criados e, portanto, não estão contidos no entendimento nem são acessados pelo reconhecimento e, principalmente, não são representações. Tampouco o pensamento se confunde com a reflexão, uma vez que não há uma boa vontade que determine o ato de pensar no pensamento, mas apenas uma violência vinda de fora, que se impõe à sensibilidade e pode despertar o ato de pensar no pensamento. Veremos mais adiante.

Mapeamos alguns problemas aos quais a criação da noção de filosofia-sintetizador faz contraponto: o do império da linguagem significativa e das palavras de ordem que dão ordens à vida, o da síntese *a priori* (que só concebe a inteligibilidade das matérias) e a legitimidade do conhecimento a partir de formas ditas *a priori* e fundamentadas pelo sujeito universal. O fundamento kantiano, segundo Heuser (2010, p. 103), confunde-se com aquilo que pretende fundar, uma vez que o campo transcendental de Kant opera pelas ideias de sujeito-objeto, consciência, ou seja, o transcendental é apenas decalcado do empírico que ele pretende fundar. "Se Deleuze recusa o sujeito, a forma pessoal de um Eu universal como fundamento do campo transcendental, é porque tem presente que o fundamento não pode se parecer com aquilo que está incumbido de fundar" (2010, p. 103). Apesar disso, como Deleuze interessa-se pela dimensão transcendental²⁹ enunciada por Kant, investe na ideia de desfundamento e na operação de consistência de uma filosofia-sintetizador, subtraindo a forma pessoal do Eu penso, a consciência e o dualismo sujeito-objeto que, para ele, são caracteres suplementares de um plano de pensamento transcendente. O que Deleuze – e também Guattari – querem é afirmar radicalmente a imanência.

Em suma, um dos procedimentos de uma filosofia-sintetizador é o de criar uma língua menor dentro da própria língua (o que contribui para desfundar o pretense fundamento da linguagem significativa como semiologia geral em

²⁹ O interesse de Deleuze pelo campo transcendental se faz ver pelo conceito de Empirismo Transcendental que o filósofo cria a partir da reversão do kantismo e pelo modo como trabalha sua doutrina das faculdades começando pela terceira das críticas kantianas, a saber, a *Crítica da faculdade de Julgar*. Na sequência, nos ocuparemos mais acerca dessa reversão.

detrimento de afirmar a pragmática, seguindo a linha de fuga das palavras de ordem, por meio do discurso indireto e da variação contínua)³⁰. Outro (procedimento) é operar pela via da consistência entre elementos díspares, isto é, subtraindo as formas para trabalhar sobre as matérias não formadas, sem recorrer ao caminho do reconhecimento e da representação dos juízos sintéticos *a priori* – que fazem dos conceitos entidades universais necessárias e independentes da experiência.

Ademais, a ênfase acerca de uma filosofia-sintetizador aparece principalmente no platô *1837 - Acerca do Ritornelo* (2012b). Nesse platô, o mais musical da obra dos autores, eles constroem o conceito de ritornelo, afirmando-o como uma máquina de criar tempos sempre diferentes, isto é, por meio desse conceito os filósofos modulam o timbre do próprio conceito de tempo, afirmando que não existe o tempo, como propunha Kant, mas tempos sempre diferenciados e, no entanto, coexistentes.

O ritornelo fabrica tempo. Ele é o tempo 'implicado' de que falava o linguista Guillaume. [...] Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 177).

Deleuze e Guattari afirmam o tempo da filosofia como um tempo constituído de camadas, um tempo estratigráfico, isto é, “um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os *superpõe* numa ordem estratigráfica. A filosofia é devir, não história; ela é coexistência de planos, não sucessão de sistemas” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 72). Para os franceses, é sempre possível regressar na história e recuperar algum conceito que se torna necessário explorar. É isso que torna os planos coexistentes e o tempo estratigráfico, o que se opõe à ideia de uma evolução progressiva do pensamento filosófico, pois a própria história da filosofia se torna um material potente que pode ser trazido ao presente para trabalhar as forças e os problemas atuais.

A seguir, vamos nos ocupar do que Deleuze e Guattari concebem como plano de organização. Para tanto, é importante enfatizar que, apesar dos

³⁰ Deleuze e Guattari concebem que existem dois sentidos enunciativos implicados nas palavras de ordem: por um lado, a sentença de morte e, por outro, a fuga. A relação com a linha de fuga e a sentença de morte das palavras de ordem pode ser mais explorada no *Platô 20 de novembro de 1923 – Postulados da linguística* (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011c)

filósofos criticarem o modo como tal plano se fundamenta em transcendências e vincula o pensamento à reflexão e o conhecimento ao reconhecimento das formas decalcadas sobre as matérias, prezando pela identidade e pela representação, ainda assim a vida ordinária parece ser regida por tal plano. Daí que os autores opõem, a tal tipo de plano, o plano de imanência (ou de consistência), ao qual daremos atenção no segundo capítulo.

1.2.4 Plano de organização e frequência do sistema pontual

A filosofia de Deleuze e Guattari faz ver, sentir e pensar o mundo de outro modo. Não de um modo inexistente, mas de um modo que não está sendo percebido, nem sentido nem pensado, justamente porque o pensamento parece estar fechado na forma do reconhecimento e fixado em representar o que convém ao senso comum e ao bom senso. Para fugir a isso, a vereda pela qual transitam os dois filósofos tende não apenas a criar, mas também a criticar e denunciar aquilo que já havia sido exposto por Nietzsche:

Em lugar de uma vida ativa e de um pensamento afirmativo, a filosofia ter-se-ia proposto, como tarefa, 'julgar a vida', opondo a ela valores pretensamente superiores, medindo-a por eles, impondo-lhe limites, condenando-a (NIETZSCHE, 1999, p. 9 [grifo do autor]).

Não é por essa via que Deleuze e Guattari seguem, pois não julgam a vida como imperfeita, impotente, incompleta. Os dois filósofos seguem a via de afirmação da imanência e procuram mostrar que a vida está submetida não apenas à linguagem significativa que lhe dá ordens, mas também ao pensamento filosófico, fechado na forma do reconhecimento e da representação e fundamentado em transcendências que, através do *Eu penso* e do *império da razão*, julgam-na como imperfeita, impotente e incompleta, glorificando uma vida no além e outro mundo que não este.

O que os autores concebem como plano designa o modo como o pensamento é orientado ou orienta-se acerca do que significa pensar. Veremos isso melhor quando nos ocuparmos com o plano de imanência. Em relação ao plano de organização, podemos dizer que, nesse tipo de plano, o pensamento se confunde com a consciência e com sua operação reflexiva. Para Deleuze e Guattari, a confusão entre pensar e refletir, própria a esse tipo de plano,

determina o pensamento a operar em uma frequência reativa, pois é reduzido à forma do reconhecimento que organiza a vida por meio de representações e transcendências, amparado pela linguagem significativa.

Assim, o plano de organização é sempre de transcendência, pois supõe um suplemento ($n + 1$). Esse tipo de plano procede por dualismos: homem-natureza, natureza-história, natureza-indústria, homem-animal, racional-irracional, natureza-cultura, homem-mulher, branco-negro, adulto-criança. A distribuição do plano de organização é sedentária e vertical, pois é orientada por pontos, em que um ponto é arbitrário e pretensamente superior, operando como centro significativa, a partir do qual atribuem-se formas e identidades aos demais pontos e segmentos que lhe são submetidos. Segundo Deleuze e Guattari, a história ocidental tem, como figura normativa e metro-padrão, o homem-branco-adulto-heterossexual-cristão-cidadão de bem-etc. Essa figura funciona como um centro significativa. Sem apelar para exageros, isso pode ser visto na linguagem filosófica e não filosófica, no Estado, na jurisdição, nos diferentes tipos de instituição (família, escola, segmentos esportivos, economia, mercado de trabalho). É essa figura metro-padrão que orienta, ainda que indiretamente, a distribuição hierárquica e sedentária do plano de organização. Por isso os autores afirmam que não existe um devir-homem, pois a própria forma do sujeito universal orienta-se a partir dessa figura normativa.

Esse tipo de plano, segundo o modo como Deleuze e Guattari o enunciam, vincula-se principalmente à metafísica, entendida em sentido clássico, isto é, como dualidade de mundos (sensível e suprassensível); ao platonismo e a separação entre o mundo das Ideias, suprassensível (mundo perfeito) e mundo sensível (imperfeito); ao cartesianismo, que vinculou o pensamento à consciência reflexiva por meio do *cógit* e fundamentado em pressupostos subjetivos (*Penso, logo existo*); a Kant e o tribunal da razão, tendo o sujeito universal como centro organizador das possibilidades da experiência e portador de conceitos sintéticos *a priori*.

Deleuze e Guattari se posicionam contra a pretensa homogeneização que esse tipo de plano de pensamento organiza e impõe à vida, por isso o concebem como plano de organização. Mas é importante enfatizarmos que estamos em meio a esse tipo de plano desde que nascemos, pois é essa imagem de pensamento que organiza a vida ordinária, os corpos, a arte, a ciência, a filosofia,

as instituições, o mercado mundial, a família, a medicina, inclusive a própria Terra, que é concebida nesse tipo de plano como um objeto *para* o homem-humano³¹.

A função de uma filosofia-sintetizador é fazer ver, sentir e pensar aquilo que esse tipo de plano de pensamento, ou plano de organização, tenta a todo custo maldizer, obstruir, excluir. Por isso, vemos que a importância de uma sensibilização dos sentidos se conecta ao nível de percepção que cada plano reivindica, pois trata-se precisamente de perceber aquilo que não é tão facilmente percebido, ou que é imperceptível no plano de organização pelos suplementos (n+1) transcendentais que nele vigoram; pela infinidade de sentidos comuns que dele proliferam; pelos valores morais, religiosos, políticos, linguísticos que ele valoriza e impõe; pelas verdades que promulga como

³¹ Nos referimos aqui ao *Platô 3 de Mil Platôs*, intitulado *10.000 a.C. – Geologia da Moral – Quem a Terra pensa que é?* (2011b), no qual Deleuze e Guattari mostram, entre outras coisas, o movimento de povoamento da Terra e o modo como a prática da agricultura, datada de 10.000 a.C. – através do estriamento do espaço, da domesticação de animais, da territorialização do trabalho, do sedentarismo e da linguagem –, foi determinante para fazer da Terra um objeto e para o surgimento do Estado, uma vez que o pensamento, o corpo e a linguagem foram sedentarizados e o trabalho deixou de ser uma ação livre, como o era com os caçadores-coletores nômades, para ser uma marca expressiva desse novo território. A ideia dos autores é mostrar que esse modo de vida, de tempos longínquos, modulou não apenas os corpos, o modo de ver, sentir e pensar a Terra e povoá-la, a relação com os animais e com a Natureza, mas, principalmente, delineou uma nova geografia do pensamento, uma nova imagem, na qual ela figura como um objeto e o homem como um centro significativo, que estriava o espaço e operava a distribuição e organização daqueles que o integravam, segundo esse novo modo de pensar e viver (Cf. 2011b, platô 3). Para dar consistência a esse modo de conceber a agricultura como uma atividade motriz para a sedentarização do pensamento e da vida, estendemos uma ponte ao *best-seller, Uma breve história da humanidade Sapiens*, livro no qual Harari (Cf. 2017, p. 90) nos mostra que a proliferação natural e circunstancial dos campos de trigo foi determinante para instaurar um tipo de vida sedentária, em detrimento do nomadismo dos caçadores-coletores. A tese do autor é de que o tipo *sapiens*, que nomadizava pela terra, quando do encontro com a abundância dos campos de trigo, sedentarizou e modulou a organização das relações sociais, medindo-as e configurando-as de acordo com as necessidades de cultivo e coleta do trigo. Para o historiador, essa nova organização foi responsável pelo sedentarismo humano e enuncia a Revolução Agrícola como uma das maiores fraudes da história *sapiens*, pois, a partir dela, o pensamento humano passou a valorizar exacerbadamente a quantidade: a quantidade do cereal e sua rápida reprodução; o aumento da natalidade humana e a proliferação do DNA *sapiens*, em curto espaço de tempo, contribuindo para expandir a quantidade de mão de obra destinada a trabalhar nos campos de trigo; em contrapartida, a valorização dessa quantidade e do sedentarismo que condicionava, ocasionou o empobrecimento da dieta humana em termos de nutrientes; impulsionou a violência, uma vez que, para garantir a permanência nos campos de trigo era preciso defender o espaço, constantemente ameaçado por invasores, com a própria vida. Essa tese não anula a ideia de Deleuze e Guattari de que o tipo humano fez da Terra um objeto por meio da agricultura, mas indica que o tipo humano também pode ser um mero objeto em meio aos processos de transformação e de contágio da Natureza, principalmente quando, ilusoriamente, a concebe como um objeto destinado a saciar suas necessidades. Nada disso nos é estranho nos dias atuais, principalmente no cenário brasileiro.

inquestionáveis e imutáveis; pelos universais; e pelo modo como faz do corpo um organismo.

Esse tipo de plano requer e depende, como condição de sua própria possibilidade e manutenção, de uma sensibilidade endurecida, de um limiar perceptivo limitado ao reconhecimento das formas impostas à vida e aos movimentos que a atravessam. Assim, concebemos que uma das operações desenvolvidas por uma filosofia-sintetizador envolve um trabalho de sensibilização dos sentidos, a fim de expandir o limiar perceptivo, isto é, para que a percepção experimente outra frequência que não a da forma do reconhecimento, pois só assim parece ser possível ver, sentir e pensar os movimentos imperceptíveis. A percepção dos movimentos imperceptíveis, porém, não vai de um sujeito a um objeto. Eles são os pontos limitadores do limiar perceptivo do plano de organização. Os movimentos imperceptíveis reivindicam outro limiar perceptivo que não vai do sujeito ao objeto nem opera por reconhecimento do que é conhecido e qualificado, uma vez que as formas de sujeito e objeto são subtraídas em proveito do movimento, ou seja, é preciso estar atento aos movimentos que passam 'entre' sujeito e objeto e que os tornam possíveis.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari recusam as separações entre corpo e alma, mas também a pressuposição de um Deus transcendente, criador e julgador, a partir do qual o sujeito universal, preenchido pelo *Eu penso*, se outorga o poder de julgar e fazer da consciência, do bom senso, da boa vontade, qualidades *a priori* de um pensamento concebido como inato e que, naturalmente, procura por um caminho reto e seguro³², certo de que, por essa

³² É, principalmente, em *Diferença e Repetição* (1988) que Deleuze se ocupa da filosofia de Platão, Descartes e Kant tentando mostrar, por meio de alguns postulados, o plano de pensamento vertical e a imagem de pensamento dogmática, ortodoxa e moral ensejada por essas filosofias. A crítica de Deleuze não é de caráter geral, não maldiz toda a produção dos autores e até faz recortes importantes nessas filosofias que são deslocadas ao seu plano de pensamento, mas volta-se principalmente aos postulados implícitos e explícitos, a partir dos quais, tais filósofos maldizem a diferença e a submetem à identidade do conceito o *cogito* como princípio universal, concebido como natural (*Cogitatio natura universalis*); o ideal de um senso comum, pautado na suposição do bom senso como um *a priori* do pensador; o modelo da reconhecimento; o elemento da representação. Em aliança com Spinoza, Nietzsche e também Duns Scott, Deleuze traça um pensamento voltado à imanência e à afirmação da diferença e da repetição como termos coexistentes, complementares e independentes de qualquer identidade, unidade, semelhança ou analogia. A diferença se diz daquilo que repete e a repetição se dá a ver por meio da diferença.

via, opera a melhor distribuição possível (vide os dualismos citados anteriormente, mas também as identidades, o senso comum, a moral).

Como dissemos anteriormente, não é só no meio filosófico que a equação $n + 1$ funciona, mas sempre que concebemos uma vida no além como superior a essa; ou quando pressupomos um fundamento transcendente como origem imutável, unificadora e julgadora da vida e das formas de vida; quando valorizamos a verdade sem questioná-la; sistemas políticos totalizadores e ditatoriais; um metro-padrão como identidade central e orientadora do pensamento e da organização social, econômica, política; quando concebemos que o desenvolvimento histórico segue em marcha evolutiva e progressiva. Outros exemplos, mais vinculados ao campo da universidade e da pesquisa acadêmica, em que a quantidade da produção é exacerbadamente valorizada em detrimento do aproveitamento qualitativo e da experiência acadêmica como um todo, inclusive na valorização da ideia de 'cientificidade', que parece ser concebida como um meio de garantir e afirmar o valor da produção acadêmica, mesmo em cursos como artes, filosofia, letras, que não são ciência nem mesmo operam de modo científico, mas têm suas produções classificadas e estruturadas pela via científica. Isso denota, em certa medida, que, sem caráter científico, tais produções podem perder em credibilidade, o que parece ser efeito, ao menos em filosofia, de uma busca, por parte de muitos filósofos, como, por exemplo, Kant e Descartes, para fazer da filosofia uma ciência. Mas a característica principal do plano de organização parece ser a de que esse plano trata a imanência como imanente a alguma coisa – ao sujeito universal, a um Deus criador e suprassensível.

Passemos agora ao segundo capítulo. Nessa parte adentramos às três atividades que compõem o processo criativo da filosofia, tal como Deleuze e Guattari expõem em *O que é a Filosofia?* (2010): o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos.

2. PLANO, VOZES E CONCEITOS DA FILOSOFIA

A noção de filosofia-sintetizador e os elementos que compõem o material deste estudo, a saber, música e devir-criança, serão explorados neste capítulo, mediante três atividades enunciadas em *O que é a Filosofia?* (2010), por Deleuze e Guattari, as quais integram o modo como os autores concebem e enunciam o processo de criação de conceitos. Apesar dessas atividades terem sido enunciadas apenas na última obra conjunta, produzida pelos franceses, sendo posterior à afirmação de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos, enunciada em *Mil Platôs*, optamos por conectar as duas obras, pois intuímos que as três atividades da última obra estão implicadas na noção de filosofia-sintetizador. Assim, seguimos a ordem de exposição, tal como enunciada em *O que é a Filosofia?* (2010), a saber: o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos.

2.1 Um plano de imanência e o desfundamento da filosofia-sintetizador

Uma das operações de uma filosofia-sintetizador é o desfundamento. Tratamos como operação porque o ato de desfundar implica, primeiramente, questionar o direito da própria ideia de fundamento e de como certas práticas, saberes e poderes fundamentam sua legitimidade a partir de fundamentos transcendententes. Por isso, mantêm a filosofia no campo do direito³³ e, a fim de

³³ Lapoujade afirma que a questão *quid juris?* (questão de direito?) é recorrente na filosofia de Deleuze, uma vez que através dela é possível julgar acerca das pretensões (*quid facti?* – fato) sobre este ou aquele fundamento. Com que direito o fato de um fundamento transcendente pode ser válido para o pensamento filosófico? Com que direito a filosofia pode ser pensada como uma atividade criativa e não de mera reflexão? "O direito é inseparável da instauração de um critério que permite julgar o 'fato' ou as pretensões. Em outras palavras, a questão do direito é inseparável da *determinação de um fundamento*. É a questão própria do princípio de razão suficiente. Perguntar 'com que direito?', significa perguntar 'tal pretensão é bem fundamentada?', ou melhor, significa perguntar 'sobre o que ela se fundamenta para reivindicar este ou aquele direito?' [...] Segundo Deleuze, trata-se de uma das mais altas exigências da filosofia transcendental" (LAPOUJADE, 2017, p. 29). Estendendo essa questão ao problema do corpo e às crianças, dos quais nos ocuparemos posteriormente, poderíamos perguntar: o que fundamenta a imposição de uma feminilidade às meninas, em relação à postura que delas se espera socialmente? Com que direito? Em que se fundamenta a ideia meninas de rosa, meninos de azul? Com que direito? Em que se fundamenta a criminalização do aborto? Com que direito? A criminalização, falando em termos de Brasil, é um fato. Mas com que direito esse fato se fundamenta? Vemos que essa questão extrapola os limites do pensamento filosófico, ou, ao menos, permite que o próprio pensamento filosófico extrapole os limites da filosofia e possa integrar filosofia e não filosofia, uma vez que Deleuze e Guattari, por meio de uma filosofia transcendental, não concebem que existam problemas propriamente filosóficos ou um conteúdo

fugir de fundamentos transcendentos, colocam o pensamento diante ou em meio ao caos, afirmando que aquilo que faz o pensamento mergulhar no caos é um devir, um afecto que atravessa o filósofo em intensidade. O caos, porém, não é um nada, um breu total, uma desordem completa.

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 139).

Para sair do caos que acomete o pensamento, é preciso que o filósofo imponha um crivo ao caos e faça nele um recorte, operando, a partir desse recorte, o traçado do plano de imanência. É caos porque as Ideias ou problemas não são facilmente capturados pelo pensamento.

Pedimos apenas um pouco de ordem para nos protegermos do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos [...]. Perdemos sem cessar nossas ideias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 237).

As Ideias³⁴ somem e aparecem sem ganhar consistência, não estão prontas à espera de serem descobertas. Elas vêm de fora, não são *a priori*, por

especificamente filosófico, mas sim um modo de proceder filosófico que estabelece interações entre filosofia e não filosofia. Por isso, ocupam-se de um material disjuntivo, composto de elementos advindos de diferentes áreas, e povoado por diferentes tipos de intercessores.

³⁴ As Ideias são sempre virtuais, mas não devem ser confundidas com possíveis. São reais, mas não atuais. São uma parte virtual do objeto, uma metade que está liberada das condições nas quais o objeto se encontra em seu estado atual, e por isso podem proliferar em uma multiplicidade de significações diferenciadas. Enquanto virtuais, elas são problemáticas, visto que possuem realidade ideal (virtual), mas não atual. São, portanto, *diferenciadas* e, “assim definida, a Ideia não dispõe de qualquer atualidade. Ela é virtualidade pura [...]”; elas só se atualizam na medida em que se *diferenciam*: “[...] dir-se-á que a Ideia se atualiza por diferenciação. Para ela, atualizar-se é diferenciar-se” (DELEUZE, 1988, p. 440). É o caráter ideal real da Ideia que a torna problemática no pensamento, visto que ela não está no pensamento, mas vem de fora, vem da violência de um signo como uma partícula que se desprende do objeto e chega ao sujeito, desfazendo os limites entre sujeito e objeto. Virtual-Atual são as duas partes de um objeto e o caráter problemático “é um estado do mundo, uma dimensão do sistema, e até mesmo seu horizonte, seu foco: ele designa exatamente a objetividade da Ideia, a realidade do virtual” (Idem, p. 441).

isso, surgem como problemáticas. Nesse sentido, é possível operar uma certa identificação entre Ideias e problemas³⁵.

Deleuze e Guattari vão nos dizer que o plano de imanência é uma imagem de pensamento, isto é, uma imagem que o pensamento tem do que é pensar, em que circunstâncias, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 47). É importante enfatizar que o plano de imanência não é um conceito, tampouco um projeto, nem mesmo um tipo de conhecimento acerca da relação cérebro-pensamento, mas é "a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento..." (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 47). A equação que orienta o plano de imanência da filosofia de Deleuze e Guattari é $n - 1$.

Os dois filósofos afirmam que o pensamento só reivindica aquilo que lhe é de direito e por direito, só reivindica os movimentos infinitos, isto é, os movimentos do infinito. Tais movimentos são infinitos porque não vão de um ponto ao outro, não há uma origem ou um fim que os determine, nem mesmo um fundamento do qual eles emanam. O plano de imanência, enquanto um recorte do caos, opera por diagramação de movimentos e elementos que atravessam o caos em velocidades infinitas e determinações inconsistentes. Segundo os autores, o plano é constituído a partir da seleção de traços diagramáticos extraídos dos movimentos infinitos e dos elementos que atravessam o caos. Tal plano é direcional, "são *direções* absolutas de natureza fractal [,] são *intuições*" e ele só aparece na medida daquilo que ele dá, só se dá a ver por meio da criação de conceitos, mas os conceitos não são criados da mesma forma que o plano é traçado (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 50 [grifo

³⁵ Deleuze trabalha o que chama de complexo questão-problema em *Diferença e Repetição* (1988) e assinala que "é a descoberta romanesca da Ideia, sua descoberta teatral, sua descoberta musical, sua descoberta filosófica...; é, ao mesmo tempo, a descoberta de um exercício transcendente da sensibilidade, da memória-imaginante, da linguagem, do pensamento, descoberta pela qual cada uma destas faculdades se comunica com as outras em plena discórdia e se abre à diferença do Ser, tomando como objeto, isto é, como questão, sua própria diferença: tem-se, assim, essa escrita que nada mais é que a questão 'Que é escrever?'. Ou esta sensibilidade que é apenas 'Que é sentir?'. E este pensamento: 'Que significa pensar?'. Saem daí as maiores monotonias, as maiores fraquezas de um novo senso comum, quando o gênio da Ideia não está presente; mas também as mais potentes 'repetições', as mais prodigiosas invenções no para-senso, quando a Ideia surge, violenta" (DELEUZE, 1988, p. 315). Para Deleuze, os problemas nunca estão dados na filosofia de um autor, mas devem ser desvendados, encontrados. Nesse sentido, os problemas têm uma dimensão genética, visto que são a propriedade virtual da Ideia ainda não atualizada e possuem plena realidade, na medida em que encontram no pensamento e nas faculdades um modo de serem atualizados por meio das questões.

nosso]). Por isso, o plano se mantém pré-filosófico até que sejam criados os conceitos, como contrapontos aos problemas.

Música e infância são dois movimentos infinitos, diagramados pelo plano de imanência de Deleuze e Guattari. Mas é preciso fazer um esforço para não concebê-las segundo o modo como são habitualmente percebidas, definidas, conhecidas e qualificadas na vida ordinária, pela história ocidental, pela linguagem, em suma, pela via do plano de organização. Interessa a intensidade que pode ser extraída desses movimentos para criar os conceitos e a direção que dão ao plano. Não há como determinar seguramente, sem recorrer a fundamentos ilusórios e transcendentos (n+1), quando a música começou³⁶ e tampouco determinar a origem da infância, ou então definir o que é a música e o que é a infância. Os movimentos infinitos selecionados pelo plano não vão de um ponto a outro, determinados por um começo ou um fim. Assim, a infância é concebida como bloco de infância, ou como um devir-criança, enquanto a música ganha a dimensão de força do caos, força da terra e força cósmica.

O limiar perceptivo, invocado por Deleuze e Guattari para percebê-las como movimentos infinitos, atém-se às intensidades, às forças e não às formas às quais estão reduzidas e pelas quais são reconhecidas e representadas.

Os dois franceses dirão, em *O que é a Filosofia?* (2010), que a filosofia tem por tarefa adquirir consistência, tanto em meio à própria filosofia, quanto junto à não filosofia. “A filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 51), pois, em sua essência, ela se endereça também aos não filósofos e é feita, inclusive e necessariamente, com a não filosofia. Já no *Abecedário*, Deleuze vai dizer ainda: “para mim, a filosofia sempre teve uma dupla audição: uma audição não-filosófica e uma filosófica. Se não houver as duas ao mesmo tempo, não há nada. Senão a filosofia não valeria nada” ([s/d], p. 63). Isso porque o nome próprio do filósofo não surge antes de sua criação conceitual e tampouco existem fundamentos que garantam a necessidade de um começo da filosofia e de sua permanência, independente das circunstâncias: “o que negamos é que a filosofia apresente uma necessidade interna [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 112).

³⁶ “Não se sabe muito bem quando começa a música” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 106).

O pensamento experimenta sua frequência ativa quando se dá o direito de colocar seus próprios problemas, isto é, os problemas que lhe são presentes, que afetam o corpo e o pensamento do filósofo e o colocam diante do caos. O que é filosófico é o modo de pensar por conceitos, diferente da arte, que pensa por sensações, e da ciência, que pensa por funções. Deixar de ser escravo de problemas alheios, não reproduzir os problemas da História da Filosofia atrás da verdade, da essência, da significância, mas, sim, dar teor filosófico a algo que até então não o tinha e que, portanto, era não filosófico. Por isso é que podemos falar em neoplatonismo e em neokantianos nos dias atuais, pois os conceitos são deslocados do plano de pensamento a que pertenciam e trazidos ao presente, ganhando assim nova tonalidade junto a problemas atuais. Vimos esse movimento com Varèse, quando criou uma máquina sonora de consistência que não seguiu a forma pré-estabelecida, conhecida e qualificada da tradição musical, mas investiu em suas misturas e atribuiu teor sonoro, artístico e musical ao que até então não o tinha.

Assim, para Deleuze e Guattari, parece não haver nenhum fundamento que pré-determine o que é passível de ganhar tratamento filosófico e o que não é, uma vez que a ideia, ou o problema, vem de fora, isto é, não são desde sempre filosóficos nem estão contidos no pensamento, mas provêm da não filosofia. Por isso, uma filosofia-sintetizador opera no limite entre filosofia e não filosofia e o filósofo, conseqüentemente, oscila 'entre' elas.

Ainda na obra *O que é a filosofia?* (2010), Deleuze e Guattari propõem uma pedagogia do conceito, procedimento que implica rastrear quais problemas movem a criação de um conceito por um filósofo e quais personagens ou matérias de expressão intervêm nessa criação. Aliado a isso, afirmam a necessidade de uma educação dos sentidos, para que a sensibilidade esteja disponível, ou aberta para ser afetada, visto que o pensamento, tal como o concebem em sua potência criativa e não submetido ao reconhecimento, só nasce a partir de uma violência: de uma força externa que violenta primeiramente a sensibilidade. Na medida em que os movimentos infinitos, selecionados e recortados do caos pela intuição do filósofo dão direção ao plano de imanência e indicam um caminho para o pensamento elaborar e tratar os problemas, a música e a infância, enquanto movimentos infinitos, determinam ao pensamento uma direção para tratar, ao menos, de dois problemas que se entrecruzam: o

problema acerca do que pode um corpo e o problema da sensibilidade e da percepção.

Por um lado, o problema acerca do que pode um corpo, tal como enunciado por Spinoza, valorizado e reelaborado por Deleuze e Guattari séculos depois, concerne à ideia de que nada sabemos acerca da potência do corpo para afetar e ser afetado, visto que o corpo foi maldito e concebido como uma fonte de equívocos e impurezas pela filosofia, ao menos desde Sócrates e Platão. Não apenas o corpo humano, mas o próprio corpo da Terra e os demais corpos que a povoam, foram reduzidos à forma de objetos (ou de organismos) e submetidos ao sujeito. Por outro lado, para tirar o corpo da condição impotente de organismo que lhe foi imposta, feito inferior à alma e tido como uma fonte de enganos, é preciso ver, sentir e pensar o corpo a partir de outras coordenadas perceptivas, isto é, a partir dos afectos de que um corpo é capaz e não pelas formas e contornos pelas quais são reconhecidos e representados.

Para explorarmos esses problemas e a relação com a música e a infância como componentes direcionais do pensamento, vamos nos deter um pouco acerca do empirismo transcendental de Deleuze, que, certamente, ecoa no modo como concebem um plano de imanência.

2.1.1 Imanência, campo transcendental e 'uma' filosofia-sintetizador

Deleuze, mediante a elaboração do empirismo transcendental, nos diz que o pensar no pensamento não depende da boa vontade do pensador nem mesmo é algo inato e garantido universal e necessariamente, como o queria Descartes, com o conceito de *cogito*. O pensar no pensamento nasce para o mundo, em sua frequência ativa, a partir de um acordo ou acorde discordante entre as faculdades (sensibilidade, imaginação, entendimento, razão e, por último, o pensamento). Nesse acordo, cada uma das faculdades atua de modo original, em sua atividade própria. Cada faculdade experimenta uma frequência ativa, quando ocupadas de si mesmas e desobrigadas de servir aos interesses e aos fins da razão (como propunha Kant). A frequência ativa do pensamento, por sua vez, é sintonizada a partir de um signo que violenta a sensibilidade em intensidade e essa intensidade é transmitida às demais faculdades, sendo o

pensamento a última faculdade atingida. Esse acordo/acorde³⁷, é enunciado por Deleuze em *Crítica e Clínica* (1997), do seguinte modo:

A emancipação da dissonância, o acordo/acorde discordante é a grande descoberta da Crítica da faculdade judicativa, a última reversão kantiana. A separação que ela reúne era o primeiro tema de Kant na Crítica da Razão Pura. Um exercício desregrado de todas as faculdades que vai definir a filosofia futura, assim como, para Rimbaud, o desregramento de todos os sentidos devia definir a poesia do futuro. Uma música nova como discordância e, como acordo/acorde discordante, a fonte do tempo (DELEUZE, 1997, p. 44).

O caráter dissonante que Deleuze atribui ao acordo entre as faculdades parece conectar-se ao modo como os autores pensam o caos mental, pois em meio ao caos as determinações não constituem formas, isto é, as formas não possuem consistência no pensamento, mas formam-se e deformam-se em uma velocidade infinita, como partículas virtuais que as faculdades produzem ao comunicarem sua diferença às demais. A dissonância, em música, pode ser concebida do mesmo modo, uma vez que não é possível determinar claramente uma melodia e tampouco prever o caminho harmônico sobre o qual ela transcorre, pois beira a uma sonoridade caótica, isto é, pode produzir uma sensação caótica, principalmente nos ouvidos não habituados ao estilo dissonante. Voltamos à questão da sensibilidade e da percepção. Vimos, no primeiro capítulo, como Varèse foi criticado pela dissonância que produziu em suas composições, misturando elementos díspares em meio à orquestração clássica. Também expomos a resistência dos ouvintes com a sonoridade produzida pelo sintetizador de Moog. Isso se deve à ideia de que há também um

³⁷ Um interessante trabalho sobre a música na filosofia de Deleuze e Guattari é apresentada por Henrique R. S. Lima (2013), *Da Música de Mil Platôs: a intercessão entre filosofia e música na filosofia de Deleuze e Guattari*, na qual ele diz o seguinte acerca do acordo/acorde discordante: “Esta expressão consiste, na língua de Deleuze – o francês – em um jogo de palavras, em que a palavra *accord* contém em si, a um só tempo, as conotações de ‘acordo’ (em sentido amplo) e ‘acorde’ (no sentido musical), de modo que *accord discordant* designe tanto o modo de acordo discordante, que nesta terceira crítica [*A crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant] caracteriza a dinâmica intrínseca ao jogo entre as faculdades, e ainda, designa que este acordo discordante consista em um acorde discordante, no sentido em que o jogo, agora descrito por Kant, implique em um alargamento do horizonte ‘harmônico’ no qual o comércio entre as faculdades estava circunscrito, um ‘cromatismo generalizado’ no nível das faculdades, em meio ao qual estas se encontram em ‘variação contínua’ (‘como se Kant já ouvisse Wagner’)” (LIMA, 2013, p. 17). Para Deleuze (1988), ter uma ideia é da ordem do sublime, pois faz o pensamento se ocupar de si mesmo e não em reconhecer. Além disso, as ideias, nesse sentido, não pertencem a nenhuma faculdade específica, pois são produzidas originariamente como dissonantes.

senso comum que vigora no meio musical, habituado a certas sonoridades, resistente a outras.

Não se trata de dizer que todos devem ouvir músicas dissonantes e gostar desse estilo de sonoridade, mas, assim como o tipo homem, na Revolução Agrícola, pode ter sido capturado pelo trigo, organizando sua vida em prol desse cereal, aparentemente inofensivo e sem se dar conta disso, a música previsível e harmoniosa em que predomina o modo maior, de fácil apreciação e proliferada em todos os cantos, também pode modular a frequência do pensamento, da sensibilidade e da percepção, endurecendo-os em torno de um sedentarismo.

Passada a digressão, a dissonância, enunciada por Deleuze e Guattari, acerca do pensamento e do acordo discordante das faculdades³⁸, deriva da reversão que Deleuze opera nas críticas kantianas e, ainda, de como serve-se dessa modulação para traçar sua doutrina das faculdades. Não vamos aprofundar a reversão operada por Deleuze, mas apenas mostrar que o filósofo se serve da última crítica, a *Crítica da faculdade de julgar*, para afirmar um princípio genético acerca do pensar no pensamento, tomando a sensibilidade como uma membrana que liga o exterior ao interior, isto é, que liga o pensamento ao fora.

O que violenta a sensibilidade é um signo que salta dos estados de coisas e das misturas de corpos da vida ordinária e, passando pela sensibilidade, faz com que os órgãos dos sentidos se tornem metafísicos. A partir disso, as demais faculdades passam a operar, como dissemos anteriormente, em suas atividades próprias e não seguem mais os interesses e finalidades determinados pela razão. As duas primeiras críticas kantianas enunciavam uma harmonia das faculdades, regidas por uma delas em específico, que determinava o trabalho

³⁸ O acordo discordante das faculdades, tal como Deleuze o concebe, não se distancia do estilo da música dissonante que, para funcionar, depende de um acordo discordante dos instrumentos, em que cada um produz uma sonoridade autônoma e original (o sax não está submetido à bateria, nem a guitarra ao baixo, nem o piano ao sax e nenhum instrumento tem mais importância ou poder sobre os demais, mas todos trabalham originalmente para que a música funcione). Além disso, a própria música dissonante impõe ao músico (em maior grau que as músicas não dissonantes), e também aos não músicos, uma condição prática para ser sentida, executada e criada: o abandono da forma pessoal do *Eu penso* que faz do músico um sujeito e da música um objeto. A relação com a música e o prazer que ela pode produzir, seja em músicos ou não músicos, depende de como ela é sentida em intensidade, isto é, precisa ser incorporada, de modo singular e intensivo, ao corpo e ao pensamento.

harmonioso das demais em prol de um interesse da razão (interesse especulativo e interesse prático).

Para Deleuze, no entanto, o acordo harmonioso das faculdades só poderia ocorrer, legitimamente, se fosse precedido de uma discórdia entre elas, isto é, se antes fossem capazes de um acordo discordante, livre e indeterminado. Na última crítica, precisamente na teoria do *sublime*, o filósofo afirma um acordo discordante entre as faculdades quando da experiência do sublime, em que a ideia surge discordante e todas as faculdades são tiradas dos eixos quando a sensibilidade experimenta, violentada por um signo exterior, uma intensidade que dispara um trabalho transcendente de todas as faculdades e enseja um processo de trabalho diferencial por parte de cada uma delas. A diferença intensiva produzida individualmente pelas faculdades e comunicada às demais determina um senso comum estético que, por sua vez, segundo Deleuze, funda os outros dois.

Eis porque não devemos esperar da Crítica da Razão pura, nem da Crítica da Razão prática, a resposta a uma questão que só adquirirá o seu verdadeiro sentido na Crítica do Juízo. No que diz respeito a um fundamento para a harmonia das faculdades, as suas primeiras Críticas só na última acham o seu acabamento (DELEUZE, [s/d], p. 31).

Deleuze concebe que, nas duas primeiras críticas kantianas, a harmonia das faculdades estava pressuposta como algo dado. Além disso, como mencionamos anteriormente, Kant pensa o transcendental por meio das formas de sujeito-objeto e da consciência, concebendo-as também como algo dado. Nesse sentido, a modulação que Deleuze opera para criar o empirismo transcendental se interessa por aquilo que precede essas formas e a própria consciência, afirmando o campo transcendental como um plano de imanência.

Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto [...]. O campo transcendental se define por um plano de imanência, e o plano de imanência, por uma vida. O que é a imanência? Uma vida... (DELEUZE, 2002, p. 12).

Assim, não é possível tratar o plano de imanência como o plano, mas sim como *um* plano. Tampouco é possível falarmos em *a* filosofia-sintetizador, mas sim de *'uma'* filosofia-sintetizador. Um campo transcendental, ou então plano de

imanência, é um campo de experimentação singular de uma vida intensiva, que coexiste com a vida ordinária e empírica, mas cada uma é vivida, sentida e percebida de modo diferente. Enquanto, no plano de organização, prevalecem as formas de sujeito e objeto, em um plano de imanência não existem formas, convenções, reconhecimento, identidades, mas apenas movimentos, devires, intensidades que determinam processos de singularização.

Por meio desses processos é que a vida se determina singularmente como *uma* vida, permanecendo coexistente à vida ordinária. Tudo muda, ao mesmo tempo em que nada muda. Assim, em meio à rotina, obrigações, horários, normas, regras, verdades e valores estabelecidos que constituem a vida ordinária – e são seguidos morbidamente – ocorrem encontros ao acaso que arrancam da vida ordinária uma vida intensiva e singular em que não existe sujeito ou objeto, nem a forma fixa de um Eu. Oscilamos entre a vida ordinária e uma vida intensiva, entre o plano de organização e a imanência de uma vida.

A sensibilidade e a percepção, nesse sentido, têm um papel importante para uma filosofia-sintetizador, uma vez que essa filosofia não dispõe de formas e fundamentos para guiar o pensamento por um caminho reto e seguro, mas, antes, produz-se de modo singular, a partir daquilo que violenta a sensibilidade e faz nascer o pensar no pensamento. Na medida em que os órgãos dos sentidos estão fixados ao reconhecimento das formas e funções (os ouvidos como órgãos da audição, os olhos como órgãos da visão), a percepção limitada ao limiar do que é fixo e perceptível, é preciso sensibilizar os sentidos e a percepção para serem capazes de sentir e perceber o movimento e os devires que singularizam uma vida.

O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia... Mas o limiar adequado, por sua vez, só poderá proceder em função de uma forma perceptível e de um sujeito percebido, notado (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 78).

Dada a importância da sensibilidade e da percepção para que o ato de pensar nasça no pensamento, o problema acerca do que pode um corpo, isto é,

o de saber acerca da potência do corpo para afetar e ser afetado, está implicado na operação de consistência de uma filosofia-sintetizador e a dissonância atribuída ao pensamento ativo e desperto, parece indicar que a música desempenha também um papel estratégico no que tange à sensibilização dos sentidos.

O modo como Deleuze concebe o campo transcendental, ou seja, como um campo de puras intensidades, impessoal, povoado por singularidades nômades e anônimas, "pré-individuais, livres de qualquer sujeito fundante (ou Deus) que percorrem tudo aquilo que é vida" (HEUSER, 2010, p. 103), não vincula-se a uma percepção adequada capaz de perceber formas, pois nesse campo não existem formas, tampouco sujeito e objeto, mas apenas traços de expressão e de conteúdo. É à composição disparatada desses traços que uma filosofia-sintetizador busca dar consistência. Por isso, os autores enunciam o plano, ora como de imanência, ora como plano de consistência. Isso, porque o plano de imanência opera por consistência e só aparece por meio daquilo que ele dá a ver, sentir e pensar. A percepção – capaz de perceber os movimentos imperceptíveis que atravessam o plano e são movimentos de uma vida intensiva – não é a de um limiar relativo, mas de um limiar absoluto, pois, quando esses movimentos são percebidos, é porque foram sentidos em intensidade.

[...] É o próprio princípio de composição que deve ser percebido, que não pode senão ser percebido, ao mesmo tempo que aquilo que ele compõe ou dá. Aqui [no plano de imanência], o movimento deixa de ser remetido à mediação de um limiar relativo ao qual ele escapa por natureza ao infinito; ele atingiu, seja qual for sua velocidade ou lentidão, um limiar absoluto, se bem que diferenciado [...]. É a diferença dos dois planos que faz com que aquilo que não pode ser percebido num deles só pode ser percebido no outro (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 79).

As ideias de velocidade e lentidão, que configuram os movimentos e a percepção desses movimentos, como veremos, são extraídas da filosofia de Spinoza e denotam as ressonâncias *spinozistas* no plano de imanência de Deleuze e Guattari, bem como na noção de filosofia-sintetizador. Assim, o campo transcendental enquanto um plano de imanência se dá a ver como um campo impessoal de puras intensidades, traçado a partir do caos como plano de pensamento de uma vida. Os traços direcionais do plano são selecionados pela intuição de uma sensibilidade intensificada pela força de um signo, que, ao

acaso, a faz porosa a transpassagem de uma potência centelhante, resultando em uma profusão de superfícies ao longa das quais se faz a experiência de desfundamentos, que não é a experiência de sujeito e objeto, mas a de um movimento percebido por um limiar que devém, ao mesmo tempo, absoluto pelo princípio que o compõe e por aquilo que ele dá a ver. A experiência de desfundamentos consiste no prolongamento da força do signo como uma potência que intensifica a sensibilidade, atingindo um limiar de percepção absoluto, sintetizado no pensamento como uma dissonância. Essa dissonância do pensar no pensamento se liga diretamente à sensibilidade metafísica dos órgãos dos sentidos.

Passemos agora à relação que Nietzsche produz entre música e filosofia. Nesta parte, nos dedicamos a tratar um pouco sobre a dimensão trágica da arte pré-socrática, a partir da qual o filósofo extrai uma estética da existência, bem como a dissonância dionisíaca da tragédia grega, maldita por Sócrates e Platão. Mostramos como Nietzsche concebe a música e a filosofia como inseparáveis e valoriza a dissonância dionisíaca, a qual é prolongada e modulada pelo empirismo transcendental de Deleuze e levada ao infinito como potência ativa e singular do pensamento, desfundando o campo transcendental das transcendências do reconhecimento e das formas de sujeito-objeto. A relação entre música e filosofia constitui uma ponte entre o plano de imanência de Deleuze e Guattari e o fora, entre filosofia e não filosofia, prolongando a consistência da dissonância dionisíaca já traçada por Nietzsche como um traço direcional estético do plano de imanência da filosofia-sintetizador. Ao mesmo tempo, esse traço musical e dissonante do pensamento sintetiza o dionisíaco da dissonância estética de Nietzsche acerca da existência ao campo transcendental, constituído como um plano de imanência ou, então, como uma imagem do pensar no pensamento.

2.1.2 Ecos da música e da dissonância dionisíaca de Nietzsche

Nietzsche concebeu a arte sob uma dimensão trágica. De acordo com a leitura que Deleuze faz da filosofia nietzschiana, a arte não tem a função de curar nada, tampouco confortar, ou entreter. Nietzsche enuncia uma estética da existência carregada de harmônicos da tragédia grega, datada de tempos pré-

socráticos³⁹, enfatizando que a dissonância sonora da tragédia, vinculada ao impulso cósmico dionisíaco, foi maldita, principalmente por Sócrates e Platão.

A primeira obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1999), tem muitas interpretações, sobre as quais não vamos nos dedicar neste momento, mas apenas mostrar que é já por meio dela que Nietzsche se esforça para recuperar ou dar a ver a tragédia grega e os impulsos cósmicos que a envolviam – apolíneo e dionisíaco – como impulsos criativos, através dos quais a cultura grega criava um estilo estético de vida. Nessa obra, Nietzsche diz acerca da música:

Como pode o feio e desarmonioso, o conteúdo do mito trágico, suscitar um prazer estético? Ora, aqui é preciso, com um lance audacioso, alçar-nos a uma metafísica da arte, repetindo minha proposição anterior de que somente como um fenômeno estético a existência e o mundo aparecem como legitimados: sendo este em que precisamente o mito trágico tem de convencer-nos de que mesmo o feio e o desarmonioso são um jogo artístico que a vontade, na eterna plenitude de seu prazer, joga consigo mesma. Este fenômeno primordial, difícil de captar, da arte dionisíaca, só é diretamente apreendido, de maneira inteligível e

³⁹ Segundo Heuser, “a cultura é o tema nietzschiano por excelência e está indissolúvelmente ligado à vida, é ela que tem de dar testemunho da qualidade da cultura”, por isso não deve ser confundida com o modo habitual como é concebida. Tal concepção, segundo a autora – com base na obra *Paidéia: a formação do homem grego* de Jaeger (Cf. 1994) –, tem suas raízes na *Paidéia* grega e é, “essencialmente, adestramento e seleção”, mas, para que seja possível uma aproximação ao modo como os gregos a concebiam, isto é, como uma “coisa grega”, é preciso concebê-la, em seu conjunto, como “um conceito global que envolve, de uma só vez, as expressões modernas: civilização, cultura, tradição, literatura, educação” (HEUSER, 2010, p. 45). Nietzsche assume para si a concepção de cultura ao modo grego, e não a pensa sob divisões entre cultura e natureza, justamente porque não concebe o homem separado da natureza: tudo é pensado a partir de um mesmo plano. Ainda segundo Heuser (2010), é nos estudos de filologia de Nietzsche que se pode encontrar a raiz de sua concepção de cultura, que remete à vida e à cultura dos gregos pré-socráticos e ao período helênico. “Como obra de arte, como afirmação da vida, a cultura grega foi edificada sobre um solo de sofrimento e pessimismo diante do conhecimento de que a existência não tem nenhum valor em si mesma. Cultura construída numa época sanguinária na qual a vida era dominada pelos filhos da noite: a guerra, a obsessão, o engano, a velhice e a morte. [...] Os gregos sabiam como ninguém que homem e natureza não existem separados, que as qualidades naturais e aquelas consideradas propriamente humanas cresceram proporcionalmente associadas” (p. 59). O que a cultura adentra, nesse sentido, são os instintos do homem, não os maldizendo, excluindo-os, ou recalçando-os, mas adestrando-os para que afirmem a vida. Quando se toma conhecimento de que a vida não tem valor em si, a arte, ou um estilo estético de concepção da vida, é o que surge como meio para afrontar ao caos dos instintos anárquicos e desmedidos que só querem aumentar sua potência de dominação. “Para dar aos instintos uma justa proporção, para que nenhum deles domine os outros tiranicamente para sempre, é indispensável um adestramento de todos eles, exatamente a meta da cultura” (p. 60). Segundo Nietzsche: “a cultura de um povo [...] foi uma vez definida, e penso que a justo título, como unidade do estilo artístico em todas as manifestações desse povo” (NIETZSCHE, 2002, p. 43). Essa unidade de um estilo artístico, como dito anteriormente, não está dada, mas se constitui a partir de uma violência, de uma força exterior que desfaz todas as convenções transcendentais que guiam os valores em curso e que outrora serviam para julgar e organizar a vida; por isso, é do caos que tal estilo parece surgir.

imediate, na significação admirável da dissonância musical: assim como somente a música, colocada ao lado do mundo, pode dar um conceito daquilo que se deve entender por legitimação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico engendra tem a mesma pátria que a alegre sensação da dissonância na música (NIETZSCHE, 1999, 43).

Talvez não seja exagero afirmar que a dissonância sonora dionisíaca não abandona Nietzsche por completo em suas obras posteriores, nem mesmo que ele a abandona. Como dito anteriormente, o caráter trágico da arte de Nietzsche é fortemente impulsionado pela dimensão dionisíaca da antiga tragédia grega, dimensão essa que passou a ser maldita, principalmente a partir de Platão e Sócrates⁴⁰. Sócrates e Platão valorizavam a razão, o *logos*, e, mesmo maldizendo a dissonância dionisíaca da tragédia grega, acabaram por submeter a arte, até mesmo a apolínea, a uma perspectiva racional que visava reprimir os instintos. Nietzsche concebe Dionísio e Apolo como dois impulsos cósmicos envolvidos na expressão estética da cultura grega. O apolíneo remeteria à arte dos versos proferidos pelo coro que entoava a dimensão do *logos*, através do qual expressava-se o mito do herói trágico; enquanto o impulso dionisíaco vinculava-se à dissonância sonora, ao exagero, à embriaguez, à alegria e consistia na independência da música diante das palavras ditadas pelos versos.

Apesar da música não ser mais referida na produção filosófica de Nietzsche, como o foi em sua primeira obra, ainda assim ela interveio em seu livro *Assim falou Zaratustra* (2015), no qual o filósofo afirma que “talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música, pois certamente, um renascimento da arte de *ouvir* era uma condição para ele” (NIETZSCHE, 1995, p. 82 [grifo do autor]). Segundo o filósofo, o pensamento do eterno retorno, concepção fundamental da obra *Assim falou Zaratustra*, lhe veio enquanto passeava por um bosque e viu um imenso bloco de pedra em formato piramidal, sobre o qual deteve sua atenção. No entanto, ao recordar-se de alguns meses, “a partir desse

⁴⁰ Em *Ecce Homo* (1995), Nietzsche, ao tratar do *Nascimento da tragédia*, diz: “Sócrates, pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico *decadent*. ‘Racionalidade’ contra ‘instinto’. Ele [Sócrates] não é apolíneo nem dionisíaco; *nega* todos os valores *estéticos* – os únicos valores que o *Nascimento da tragédia* reconhece: o cristianismo é niilista no mais profundo sentido, enquanto no símbolo dionisíaco é alcançado o limite último da *afirmação*”; na sequência o filósofo afirma ainda que foi o “primeiro *filósofo trágico* – ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista. Antes de mim não há essa transposição do dionisíaco em um *pathos* filosófico: falta a *sabedoria trágica* [...]” (NIETZSCHE, 1995, p. 62-64 [grifo do autor]).

dia, encontro, como signo premonitório, uma súbita e profundamente decisiva mudança em meu gosto, sobretudo na música” (1995, p. 82)⁴¹. É uma nova forma de ouvir que Nietzsche parece invocar para que seu pensamento do eterno retorno possa ser compreendido, mas é também uma nova forma de ouvir a música para além das convenções e dos sistemas pontuais nas quais ela está envolvida.

O músico brasileiro Wisnik (1989), em sua obra intitulada *O som e o sentido: uma história das músicas*, trata alguns pontos acerca da música na filosofia de Platão e mostra como, no período platônico, a música valorizada deveria ser harmônica, comedida, adequada à ordem pública (ligada a um ideal de contenção e afirmação centrípeta do social), em detrimento da música dissolvente, que poderia minar os fundamentos da vida social e arruiná-la.

Numa sociedade (como a “antiga”) onde o objeto da produção não é a geração do máximo de riqueza, mas a manutenção da estrutura através da produção de cidadãos, isto é, de proprietários responsáveis, o *ethos* musical é pensado, juntamente com a ginástica, como a base da educação (WISNIK, 1989, p. 94)⁴².

Até mesmo alguns instrumentos eram censurados pela relação que mantinham com a arte dionisíaca. A lira e a cítara eram consideradas

⁴¹ Nietzsche escreve seu *Assim falou Zaratustra* em ritmo ditirambo, obra na qual, por vezes, Zaratustra e Dionísio se confundem: “- Que linguagem falará um tal espírito, ao falar só consigo mesmo? A linguagem do *ditirambo*. Eu sou o inventor do ditirambo. Ouça-se como Zaratustra fala consigo mesmo *antes do nascer do sol*: uma tal felicidade esmeralda, uma tal delicadeza divina não tinha voz antes de mim. Mesmo a mais funda melancolia de tal Dionísio se torna ditirambo; tomo como signo o ‘Canto noturno’ – a queixa imortal de ser, pela abundância de luz e poder, por sua natureza *solar*, condenado a não amar” (NIETZSCHE, 1995, p. 90-91 [grifo do autor]). O ritmo ditirambo, apesar de Nietzsche afirmar que foi criação sua, foi um tipo de sonoridade envolvida ao período grego. O que Nietzsche parece fazer é traçar um estilo de escrita sonora em ritmo ditirâmico, e que envolve todo o seu Zaratustra.

⁴² A relação da música com a ginástica pode ser mapeada na obra *A República* de Platão, principalmente no Livro III, no qual Sócrates, em um diálogo com Glauco, diz o seguinte: “- Admitirás em nossa cidade os fabricantes de e os tocadores de flauta? Não é este o instrumento que pode emitir mais sons, e os instrumentos que reproduzem todas as harmonias não são imitações da flauta? – Glauco: É evidente! – Sócrates: Assim restam a lira e a cítara, úteis à cidade; nos campos, os pastores terão o pífono [...]. Vamos concluir nossa reforma. Depois das harmonias, resta-nos examinar os ritmos; não devemos procurá-los variados, nem formando cadências de toda espécie, mas diferenciá-los os que exprimem uma vida regulada e corajosa; quando os tivermos diferenciado, obrigatoriamente a cadência e a melodia. Que ritmos são esses, compete a ti indicá-los como fizeste para as harmonias [...]. E a feiura, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma [...] Pois a melhor ginástica não é irmã da música simples de que falávamos há pouco?” (PLATÃO, 2000, III, 94-98).

instrumentos apolíneos, enquanto instrumentos de muitas harmonias e cordas, como a harpa e o aulos popular, eram considerados dionisíacos. De modo geral, Wisnik (1989) diz que, a partir disso, se operou uma separação entre a música considerada cívica, conveniente à estrutura social e aos valores em curso, e a música dionisíaca, capaz de desestabilizar as estruturas. Essa separação é “atestada pel’A *República* de Platão como pela *Política* de Aristóteles” e será decisiva para “o desenvolvimento cindido da música na tradição ocidental” (WISNIK, 1989, p. 95). O aulos popular, um dos instrumentos mais populares da Grécia Antiga, expressava o transe dionisíaco, e parece ter sido condenado por seu caráter rítmico, pois estaria a serviço da exaltação dionisíaca. A música dionisíaca, de caráter dissonante, é assim enunciada por Wisnik:

Uma música vista implicitamente como dissolvente, identificada com a voz dos não-cidadãos, das ‘minoridades’ – mulheres, escravos e grupos componentes alijados do controle do Estado – sendo atribuídos aos escravos os ritmos considerados não-harmônicos. Ao lado disso, a música coloca-se a serviço da palavra: o significante musical puro, que não articula significações, força dionisíaca latente, é regulado por um código de uso que faz com que ele se subordine ao significante apolíneo [...]. O aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisíaca a favor da primeira provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo subordina-se à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular) (WISNIK, 1989, p. 96).

Com o tempo, contudo, a música ocidental contemporânea voltou a se deparar com a variedade rítmica da qual foi separada por tantos séculos, e a cisão que ressoa ainda hoje na música ocidental, segundo Wisnik, é latente na filosofia grega, principalmente a partir do período socrático: a música como portadora de uma história (vinculada à memória) e a música enquanto recorrência do pulso rítmico (esquecimento). Segundo Wisnik (1989), há um fragmento mítico, citado por Aristóteles na *Política*, que versa sobre essa cisão:

Palas Atena, a deusa virgem saída diretamente do crânio de Zeus, ‘persona’ da sabedoria, da razão e da castidade, defensora do Estado e do lar contra seus inimigos externos, protetora da vida civilizada e inventora das rédeas que controlavam os cavalos, ao ver que sua face, refletida no lago enquanto tocava o aulos dionisíaco, estranha seu próprio rosto

(inflado pelo sopro da flauta) e atira o instrumento às águas⁴³ (WISNIK, 1989, p. 96 [grifo do autor]).

A obra *Ecce Homo* (1995), de Nietzsche, é considerada, como afirmado na contracapa do livro, uma síntese da obra do filósofo acerca de suas interpretações e conflitos. Afirmar que seu Zaratustra talvez seja todo musical⁴⁴ e que é preciso novos ouvidos para ouvir o pensamento do eterno retorno, parece indicar a importância de uma sensibilização dos sentidos. Na música, a partir do que vimos com Varèse e suas composições díspares e também através da criação do sintetizador, ainda que esses artistas tenham enfrentado a resistência e a crítica dos ouvidos do público (músicos e não músicos), ainda assim parece que as criações musicais que soam dissonantes, pois fora dos padrões, impõem-se e, ao mesmo tempo, impõem uma modulação aos sentidos e ao pensamento do público, que parece ser, em certa medida, obrigado, ainda que indiretamente e a contragosto, a habituar-se às novas sonoridades.

Em meio à filosofia, ou em relação às criações filosóficas, o caminho para modular a sensibilidade e o pensamento, tanto de filósofos como de não filósofos, parece ser mais árduo e lento. Por outro lado, de acordo com Nietzsche e, também, a partir do mapeamento feito por Wisnik, acerca do pensamento de Sócrates, Platão e Aristóteles sobre a música e o modo como o pensamento filosófico desses filósofos investiu na cisão da música ocidental, impondo-lhe limites, regras e valores morais, talvez seja possível afirmar que a filosofia é uma das responsáveis pelo endurecimento da sensibilidade artística e pela submissão da música, com seus ritmos e dissonâncias, à palavra.

⁴³ Wisnik continua após essa passagem: “o carnaval, negado pela filosofia, mora no esquecimento da evolução musical do Ocidente” (1989, p. 96). O instrumento da figura junto à citação é o aulos popular, instrumento propriamente dionisíaco, segundo Wisnik. Em *Nietzsche e a filosofia* (2001, p. 30), Deleuze fala acerca da decepção de Nietzsche em relação à música de Wagner, por este último ter produzido uma música dramática ao invés de produzir o caráter afirmador da música, e cita uma referência de Nietzsche sobre a flauta de Dionísio. A passagem referida por Deleuze está em *Ecce Homo*, na qual Nietzsche diz acerca do ‘Caso Wagner’: “De que souro quando souro do destino da música? Do fato de que a música foi despojada de seu caráter afirmativo, transfigurador do mundo, de que é música de *décadence* e não mais a flauta de Dionísio...” (NIETZSCHE, 1995, p. 102 [grifo do autor]).

⁴⁴ A tese de doutorado de Barros (2005), *O pensamento musical de Nietzsche*, defende que “a característica mais fundamental do pensamento de Nietzsche é não separar música e filosofia”, afirmação essa que o autor tenta trabalhar, também, através de uma análise aproximativa das composições musicais de Nietzsche e o amadurecimento e experimentação de algumas ideias de sua filosofia.

Nesse sentido, a importância que Deleuze e Guattari atribuem à música, a qual intervém fortemente na filosofia por eles produzida –principalmente, na noção de filosofia-sintetizador, no conceito de ritornelo e na dissonância do acordo das faculdades –, parece indicar não apenas um funcionamento estratégico de sensibilização dos sentidos (pois, mesmo que não se goste de música, ela se impõe aos ouvidos e à sensibilidade), mas também buscam devolver a dignidade que lhe foi roubada pela própria filosofia.

A tese de Deleuze e Guattari, de que a filosofia deve ter uma dupla-audição, filosófica e não-filosófica, caso contrário não valeria de nada, e a atenção que direcionam à música, deslocando-a da filosofia, nos parece indicar uma valorização da música que não se limita ao meramente audível, mas sim à sua potência para produzir devires (ou também afectos). Não se trata de dizer que uma música é melhor que outra e 'devemos' ouvir isso ao invés daquilo, como fizeram Platão e Sócrates. Mas também não se trata de dizer que a música é inofensiva e que temos pleno controle sobre o modo como ela nos afeta.

Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 40).

Assim, a música é pensada a partir de um campo transcendental e não está reduzida àquilo que podemos reconhecer como audível. Concebida a partir desse plano, ela não é apenas uma arte humana, visto que o campo transcendental, ou o plano de imanência, não dualiza homem-natureza, natural-artificial, cultura-natureza. Assim, pela etologia de Jacob Von Uexküll, o plano de imanência de Deleuze e Guattari desliza e se conecta ao plano de composição da Natureza. Para dar consistência à etologia e aos procedimentos envolvidos nessa ciência, Uexküll apoia-se na música e na filosofia. Além da abertura de seu pensamento para captar e sintetizar as interferências da arte e da filosofia na criação da etologia, Uexküll concebe o corpo, de animais e humanos, sob outras coordenadas perceptivas.

Nietzsche e Uexküll são dois intercessores da filosofia de Deleuze e Guattari para mostrar a operação de consistência como um procedimento do pensamento e a música como um elemento heterogêneo que permite conectar

os planos desses pensadores ao plano de imanência de Deleuze e Guattari, pois intervêm na própria constituição desses diferentes planos, sintetizada por disparates. Nesse sentido, a música é um elemento heterogêneo conector que, por meio da operação de consistência, tem sua potencialidade prolongada por esses diferentes planos e parece figurar como uma estratégia de sensibilização dos sentidos pela densidade afectiva que é capaz de produzir.

Ademais, enquanto a estética de Nietzsche e a dissonância dionisíaca parecem ser deslocadas ao plano de imanência de Deleuze e Guattari para traçar uma direção estética do plano, a música implica, por outro lado, uma abertura para dar a ver um desfundamento das coordenadas do organismo sobre a sensibilidade e a percepção em relação à questão do corpo, por meio da etologia de Uexküll. Seguimos agora para uma região do plano de imanência de Deleuze e Guattari buscando mostrar os traços direcionais da etologia e a operação de consistência entre ciência, filosofia e música.

2.1.3 Música e Filosofia e Ciência na etologia de Uexküll

Jacob Von Uexküll foi um biólogo que se dedicou a trabalhar os sistemas de autorregulação da Natureza, produzindo trabalhos promissores em fisiologia muscular e na cibernética da vida. Dedicou-se também aos estudos de organismos marinhos, mas a amplificação de seu trabalho deu-se mediante o conceito de *Umwelt*, ou mundo-próprio do sujeito. Esse é o conceito-chave de sua etologia, o qual, por sua vez, consiste na relação do sujeito, seja ele humano ou animal, com seu mundo-próprio. Por meio da ideia de ciclo funcional, Uexküll indica uma operação de mapeamento das percepções e afecções de um sujeito, a partir dos sinais ou dos portadores de significados, emitidos do meio em que o sujeito está inserido.

O que motivou o biólogo a criar esse conceito foi a filosofia kantiana, da qual extraiu a ideia de subjetividade e o modo como se dá a organização da experiência, ampliando essa teoria ao mundo animal, de modo a afirmar a existência de uma multiplicidade de mundos-próprios coexistentes. Isto é, não são apenas os humanos que têm um mundo, mas também o carrapato, as abelhas, a aranha, a vespa. Não há o mundo do qual o humano é o centro, mas mundos diferentes que se compõem, por intermédio de uma técnica natural da Natureza. Uexküll parece utilizar-se da teoria kantiana (que faz do sujeito

humano e consciente o centro do mundo com o giro copernicano), para mostrar que existem vários sujeitos e que cada um possui um mundo-próprio. Uexküll verificou, por meio de um olhar deslocado das classificações de gênero, classe, espécie, que os organismos eram compostos não apenas em seu interior, mas principalmente exteriormente, com outros seres heterogêneos, entre mundos heterogêneos que extrapolavam essas classificações.

[...] Uexküll verificou uma correlação estrutural, já existente no óvulo, entre o corpo do animal e certos fatores do ambiente, sejam estes de natureza inanimada, organismos ou até inimigos e chamou a essa correlação 'ciclo-de-função'. O ambiente tem notas ou sinais, no verdadeiro sentido destas palavras: estruturas que o animal assinala por meio dos órgãos sensoriais constituídos para esse efeito e para as quais se elaboram respostas e reações especiais no organismo (PORTMANN, [s/d], p. 8-9 [Introdução]).

Uexküll buscou extrair o ciclo funcional percorrido pelo sujeito em seu mundo-próprio, seguindo-o no ambiente, afirmando que esse procedimento seria o mínimo para poder definir qualquer organismo, uma vez que, para ele, não há nada isolado na Natureza. O que há é uma multiplicação de mundos que coexistem e se complementam. A técnica de ponto e contraponto baseia-se na ideia de que a música não é humana, mas sim da ordem do inumano, e que, por isso, o conceito de som deveria ser estendido e concebido também como teores e tonalidades perceptivas e teores ou tonalidades afectivas.

Ao anunciar a Natureza como Música, em sua obra *Dos animais e dos homens* (UEXKÜLL, [s/d]), o autor afirma que a Natureza produz uma partitura infinita entre os seres que a povoam, tal qual uma sinfonia, regulada por relações físico-químicas entre mundos. Assim, diferentes sujeitos, dos mais diferentes tipos, são constituídos fisicamente por meio da técnica do ponto e contraponto e a composição entre mundos se dá por meio da química de um encontro, que é, no entanto, contingente. Mas como afirmar tal relação com a música? Segundo o autor, tal técnica parte da ideia de que o sistema nervoso central dos seres vivos é um carrilhão⁴⁵.

⁴⁵ Uexküll cita um exemplo muito interessante para considerarmos a questão das linhas melódicas de cada célula viva. Vejamos: "Só a demonstração, feita por Driesch, de que de um germe de ouriço-do-mar cortado ao meio resultam não duas metades de ouriço mas dois ouriços inteiros, com metade do tamanho do primitivo, veio abrir caminho para uma compreensão mais profunda da técnica da Natureza. Tudo que é material se deixa cortar com uma faca. Mas uma melodia é diferente. A melodia de uma canção, que é executada por um carrilhão autônomo de

Para pôr em paralelo o que se passa com os animais e o que se passa com os instrumentos musicais, bastará considerar o sistema nervoso central como um carrilhão. Chamaremos então 'sons perceptivos' aos sinais perceptivos das suas células vivas que são projetadas no exterior como notas características e designaremos por 'sons efectores' os impulsos que provocam a execução de movimentos (UEXKÜLL, [s/d], p. 200).

Cada ser vivo (com sistema nervoso) possui um carrilhão e cada sino produz uma nota específica, em decorrência da excitação provocada. Assim, cada órgão perceptivo e afectivo do corpo, na medida em que percebe um portador de significado, atribui a ele uma nota característica e se precipita na execução de um movimento.

Segundo Uexküll (2014, p. 42), é a relação do ouvido com as ondas de ar, como portadoras de significado, que possibilita falarmos em melodia. Contudo, a melodia não dá conta de outras composições que envolvem as ondas de ar. É o ouvido humano e o de alguns animais que transformam as ondas de ar em sons, atribuindo a elas a nota característica de melodia. Consideremos o mundo-próprio da cigarra e do morcego.

O morcego é cego e, para voar, emite um som cujas ondas sonoras permitem a ele se localizar pelo contraponto que exercem sobre seu corpo, ao encontrarem um obstáculo e retornarem. No mundo-próprio dos morcegos, os sons por eles emitidos têm um teor amigável, ao passo que, no mundo-próprio da cigarra, tal sonoridade adquire um teor de alerta. A cigarra é praticamente surda para o mundo à sua volta, menos para o morcego. O som do morcego é a única sonoridade que chega a ela como portador de significado. Com o tempo, a cigarra adquiriu a capacidade de produzir uma sonoridade, através da fricção de suas genitálias, que faz interferência no som produzido pelo morcego. Isso faz com que ele se perca e não a encontre facilmente.

Cada mundo-próprio é constituído a partir de um mesmo plano ambiente, mas cada mundo-próprio é, ao mesmo tempo, um plano. Por isso, as relações contrapontísticas ocorrem na medida em que um mundo se compõe com outro e essa composição depende de um encontro entre dois mundos em um mesmo meio (plano ambiente), tal como se dá entre o mundo-próprio do mamífero e o mundo-próprio do carrapato. É o mundo ambiente que se constitui como um

sinos vivos, permanecerá invariável, mesmo que ela dirija apenas metade do número inicial de sinos" (UEXKÜLL, [s/d], p. 209).

plano, ou um meio que comporta em si todos os demais planos ou mundos-próprios. Para Uexküll, isso indica que os diferentes seres existentes não formam uma hierarquia entre si. Que essa hierarquia é apenas uma das ilusões de que o humano se utiliza para sobrepor-se às outras espécies, a fim de distanciar-se delas.

A diferença entre o mundo-próprio dos animais e o mundo-próprio dos humanos é expressa pelo conceito de *Umgebung*, composto por mais dois componentes, além daqueles que compõem o conceito de *Umwelt*: “entorno físico e geográfico, característico da percepção humana”⁴⁶.

O mundo-próprio dos animais é apenas um fragmento (um *platô*, como dizem Deleuze e Guattari) do mundo ambiente que os cerca. Nada garante uma superioridade ao mundo-próprio dos humanos em relação ao dos animais, visto que funcionam da mesma forma: por composição contrapontística. A diferença entre um e outro é a quantidade de signos (sinais perceptivos e afectivos) que os humanos são capazes de captar e o modo como traduzem as percepções em afecções. No entanto, nada garante que os humanos tenham necessariamente um mundo que lhes seja próprio, principalmente porque entre os humanos a ideia de sujeito está condicionada a uma forma universal que vale para todos necessariamente: o sujeito é unificado no 'Eu penso' (sejam homens, mulheres, negros, homossexuais, todas as diferenças estão contidas e unificadas na identidade de um sujeito universal). Por outro lado, o modo como Uexküll se vale da filosofia kantiana para fazer com que uma multiplicidade de sujeitos e de mundos-próprios proliferem contribui para produzir a consistência daquilo que

⁴⁶ “Agora, este mundo que cerca o do animal não é nada mais que nosso próprio *Umwelt*, ao qual Uexküll chama *Umgebung* (entorno físico e geográfico, característico da percepção humana)” (BORGHI, 2014, p. 18). Podemos dizer, então, que o tipo humano nasce aberto a uma infinidade de signos e diretamente lançado sobre o plano comum ambiente, a partir do qual poderá criar um mundo-próprio. No *Abecedário*, Deleuze diz o seguinte: “se tento me dizer, vagamente, o que me toca em um animal, a primeira coisa é que todo animal tem um mundo. É curioso, pois muita gente, muitos humanos não têm mundo. Vivem a vida de todo mundo, ou seja, de qualquer um, de qualquer coisa, os animais têm mundos” (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 3). Junto a isso, podemos pensar também a relação com o inconsciente, tal como Deleuze e Guattari o concebem, principalmente a partir de *O Anti-Édipo*. Pensamos aqui na ideia dos autores de que o inconsciente é construído e não há nele uma estrutura imanente, mas esse construtivismo se produz na interação com o meio. Em relação a essa obra, Deleuze diz: “é um bom livro, pois há uma concepção do inconsciente. É o único caso em que houve uma concepção do inconsciente desse tipo, sobre os dois ou três pontos: as multiplicidades do inconsciente, o delírio como delírio-mundo, e não delírio-família, o delírio cósmico, das raças, das tribos, isso é bom. O inconsciente como máquina, como fábrica e não como teatro” (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 18).

Deleuze concebe como campo transcendental, principalmente porque um sujeito e seu mundo-próprio só aparecem na medida do ciclo-funcional que o sujeito percorre e esse ciclo constitui-se como processo de singularização de cada mundo.

Para Uexküll, cada célula viva possui uma melodia própria. Assim, poderíamos dizer que a aranha tem uma ‘melodia’ de mosca que é expressa na constituição química da teia, a qual funciona como um meio de encontro, pois é composta de modo a ser aderente à constituição física da mosca. Aqui temos um exemplo no qual a física encontra sua química em outro corpo. “As relações entre objeto e sujeito se baseiam sempre em *efeitos* que partem do objeto e se encontram com os órgãos sensoriais do sujeito” (UEXKÜLL, 2014, p. 40 [grifo nosso]).

Para Deleuze e Guattari, aquilo que salta do objeto e encontra os órgãos do sentido de um sujeito são signos ou, então, partículas virtuais que sobrevoam o objeto e produzem efeitos no sujeito. Como dissemos, a forma sujeito-objeto não interessa a Deleuze e Guattari: apenas o movimento que passa entre esses pontos e que os autores enunciam como um devir. O movimento que passa entre objeto e sujeito são, para Deleuze e Guattari, devires. Esses devires, ou também afectos, tal como os autores concebem, produzem uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade entre objeto e sujeito, na qual não apenas a aranha devém mosca, por exemplo, mas também a mosca devém aranha.

Deleuze e Guattari se valem do mapeamento que o etólogo faz pelo conceito de *Umwelt*, modulando as percepções e afecções do sujeito em seu mundo-próprio e convertendo-as em afectos, isto é, como devires inumanos. Será essa a forma como a dupla traduz e desloca o pensamento do etólogo ao plano de pensamento da filosofia, mantendo a perspectiva estética e sinfônica do plano de Natureza de Uexküll.

Para entendermos melhor acerca dessa transformação conceitual, devemos ter em mente que Deleuze e Guattari concebem os afectos como devires inumanos do homem, os quais operam processos de composições antinatureza sobre um plano de imanência que não difere o natural do artificial, visto que essas composições entre seres heterogêneos seriam, para os autores, um artifício da Natureza em sua composição infinita. Essas composições são anunciadas, por Deleuze e Guattari, como transcodificações ou transduções,

dado o grau de desterritorialização que elas produzem, ou seja, pelas vizinhanças ou zonas de indiscernibilidade que se constituem entre tais mundos.

Essas transcodificações ocorrem quando um fragmento de código⁴⁷ de um animal (ou melodia) está contido no código de outro animal, produzindo por transcodificação, uma mais-valia de código, ou seja, através dessas combinações melódicas ou transcodificações de códigos, a Natureza produz devires ou uma nova melodia que constitui um novo plano: um plano transcendental. “A cada vez que há transcodificação, podemos estar certos que não há uma simples soma, mas constituição de um novo plano como de uma mais-valia. Plano rítmico ou melódico, mais valia de passagem ou de ponte [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 126). Devir-aranha da mosca, devir-mosca da aranha. Devir-cigarra do morcego, devir-morcego da cigarra – nada muda na

⁴⁷ Deleuze e Guattari concebem como código a repetição de um componente a partir da qual se constitui um meio e esses meios deslizam uns sobre os outros e entram em relações variadas. Segundo os autores, os meios surgem a partir do caos. Cada meio é vibratório, isto é, “definido como um bloco de espaço-tempo, constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 125). O organismo vivo (pensando, nesse caso, principalmente o humano em sua constituição, mas essa definição vale para todos os organismos vivos, cada qual com seus meios) é definido pelos autores como composto por quatro meios: o meio exterior (que já é um meio constituído a partir do caos), no qual estão os materiais (Natureza – natural, artificial – Terra); um meio interior, constituído pelos elementos componentes contraídos do exterior que ocasionam uma composição química e/ou substâncias compostas (órgãos, fluxos de sangue, de hormônios, ainda que cada órgão tenha também seus próprios meios); um meio intermediário, que são as membranas ou limites (órgãos dos sentidos ou a pele, as conexões intensivas – cérebro – e capacidade de afetar e ser afetado) por meio das quais se efetuam as trocas entre interior e exterior; e meio anexado ou associado, a partir do qual o interior, através da membrana, das conexões intensivas, da capacidade de afetar e ser afetado, pode expandir, ou não, seus limites ou sua potência no meio exterior, ao extrair fontes de energia (luz, ar, alimentos, água, calor – mas também signos, costumes, valores, história, povos, arte, ciência, filosofia, política, guerras, venenos) das percepções e ações. Cada meio surge da repetição periódica de um componente que é vibratório, mas, como os meios deslizam uns sobre os outros, passam uns sobre os outros, os códigos estão em constante processo de transcodificação. Por exemplo, o elemento carbono, definido como elemento químico da Natureza pela repetição do código de seu componente (código esse que o diferencia do silício, por exemplo), tem também uma capacidade de afetar e ser afetado e é transcodificado quando se torna parte do material-cigarro, que funciona como uma fonte de energia para o fumante e transcodifica o código componente do pulmão, do sangue, do coração, do código genético, mas também transcodifica o código da membrana, dos órgãos dos sentidos. Sem moralismos, esse modo de ver o organismo vivo não é o habitual e é essa a crítica de Deleuze e Guattari quanto ao modo como o corpo foi reduzido ao organismo (passivo). Não se leva em conta a existência desses meios quando se fala em organismo, nem as modulações que os diferenciam uns dos outros, nem mesmo a relação com o fora. São todos identificados pela repetição do código e as diferenças e alterações são tidas como deficiências pela ciência, pela medicina, pelas instituições, pois pressupõem que exista uma identidade perfeita do organismo humano. Quando Deleuze e Guattari dizem que só podemos criar um mundo (ou, o que daria no mesmo, um corpo), isso só é possível por meio da experimentação que se efetiva no meio associado, pois é dele que podemos extrair novas fontes de energia e expandir os limites de potência dos meios que nos constituem. Isso será tratado quando passarmos ao problema do corpo (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 31).

mosca ou na aranha, mas ambas adentram a uma zona de vizinhança, na qual o mundo próprio de cada uma devém indiscernível. Segundo os autores, essa composição ou transcodificação, é contingente, visto que surge de um encontro. O carrapato pode ficar até 18 anos à espera de sentir o cheiro do ácido butanoico de um mamífero⁴⁸.

O ritmo surge na medida em que ocorre a transcodificação, que é “a maneira pela qual um meio serve de base para um outro, ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (DELEUZE; GUATTARI, p. 125).

De modo que Uexküll traça, segundo Deleuze e Guattari, um plano de composição sinfônico e não finalista da Natureza, sendo esse plano também transcendental não ao modo de um idealismo, como propunha Kant, mas como um empirismo superior, tal como traçado por Deleuze. O plano de imanência de uma filosofia-sintetizador estende-se e desliza, nesse sentido, sobre o plano de composição sinfônica, encontrando na etologia de Uexküll uma aliança que produz a consistência de um campo transcendental, em que não se distingue natural-artificial, homem-natureza, sujeito-objeto⁴⁹.

Plano de composição musical, plano da Natureza, na medida em que esta é o Indivíduo o mais intenso e o mais amplo cujas partes variam de uma infinidade de maneiras. Uexküll, um dos principais fundadores da etologia, é spinozista ao definir em primeiro lugar as linhas melódicas ou as relações contrapontísticas que correspondem a cada coisa, e quando descreve uma sinfonia como unidade superior imanente que se amplia (‘composição natural’) (DELEUZE, 2002, p. 131).

Esse plano sinfônico – que opera por composição natural e se amplia – nos leva para junto do questionamento de Deleuze, exposto anteriormente, acerca da possibilidade de a música ser ou não produtora de afectos. Deleuze e Guattari deslocam a dimensão dos afectos ao plano de composição sinfônico da Natureza, pois

⁴⁸ Tudo depende também do meio no qual o sujeito se encontra e se os sinais emitidos desse meio encontram nele alguma capacidade perceptiva e afectiva – e vice-versa. No caso do carrapato, Uexküll fala sobre uma experiência em laboratório em que o carrapato permaneceu em jejum por 18 anos (Cf. UEXKÜLL, [s/d], p. 39).

⁴⁹ O próprio pensar de Uexküll, quando da criação da etologia, parece funcionar como uma espécie de sintetizador, visto que o biólogo se vale de elementos da filosofia kantiana e da música sinfônica para expor seu pensamento.

Não é uma concepção finalista, mas melódica, em que não mais sabemos o que é arte ou natureza ('a técnica natural'): há contraponto toda vez que uma melodia intervém como 'motivo' numa outra melodia [...]. Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos e determinam devires (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 219).

O caráter *spinozista* que Deleuze e Guattari extraem do pensamento de Uexküll e sua etologia deve-se ao modo de operar, buscando por aquilo que pode um corpo, pelos afectos de que um corpo é capaz, bem como pela maneira de sintetizar disparates de elementos da filosofia, da música e da ciência para criar a etologia. Uma filosofia-sintetizador, enquanto inseparável da operação de saber acerca da potência do corpo como procedimento implicado no processo de criação, parece conceber a etologia como um movimento que pode ser levado ao infinito pelo pensamento filosófico.

Uma filosofia-sintetizador, na medida em que traça um plano de imanência por meio da operação de consistência, implica um processo de singularização do pensamento derivado da força que atravessa a sensibilidade, consistindo em uma profusão de superfícies que prolongam a intensidade do signo e permitem criar o ato de pensar no pensamento. Experiências de desfundamentos que são, ao mesmo tempo, aquilo que as coordenadas do organismo não suportam, daí o caráter problemático das Ideias, quando se atinge a dissonância do pensamento. A estética de Nietzsche intensifica a ideia de Deleuze e Guattari de que o pensar no pensamento só nasce por meio de uma relação direta com a sensibilidade violentada e em dissonância com o senso comum e o bom senso, tendo na relação entre filosofia e música um meio de dar consistência ao pensamento.

A experiência de desfundamento é a própria experiência que sofremos quando o pensar opera mesmo à nossa revelia, mantendo unidos elementos heterogêneos, por meio de uma síntese de disparates. Tal operação também é mapeada na etologia de Uexküll, ao mesmo tempo em que a filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari lança pontes à etologia e possibilita tratar a ideia de meio associado de experimentação como uma espécie de mundo-próprio do sujeito, no caso, mundo-próprio da filosofia. O modo como Deleuze e Guattari prolongam o potencial da música, desde a etologia de Uexküll e o plano de composição sinfônico da Natureza, denota um traço direcional do plano de imanência dos

autores que o faz deslizar sobre o plano de composição da Natureza, desfundando a ideia de transcendência e de sujeito e objeto por meio da operação de consistência. Passemos agora às personagens conceituais.

2.2 Sintetizar e amplificar vozes: a personagem conceitual da criança

Os conceitos não se deduzem do plano, é necessário o personagem conceitual para criá-los sobre o plano, como para traçar o próprio plano, mas as duas operações não se confundem no personagem, que se apresenta ele mesmo como um operador distinto (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 92).

Na medida em que a filosofia não se separa da não filosofia, a personagem conceitual surge como devir que permite ao filósofo experimentar um lado e outro, possibilitando que algo passe. Há vários personagens na história da filosofia que permitiram aos filósofos colocar problemas que não diziam respeito às suas individualidades, mas que ganhavam uma nova tonalidade a partir de tais personagens. Isso não quer dizer que todo devir desencadeie em uma personagem conceitual.

O Sócrates de Platão não é o Sócrates da história, é *um* Sócrates que nem mesmo é Platão, mas que não se separa dele. Zaratustra, Dionísio, O Idiota, são alguns dos exemplos citados por Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* (2010), apresentados como personagens conceituais. A personagem conceitual de uma filosofia é um amigo do pensamento, constitui uma abertura entre a filosofia e a não filosofia, permite que o enunciado filosófico se constitua como um discurso indireto livre⁵⁰. Deleuze e Guattari dizem do pensamento ativo, um pensamento mergulhado no inconsciente, por isso impessoal, intuitivo, por meio do qual se pode traçar uma imagem de pensamento e criar os conceitos que possibilitem dar alguma resolução aos problemas que no pensamento insistem.

Mas o que insiste e se torna problemático é o devir das personagens que habitam o pensamento do filósofo: “o personagem conceitual nada tem a ver com

⁵⁰ No primeiro capítulo, enunciámos três temas de interesse de Deleuze e Guattari em relação à linguagem e um deles afirmava a importância do discurso indireto em detrimento da forma vazia da metáfora. O discurso indireto livre implicado nas personagens conceituais não se destina a representar ninguém, mas parece ser a própria via de expressão do devir, por meio do qual as personagens ganham voz.

uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78). A personagem, ou as personagens, inventadas pelo filósofo, atuam na membrana entre o filosófico e o não filosófico, por meio dos quais o filósofo pode experimentar a criação sem o fazê-lo em nome próprio, mas também possibilitam que a filosofia não se dirija apenas aos filósofos. Os conceitos, sem as personagens, não ganham movimento.

Pode-se dizer que a personagem conceitual, tal como é expressa na filosofia, não preexiste ao filósofo, mas, antes, se compõe junto a ele em seu processo de produção. A relação que a personagem mantém com o filósofo é a de uma intuição pré-conceitual, na medida em que o filósofo acaba por traçar o plano de imanência e criar os conceitos por meio da personagem. O filósofo já não é mais um Eu: a intensidade do signo que o leva ao caos toma o lugar do Eu e se torna “uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que [o] atravessa em vários lugares”. Assim, a personagem se insinua já no encontro que abala o pensamento e o põe em movimento. Mas só será inventada na medida em que o filósofo formular e colocar as questões implicadas nos problemas, a partir das quais se opera a criação dos conceitos. Desse modo, o filósofo torna-se o heterônimo da personagem conceitual e a personagem é o pseudônimo do filósofo.

Deleuze e Guattari concebem os conceitos como inseparáveis dos afectos e perceptos⁵¹. São três potências, por meio das quais se dá a criação conceitual. Os afectos são devires-inumanos do homem. Mas os perceptos são as forças amplificadas de um devir molecular, dão a ele a dimensão de gigantes: os afectos e perceptos formam blocos de sensação e as personagens conceituais, talvez não todas, são também blocos de sensação. “Não é esta a definição do

⁵¹ Os afectos são, principalmente, objetos da arte e, junto aos perceptos, criam blocos de sensação. Mas, na medida em que Deleuze e Guattari concebem a filosofia como uma atividade criativa e enunciam o plano de composição da Natureza como um plano criativo, no qual não há dualidade entre natural e artificial, plano no qual a vida cria os encontros e faz passar os devires, produzindo zonas de indiscernibilidade, os afectos e os perceptos são parte inseparável da filosofia criativa de Deleuze e Guattari. Em *Conversações*, Deleuze diz o seguinte: “O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa. O mais difícil, evidentemente, é a música, havendo um esboço de análise em *Mil Platôs*: o ritornelo implica as três potências. Tentamos fazer do ritornelo um dos nossos conceitos principais, em relação com o território e com a Terra, o pequeno e o grande ritornelos” (DELEUZE, 1992, p. 171).

percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 215). É esse também um dos procedimentos da filosofia-sintetizador: levar do molecular ao cósmico; produzir um material, a partir de uma matéria molecularizada (um devir), capaz de captar as forças que se impõem à sensibilidade e ao pensamento e amplificá-las para que adquiram consistência.

Ora, o conceito não se move só apenas em si mesmo (compreensão filosófica), mas também nas coisas e em nós: ele nos inspira novos perceptos e novos afectos, que constituem a compreensão não filosófica da própria filosofia. E a filosofia precisa de compreensão não filosófica tanto quanto de compreensão filosófica. Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não-filósofos e se dirige também a eles. O estilo em filosofia tende para esses três polos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o percepto ou novas maneiras de ver e ouvir, o afecto ou novas maneiras de sentir. É a trindade filosófica ou a filosofia como ópera: os três são necessários para produzir o movimento (DELEUZE, 1992, p. 203 [grifo do autor]).⁵²

Em *O que é a Filosofia?* (2010), Deleuze e Guattari enunciam alguns traços personalísticos das personagens, dos quais selecionamos apenas dois: os traços existenciais e os traços jurídicos.

Os traços jurídicos, nos dizem Deleuze e Guattari, fazem valer uma Justiça que se iguala à Inocência, pois não se trata de fazer como o juiz ou o inocente empíricos, e sim extrair traços virtuais de um tribunal, como fez Kant com o tribunal da razão, extrair traços de um inocente, de um legislador, que não

⁵² Ainda com relação ao estilo para Deleuze, em *O Abecedário*, o filósofo diz o seguinte: “Uma única coisa me interessa na literatura: o estilo. O estilo é algo puramente auditivo. É puramente auditivo” (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 59). O estilo é algo corrente no pensamento de Deleuze e em relação às aulas de filosofia também é pensado: “é normal que haja a vocalização dos conceitos numa aula, assim como há um estilo de conceitos por escrito. Os filósofos não escrevem sem elaborar um estilo. São como artistas, são artistas. Uma aula implica vocalizações [...]. O mais importante é a relação entre a voz e o conceito” (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 69). Com relação à escrita: “Um estilista é alguém que cria em seu idioma uma língua estrangeira. Isso vale para Céline, para Péguy. É assim que se reconhece um estilista. Ao mesmo tempo que, sob o primeiro aspecto, a sintaxe passa por um tratamento deformador, contorcionista, mas necessário, que faz com que a língua na qual se escreve se torne uma língua estrangeira, sob o segundo aspecto, faz-se com que se leve toda a linguagem até um tipo de limite. É o limite que a separa da música. Produz-se uma espécie de música. Quando se conseguem essas duas coisas e se há necessidade para tal, é um estilo. Os grandes estilistas fazem isso. É verdade para todos: cavar uma língua estrangeira na própria língua e levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso” (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 71-72). Dobrar a linguagem a favor da criação estilística é um dos procedimentos do sintetizador-filosófico de Deleuze e Guattari.

estão em parte alguma, mas que povoam o pensamento do filósofo, ou seja, são traços de movimentos infinitos, dos quais o juiz e o inocente, em meio aos homens, são apenas uma parte atualizada desse movimento. Esses traços ora tendem a avaliar, ora a julgar, ora a defender e fazer jurisprudência a outras personagens, isto é, fazer uma reivindicação revolucionária que não fala em nome de ninguém, mas que se compõe a uma luta, a um problema, sem apelar para uma Lei ou para Valores transcendentais, partindo, porém, de “critérios puramente imanentes de sua existência”, como uma criança-jogadora que lança os dados do jogo, sem saber das regras e, por isso, sem manipular sua vitória, sem previsões. Apenas afirma a alegria intensa de jogar junto, no momento em que joga, sem se preocupar se, no fim, vai ganhar ou perder (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 88).

Os traços existenciais são traços associados às personagens de modo a inventar novas possibilidades de vida, novos modos de existência. Deleuze e Guattari atribuem essa dimensão existencial, com relação à criação de novos modos de ser e pensar, a Nietzsche, o qual afirma que a filosofia inventa modos de existência. Podemos dizer que os traços são dimensões (virtuais) que o filósofo atualiza por meio das personagens que intervêm na criação dos conceitos e o ligam ao plano de imanência. Mas as próprias personagens não brotam desses traços. Elas surgem de um devir e são inventadas junto aos traços que invocam no filósofo. Os traços lhes são atribuídos para ressaltá-las, ou, então, para dar a elas um teor simpático ou antipático, para reivindicar algum direito ou para fazer alguma denúncia. É por meio delas que o filósofo coloca os problemas, sem, no entanto, dizer claramente quais são esses problemas.

Por isso, a relação com os traços parece remeter ao modo como Deleuze e Guattari constituem um percepto, que amplifica o devir molecular a partir do qual inventam uma personagem, mas também as forças que unem a ela. “Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento [plano de imanência] e aos traços intensivos dos conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 84). Alguns dos problemas de Deleuze e Guattari são referentes a como inventar novos modos de existência mais potentes, como liberar a vida e o pensamento lá onde se encontram aprisionados pelas regras, pelos contornos do organismo, pelo reconhecimento, pelas forças

reativas. Daí que os traços existenciais operam no sentido de forjar novas possibilidades de vida e os traços jurídicos ressaltam causas imanentes da existência por meio de uma reivindicação revolucionária. Ambos são concebidos como qualidades personalísticas sintetizadas nas personagens.

As possibilidades de vida ou os modos de existência não podem inventar-se, senão sobre um plano de imanência que desenvolve a potência de personagens conceituais. O rosto e corpo dos filósofos abrigam estes personagens que lhes dão frequentemente um ar estranho, sobretudo no olhar, como se algum outro visse através de seus olhos. As anedotas vitais contam a relação de um personagem conceitual com animais, plantas ou rochedos, relação segundo a qual o próprio filósofo se torna algo de inesperado, e adquire uma amplitude trágica e cômica que ele não teria sozinho (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 89).

Vamos nos ocupar agora da personagem da criança, envolvida principalmente ao problema do corpo. Também nos ocupamos da personagem conceitual da criança em *As três metamorfoses do espírito*, de Nietzsche (2011), além de uma menção a Rousseau. O problema do corpo e a possibilidade de experimentar os devires podem ser vistos pela seguinte questão colocada por Deleuze e Guattari:

A questão é primeiro a do corpo – o corpo que nos roubam para fabricar organismos oponíveis. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história [...]. A menina é a primeira vítima, mas ela deve também servir de exemplo e de cilada. É por isso que, inversamente, a reconstrução do corpo como Corpo Sem Órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72).

Não é exagero nem equívoco afirmar que a menina tem seu corpo roubado e que aqui os filósofos foram até bem leves na crítica, mas, se ouvirmos o tom da expressão, pode ter um teor bem agressivo. No entanto, é visível que se posicionam em defesa do corpo e de sua relação com os devires, mas também denunciam aquilo que é roubado das crianças. Avaliam que não é possível criar novos modos de vida se esse corpo continuar sendo roubado. Denunciam o roubo, advogam pelo problema do corpo e mostram, por meio da personagem da criança, que esse corpo é roubado em vias de ser transformado

em organismo, que vai opor o menino à menina (o azul e o rosa) e que isso dará continuidade ao modelo hierarquizante e dualista homem-mulher – ao mesmo tempo em que exclui outros modos de vida, como os lgbt's, por exemplo.

O organismo oponível é a forma estratificada do corpo, é o corpo separado daquilo que ele pode, separado dos devires por meio dos quais os corpos se individualizam e expandem seus limites; o organismo é o corpo anulado, abafado, sem potência, que tem forma e contorno, mas é sem vida, um corpo objetivado como é o da mulher. O devir-mulher é o primeiro devir da ordem dos devires, principalmente porque a menina é a primeira a ter seu corpo roubado, ainda que discretamente, por meio das palavras de ordem, dos costumes, da disciplina, das identidades, dos modelos, dos valores morais, da religião, da medicina.

Tomemos o exemplo de Rousseau. O *Emílio* (1762 [Cf. 2004]) e o *Contrato Social* (1762 [Cf. 1983]) são obras complementares. Interessa, principalmente, “respeitar a natureza e a liberdade da criança” (ROUSSEAU, 2004, p. 17), para, assim, formar cidadãos livres e iguais aptos a efetuarem o contrato social. Uma das personagens conceituais da criança aparece principalmente no início da obra, quando Rousseau grita: “soltem as faixas, deixe que respirem!”. Denuncia o modo como os bebês eram enfaixados pelas amas de leite e muitas vezes chegavam a morrer asfixiados. Podemos dizer que foi um devir que levou Rousseau a problematizar tal condição, a dar esse grito, que reivindica um direito de modo impessoal. No entanto, essa reivindicação não duraria muito tempo, pois Rousseau define a criança a partir de um plano de organização baseado em uma divisão dualista e hierárquica de sexos, repartições entre esfera pública e privada, na qual a mulher fica limitada à esfera privada, sob o domínio do homem, e é representada pelo homem na esfera pública. A menina é a figura mais baixa da relação familiar.

A personagem conceitual de Zaratustra, nas *Três Metamorfoses do Espírito*, de Nietzsche (2011), declina de sua montanha ao que ele chama de mundo inferior, a fim de destruir sua sabedoria, que já não lhe cabia ao corpo. Transbordando, é que se tornaria homem novamente. Na segunda parte do prólogo, a criança é “associada” a Zaratustra, por um transeunte que o vê passar, pelo olhar transbordante da personagem e por uma certa postura de criança. Zaratustra encontra um homem que lhe pergunta: “vívias na solidão como num

mar, e o mar te carregava. Ai de ti, queres então subir à terra? Ai de ti, queres novamente arrastar teu corpo?” (NIETZSCHE, 2011, p. 12). A sabedoria da personagem é expressa em seu próprio corpo, que não se carrega como um organismo, mas – antes – avizinha-se ao de uma criança.

A personagem Zaratustra quer ensinar aos homens o além-homem, pois é ele que efetua o sentido da terra em seu próprio corpo. A personagem conceitual da criança acompanha a personagem conceitual de Zaratustra indiretamente, expressa pela postura e pelo olhar de Zaratustra. Os traços que fazem Zaratustra parecer-se com uma criança não se separam de um devir-criança de Nietzsche. A sabedoria de Zaratustra anuncia o além-homem e conecta o corpo ao mar.

Mas também vós, irmãos, dizei-me: o que conta vosso corpo sobre vossa alma? Não é ela pobreza, imundície e lamentável satisfação? Na verdade, um rio imundo é o homem. É preciso ser um oceano para acolher um rio imundo sem se tornar impuro [...]. Vede, eu vos ensino o além-homem: ele é este oceano (NIETZSCHE, 2011, p. 15).

A personagem de Zaratustra percorre seu caminho tentando mostrar aos homens que estes são apenas uma ponte, uma passagem entre o animal e o além-homem e devem abdicar de seu orgulho, de sua cultura, para, então, ver aquilo de que não são capazes. Assim, Zaratustra anuncia as três metamorfoses pelas quais o espírito passa e que podem levar ao além-homem. O camelo torna-se a personagem conceitual que carrega em seu corpo o peso de uma existência dos homens, de valores que não cabem a esse corpo, mas que são carregados como um sacrifício necessário que o camelo nem ao menos questiona e encara como uma dádiva supraterrana. É ao deserto que o camelo se direciona com seu peso e lá é que ocorre a metamorfose. O leão surge como aquele que quer se desprender de todo peso, que quer a liberdade, que quer fazer valer a sua própria criação. Mas o querer do leão está preso a um Eu. É o Eu que quer o leão e o Eu nada cria. A metamorfose do espírito tem no leão aquele que quer ser senhor de si mesmo, mas, para isso, individualiza-se para experimentar a liberdade reivindicada. O leão quer criar seus próprios valores, não quer mais submeter-se a nada senão a si mesmo. E assim diz Zaratustra:

Meus irmãos, para que é necessário o leão no espírito? Por que não basta o animal de carga que anuncia e é reverente? – Criar

novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para a nova criação – isso está no poder do leão. Criar a liberdade para si é um sagrado *Não* também ante ao dever: para isso meus irmãos é necessário o leão (NIETZSCHE, 2011, p. 28).

O leão reivindica a liberdade para a criação de seus próprios valores, mas não consegue criá-los em seu próprio deserto. O *Eu quero* que o leão inaugura no espírito não está ainda preparado para criar os valores necessários para se chegar ao além-homem, mas essa liberdade inaugurada pelo leão é imprescindível para o além-homem. Eis que surge a criança, despreendida dos valores e sem peso algum para carregar. Dotada de inocência e esquecimento, é a criança anunciada por Zaratustra. Mas a inocência não é a falta. O esquecimento não é a incapacidade da memória. São a própria condição de fazer do corpo algo novo, de recomeçar por caminhos nunca vistos, de se lançar ao jogo de dados da vida que se manifesta em corpo e alma. De não estar refém da história dos homens, com seus valores morais e transcendentais. A criança é o eterno dizer Sim. A contemporaneidade do espírito que não se separa do corpo, que não o submete, que não o valora a partir de transcendências.

A personagem conceitual de Zaratustra anuncia o além-homem por meio da terceira metamorfose do espírito na qual figura uma criança, ou podemos dizer que por meio de um devir-criança do espírito. Não se trata da criança empírica, mas dela não se separa completamente; se distingue, porém uma não anula a outra. O que a personagem faz ver é uma criança que existe, mas que não é vista. Nietzsche a viu e sentiu na criança um corpo livre, inocente e um esquecimento que libera o espírito do passado, porém também não busca o futuro.

Inocência e esquecimento são traços por meio dos quais Nietzsche inventa sua personagem e a faz acompanhar Zaratustra, colocando o corpo e o espírito em conexão com a terra. A personagem permite (se o bloco de sensação que a constitui passar do livro ao leitor) que a outra criança, essa que está submetida a uma identidade, que povoa as escolas, que vive em meio à guerra, que passa fome, que é idiotizada, que é escravizada e presa ao modelo de infância de seu tempo e da história dos homens, possa ser vista, sentida e pensada de outro modo. O declínio de Zaratustra, que expressa em seu corpo e em seu espírito um devir-criança, anuncia o além-homem. A personagem da

criança que acompanha Zaratustra, ao enunciar o além-homem, faz da vida uma afirmação, sem nada saber do passado ou do futuro, tendo apenas o corpo como orientação e a alegria por princípio, um plano de experimentação no qual nada mais interessa ao espírito senão “a *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo” (NIETZSCHE, 2011, p. 29).

Assim, mediante a filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari, sintetizamos a personagem conceitual da criança e o problema do corpo à filosofia de Nietzsche, mostrando que os filósofos atribuem traços existenciais à personagem conceitual da criança ao lhe associarem ao problema do corpo, como um modo de fazer ver, sentir e pensar a potência do corpo. Por meio dessa personagem, a potência do corpo se volta para a criação de novas possibilidades de vida. Ao mesmo tempo, associam ao corpo uma perspectiva existencial, através da qual buscam fazer Justiça por meio de uma reivindicação revolucionária, no intuito de inventar um novo modo de pensar e experimentar o corpo junto ao pensamento filosófico. Passemos agora ao conceito de ritornelo.

2.3 Ritornelo de criança e devir-criança da música

Em *Diálogos* (DELEUZE; PARNET, 1994, p. 60), Deleuze faz várias aproximações da filosofia com a música. Afirma haver “cantos e gritos”, concebe, de um lado, os conceitos como “verdadeiros cantos em filosofia”; de outro, os problemas como “gritos”, os quais não se separam um do outro. Deleuze e Guattari não concebem os conceitos como coisas fechadas, pois os conceitos são territórios e os territórios nunca estão fechados, há sempre uma abertura. O conceito de ritornelo tem, como seus componentes, o território, a desterritorialização e a reterritorialização. Um conceito é sempre composto por, no mínimo, dois componentes. Sua endoconsistência é autoposicional porque fora do conceito, seus componentes estão separados e não têm o sentido que adquirem no conceito. Cada conceito está em relação com o plano de pensamento do qual faz parte, marcado pelo nome do filósofo, e é criado como contraponto dos problemas colocados pelo filósofo. O conceito de ritornelo territorializa o tempo como diferenciado. Mas a exoconsistência do conceito constitui-se por meio dos intercessores e das pontes que, por meio deles, os

autores lançam à não filosofia e aos não filósofos. Nesse sentido, os conceitos são aquilo que consiste, ou melhor, os conceitos 'consistem'.

Todo agenciamento implica estilos de enunciação. Implica territórios, cada um com seu território, há territórios. Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território. Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre... (DELEUZE; PARNET, [s/d], p. 17).

O ritornelo, enquanto conceito filosófico, tem uma história com a música. Porém, para Deleuze e Guattari, é a música que arranca o ritornelo da Natureza⁵³, é ela que se apropria do ritornelo; por isso, o ritornelo é, ou pode ser, predominantemente musical, ainda que existam outros tipos de ritornelo.

Enquanto figura musical, o ritornelo desempenha a função de repetição, ao mesmo tempo em que permite ver a diferença entre dois blocos sonoros. Enquanto conceito filosófico, no entanto, os autores dão ao ritornelo outra composição, que nós vamos apenas nos aventurar aqui a tratar dela, conscientes da complexidade envolvida e da impossibilidade de esgotar qualquer exposição⁵⁴. O conceito de ritornelo tem uma história com a música, ou com o plano de composição da arte, visto ser uma figura musical, mas também mantém uma ponte com a etologia de Uexküll. Os componentes do ritornelo, enquanto conceito, são os seguintes: componente direcional ou ponto estável dos infra-agenciamentos; componente dimensional do agenciamento territorial;

⁵³ “Não dizemos absolutamente que o ritornelo seja a origem da música, ou que a música comece com ele. Não se sabe muito bem quando começa a música. O ritornelo seria antes um meio de impedir, de conjurar a música ou de poder ficar sem ela. Mas a música existe porque o ritornelo existe também, porque a música toma, apodera-se do ritornelo como conteúdo numa forma de expressão, porque faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar [...]. A música é a operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012d, p. 106).

⁵⁴ Deleuze e Guattari trabalham o conceito de ritornelo em várias dimensões, mas é possível tratá-lo de dois modos: sob uma perspectiva geral e sob uma perspectiva específica. “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 – mas por que esse aparente privilégio?” (DELEUZE; GUATTARI, 2012d, p. 139). Não pretendemos responder a essa questão, apenas tentar trabalhar com o ritornelo sonoro.

componente de passagem ou linha de fuga – desterritorialização/reterritorialização dos interagenciamentos.

Esses agenciamentos são enunciados, por Deleuze e Guattari, do seguinte modo: o infra-agenciamento se produz quando se está diante do caos, que pode ser tanto físico quanto mental (mesmo que se tente negar o caos ou maldizê-lo, ele não vai deixar de existir) e opera por contração de algum ponto que produza certa estabilidade, por menor que seja. O exemplo que os autores dão é o da criança que, no escuro, sente medo e começa a cantar uma cançãozinha, vai andando e pulando em seu passo, enquanto cantarola. Ela faz da musiquinha um ponto estável, dobrando-a sobre o caos, ao mesmo tempo em que conjura o medo do escuro. A musiquinha funciona como uma direção para o pensamento diante do caos, mas funciona assim porque o som já foi contemplado pelo hábito, é uma parte do existente. O que a personagem conceitual da criança torna expressivo é que o elemento sonoro é contemplado por meio do hábito, antes mesmo de ser sentido, pensado ou reconhecido. Temos o som como uma de nossas partes constitutivas, portanto, antes mesmo de existir um Eu ou um sujeito capaz de reconhecê-lo ou representá-lo.

Assim, a personagem da criança faz ver que o infra-agenciamento do desejo extrai ou contrai do caos o som como ponto mais desterritorializado, que salta do caos como um ponto estável, dobrado para fazer contraponto ao medo, ao mesmo tempo em que dá outra direção ao pensamento. O som ganha expressão no infra-agenciamento como uma força do caos.

Ora se vai do ponto estável ao componente dimensional, ora se passa do infra-agenciamento ao agenciamento territorial. O território é um conceito que funciona como um componente do conceito de ritornelo. Território é coisa de homens e de bichos e, como diz a citação lá no início, todo mundo procura um canto, traça um território, nem que seja no próprio corpo. O componente dimensional do ritornelo é o agenciamento territorial. O território é, antes de mais, um ato. Ato de territorializar um ritmo e distribuir novas funções (ou dar novos teores) aos conteúdos nele agenciados. Por isso, Deleuze e Guattari concebem os conceitos criados pela filosofia como territórios que têm, como marca de expressão, o nome do filósofo e, como terra, ou um Em-Casa, o plano de imanência traçado. O ritmo se dá em um plano diferente do ritmado, e as funções que são territorializadas no território não preexistem a ele.

Podemos pegar o exemplo de uma banda de músicos: enquanto ocorre o som, a apresentação é um território que se agencia. O ritmo povoa o pensamento dos músicos, que são por ele ritmados. Os instrumentos e os músicos estão ritmados em um mesmo ritmo, criam juntos uma certa atmosfera. Cada integrante desempenha uma função nesse território que não existe fora dele: baixista, guitarrista, baterista. A música é a marca de expressão do território e mantém o caos do lado de fora. As forças da terra são invocadas: a intuição, os sentidos, os ouvidos, são atravessados por um devir-animal, pois têm de estar à espreita do som, olhares atentos, sentido de bando... Até mesmo os instrumentos ganham dimensões que não teriam fora do território-banda. Fora do território seriam apenas conjuntos vagos, dispersos, isolados. No território, porém, constituem-se como complementares, um fazendo contraponto ao outro, cada um produzindo seus pequenos ritornelos, dentro do grande ritornelo da música.

Mas voltando à criancinha... Ela encontrou amigos e põe-se a brincar daqueles jogos musicais e corporais. Aquelas brincadeiras nas quais as crianças se unem duas a duas e dão uma função às mãos que é de bater umas nas outras, de um certo modo específico, e ritmadas pela canção que cantam. As crianças territorializam um ritmo, que parece ser o da brincadeira, e dão, nesse território, uma função à música: a brincadeira dá o ritmo, a música ganha função de acompanhamento no jogo de palavras, o corpo, os gestos, as posturas, as vozes (que estão liberadas da linguagem e até a fazem variar no jogo), são a marca de expressão do território. É por todo esse conjunto que se dá a ver que estão a brincar. Invocam forças da terra, inclusive, há um devir-animal que atravessa o território, pois elas têm de estar atentas ao jogo, à espreita do movimento umas das outras para não errar, senão alguém cai fora da brincadeira, perde o território. “Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122). Por isso cada uma tem seu próprio ritornelo, e o grande ritornelo é a brincadeira do corpo-sonoro.

O território é um Em-Casa, porque nele relaxamos, criamos, executamos, inventamos, nos desmontamos – mas nele também podem ser produzidas muitas atrocidades, visto que ele territorializa um ritmo e atribui novas funções aos componentes nele agenciados. Um território de homens brancos, por exemplo, pode territorializar um certo ritmo fascista e atribuir novas funções

àqueles que fazem parte desse território: os negros ganham a função de escravos, as mulheres de objetos.

Em intensidade, o território está em relação com a Terra, pois, os animais já traçam territórios. Pássaros cantam para marcar território, os cães urinam nos postes, os gatos não se aproximam de um lugar enquanto sentem o odor de urina de outro gato, os peixes de corais intensificam suas cores. Para agenciar um território, se faz emergente um devir expressivo do ritmo ou da melodia. Enquanto ato, ele só aparece na medida em que se territorializa um ritmo e se distribuem nele novas funções, isto é, o que ele invoca para ser agenciado é a “emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...)”. As qualidades próprias são também marcas de expressão, e é só quando se criam essas marcas que o território se torna expressivo, se dá a ver, sentir ou pensar. Segundo Deleuze e Guattari, o território é o efeito da arte.:

Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente cartaz, placa. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (2012b, p. 129).

Territorializar um devir expressivo (ritmo ou melodia) implica em distribuir novas funções, por exemplo: uma criança, quando não quer que mexam em seus brinquedos, pode territorializar um ritmo agressivo, expressando-o em seus gestos, posturas; agencia um conjunto que ganha dimensão de marca expressiva, um conjunto que devém cartaz. Ao mesmo tempo, atribui novas funções aos brinquedos: os mesmos não servem para brincar, mas ganham dimensão de propriedade. Uma mulher, quando canta uma canção para territorializar o sono de uma criança, faz emergir – por meio de sua própria voz –, uma qualidade expressiva do próprio corpo; do conjunto do corpo com o ar; da voz com o ouvido da criança; que, junto à canção, devém marca de expressão.

Estamos ainda tratando do agenciamento territorial, que, como vimos, não se resume ao tipo humano, mas se expressa entre os animais que agenciam

territórios. Por isso, o conceito de ritornelo torna expressivo, entre outras coisas, um devir-animal que atravessa o conceito de território. A personagem conceitual da criança, pela qual se inicia a apresentação do conceito de ritornelo em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122), torna expressivo um devir-criança envolvido ao conceito de ritornelo e que faz bloco com um devir-animal da criança que agencia um território. “*O ritornelo de criança, que não é música, faz bloco com o devir-criança da música: uma vez mais foi necessária essa composição assimétrica*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 106). A voz aparece já quando a personagem da criança canta sua cançãozinha para afrontar o medo do escuro, mas, também, quando brinca em seu território, dá voz a uma nova função, um devir melódico que faz da voz uma qualidade expressiva dentro do conjunto que constitui a marca de expressão do território.

Ora saímos do território, ou deixamos alguém entrar, porque, como se vê já com os animais, os territórios nunca estão plenamente estabilizados. Alguma coisa pode começar a estufar dentro do território e este começa a se saturar; uma qualidade expressiva começa a adquirir uma constância, tanto em aspecto temporal quanto espacial, e é preciso abrir o território para que outras forças entrem ou para que algo dele saia. É o terceiro componente do ritornelo: a linha de fuga ou a desterritorialização, que é sempre seguida de uma reterritorialização. A linha de fuga pode ter um caráter criativo, mas também um caráter destrutivo, tornando-se linha de abolição.

Um bebê nasce, ao mesmo tempo em que uma mulher dá a vida. Esse bebê estava sendo produzido dentro do corpo da mulher, territorializando algumas qualidades expressivas, como a audição que entra em relação de contraponto com a voz da mulher, fazendo dela um território em meio ao caos dos ruídos e barulhos dos demais órgãos e dos sons do exterior que o bebê sente pela pele. A mulher, por sua vez, também territorializa o bebê como um devir expressivo de sua potência de gerar vida, ao mesmo tempo em que seu corpo distribui novas funções aos meios que a compõem. O que é produzido dentro dela, no entanto, põe-se a estufar, o território já não comporta as qualidades que ali se desenvolvem espacial e temporalmente; por sua vez, a mulher também tem sua qualidade expressiva desenvolvida a um ponto temporal e espacial que torna emergente a abertura do território.

O momento que antecede o nascimento é marcado por uma desterritorialização absoluta e relativa, entre bebê e mulher, ambos prestes a tomar uma linha de fuga. A mulher usa a voz para gritar e empurrar, para expressar a dor, e o corpo novamente se distribui novas funções: ossos se abrem e contrações desgrudam a criação do criador. O bebê já não consegue manter-se em meio aquático, precisa contrair, contemplar o ar. As forças do caos e da terra atravessam o território e o precipitam em uma linha de fuga. Entre gritos, empuxos e contrações eis que nasce uma mulher molecular e um bebê molecular, em uma desterritorialização absoluta e, ao mesmo tempo, relativa. Absoluta porque arrasta mulher e bebê em um bloco de devir-cósmico e relativa, porque torna-se impossível à mulher ser a mesma que era, assim como o bebê.

Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele (DELEUZE; GUATTARI, p. 123).

Alegria, dor, amor, crueldade e criação sintetizados como a intensidade de uma vida. Essa desterritorialização é seguida de uma reterritorialização, qual seja: a voz, ou o vagido, no caso do bebê. É em sua própria voz que o recém-nascido se reterritorializa, e o som que a envolve expressa-se, a um só tempo, como força do caos, da terra e do cosmos, visto que a voz é uma marca de expressão do próprio corpo, uma qualidade pura do corpo. É o corpo que contrai o ar por meio de um infra-agenciamento e faz dele um ponto estável para um limiar de agenciamento territorial, que, por sua vez, torna emergente um devir expressivo do ritmo e da melodia desse corpo. Se o vagido não sai, se a voz não se produz como marca expressiva de uma qualidade pura do corpo (que também dá nova função ao pulmão, por exemplo, que passa de aquático para aéreo, e também ao ouvido, que se torna capaz de ouvir melhor os sons graves), indica que esse corpo não foi capaz de contemplar o hábito de contrair o ar.

O corpo, em seu infra-agenciamento, tem, como hábito, contemplar o ar, mas é preciso contrair esse hábito para que a duração do existente seja contemplada. O ar é contraído do caos e é dobrado sobre ele como um ponto de estabilidade que, no limite, devém voz em um agenciamento territorial do próprio

corpo e no qual o devir expressivo do ritmo é territorializado como liberação de uma linha temporal pura, um tempo que não é nem a duração, nem o tempo cronológico dos estados de coisas no qual esse corpo está envolvido. Nada disso é ainda música, para a criança ou para a mulher, mas pode devir-música se o ritornelo de criança for desterritorializado e se abrir ao Cosmos. “No infinito, esses ritornelos devem reencontrar as canções de Moléculas, os vagidos de recém-nascidos dos Elementos fundamentais” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 145).

O som não deve essa potência a valores significantes ou de ‘comunicação’ (os quais, ao contrário, a supõem), nem a propriedades físicas (as dariam antes o privilégio à luz). É uma linha filogênica, um *phylum* maquinico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização. E isto não acontece sem grandes ambiguidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 175 [grifo do autor]).

Não vamos nos aprofundar no conceito de *phylum* maquinico, mas apenas ressaltar alguns traços desse conceito na sequência, a fim de passar ao problema do corpo e à relação com as crianças e o devir-criança.

2.3.1 Do *phylum* maquinico do som ao devir-criança do corpo

Um *phylum* maquinico, ou linhagem tecnológica, é um conjunto de singularidades que antecedem e extravasam qualquer sujeito, qualquer forma fixa que se proponha ao reconhecimento. O caráter tecnológico se dá por operações específicas pelas quais essas singularidades devêm prolongáveis. Desse modo, elas consistem em, mas também produzem a consistência de um ou vários traços de expressão. Os *phylum's* podem ser tanto naturais quanto artificiais e cada um tem suas singularidades e operações, tendo também qualidades próprias e traços de expressão que “determinam a relação do desejo com o elemento técnico”. Tanto os sons, como o metal, mas também o ar, a voz, a madeira, as palavras são, cada qual, um *phylum* maquinico⁵⁵.

⁵⁵ Aqui poderíamos pensar novamente no metal, uma vez que Deleuze e Guattari o enunciam como um *phylum* maquinico, isto é, como um fluxo de matéria que constitui uma linhagem tecnológica. Essa matéria não é tudo, mas está em tudo, inclusive na placa de metal do sintetizador musical. Os autores prolongam as singularidades e os traços de expressão dessa matéria em relação à placa de metal, elevando-a ao pensamento e fazendo a imaginação devir uma placa sensível capaz de levar o movimento ao infinito.

Mas sempre é possível instalar-se no nível de singularidades prologáveis de um *phylum* a outro, e reunir ambos. No limite, não há senão uma única e mesma linhagem filogenética, um único e mesmo *phylum* maquínico, idealmente contínuo: fluxo de matéria-movimento, fluxo de matéria em variação contínua, portador de singularidades e traços de expressão. Esse fluxo operatório e expressivo é tanto natural como artificial: é como a unidade do homem com a Natureza. Mas, ao mesmo tempo, não se realiza aqui e agora sem dividir-se, diferenciar-se. Denominaremos agenciamento todo conjunto de singularidades e traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados, estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento nesse sentido é uma verdadeira invenção. Os agenciamentos podem agrupar-se em conjuntos muito vastos que constituem ‘culturas’, ou até ‘idades’; nem por isso deixam de diferenciar o *phylum* ou o fluxo, dividindo-o em outros tantos *phylum*’s diversos, de tal ordem em tal nível, e introduzem as descontinuidades seletivas na continuidade ideal da matéria-movimento. Os agenciamentos recortam o *phylum* em linhagens diferenciadas distintas e, ao mesmo tempo, o *phylum* maquínico os atravessa todos, abandona um deles para continuar num outro, ou faz com que coexistam (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 94).

Deleuze e Guattari enfatizam, quando tratam sobre o problema do corpo através do conceito de *Corpo sem Órgãos*⁵⁶, que a criança transporta consigo um pedaço de placenta, uma matéria intensiva arrancada da forma orgânica da mãe, matéria essa que está livre da organização estratificada, dualista e molar à qual a própria mãe está submetida, e que isso marca, a cada vez, a ruptura contínua dessa matéria intensiva com o passado, ao mesmo tempo em que constitui “sua experiência, sua experimentação atuais” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 31).

A criança está envolvida nos estados de coisas da vida empírica, mas essa matéria intensiva que constitui sua experiência e sua experimentação atuais se desdobra como *uma* vida que coexiste com a vida empírica, visto ser

⁵⁶ O conceito de *Corpo sem Órgãos* foi criado por Deleuze e Guattari a partir da peça radiofônica de Antonin Artaud, intitulada *Para acabar com o julgamento de deus* (ARTAUD, [s/d]). O conceito não possui uma definição e até podemos dizer que transborda o sentido, um excesso de sentido que não se deixa prender pelos estratos que tentam fazer dele um organismo. É também o plano da filosofia de Deleuze e Guattari, a partir do qual os autores traçam uma perspectiva da Terra em “10.000 a.C. – *Geologia da Moral* (Quem a Terra pensa que é?)”, no qual os autores delineiam o *Corpo sem Órgãos* como a Terra antes de ser estratificada: “[...] a Terra – a Desterritorializada, a Glaciária, a Molécula gigante – era um corpo sem órgãos. Esse corpo sem órgãos era atravessado por matérias instáveis não formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 70). Enquanto conceito ele é desejo, a parte que compõe o grande *Corpo sem Órgãos* e que foi capturada pela estratificação, compondo cada vida existente.

intensiva. Essa matéria intensiva parece constituir-se como o grau de potência da criança, isto é, sua capacidade para afetar e ser afetada, através da qual ela experimenta os devires que a atravessam e dão a ver a potência de um corpo que não está, ainda, estratificado sob a forma de dualismos, subjetivado e organizado como organismo. O devir-criança de Deleuze e Guattari tem na criança a matéria intensiva constituída como um conjunto de singularidades que podem se tornar prolongáveis a partir de certas operações, tal como um *phylum* maquínico. É por meio dessas operações que as qualidades puras dessa matéria ganham consistência e produzem a consistência de um ou vários traços de expressão.

É por meio dos afectos extraídos dessa matéria intensiva que o conjunto de singularidades que a constituem pode se tornar prolongável, pois é o afecto que permite conhecer as qualidades dessa matéria e criar as operações capazes de torná-las assinaláveis, por meio dos traços de expressão que o afecto dá a ver. Desse modo, a criança-matéria experimenta seu corpo como um Corpo sem Órgãos e o conjunto das singularidades que constitui esse corpo em intensidade, isto é, a potência desse corpo, depende de operações que tornem essas singularidades prolongáveis, pois só assim é possível extrair delas qualidades imanentes.

Por um lado, para que seja possível criar operações que prolonguem o conjunto de singularidades de um *phylum* maquínico, é preciso segui-lo, só podem ser seguidos. Por outro lado, a criança-matéria está envolvida em estados de coisas que impõem sobre ela uma forma e uma identidade, fazendo dela um objeto a partir do qual se desenvolvem certas tecnologias – midiáticas, discursivas, operatórias – que constituem idades, sexos, hierarquias.

Aliado a isso, os autores dizem que as crianças não existem, pois elas são antes um devir que produz uma juventude universal, que atravessa qualquer idade, pois sua força não se diz da forma molar que as doma, nem mesmo podem ser reduzidas às identidades criadas pela história e aos organismos que recebem, mas sim por serem uma matéria em variação contínua, isto é, em devir, matéria-movimento, que a cada tempo e em cada cultura diferenciam-se e extraem suas forças do devir molecular que fazem passar por entre as 'idades'. Podemos dizer que entram e funcionam também nos agenciamentos de uma linhagem tecnológica, visto que estão envolvidas por diferentes discursos,

práticas e saberes que as modulam de acordo com as expectativas de cada 'idade histórica' e de cada cultura. "Não é a criança que devém adulto, é o devir-criança que faz uma juventude universal [,] devir-criança do adulto como da criança" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 73).

A infância, nesses termos, é fluxo de movimento, de devir, e a criança uma matéria em variação contínua que tem sua experiência ligada à sua experimentação atual, ou seja, só é possível por meio de um devir-criança do adulto, que a arranca do conjunto molar ao qual está submetida, ao mesmo tempo que produz uma criança molecular. "Assim, o Corpo sem Órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre *um* corpo. Ele não é mais projetivo do que regressivo" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 31). Nesse sentido, Deleuze e Guattari parecem afirmar que, para criar um Corpo sem Órgãos, é preciso também devir-criança, entrar em vizinhança com uma criança, extrair qualidades dessa matéria intensiva, experimentando-a a partir de sua própria experiência, para que seja possível contemplar aquela sensibilidade primitiva da qual procedemos, e mais, para que a própria criança devesse outra coisa.

Por sua vez, os artigos indefinidos, ressaltados pelos autores como traços expressivos das crianças, se dão a ver porque são contemplações contraídas por um devir-criança do filósofo, despontando como qualidades imanentes dessa matéria intensiva, isto é, das crianças, e que, por meio de um devir-criança do filósofo, têm singularidades prolongadas.

O modo como Deleuze e Guattari relacionam as crianças ao *spinozismo* e este ao devir-criança do filósofo, amplifica que as questões colocadas pelas crianças são articuladas por artigos indefinidos, por meio dos quais, tais questões indicam um processo de singularização, um devir. Ademais, os artigos indefinidos são também característicos da linguagem de Spinoza.

Por meio da operação de consistência, o campo transcendental é orientado pelos traços direcionais de um plano de imanência, sendo a estética uma direção do plano na qual a sensibilidade orienta intuitivamente a seleção dos traços dos movimentos infinitos e o campo de experimentação conexo a tal região do plano. Um plano de imanência só se dá a ver por meio dos conceitos que ele cria e que são conectados ao plano por meio das personagens conceituais, que, por sua vez, expressam a força de um devir por meio da dimensão que adquirem com

os traços personalísticos que lhe são atribuídos e aos problemas nos quais intervêm.

Os conceitos consistem, pois neles se mantêm unidos elementos heterogêneos que adentram em vizinhança por meio de uma síntese de disparates. São intenções do plano, isto é, consistem em traços intensivos que são os componentes que nele coincidem e constituem sua endoconsistência. Porém, na medida em que os conceitos têm também uma exoconsistência, lançam pontes a um campo de experimentação não filosófico no qual intensifica-se a consistência dos conceitos e a sensibilidade expressa pelos traços das personagens.

Nesse caminho, a relação do plano de imanência da filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari com a etologia de Uexküll parece orientar uma direção etológica do plano de imanência, que prolonga a relação da música com os afectos, ou devires, do plano de composição sinfônico da Natureza, fazendo da etologia um movimento infinito para constituir campos de experimentação para a criação de conceitos.

Para explorar a consistência da música em relação ao problema da sensibilidade dos sentidos e da percepção, e mais, de como é articulada também como uma força estratégica de sensibilização dos sentidos, buscamos mostrar, por meio dela, as pontes do plano de imanência de Deleuze e Guattari com a filosofia e a estética da existência de Nietzsche e com a etologia de Uexküll e sua música da Natureza, nos quais o *phyluym* maquínico dos sons é recortado e a música prolongada em outras direções, por meio da operação de consistência.

Enfim, mediante a personagem da criança e da relação desta com o conceito de ritornelo, buscamos mapear algumas articulações com a questão acerca do que pode um corpo e com o problema da sensibilidade dos sentidos para os devires, mas também de uma conexão do conceito de ritornelo com o plano de imanência dos autores em intersecção com tal personagem – que faz bloco com um devir-criança do filósofo. O devir-criança do filósofo parece ganhar força ou ser atravessado por um devir-criança da música, na medida em que esse devir faz bloco com ritornelos de criança.

Por outro lado, a articulação do conceito de devir-criança com o problema do corpo e da sensibilidade dos sentidos e, ainda, com a música e o conceito de

ritornelo, implica diretamente no modo de proceder da filosofia-sintetizador e na desterritorialização de ritornelos de criança, que em sentido relativo é também a desterritorialização da própria música. Veremos, na sequência, de que modo o timbre *spinozista* da filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari orienta uma direção ética do plano de imanência dos autores, ao mesmo tempo em que, por meio do contraponto que esse timbre sintetiza entre as crianças enquanto *spinozistas* e o *spinozismo* como devir-criança do filósofo, é possível trabalhar a relação entre as experiências das crianças e a música como um meio associado de experimentação dessa filosofia em meio à não filosofia.

3. TIMBRE SPINOZISTA DA FILOSOFIA-SINTETIZADOR

Neste capítulo da pesquisa, não vamos nos ocupar da obra de Spinoza, mas sim de como a filosofia-sintetizador de Deleuze-Guattari modula a filosofia desse pensador e extrai dela o que concebe como *spinozismo*, ou então produz um timbre *spinozista*. Nosso intuito, como afirmado anteriormente, não é sanar qualquer possível especulação sobre o *spinozismo* de Deleuze e Guattari. Nosso compromisso é explorar os sentidos da afirmação de que as crianças são *spinozistas* e de que o *spinozismo* é o devir-criança do filósofo. O objetivo deste capítulo é mostrar que Deleuze e Guattari lançam algumas senhas para fazer ver, por meio dos traços que atribuem à personagem conceitual da criança, o modo como elas concebem o corpo sob outras coordenadas, isto é, por meio de relações de longitude (cinética) e latitude (dinâmica). Veremos que isso as aproxima do problema colocado por Spinoza, e herdado por Deleuze e Guattari, acerca do que pode um corpo e de como as crianças tornam essa problemática sempre atual, visto serem elas as primeiras a terem seus corpos roubados, para fazer deles organismos.

Iniciamos pelo modo como Deleuze trata a definição de corpo em Spinoza, a partir da obra *Spinoza: Filosofia Prática* (DELEUZE, 2002) e também alguns pontos sobre a ideia de expressão enunciada em *Spinoza e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017). Na sequência, nos ocupamos da afirmação de que as crianças são *spinozistas* e alguns traços do *spinozismo* como o devir-criança do filósofo, mostrando de que modo Deleuze e Guattari concebem o envolvimento das crianças junto ao problema acerca do que pode um corpo. Por fim, buscamos articular a relação das crianças e o conceito de ritornelo, com os três gêneros de conhecimento de Spinoza, a partir da leitura de Deleuze e Guattari, a fim de mostrar que os autores sintetizam os três gêneros de conhecimento no conceito de ritornelo, indicando um caminho prático e ético que vincula a criação de conceitos à experimentação do corpo. Em meio a isso, mostramos que os autores parecem ter nas crianças um meio associado de experimentação para a problematização do corpo, pois parecem ver nelas e dar a ver, por meio da personagem conceitual da criança, um modo de vida *spinozista*, que é filosófico e não filosófico ao mesmo tempo.

3.1 Um modo de vida *spinozista*

Nas páginas de *Spinoza: Filosofia Prática* (DELEUZE, 2002), mais precisamente no texto, “Spinoza e nós”, Deleuze nos diz que conviria mais com a ideia de uma filosofia prática se, ao invés de iniciarmos Spinoza pelo seu primeiro princípio, a saber, que há uma única substância⁵⁷ para todos os atributos, partíssemos do meio. Assim, para estarmos no meio de Spinoza, em princípio, é prudente conceber que há apenas “uma única Natureza para todos os corpos, uma única Natureza para todos os indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras” (DELEUZE, 2002, p. 122). É nesse meio que poderíamos, segundo Deleuze, experimentar a filosofia prática que ele diz ter sido criada por Spinoza, afirmando, ao mesmo tempo que, estar nesse meio, isto é, nesse plano de imanência traçado por Spinoza⁵⁸ implica “um modo de vida, uma maneira de ser” (DELEUZE, 2002, p. 127). Vimos no início da pesquisa que um plano de imanência, a partir do modo como é enunciado em *O que é a Filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), é uma imagem de pensamento, uma imagem que o pensamento tem sobre o que é pensar, de que modo pensar, em que circunstâncias; que o plano de imanência ou de consistência de Spinoza, tal como Deleuze o concebe, é um plano comum de imanência justamente por ser uma Natureza para todos os corpos, indivíduos, almas; e que estamos no meio desse plano porque somos produzidos como modos de variação dessa Natureza-Indivíduo.

Esse plano de imanência ou de consistência, não é um plano no sentido de desígnio no espírito, projeto, programa, é um plano no sentido geométrico, seção, interseção, diagrama. Então, estar no meio de Spinoza é estar nesse plano modal, ou melhor instalar-se nesse plano (DELEUZE, 2002, p. 127).

⁵⁷ A substância para Spinoza é Deus, isto é, a Natureza (*Deus sive Natura*). Deus é uma substância eterna e infinita que em sua essência, envolve necessariamente a existência. Além disso, a essência que envolve necessariamente a existência é causa de si mesma, por isso, o conceito de substância não necessita de nenhum outro conceito pelo qual ele deva ser explicado. Não há, portanto, nada fora da Natureza que seja causa dessa existência. Em seu primeiro princípio Spinoza já destituiu qualquer possibilidade de pensar Deus como uma transcendência.

⁵⁸ “Quem sabia plenamente que a imanência não pertencia senão a si mesma, e assim que ela era um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido pelas ordenadas intensivas, era Spinoza. Assim, ele é o príncipe dos filósofos. Talvez o único a não ter aceitado nenhum compromisso com a transcendência, a tê-la expulsado de todos os lugares” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 60).

Trata-se de instalar-se no meio dele, é o que diz Deleuze. Não se trata apenas de ficar à espera de que algo aconteça, mas efetivamente instalar a percepção nesse plano, ficar atento ao que nele se passa e experimentar. O que Spinoza propõe é uma outra forma de perceber as coisas existentes, os corpos, o pensamento, as almas, os indivíduos, as relações, as composições, de um modo o mais adequado possível em relação a Deus, ou seja, à Natureza, visto ser ela a causa de si e, no mesmo sentido, causa de todas as coisas existentes. Corpo e pensamento são inseparáveis, pois são atributos por meio dos quais a Natureza expressa sua essência eterna e infinita de existir. Mas o principal problema levantado por Spinoza, e herdado por Deleuze e Guattari, é o fato de não sabermos acerca da potência do corpo, de não conhecermos o corpo naquilo que ele pode, o que nos limita a ter apenas ideias inadequadas⁵⁹ acerca de nós mesmos, dos outros corpos, das relações entre os corpos e da própria Natureza.

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer (SPINOZA, 2015, p. 101).

Inserir-se no plano modal de Spinoza é, antes de mais nada, experimentá-lo a partir do próprio corpo, ou ainda melhor, é experimentar o próprio corpo, visto que nem mesmo sabemos o que ele pode. Mas não há uma receita de como fazê-lo, senão encarando essa experimentação como um modo de vida, uma maneira de ser, tal como Deleuze o versa. A experimentação do corpo parece ser um dos primeiros traços do *spinozismo* deleuze-guattariano. E não é do organismo que se trata, mas do corpo como um indivíduo autônomo, que tem sua potência própria e que não está separado ou isolado do meio em que se encontra e nem da Natureza.

Os modos existentes são expressões produtivas dos atributos da Natureza. Nossos corpos, cada qual, são modos de expressão, assim como os modos de pensar. A natureza, enquanto uma substância eterna e infinita que em sua essência envolve necessariamente a existência, contém e compreende uma infinidade de atributos, nos quais expressa sua constituição como essência

⁵⁹ Iremos tratar das ideias inadequadas nos próximos tópicos.

eterna e infinita. Desse modo, os atributos são expressões constitutivas da substância eterna e infinita que é Deus, ou seja, a Natureza⁶⁰.

Existem infinitos atributos, dos quais conhecemos apenas dois: corpo/extensão e pensamento. Só conhecemos esses dois, diz Deleuze, porque são os únicos que envolvem a essência de nosso modo de existência. Nesse sentido, todos os corpos existentes, sejam visíveis ou não, são modos de expressão produtiva do atributo extensão e envolvem cada qual uma essência singular, assim como as ideias⁶¹, que são modos de pensar, enquanto expressões produtivas do atributo pensamento.

Um corpo, segundo Deleuze, pode ser praticamente qualquer coisa: “pode ser um animal, um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade” (DELEUZE, 2002, p. 132). Deleuze diz que Spinoza define os corpos sob duas coordenadas, uma correspondendo à estrutura constitutiva do corpo e a outra àquilo que ele pode: em relação à estrutura, uma essência de modo se expressa na conexão das partes extensivas que passam a lhes pertencer no exterior, sob relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão e que constituem a cinética de um corpo (longitude); enquanto aquilo que um corpo pode, expressa-se em um grau de potência que corresponde ao poder de afetar e ser afetado, que é a dinâmica de um corpo (latitude).

Isso independe do tamanho do corpo, pois, por menor que seja, ele é composto por uma multiplicidade de partículas que se constituem sob essas conexões e que determinam a individualidade de cada corpo. A proposição dinâmica remete à capacidade que um corpo tem para afetar e ser afetado por outros corpos com os quais entra em relação, é “esse poder de afetar e ser afetado que também define a individualidade de um corpo”. Essas duas formas

⁶⁰ A obra *Spinoza e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017) é uma obra na qual Deleuze dedica-se a tratar do papel que a ideia de expressão desempenha na obra de Spinoza, principalmente na *Ética*. Desse modo, é prudente não conceber a expressão simplesmente como um conceito, mas sim como uma potência da substância, isto é, da Natureza, enquanto sua essência envolve necessariamente a existência. Isso faz da substância causa de si e, no mesmo sentido, causa de todas as coisas existentes. Cada atributo tem sua causa contida e compreendida na substância eterna e infinita, por isso os atributos são expressão constitutiva dessa substância. Os atributos, enquanto expressões da substância, exprimem, cada qual, uma essência singular da substância (existir) que faz deles atributos eternos e infinitos.

⁶¹ Segundo Deleuze, Spinoza distingue três tipos de ideias que estão distribuídas entre os três gêneros de conhecimento, os quais serão trabalhados nos próximos tópicos. No entanto, todas as ideias são modos de expressão produtiva do pensamento.

de individualização de um corpo estão expressas em cada modo existente e, quando inseridos em meio a essas duas proposições, vivendo-as realmente, “é muito mais complicado e a gente se torna então *spinozista* antes de ter percebido o porquê” (DELEUZE, 2002, p. 128 [grifo nosso]).

Nesse sentido, cada corpo é um indivíduo que se singulariza segundo relações cinéticas e dinâmicas. É a partir dessas relações que se torna possível, posteriormente, qualquer outra definição segundo formas e funções. Tomando o exemplo do metal, já citado, podemos dizer que a cinética desse elemento é o conjunto dos componentes interiores que nos permitem diferenciá-lo do silício, que tem outra composição cinética. Sob uma perspectiva dinâmica, no entanto, o metal parece ter uma capacidade de afetar e de ser afetado por muitas coisas, visto que ele está em praticamente tudo, pode ser afetado por muitas coisas que o individualizam (sais minerais, objetos variados, pode ser usado na arte, como a placa de metal do sintetizador, etc.). Mas pode também afetar outros corpos de muitas formas (pode servir para matar, melhorar a tecnologia, arrumar um sorriso pelos aparelhos dentários, para ser impedido de passar nas portas de banco sem autorização, pode afetar enquanto instrumento musical, etc.).

Essas coordenadas são inseparáveis, uma correspondendo à longitude de um corpo (cinética) e a outra à latitude (dinâmica). Portanto, um dos traços do *spinozismo*, tal como Deleuze e Guattari o concebem, remete a essa inserção em um modo de vida, uma maneira de ser que não percebe ou define os corpos por suas formas e funções fixas, definições ‘demasiadamente humanas’, mas sim por relações cinéticas e dinâmicas: por sua longitude e latitude.

Tal modo de percepção e definição dos corpos versa sobre uma outra geometria dos corpos, outras intersecções de linhas entre natural e artificial, visto que o Plano de Natureza, ou o plano de imanência comum a todos os corpos, almas, indivíduos, não exclui o artificial, mas, antes, cria seus próprios artifícios nos quais as formas, funções e contornos decalcados sobre os corpos são apenas suplementos ($n + 1$) que separam os homens da natureza, distancia-os desse plano e obstrui a possibilidade do conhecimento acerca de si mesmos e da causa dessa existência.

As relações de movimento e repouso e de velocidade e lentidão que constituem as conexões características de um corpo, enquanto designam as partes extensivas que a ele se ligam para formar um todo composto, têm nessa

conexão a expressão da essência singular do modo em questão, quando esta deixa de estar apenas contida no atributo e passa a existir fora do atributo⁶². Mas a essência do modo expressa também, quando passa a existir e adquire uma infinidade de partes sob certa conexão (cinética), um grau de potência que corresponde ao poder de afetar e ser afetado desse modo. Visto que no exterior, isto é, fora dos atributos, há uma infinidade de modos existentes que entram, necessariamente, em relação uns com os outros, a conexão característica de um corpo, quando encontra outro corpo, pode ser composta ou decomposta nesses encontros.

Por exemplo, um recém-nascido, já formado, isto é, como uma essência de modo que se tornou existente porque adquiriu partes extensivas que obedecem sua conexão característica, ainda assim, ao nascer, precisa adquirir o ar como uma de suas partes extensivas, caso contrário sua conexão característica é decomposta. Por existir, o bebê já é constituído pelas duas coordenadas, a cinética e a dinâmica. A cinética remete as partes extensivas que são a expressão constitutiva da essência singular do modo (por isso não é um pato – que tem também uma essência de modo e é composto por outras partes extensivas). A dinâmica, por sua vez, é o grau de potência para ser afetado e afetar, por isso, ao nascer, o recém-nascido que não é capaz de fazer do ar uma de suas partes constitutivas, tem seu grau de potência diminuído, isto é, seu corpo não foi capaz de ser afetado pelo corpo do ar. É um infinito modo de pensar os corpos, de mapeá-los, de perceber suas composições e decomposições quando nos orientamos pelas coordenadas de longitude e latitude.

Sendo o bebê capaz de ser afetado pelo corpo do ar e fazendo dele uma de suas partes constitutivas, isso tem como expressão produtiva a voz, que não

⁶² Deleuze diz em *Spinoza e o problema da expressão* (2017) que as essências de modos são eternas e infinitas e estão contidas e compreendidas no atributo, convivendo todas entre si e se distinguem apenas em intensidade. Elas existem fisicamente, mas contidas no atributo. Quando as essências de modos se exprimem, é porque expressam uma conexão cinética na qual infinitas partes do exterior passam a lhe pertencer de acordo com uma relação de movimento e repouso, velocidade e lentidão que envolvem uma dinâmica que corresponde a um grau de potência (intensiva) como poder de afetar e ser afetado do modo em questão. Esse segundo modo de existência, isto é, quando a essência passa para fora do atributo, ela se exprime um modo de duração do modo enquanto finito, mas a duração do modo não determina que a existência de sua essência esteja submetida à essa duração, visto que a essência é eterna e infinita.

é nem unicamente do bebê nem unicamente do ar, mas uma expressão dessa composição. A voz só é possível pelo encontro entre dois corpos, que entram em uma relação de movimento e repouso e de velocidade e lentidão entre suas partes que, juntos, expressam a produção de um corpo sonoro⁶³. Ao mesmo tempo, esse corpo vocal, expresso a partir do encontro entre esses dois corpos (pulmão e ar), constitui uma relação cinética com o corpo auditivo daqueles que presenciam esse encontro, pois caso essa expressão não ocorra, isto é, caso o corpo vocal não entre em relação com as conexões características com o corpo auditivo dos que presenciam o nascimento, é sinal de que a conexão característica das partes que compõem o corpo do recém-nascido não foi capaz de se apropriar do ar como uma de suas partes extensivas.

Quando um corpo pulmonar não é capaz de adquirir essa parte extensiva que lhe é necessária, é porque algum outro corpo com o qual ele entra em relação está decompondo suas conexões características, impedindo que ele aumente sua potência de agir e, conseqüentemente, toda a potência de agir do corpo do recém-nascido diminui.

Essa relação cinética e dinâmica, que define a individualidade dos corpos, encontra um exemplo também no encontro entre a voz da mãe e a audição do recém-nascido que já dentro do útero tem seu órgão auditivo completamente formado e têm, como parte de sua conexão característica, as sonoridades que se encontram com esse órgão, que podem aumentar ou diminuir sua potência de agir. Ao nascer, o bebê tem sua potência de agir aumentada quando encontra a voz que já o afetava em seu antigo meio aquático, isto é, é preenchido de alegria. A voz da mulher, que é uma parte da conexão cinética do recém-nascido desde o útero, tem o teor de ponto estável em meio ao caos que ele encontra ao nascer. Não há consciência, não há reconhecimento. Essa alegria não devém do fato de o recém-nascido reconhecer a voz que outrora ouvia dentro do útero, mas sim porque essa voz já faz parte da longitude do corpo que nasce para o

⁶³ Quando apresentamos Uexküll, referenciamos o que Deleuze e Guattari concebem como transcodificação e o modo como a associam a produção de uma mais-valia de código. Essa definição versa sobre o modo como um corpo (ex.: aranha), carrega em sua própria constituição, fragmentos do código de outro corpo heterogêneo (mosca) e de como essas composições produzem uma mais-valia de código, que já não é só da aranha, nem só da mosca, mas um terceiro corpo. Deleuze e Guattari afirmam a mais-valia como a constituição expressiva de um plano rítmico ou melódico. Desse modo, a voz, enquanto efeito de uma transcodificação, é uma mais-valia de código e constitui-se como um plano rítmico diferente do plano no qual se dá o encontro entre os corpos.

mundo e se ela permanece nesse novo ambiente, a conexão de suas partes não é decomposta, e por isso o bebê é afetado de alegria. É o timbre da voz que o afeta, pois já foi contraído como uma de suas partes, e não a relação mãe-bebê em específico. O silêncio é também um corpo e quando ele toma o lugar da voz da mulher em relação à conexão cinética do recém-nascido, isto é, quando o silêncio encontra o corpo do recém-nascido, o primeiro decompõe as conexões características do segundo e o afeta de tristeza. Não há nada de edipiano nesse exemplo, frisamos. Apenas exploramos a relação cinética e dinâmica que o corpo vocal desempenha ao entrar em relação com o corpo auditivo do bebê e de como pode aumentar ou diminuir a potência de agir desse corpo.

Um ponto interessante em relação a esse exemplo seria o de que as crianças que nascem surdas são perfeitas naquilo que podem, pois, a conexão cinética do ouvido não tomou os sons como uma parte extensiva de sua constituição. A audição, nesses casos, não se limita aos ouvidos, mas distribui-se sobre outras relações de movimento e repouso e velocidade e lentidão entre as partes extensivas que constituem a longitude de um corpo, sendo a vibração um corpo adquirido como parte extensiva da conexão característica do corpo de um 'surdo'. Dinamicamente, os corpos não têm o mesmo poder de afetar e serem afetados, por isso o que afeta um corpo pode não afetar outro. Só dizemos que um corpo surdo é deficiente ou imperfeito porque definimos o ouvido como um órgão que tem uma forma específica e uma função específica, restringindo a função de ouvir, estritamente a essa forma. Só assim podemos comparar os corpos e dizer que um corpo é perfeito e outro não. Mas essas definições de formas e funções são exteriores e não dizem respeito a natureza dos corpos considerados, visto que, segundo o Spinoza de Deleuze, não há nenhuma imperfeição na Natureza e, sendo Deus a causa de si e no *mesmo sentido* causa de todas as coisas existentes, a imperfeição atribuída as coisas existentes que têm Deus como causa, isto é, a Natureza, é uma ilusão derivada das ideias inadequadas que temos sobre nós mesmos, sobre os demais corpos e sobre a relação entre eles.

A questão estaria voltada ao modo como um corpo social, na medida em que têm ideias inadequadas acerca de suas partes extensivas, ou seja, dos demais corpos que fazem parte da sua conexão característica e da causa da existência desses corpos e de si mesmo enquanto corpo, tanto em longitude

quanto em latitude, é afetado de tristeza quando sente que suas conexões são decompostas ao entrarem em relação com corpos 'imperfeitos' e 'deficientes'.

Outro exemplo poderia ser relacionado à música e às sonoridades. Quando partículas de um certo corpo sonoro entra em relação com um outro corpo, pode tanto compor sua conexão característica de movimento e repouso, velocidade e lentidão, e afetá-lo, assim, de alegria, aumentando sua potência de agir, como pode decompor sua conexão característica e afetá-lo de tristeza. No entanto, enquanto desconhecemos essa cinética e essa dinâmica entre os corpos, podemos atribuir, orientados por uma ideia inadequada, que a música é alegre ou que ela é triste, visto que desconhecemos a causa do efeito que ela tem sobre nosso poder de ser afetado. Essa ideia se mostra inadequada quando dois indivíduos diferentes, ao ouvirem a mesma música, um tem seu poder de ser afetado preenchido de alegria e o outro preenchido de tristeza. Essas duas paixões, alegria e tristeza, segundo a leitura que Deleuze faz de Spinoza, são as paixões fundamentais que preenchem o poder de ser afetado de uma infinidade de indivíduos e não estão restritas aos modos de existência humanos.

Levando o exemplo das sonoridades aos modos de existência dos animais, especificamente aos pinguins que marcham quilômetros até chegar ao polo norte para se reproduzirem, as fêmeas, após colocarem seus ovos, os deixam sobre a responsabilidade do macho por quase três meses, em um período de inverno violento e cruel, para saírem novamente em marcha rumo ao oceano, em busca de alimento. Os machos tomam esses ovos como partes extensivas de suas conexões características, envolvendo-os em suas patas e protegendo-os do frio extremo sob suas penugens durante os três meses de jejum. Essa relação é contemplada, pois é contraído pelo hábito. A cinética dos ovos tem nos machos uma parte extensiva com as quais compõem suas conexões de movimento e repouso, velocidade e lentidão. Caso não haja essa relação entre o ovo e o macho, a cinética do ovo é decomposta, pois estes congelarão e não serão chocados. Quando a imensidão de fêmeas retorna, três meses depois, os filhotes estão à espera de alimento e elas cantam para que os seus machos respectivos as encontrem. Cada macho é preenchido de alegria quando ouve a voz de sua fêmea em meio à imensidão que regressa.

Se não ouvem essa voz, pelo fato da fêmea não retornar, são preenchidos de tristeza e tanto a sua cinética quanto a do filhote são decompostas. A voz da

fêmea só pode preencher o macho de alegria ou tristeza (aumentar ou diminuir sua potência de agir, compor ou decompor suas conexões) porque esse corpo sonoro é uma parte extensiva que serve de contraponto à cinética do macho e é isso que permite a ele ser afetado por essa voz específica em meio a tantas vozes. O mesmo acontece com a fêmea e a permite encontrar seu macho em meio a tantos outros⁶⁴.

Desse modo, um corpo não é definido por seus contornos e formas, nem por funções fixas, mas por aquilo que ele pode, isto é, por seu poder de afetar e de ser afetado por outros corpos, poder que é preenchido de alegria ou tristeza, e pelas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão que constituem sua conexão característica e que se compõem ou decompõem no encontro com outros corpos: pela cinética (longitude) e pela dinâmica (latitude).

Com efeito, a proposição cinética nos diz que um corpo se define por relações de movimento e repouso, de lentidão e velocidade entre partículas. Isto é: ele não se define por uma forma ou por funções. A forma global, as formas específicas, as funções orgânicas dependerão das relações de velocidade e lentidão [...] o importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma ou um desenvolvimento de forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e lentidões num plano de imanência (DELEUZE, 2002, p. 128).

Não há nada isolado na Natureza, como já dizia Uexküll, mas coisas heterogêneas se compõem em relação de ponto e contraponto, pois são constituídas a partir de um mesmo plano de composição ou de consistência que vai ao infinito. É nesse sentido também que Deleuze aproxima a etologia de Uexküll à *Ética* de Spinoza, afirmando que o primeiro é um *spinozista* e que o segundo faz uma etologia quando produz uma ética dos afetos. “A *Ética* de Spinoza não tem nada a ver com uma moral, ele a concebe como uma etologia, isto é, como uma composição das velocidades e lentidões dos poderes de afetar e de ser afetado nesse plano de composição” (DELEUZE, 2002, p. 130).

⁶⁴ Esse exemplo foi retirado do filme *Marcha dos pinguins* e o conhecimento acerca dessa cinética e dessa dinâmica entre os pinguins pela biologia parece fazer uso de procedimentos criados pela etologia, a qual não define os animais por classe, espécie e gênero, mas antes por aquilo que os afeta em relação ao meio nos quais estão inseridos, isto é, aquilo que pode adquirir significado nesses meios em relação a tudo o mais que é ignorado por esses sujeitos.

Passemos agora à relação das crianças com o *spinozismo* de Deleuze e Guattari.

3.1.1 Crianças *spinozistas* e devir-criança do filósofo

As crianças são também *spinozistas*, segundo Deleuze e Guattari, pois não definem os corpos por formas, funções ou contornos, mas por afectos⁶⁵. Não definem os animais por espécie ou gênero, mas sim pelos afectos de que são capazes, isto é, por aquilo que pode um corpo. Ao tratarem esse tema em *Mil Platôs* (2012b) e também em *Crítica e Clínica* (DELEUZE, 1997), diferente de outras menções às crianças ao longo da obra composta a quatro mãos pela dupla, dão, nesses casos, nomes próprios à personagem conceitual da criança: É o nome do pequeno Hans⁶⁶ e de Richard⁶⁷ que acompanham a enunciação do modo de percepção que envolve o plano de imanência ou de consistência em relação aos afectos de que um corpo é capaz.

⁶⁵ Deleuze e Guattari parecem substituir os afetos (*affectio*) de Spinoza por afectos quando tratam das relações de longitude e latitude do plano de imanência: “os afectos são devires. Spinoza pergunta: o que pode um corpo? Chama-se *latitude* de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau” (DELEUZE; GUATTARI, 2012d, p. 44). Desse modo, tudo que dissemos anteriormente sobre a potência de afetar e ser afetado em Spinoza, segundo a leitura de Deleuze deve ser visto como afectos, isto é, devires.

⁶⁶ O pequeno Hans, como ficou conhecido, foi um menino submetido às interpretações da psicanálise de Freud, não diretamente por meio deste, mas sim por seu próprio pai, que era simpatizante das ideias promovidas por Freud e que sentiu que seu filho Hans apresentava alguns comportamentos estranhos e uma certa fixação na ideia de um ‘faz-pipi’. Freud mesmo afirma que foi o pai que cedeu a ele as observações que posteriormente seriam publicadas em seus estudos. “O caso clínico, estritamente falando, não provém de minha própria observação. É verdade que assentei as linhas gerais do tratamento e que numa única ocasião, na qual tive uma conversa com o menino, participei diretamente dele; no entanto, o próprio tratamento foi efetuado pelo pai da criança, sendo a ele que devo meus agradecimentos mais sinceros por me permitir publicar suas observações acerca do caso” (FREUD, [s/d], p. 2). Freud utilizou-se do caso do pequeno Hans, vinculando-o principalmente junto a sua teoria acerca da sexualidade infantil, e o ‘faz-pipi’ que era uma ideia recorrente que o menino expressava em diferentes momentos, e conectava a diferentes figuras, como por exemplo ao cavalo (que tinha um ‘faz-pipi’ grande), à irmãzinha (que tinha um ‘faz-pipi’ pequenininho), incomodaram o pai da criança e o levaram a buscar um apoio psicanalítico. A fixação do menino pelo ‘faz-pipi’ foi diagnosticada como fobia e associadas ao sentimento de castração (quando o menino reconhece que o falo do pai é maior que o seu, e que a mãe não tem um falo – a grosso modo, tal sentimento decorre do medo da criança em perder seu falo no caso do menino, e da menina em perceber que é ‘castrada’ por não possuir um falo).

⁶⁷ Richard foi um menino submetido aos tratamentos psicanalíticos de Melaine Klein, que estendeu a psicanálise freudiana às crianças e aos primeiros anos de vida. Richard foi um dos pacientes que propiciou a Klein adaptar a teoria freudiana para ser aplicada ao mundo infantil, e tendo descoberto a relação da criança com os objetos parciais, ainda assim manteve a estrutura interpretativa do inconsciente edipiano criada por Freud e fez dos objetos parciais, partes da mãe ou do pai como figuras globais. Veremos mais acerca do caso Richard na sequência.

Mas por que essas personagens conceituais foram acompanhadas de nomes próprios? Pensamos que é, em primeiro lugar, porque os filósofos lançam outro modo de percepção sobre esses casos, ao mesmo tempo em que se utilizam deles para dar a ver o limiar perceptivo das crianças em relação à latitude e longitude dos corpos envolvidos ao plano de imanência ou de composição. As personagens conceituais, como vimos na parte anterior, são ideias virtuais reais, mas não atuais; ideais sem serem abstratas. São antes imagens virtuais que formam uma parte ideal dos objetos aos quais se referem, mas que não ocupam o mesmo plano no qual os objetos estão inseridos e nem estão submetidas às mesmas organizações. Enquanto os objetos fazem parte de um plano empírico atual, as virtualidades são uma parte desses objetos que participam de um plano de pensamento que é real sem ser atual. Veremos mais acerca disso, no decorrer do trabalho. Nesse momento, apenas nos perguntamos qual o interesse dos autores em atribuírem um nome próprio a essas personagens quando, por meio delas, tratam o problema acerca do que pode um corpo.

Esse problema parece se juntar à questão enunciada na primeira parte da pesquisa, retirada da obra *O Anti-Édipo* (2011a) e que está baseada em uma perspectiva *spinozista*:

Eis porque o problema fundamental da filosofia política é ainda aquele que Spinoza soube levantar (e que Reich redescobriu): ‘Porque os homens combatem *por* sua servidão como se se tratasse da sua salvação?’ Como é possível que cheguem a gritar: mais impostos! Menos pão!’ (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 46-47 [grifo do autor]).

Nessa obra, Deleuze e Guattari traçam uma crítica acirrada ao modo como Freud interpreta o inconsciente a partir do mito de Édipo e injeta a falta no desejo. É para a criança e para a infância que a interpretação psicanalítica de Freud se volta a fim de fazer dessa primeira fase uma espécie de núcleo problemático dos sintomas adultos, atribuindo esses sintomas às relações com os pais, com a família, como se o inconsciente operasse, desde as primeiras experiências do bebê, como um teatro no qual figuram as figuras familiares.

Voltando à questão do pequeno Hans, seguida da afirmação de que as crianças são *spinozistas*, os autores a percebem do seguinte modo:

As crianças são spinozistas. Quando o pequeno Hans fala de um 'faz-pipi', não é um órgão nem uma função orgânica: é antes um *material*, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões, suas relações de movimento e repouso, os diversos agenciamentos individuados onde ele entra. Uma menina tem um faz-pipi? O menino diz que sim, e não é por analogia, nem para conjurar o medo da castração. As meninas têm evidentemente um faz-pipi, pois elas fazem pipi efetivamente: funcionamento maquínico mais do que função orgânica. Simplesmente, o mesmo material não tem as mesmas conexões, as mesmas relações de movimento e repouso, não entra no mesmo agenciamento no menino e na menina (uma menina não faz pipi de pé e nem para longe). Uma locomotiva tem um 'faz-pipi'? Sim, num outro agenciamento maquínico ainda (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 43 [grifo nosso]).

O pequeno Hans, na época de seu tratamento, tinha em torno de cinco anos. A crítica da dupla direciona-se ao modo como a interpretação psicanalítica fecha o faz-pipi (com a condição de o pressupor sob uma forma e uma função específica e global) na figura do pai, e a insistência do menino em colocar esse material em relação a uma variação de conexões, como um medo da castração. Mas aqui já encontramos outro traço do *spinozismo* de Deleuze e Guattari: o agenciamento maquínico. Desde a obra *Mil Platôs*, o desejo ganha a dimensão de agenciamento, isto é, o desejo é sempre agenciado, torna-se aquilo que o agenciamento faz dele. O desejo não é desejo de um objeto que lhe falta, mas sua produção expressa-se nos agenciamentos. É o inconsciente que maquina os agenciamentos do desejo e um agenciamento maquínico, nesse sentido, não opera segundo um plano de organização ou de desenvolvimento de formas e funções; tampouco se orienta por um plano teológico e transcendente.

Um agenciamento maquínico conecta um conjunto de partes extensivas em relações variadas de longitude. Tal agenciamento tende a fazer as coisas funcionarem independente das formas e funções dos objetos e dos sujeitos que entram nessa relação. É um agenciamento impessoal, visto ser inconsciente, mas que faz o desejo fluir por permite-lhe produzir diferentes conexões com um mesmo material, isto é, experimentar. "Não se trata de animismo, não mais do que de mecanismo, mas de um maquinismo universal: um plano de consistência ocupado por uma imensa máquina abstrata⁶⁸ com agenciamentos infinitos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 44).

⁶⁸ O conceito de máquina abstrata de Deleuze e Guattari ganha diferentes dimensões ao longo da obra *Mil Platôs*, e não temos condições de abordar todas as dimensões que lhe são

Os filósofos parecem atribuir um nome próprio à personagem que intervém no conceito de longitude não apenas porque as personagens têm a potência de pôr o conceito em ato, ou seja, de dar movimento ao conceito, mas para tornar perceptível a relação de Hans com o faz-pipi, sob outro ângulo, isto é, enquanto percebido sob o plano de imanência ou de composição. A psicanálise de Freud, segundo os autores, opera a partir de um plano de organização ou de desenvolvimento no qual prevalecem as formas parentais e as funções orgânicas conhecidas e estratificadas, qualificadas e definidas pela linguagem significante.

As perguntas das crianças são mal compreendidas enquanto não se enxerga nelas perguntas-máquinas; donde a importância dos artigos indefinidos nessas questões (*um* ventre, uma criança, um cavalo, uma cadeira, 'como é que *uma* pessoa é feita?'). O spinozismo é o devir-criança do filósofo. Chama-se *longitude* de um corpo os conjuntos de partículas que lhe pertencem sob essa ou aquela relação, sendo tais conjuntos eles próprios partes uns dos outros segundo a composição da relação que define o agenciamento individuado desses corpos (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 44).

Os artigos indefinidos marcam os processos de individuação pelos quais as crianças passam, os agenciamentos nos quais seu corpo entra e as relações com outros corpos; os afectos que a atravessam e a singularizam, por isso tais artigos são os condutores do desejo. É por meio deles que o desejo flui. Seriam as crianças uma imensa máquina abstrata que traçam um plano de composição e produzem agenciamentos infinitos?

Quando ouvimos suas questões, e lhes damos atenção, os artigos indefinidos, tornam-se perceptíveis. O *spinozismo* enquanto devir-criança do filósofo estaria voltado a esse modo de percepção na relação entre os corpos, não segundo formas e funções, mas pela longitude que um mesmo material pode

atribuídas. De modo geral, a máquina abstrata funciona em dois sentidos: no interior dos sistemas estratificados, isto é, organizados segundo formas e funções, a partir de planos de organização ou de desenvolvimento (transcendentes) e funciona por agenciamentos de conteúdo (conteúdo – corpos, funções, códigos) e agenciamentos coletivos de expressão (atos de fala, enunciados coletivos); em outro sentido, está voltada ao plano de consistência ou de composição no qual não existe sujeito, objeto, formas ou funções, mas apenas traços de expressão e traços de conteúdo, isto é, elementos não formados que ela agencia como um conjunto, um material que é colocado em relação com forças de modo a ganhar consistência. O sintetizador de pensamentos parece fazer as vezes da máquina abstrata na filosofia, enquanto voltado ao plano de consistência, visto que ele visa dar consistência a um material em relação com forças.

adquirir ao entrar em diferentes conexões de velocidade e lentidão, movimento e repouso. Os artigos indefinidos são, segundo Deleuze e Guattari, devires, ou afectos que a criança experimenta como uma vida singular e por meio dos quais se individualiza em latitude, isto é, de modo intensivo.

O devir-criança do filósofo, por sua vez, experimenta o plano de imanência como um modo de vida, uma maneira de viver a fim de perceber outra geometria dos corpos: a latitude e a longitude pela qual se individualizam. Mas o devir-criança do filósofo, por outro lado, nos parece também estar relacionado com o limiar de percepção lançado sobre as crianças, sobre suas questões, seus agenciamentos, suas produções, seus modos de individuação, um limiar perceptivo orientado a partir de um plano de consistência ou de imanência, e não a partir de um plano de organização. Em relação ao problema acerca do que pode um corpo, elas parecem ser aliadas potentes de uma filosofia da imanência que quer dignidade ao corpo e o aumento de sua potência de agir. Passemos à relação com Richard.

3.1.2 O caso Richard e os mapas de afectos

Deleuze trata do caso Richard em *Crítica e Clínica* (1997). Nessa obra, o filósofo diz que longitude e latitude são as duas coordenadas de uma cartografia, isto é, trajetos e mapas por meio dos quais o inconsciente se constitui, a partir daquilo que o corpo percorre em intensidade. Afirma, que aquilo que Richard produz em seus desenhos, são mapas de afectos. Vejamos melhor:

O pequeno Richard é estudado por Melaine Klein durante a guerra. Ele vive e pensa o mundo em forma de mapas. Ele os colore, os inverte, os superpõe, os povoa com seus chefes, a Inglaterra e Churchill, a Alemanha e Hitler [...] Mas Melaine Klein, que no entanto fez de tudo para determinar os meios do inconsciente, tanto do ponto de vista das substâncias ou das qualidades, quanto dos acontecimentos, parece ignorar a atividade cartográfica do pequeno Richard. Só vê ali um *depois*, simples extensão de personagens parentais, o bom pai, a mãe má... Mais até que os adultos, as crianças resistem à pressão e à intoxicação psicanalíticas; Hans ou Richard o tomam com todo o humor de que são capazes (DELEUZE, 1997, p. 74).

A intoxicação psicanalítica e a relação com os mapas de Richard são tratadas por Cardoso e Domingues (CARDOSO; DOMINGUES, 2014), no artigo intitulado “Intoxicação pela metáfora segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari: os

desenhos do pequeno Richard”. Nesse artigo ressaltam a preocupação de Deleuze e Guattari com relação ao modo como a interpretação psicanalítica de Freud tende a fechar a tradução das produções desejantes do inconsciente sob uma linguagem dita significativa, isto é, uma linguagem que se pretende como uma semiologia geral e forjada em um regime sócio histórico de caráter imperial. As linguísticas forjadas sob esse modo imperial, segundo Deleuze e Guattari, são carregadas de transcendências, e desconsideram os demais regimes de signos. Em *Mil Platôs*, especificamente no platô 587 a.C. – 70 d.C. – Sobre alguns regimes de signos (2011c), os filósofos ocupam-se de tratar quatro regimes de signos que são produzidos historicamente: o pré-significante (signos a-significantes e plurais); o regime significativo (imperial – transcendente - despótico); regime pós-significante (passional ou subjetivo); regime contra significativo (Número como forma de expressão – linha de fuga - nômades). Não nos cabe investir em um aprofundamento desses regimes, mas salientamos apenas que Deleuze e Guattari parecem diagnosticar a predominância do regime significativo nas interpretações psicanalíticas freudianas e o modo como esse regime tende a fazer valer como uma semiologia geral. Imperando junto à teoria psicanalítica que envolve o conceito de inconsciente, esse regime tende a intoxicar a produção desejante e o maquinismo do inconsciente com metáforas, excluindo as dinâmicas histórica, racial, cósmica que envolvem a expressão de impulsos e instintos elementares, tal como afirmam Cardoso e Domingues (2014). Eis uma das menções indiretas de Deleuze e Guattari à psicanálise freudiana e ao método interpretativo-linguístico-significante que orienta a tradução dos desempenhos elementares do inconsciente pelo signo edipiano e que tende a ser valorado universalmente: “Sabe-se que o psicanalista nem mesmo fala mais e que só interpreta [...] na verdade, significância e interpretose são as duas doenças da terra ou da pele, isto é, do homem, a neurose de base” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 68).

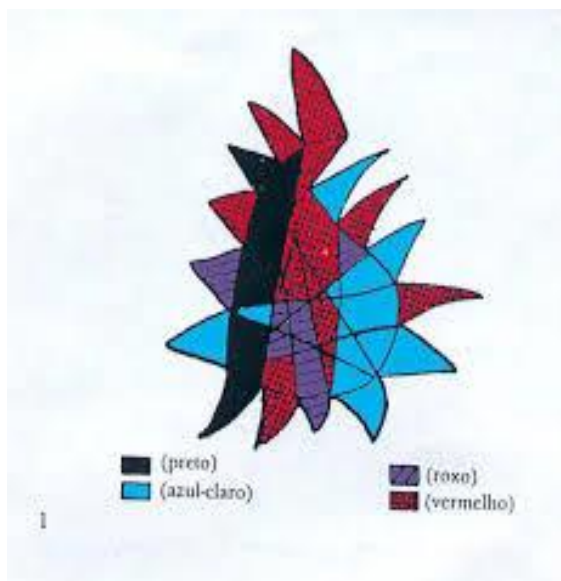
Cardoso e Domingues (2014) utilizam o caso Richard, tratado por Melaine Klein, entusiasta do método freudiano e responsável por estendê-lo às crianças.

É fundamental notar a desconsideração de elementos da multiplicidade da experiência desejante elencados pela criança durante a análise em prol de um único foco de relevância para a compreensão do inconsciente, a família (CARDOSO; DOMINGUES, 2014, p. 194).

De acordo com o modo como Deleuze e Guattari concebem a produção inconsciente infantil, fechá-la em torno da família seria desconsiderar arbitrariamente que a criança, desde a mais tenra idade, já se relaciona com o social, isto é, está inserida através dos próprios pais, em outros conjuntos que os ultrapassam e para os quais eles funcionam, muitas vezes, como conectores. Relações sociais, políticas, econômicas, ambientais, culturais já fazem parte dos investimentos da criança. Richard foi submetido às seções de análise por Melaine Klein em 1941, quando tinha dez anos de idade. Período da Segunda Guerra Mundial, o garoto expressava muito medo de sair de casa sozinho, de ir à escola e de ficar em meio às outras crianças. Não vamos reproduzir o importante trabalho realizado por Cardoso e Domingues (2014), acerca da intoxicação das metáforas, mas apenas ressaltar que ambos expõem, assim como Deleuze e Guattari, que Melaine Klein reduz todas as experiências e percepções de Richard, em relação aos meios aos quais ele está envolvido, às metáforas edipianas. O desejo, como afirmam os dois filósofos, está diretamente ligado ao real, é produção de Real, por isso extravasa os limites familiares.

Os mapas que a criança traça são mapas de devires que ela experiencia junto aos meios em que está envolvida. São mapas de trajetos afetivos, principalmente no caso Richard que estava vivendo em meio à Segunda Guerra, seus mapas parecem tornar isso muito evidente. No entanto, Klein os interpreta sempre por meio das figuras de pai-mãe. Esses mapas conectam a potência de afetar e ser afetada da criança diretamente aos meios que ela percorre, isto é, os desenhos de Richard, segundo Deleuze e Guattari, expressam a relação do menino com diferentes velocidades e lentidões que ele experimenta nos meios em que está envolvido e dos afectos que marcam os trajetos, não são derivados da relação pai-mãe.

Segundo Cardoso e Domingues (2014), o desenho foi feito por Richard em seu primeiro encontro com Melaine Klein, após esta ter regressado de sua viagem à Londres, cidade em que Richard residia antes de se mudar para a



Cidade de Gales, na qual fazia as análises com a psicanalista. Ele sabia que sua antiga casa havia sido bombardeada e questionava Klein acerca de como estava Londres, se estava destruída, se ela tinha visto bombardeios, etc. Ele diz que a cor vermelha do desenho remetia aos russos e que, apesar de serem aliados de seu país, não confiava neles. No entanto, Klein interpreta o vermelho

como sendo o próprio Richard, o preto o pai do menino, o roxo seu irmão e o azul-claro a mãe. Hitler chega a ser interpretado como o 'pai-Hitler', e as bombas da guerra são interpretadas como o falo do pai que ataca a mãe. Em relação a esse primeiro desenho, em nenhum momento Richard parece mencionar sua mãe ou seu pai como relacionados a ele. Até uma certa menção a alguns cogumelos venenosos, encontrados pelo garoto no jardim durante um passeio com Malaine Klein, são interpretados pela psicanalista como o falo do pai.

O que Klein diz sobre o pequeno Richard é que todos os investimentos libidinais que a criança faz são decorrentes de sua relação com seus familiares. Não se consideram os investimentos afetivos que não digam respeito a territórios familiares. Richard se refere aos eventos da guerra, mas este tipo de maquinação desejante que não funciona exclusivamente a partir de um sujeito efetivamente personalizado não tem sentido por si mesmo para a autora. Esta atitude diante das expressões dos trajetos histórico-sociais do desejo, que se tornam irradiações metafóricas da família, reaparece em vários momentos da análise de Richard, bem como nas interpretações de seus desenhos (CARDOSO; DOMINGUES, 2014, p. 206-07).

Os trajetos que a criança percorre não são reais, segundo Deleuze e Guattari, e nem mesmo os devires ou afectos que ela experimenta, são imaginários. “É o devir que faz, do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar, uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro” (DELEUZE, 1997, p. 77). Desse modo, não se trata de dizer que as crianças desconsideram as figuras familiares, mas sim que o inconsciente não tem nessas figuras uma

estrutura imanente que orienta os investimentos da produção desejante das crianças.

Ao que parece, a denúncia de Deleuze e Guattari se orienta ao modo como a percepção que as crianças expressam ter em relação aos elementos sociais e a tudo que eles envolvem, são desvalorizados pelos planos de organização, ou desenvolvimento, os quais tendem a fechá-las e interpretá-las a partir de transcendências. Esses planos imperam em todo o campo social.

Ademais, quando mencionamos no primeiro capítulo, acerca da afirmação de Deleuze e Guattari de que a criança é um ser metafísico, nos referíamos ao modo como os autores enunciam a experimentação que fazem elas, de seus próprios corpos e dos encontros com outros corpos, a partir de coordenadas de longitude e latitude; uma fuga do empírico, das formas, funções e organizações que imperam nesse plano, segundo leis transcendententes. A sensibilidade ultrapassa o físico e o limiar perceptivo que envolve o reconhecimento dessas formas e funções, e se orienta pelas coordenadas de latitude e longitude. Passemos aos gêneros de conhecimento de Spinoza, segundo a leitura de Deleuze e Guattari, e a relação com as crianças e o conceito de ritornelo.

3.2 O timbre *spinozista* do conceito de ritornelo

O conceito de ritornelo, tal como tentamos mostrar ao longo dos escritos, advém da figura musical e mantém uma história com a música, ao mesmo tempo em que, como conceito filosófico, desloca a música à filosofia, dando a ela outra dimensão. O ritornelo é uma máquina de fabricar tempos sempre diferentes, sendo a forma *a priori* do tempo, isto é, a própria diferença. Na medida em que os conceitos são sempre compostos por no mínimo dois componentes, o conceito de ritornelo parece ser um dos componentes da noção de filosofia-sintetizador e funciona como um componente de passagem dessa noção, marcando a passagem do não filosófico à filosofia e da filosofia à não-filosofia e aos não-filósofos. Não é apenas isso que o conceito marca, enquanto componente da referida noção, mas vamos nos restringir nesse momento a tratar apenas dessa dimensão. A partir da leitura do platô que trata desse conceito, é possível perceber que a personagem conceitual da criança insiste do começo ao fim, aparecendo desde a apresentação do conceito, quando canta sua

cançãozinha para fugir ao caos e é prolongada até o fim do platô, quando a criança devém-cósmica, ao mesmo tempo em que o músico devém-criança.

Deleuze e Guattari vão nos dizer que, em sentido restrito, o ritornelo é predominantemente musical e, em sentido geral, está relacionado aos tipos de conjuntos de matérias de expressão através das quais se traça um território. No entanto, ambos os sentidos são coexistentes, isto é, o ritornelo musical está implicado no ritornelo territorial, como um germe⁶⁹, em que a música atua como força do caos e força da terra. Por isso os ritornelos de criança, que não são ainda música, pois apenas territorializam a música, fazem bloco com um devir-criança da música. A personagem conceitual da criança, que acompanha o conceito de ritornelo no platô, mostra o movimento dos dois sentidos do ritornelo, em que o ritornelo musical, inicialmente submetido ao ritornelo territorial, é desterritorializado mediante um devir-criança do músico, ao mesmo tempo em que esse devir faz a criança devir-cósmica e a música devém força cósmica, não mais força do caos ou força da terra. A experimentação da música, sua prática, por músicos ou não-músicos, seja por meio da voz ou de qualquer instrumento, tem como contraponto o ouvido, concebido também como um ritornelo. Tal experimentação implica uma experimentação do corpo que desterritorializa a percepção e a sensibilidade e às faz passar a outros agenciamentos, ao mesmo tempo em que o ouvido, enquanto um ritornelo, é desterritorializado e pode desterritorializar o ritornelo musical do ritornelo territorial. "É preciso outras condições para que aquilo que estava escondido ou encoberto, inferido, concluído, passe agora para a superfície" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 174). Os autores descrevem que o material de que se ocupa uma filosofia-sintetizador é uma matéria molecularizada, isto é, uma matéria que já não tem

⁶⁹ Deleuze e Guattari fazem uma comparação entre a pintura e a música, a partir do *phylum* maquínico das cores e o *phylum* maquínico dos sons, mostrando que a música é conexas a um *phylum* muito mais potente que o da pintura, o qual se manifesta também como uma linha de pressão seletiva. Podemos tomar o exemplo do recém-nascido que, quando o corpo não expressa a voz, emite signos indicativos de que o pulmão não contraiu o ar como uma de suas partes constitutivas, isto é, de que o elemento ar não foi contemplado pela conexão de movimento e repouso do pulmão. Pressão seletiva. Assim, os autores concebem o som, enquanto um *phylum* maquínico que se prolonga em uma linhagem tecnológica, como um *germe* que, assim como o metal, não é tudo, mas está em tudo. Em sentido restrito, podemos dizer que o ritornelo musical faz do som um *germe*, o qual todos nós possuímos, mas que permanece territorializado enquanto submetido aos ritornelos territoriais. Por isso os autores nos dizem que o músico, dispõe de "uma espécie de continuidade germinal, mesmo que latente, mesmo que indireta, a partir da qual produz seus corpos sonoros" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 176).

forma nem substância, mas que é arrastada por um devir que a arranca da forma molar e a coloca em variação contínua, fazendo com que devesse molecular. Esse material deve ser capaz de captar forças cósmicas e não mais forças do caos ou forças da terra. Tais forças são da ordem do incorpóreo, inaudível, invisível, impensável, sendo a operação de consistência uma das forças que se dá a ver através do material. A consistência é uma operação do pensamento, através da qual o pensamento diagramatiza os elementos heterogêneos e as forças que o material é capaz de captar, sintetizando-os a partir de uma síntese de disparates. Esse procedimento visa tornar as forças perceptíveis, pensáveis, audíveis, ao mesmo tempo em que o material, isto é, a matéria molecular de um devir, devém cósmica.

Falamos de tudo isso antes, mas a repetição não parece um defeito quando em meio a filosofia de Deleuze e Guattari, desde que algo novo a acompanhe; desde que ela conduza a passagem para a expressão da diferença. Na medida em que concebemos o conceito de ritornelo como um dos componentes da noção de filosofia-sintetizador, nos interessa mostrar que a tonalidade desse conceito adquire também um timbre *spinozista* quando conectado à operação de consistência da noção acima referida. Através dessa noção, ele não apenas coincide na composição dessa noção como um de seus componentes, mas devém um componente desterritorializado e de desterritorialização da própria noção.

Vimos que o limiar perceptivo que orienta os planos de organização opera por reconhecimento e se restringe a ir do sujeito ao objeto, ao mesmo tempo em que a sensibilidade é endurecida pela forma do organismo, que, por sua vez, impõe funções restritas aos órgãos dos sentidos (o olho vê, o ouvido ouve, a boca fala, etc.). Uma pessoa cega não vê pelos olhos, mas isso não significa que não seja capaz de ver, caso contrário não poderia sair do lugar e teria sua vida reduzida ao funcionamento e à forma de um órgão. Essa pessoa pode ter os ouvidos não apenas como um órgão da audição, mas sim como uma extensão dos olhos, em que os ouvidos não apenas ouvem, mas também fazem ver – também podemos pensar nas mãos que, através do tato, podem funcionar como uma extensão dos olhos e como prolongamento da visão. Já uma pessoa surda não ouve pelo ouvido, mas isso não significa que não ouça e que seja incapaz disso. Apenas ouve de outro modo, pois as partes que constituem seu órgão

auditivo e que lhe caracterizam operam a partir de outras conexões de movimento e repouso. Isso faz com que uma pessoa surda se oriente a partir de outro limiar perceptivo – diferente daquelas que têm a forma ouvido como órgão auditivo – agenciando a pele, por exemplo, como uma extensão do ouvido e os olhos como um prolongamento da audição, por isso são capazes, inclusive, de tocar um instrumento musical. A pele, nesse caso, tem sua sensibilidade intensificada, consistindo-se como um imenso órgão auditivo e sensitivo, capaz de sentir-ouvindo, ou então ouvir-sentindo, outras frequências sonoras – as quais, muitas vezes, passam despercebidas por aqueles que ouvem 'perfeitamente' – como a vibração das frequências sonoras mais graves.

Os exemplos acima referidos, não são generalizações, mas apenas indicam que as conexões de movimento e repouso entre as partes que constituem um corpo, são sempre singulares a cada corpo e independentes das formas e contornos de um corpo. Na medida em que um órgão é 'deficiente', isto é, não funciona de acordo com a expectativa derivada da forma estabelecida como padrão, engendra-se um trabalho de micropcepção acerca do corpo e das partes que o compõem, que se estende também às matérias exteriores, implicando outros limiares perceptivos. "Nesse sentido, não há quase história senão da percepção, enquanto que aquilo do que se faz a história é antes a matéria de um devir, não de uma história" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 174). Um devir-ouvido do olho, que faz o olho devir molecular ao mesmo tempo em que o ouvido devém-cósmico, pois ambos são desterritorializados da forma do organismo; assim também o ouvido devém-pele e a pele devém-ouvido, etc.

O conceito de ritornelo é o conceito que marca os processos de territorialização, desterritorialização/reterritorialização, tal como vimos quando tratamos da criação de conceitos. Seus componentes se dão a ver por meio dos tipos de agenciamentos e pelas forças que o conceito amplifica: o infra-agenciamento estabiliza minimamente as forças do caos através do componente direcional; esse mesmo componente direciona a passagem do infra-agenciamento ao agenciamento territorial que amplifica as forças da terra e no qual o componente devém dimensional; do agenciamento territorial passamos aos inter-agenciamentos, visto que o território abre-se ou algo impõe a ele uma abertura: o componente dimensional devém linha de fuga por meio de uma desterritorialização, por sua vez, sempre acompanhada de uma

reterritorialização. Tal linha pode ser criativa, quando a reterritorialização do componente desterritorializado abre o território para as forças cósmica, em que o caos se confunde com o próprio Cosmo – 'Caosmos'; por outro lado, pode seguir uma linha de destruição ou aniquilação, em que a reterritorialização leva o componente a cair em um buraco negro.

O timbre *spinozista* da noção de filosofia-sintetizador, uma vez que consiste em conceber a filosofia como um modo de vida e fazer do corpo 'um' modelo⁷⁰, isto é, um instrumento de experimentação e de criação que é sempre singular para cada um, marcado pelo artigo indefinido, prolonga-se ao conceito de ritornelo, ou mais precisamente, é o conceito de ritornelo que parece desterritorializar o *spinozismo* e o reterritorializar como um timbre da noção de filosofia-sintetizador. Esse movimento faz com que a referida noção, com sua operação de consistência, tenha no corpo 'um' modelo que orienta o processo que leva à criação de conceitos. Veremos a seguir que Deleuze e Guattari sintetizam os três gêneros de conhecimento de Spinoza ao conceito de ritornelo, dando a ele um timbre *spinozista*; ao mesmo tempo em que indicam um caminho de experimentação singular, que é ético-estético-etológico, em que o corpo funciona como 'um' modelo de orientação para a criação de conceitos.

3.2.1 Afectos-signos, consistência e variação contínua, ideias inadequadas e crianças

O artigo indefinido visa demarcar a potência intensiva e singular de uma vida que coexiste com a vida ordinária. Assim se diz um plano de imanência, tal como tratamos anteriormente, concebido também como um campo transcendental, isto é, como um campo de virtualidades, em que o virtual é uma das partes que constituem o objeto. Essa dimensão virtual, que corresponde ao objeto, não obedece às mesmas leis que a parte atual do objeto, envolvida ao empírico. Deleuze e Guattari nos dizem que um plano de imanência é também um plano de consistência e, por vezes, um plano de consistência confunde-se com um plano de composição:

⁷⁰ Nesse momento, apenas mencionamos, como uma das características do *spinozismo*, a ideia de fazer do corpo um modelo. Essa ideia será retomada na sequência.

A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). É necessariamente um plano de imanência e de univocidade. Nós o chamamos, portanto, plano de Natureza, embora a natureza não tenha nada a ver com isso, pois esse plano não faz diferença entre o natural e o artificial (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 58).

Vimos no início desse capítulo que, de acordo com o *spinozismo* de Deleuze e Guattari, a Natureza é o plano de todos os planos. Com Uexküll, concebido como um *spinozista*, o plano de composição da Natureza é um plano de composição sinfônico e sem finalismos. Um plano de imanência é também uma imagem de pensamento, isto é, é uma imagem que o pensamento traça quando criva o caos e o recorta, ao mesmo tempo em que o pensamento, por meio dessa imagem, se orienta acerca do que é pensar, de como é possível pensar, etc. Um plano de consistência, por sua vez, parece consistir na consolidação entre plano de imanência e plano de composição da Natureza.

O ritornelo, enquanto conceito que implica e faz coexistirem as três potências da filosofia – afectos, perceptos e conceitos –, através das quais se dá a criação de conceitos, marca a passagem da filosofia à arte e vice-versa, sendo o plano de composição da arte, um prolongamento do plano de composição da Natureza. No plano de composição da Natureza a vida é a criadora de encontros, pois efetua a composição entre seres heterogêneos e cria zonas de indiscernibilidade, por meio de sua técnica de ponto e contraponto entre melodias, produzindo verdadeiros devires. Vimos isso com Uexküll e de como a etologia define um sujeito e seu mundo-próprio, animal ou humano, por meio dos afectos de que um corpo é capaz em relação ao meio em que está inserido.

Vimos também que Nietzsche, através de seu Zarathustra, valoriza o corpo como uma grande Razão e o concebe como conexo à terra. Sua estética da existência, tem na tragédia pré-socrática uma referência, em que a dissonância dionisíaca da música e o *logos* apolíneo são inseparáveis e ao mesmo tempo autônomos, isto é, a música não está submetida à palavra e nem a palavra submetida à razão. Talvez por isso o filósofo conceba filosofia e música como inseparáveis e ao mesmo tempo autônomas e tenha o corpo como uma grande Razão.

Deleuze concebe, como afirmamos no início desse capítulo, que a ética de Spinoza é uma etologia e que a etologia de Uexküll é uma ética, essa ideia parece implicar também, principalmente pela conexão com a estética da existência de Nietzsche e a música da Natureza de Uexküll, uma certa síntese entre ética-estética-etologia. Não vamos aprofundar essa síntese agora, pois voltaremos a ela posteriormente, mas consideramos válido mencioná-la nesse momento, para amarrá-la mais adiante.

Voltando ao conceito de ritornelo e às três potências da filosofia, a saber, os afectos, os perceptos e os conceitos. O timbre *spinozista* desse conceito se amplifica principalmente no capítulo, *Spinoza e as três "Éticas"* da obra *Crítica e Clínica* (1997), em que Deleuze sintetiza as três potências da filosofia aos três gêneros de conhecimento de Spinoza. Os afectos-signos; os Conceitos-Noções; os Perceptos-Essências.

A Ética apresenta três elementos que constituem não só conteúdos, mas também formas de expressão: os Signos ou Afectos; as Noções ou Conceitos; as Essências ou perceptos. Correspondem aos três gêneros de conhecimento, que também são modos de existência ou de expressão (DELEUZE, 1997, p. 156).

Vamos nos ocupar nesse momento sobre o que vem a ser o primeiro gênero e a relação deste com os afectos-signos.

Como dito no segundo capítulo, em um plano de imanência, tal como Deleuze e Guattari o concebem, não existe forma e substância, nem mesmo sujeito e objeto, por isso, não existe 'A' criança, visto que o artigo definido que a precede, submete a diferença à identidade, a qual, por sua vez, impõe uma forma às crianças, reduzindo-as a uma unidade que não existe, que é transcendente, desconsiderando os processos de individuação (latitude e longitude) de uma vida intensiva que fazem de cada uma delas, um modo de existência singular.

Mesmo que Deleuze e Guattari tenham atribuído às crianças, por meio dos traços sintetizados à essa personagem conceitual, a potência de um limiar perceptivo capaz de perceber os movimentos imperceptíveis que atravessam um plano de imanência e terem afirmado que elas são *spinozistas*, ainda assim, elas são vistas por Spinoza como modos de existência do primeiro gênero de conhecimento. Primeiro, por terem as crianças ideias inadequadas e, segundo, por serem necessariamente dependentes e capazes de pouquíssimas coisas.

No entanto, afirmar que Spinoza desvaloriza as crianças por isso pode ser precipitado, visto que o primeiro gênero de conhecimento não se restringe às crianças, mas constitui-se antes como um modo de existência que contempla adultos e crianças.

Os três gêneros de conhecimento, de acordo com a leitura de Deleuze, parecem sintetizados às três teses práticas do *spinozismo*, as quais têm o corpo como um modelo. As três teses práticas manifestam-se pela desvalorização da ‘consciência’ em proveito do pensamento; desvalorização da Moral e seus valores de Bem e Mal em proveito da Ética e dos valores de Bom e Mau; desvalorização das paixões tristes em proveito das paixões alegres.

A desvalorização da consciência, da Moral e das paixões tristes implica questionar o fundamento desses valores, submetê-los a uma crítica imanente, tendo no corpo um modelo que é sempre singular. A tese teórica que faz do corpo um modelo é enunciada pelo *paralelismo*, tese orientada pelo problema de que nada sabemos acerca do que pode um corpo. Não se trata, segundo Deleuze, de dizer que Spinoza atribui superioridade ao corpo em relação à alma ou ao espírito, mas tampouco ocupa-se em manter a eminência do espírito sobre o corpo. O *paralelismo* tem como base, um princípio de igualdade entre corpo e pensamento, colocando um ao lado do outro. Não designa mais valor ao corpo do que ao pensamento, mas sim de que são inseparáveis e de que tudo aquilo que é afecção no corpo é também ideia no pensamento. Não há relação causal entre o espírito e o corpo e nem mesmo “eminência de um sobre o outro” (DELEUZE, 2002, p. 24). Em lugar da consciência, Spinoza se vale do pensamento, afirmando que a consciência produz ilusões, na medida em que desconhece as causas daquilo que a afeta, mas extrai e experimenta dessas causas, apenas os efeitos.

A ideia de liberdade, enquanto envolvida à consciência reflexiva, por exemplo, seria uma ilusão, na medida em que se fundamenta apenas em efeitos, tomados como causa final de uma ação. Em outras palavras, a consciência desconhece a causa daquilo que a afeta, experimenta apenas o efeito e o toma como causa da escolha de sua ação: daí que a ideia de liberdade se funda sobre uma ideia inadequada e a ação equivocada não passa de uma ideia inadequada, pois não passa de uma reação. Uma das orientações do pensamento de Spinoza é fazer ver que não sabemos acerca das causas daquilo que nos afeta e nos

impele à ação, por isso não agimos, mas apenas reagimos a um efeito a partir de uma ideia inadequada. Estamos envolvidos em ideias inadequadas sobre nós mesmos, na medida em que desconhecemos a potência do corpo para afetar e ser afetado.

Segundo a *Ética* [...] o que é ação na alma é também, necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez, necessariamente paixão na alma. Nenhuma proeminência, pois, de uma série sobre a outra. Que quer dizer então Spinoza quando nos convida a tomar o corpo como modelo? Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos [...] uma descoberta do inconsciente e do *inconsciente do pensamento*, não menos profundo que o *desconhecido do corpo* (DELEUZE, 2002, p. 24).

Deleuze afirma que há uma ordem das causas, que opera por meio de composição e decomposição entre corpos e entre ideias. Quando um corpo encontra outro corpo que lhe convém, a relação entre eles implica em uma composição, tornando-os mais potentes; por outro lado, no encontro com um corpo que não lhe convém, a decomposição “destrói a coesão de suas partes” (DELEUZE, 2002, p. 25). Essa ordem também vale para uma ideia quando encontra outra ideia, oscilando entre a composição e decomposição de sua consistência. “A ordem das causas é, portanto, de composição e de decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza” (DELEUZE, 2002, p. 25). É essa ordem que escapa à consciência, na medida em que experimenta dos encontros apenas o efeito, isto é, aquilo que acontece ao corpo ou à alma e não a causa desse acontecimento. O que a consciência extrai e experimenta nesses encontros, é uma ideia que envolve uma paixão-alegre, ou uma ideia que envolve uma paixão-triste, as quais permanecem ideias inadequadas. Nesse sentido, a consciência enquanto desconhece as causas daquilo que a afeta, submete sua variação contínua às ideias inadequadas. A variação contínua é o modo como as paixões tristes e alegres preenchem a todo instante nossa capacidade de afetar e ser afetado, aumentando ou diminuindo nossa potência de agir e de pensar. A variação contínua submete a potência de agir de um corpo à oscilação dos encontros ao acaso e das causas exteriores, mas faz essa potência padecer na medida em que temos ideias inadequadas. As ideias inadequadas apoiam-se principalmente em ficções ou imaginações.

O primeiro gênero de conhecimento, é o das ideias inadequadas que constituem modos de existência orientados apenas por signos (efeitos das causas). Os modos submetidos a esse gênero vivem à mercê dos encontros, pois têm apenas afecções passivas, isto é, não são a causa daquilo que os afeta e, por isso, a potência de agir e de pensar desses modos fica submetida à variação das causas exteriores.

Ao menos três tipos de signos envolvem os modos de existência desse primeiro gênero: os signos equívocos (quando estamos à mercê da variação contínua dos encontros – paixões alegres e tristes); signos indicativos (envolvidos a um conhecimento inadequado das coisas); signos imperativos (envolvidos a um conhecimento inadequado das leis).

Deleuze diz acerca da infância: “Spinoza observa que a infância é um estado miserável, mas um estado comum no qual dependemos ‘das causas exteriores’ no mais elevado grau” (DELEUZE, 2017, p. 242 [grifo do autor]). Infância é um estado comum a todos nós, diz o Spinoza de Deleuze. É miserável para Spinoza porque é um estado de dependência, em que nos mantemos dependentes das causas exteriores e desconhecemos as causas daquilo que aumenta ou diminui nossa potência de agir, pois desconhecemos a potência de um corpo, não sabemos acerca do que um corpo pode. Mas esse desconhecimento acerca do corpo, das causas da variação contínua de nossa potência de agir, etc., não se restringe à infância. Se a maioria das pessoas vive sob o primeiro gênero e desconhecem a causa de sua existência, potência de agir, etc.; e se por isso vivem e julgam a partir de ideias inadequadas, as crianças, enquanto dependentes das causas exteriores, são também dependentes e têm suas ideias envolvidas e orientadas pelas ideias inadequadas dos adultos; têm seu conhecimento formado a partir dessas ideias. A infância, para Spinoza, parece ser um estado, em que o interior se confunde com o exterior, um estado em que a distinção entre interior e exterior se faz confusa.

Ademais, de acordo com o Spinoza de Deleuze, as crianças estão submetidas, no mais alto grau de sua potência de existir, aos signos que a afetam. Formam ideias inadequadas de suas afecções, pois desconhecem a causa de sua existência, de sua potência de agir, da potência do corpo para afetar e ser afetado, etc. Os modos de existência que vivem sob esse primeiro

gênero, perpetuam esse estado de desconhecimento. Podem viver a vida toda sem conhecer as causas e tendo apenas ideias inadequadas. Mas Deleuze interpreta as ideias inadequadas em dois sentidos: “a ideia inadequada não é nem privação absoluta, nem ignorância absoluta: ela envolve uma privação de conhecimento” (DELEUZE, 2017, p. 162).

Pensando uma criança como um modo de existência envolvido no primeiro gênero e dependente de causas exteriores, podemos dizer que têm ideias inadequadas porque está privada do conhecimento acerca das causas daquilo que a afeta, da causa de sua capacidade de ser afetada, da relação com outros corpos, da causa da alma, etc. As ideias inadequadas, enquanto ideias de afecções, são imagens, isto é, imaginações. Elas se dividem em dois sentidos, segundo Deleuze: enquanto privada do conhecimento de sua causa, a ideia inadequada é falsa, mas, ao mesmo tempo, ela produz um efeito indicativo, isto é, emite signos que indicam e envolvem a causa de algum modo; nesse segundo sentido, uma ideia inadequada parece conter em si algo de positivo. Essa positividade parece ser atribuída à imaginação.

A faculdade de imaginar se define pelas condições sob as quais temos naturalmente ideias, logo, ideias inadequadas; ela não deixa de ser uma *virtude* por um de seus aspectos; ela envolve nossa potência de pensar, embora não se explique por ela; a imagem envolve sua própria causa, embora não a exprima (DELEUZE, 2017, p. 165).

A variação contínua exprime-se como potência de existir, que por sua vez, é singular a cada corpo. Essa potência é preenchida a todo tempo por paixões alegres e tristes, em que as paixões alegres exprimem a passagem da potência de uma perfeição menor à uma maior; e as paixões tristes, a passagem de uma perfeição maior à uma menor. Para Spinoza, as crianças estão fadadas a esse primeiro gênero, sendo a infância um estado miserável, correspondente também a esse gênero. No entanto, Spinoza parece conceber a infância sob uma perspectiva clássica, a partir do dualismo clássico entre crianças e adultos. Como uma fase de dependência, na qual podemos pouquíssimas coisas porque não temos ideias adequadas. Deleuze e Guattari concebem a infância⁷¹ de outro

⁷¹ Orlandi (2017) em seu artigo, *Pensar e devir-criança*, trata sobre um triângulo valorativo da criança entre Spinoza, Nietzsche e Deleuze, marcando algumas contribuições de cada um em relação a essa valoração e de como a partir disso, Deleuze adentra a esse triângulo. Nesse artigo o autor assinala que, em um primeiro nível de observação sobre a ideia que Spinoza tem da

modo, isto é, como bloco de infância, um movimento infinito em constante devir e não como uma fase restrita à criança.

Visto que as crianças, envolvidas no primeiro gênero, têm ideias inadequadas por estarem privadas do conhecimento, pois não conhecem as causas daquilo que as afeta, nem a causa do poder de afetar e ser afetado de um corpo, nem a causa da existência de seu corpo e dos demais corpos, ainda assim, emitem signos que saltam da variação contínua a que estão submetidas. Na medida em que são dependentes, isto é, não agem, são capazes de poucas coisas, pois dependem de outros para quase tudo e estão à mercê dos encontros. Ao mesmo tempo, isso parece indicar uma abertura que as crianças têm para o exterior e para os devires. Cada criança é um modo de existência singular e cada modo existente é caracterizado por um grau de potência como capacidade de afetar e ser afetado (latitude); e por uma conexão de movimento e repouso, velocidade e lentidão de suas partes (longitude).

Pensando a partir da mistura entre ética e etologia, parece ser comum entre as crianças pequenas, enquanto modos de existência singulares e dependentes no mais alto grau das causas exteriores, ter como partes de sua conexão cinética (longitude), outros modos de existência, como por exemplo, um homem (que pode ou não ser o pai), uma mulher (que pode ou não ser a mãe), um animal, uma professora ou professor; mas também objetos, sons, o ar, etc. Assim, a potência de existir de uma criança pode ser aumentada, a partir das ideias adequadas de outros modos de existência que ela têm como partes de

infância, poderíamos ver nessa ideia uma perspectiva clássica que separa adultos e crianças, e que vê a infância apenas como um estado dependente e miserável. Mesmo assim, há um segundo nível no qual a variação contínua de nossa potência de existir e de agir, oscila de acordo com as paixões alegres e as paixões tristes e que isso constitui nossa própria trajetória de vida, nosso presente vivo. As paixões alegres indicam uma passagem a uma perfeição maior, enquanto as tristes, uma passagem a uma perfeição menor de nossa potência. É em função dessa trajetória, em que passa nossa variação contínua e que constitui nossa duração como potência de existir e de agir, que podemos valorar o esforço de cada um. Ao mesmo tempo em que as crianças são dependentes e a infância pode ser um estado miserável, as ideias inadequadas e a dependência não são exclusivas delas, mas se estendem a muitos adultos. O segundo nível de observação, mas colado a casos concretos das experiências das crianças e bebês, atento a variação contínua da potência de existir e agir, poderia perceber que as crianças e bebês teriam uma alegria como que colada a suas peles. Segundo Orlandi, “Deleuze assimila a concretude da perspectiva desses dois níveis” (ORLANDI, 2017, p. 98). O segundo nível de observação é marcado pela influência de Nietzsche que reúne duas potencialidades – povo e crianças – e afirma a valoração das pequenas alegrias destes em detrimento do humor sombrio e o pesar dos sábios pensadores carregado de má consciência. Estar atento ao segundo nível que falávamos acima, seria, portanto, uma influência de Nietzsche e sua contribuição no triângulo valorativo da criança. (Cf. 2017, p. 96).

sua conexão cinética; assim como sua potência pode padecer, na medida em que os modos que ela tem como partes de sua conexão, têm apenas ideias inadequadas e não fazem da criança, uma de suas partes, isto é, no mundo-próprio desses modos de existência, orientados por ideias inadequadas, uma criança parece não ter significado algum, passando despercebida, ao mesmo tempo que dependente.

Deleuze nos diz que, por um lado, as ideias inadequadas são falsas, pois são ideias privadas do conhecimento das causas, derivadas do efeito de um signo sobre um corpo e das paixões alegres e tristes que esses signos produzem; por outro lado, as ideias inadequadas produzem um efeito, isto é, podem emitir signos indicativos que envolvem a causa.

Os signos indicativos, Deleuze toma como signos-afectos. Tais signos indicam uma natureza comum a todos os corpos, são efeitos indicativos das misturas de corpos, enquanto os afectos são os efeitos que aumentam ou diminuem a potência de agir de um corpo. Os signos indicativos são sensíveis e perceptivos. Os afectos são efeitos que afetam a duração de um modo existente, isto é, a variação contínua do grau de potência do modo.

Podemos dizer que as crianças são partes da conexão cinética (longitude) de Deleuze e Guattari, pois suas experiências não parecem passar despercebidas. Uma vez que as crianças têm sua potência de existir, isto é, sua variação contínua, sua duração, submetida aos encontros ao acaso e às misturas de corpos, ao serem preenchidas de alegria e passarem de uma perfeição menor a uma maior, parecem emitir signos-afectos. Tais signos não indicam apenas um aumento da potência de existir das crianças, mas produzem um efeito naquele que sente e percebe o aumento da potência de agir das crianças, fazendo-o passar de uma perfeição menor a uma maior.

Deleuze concebe o primeiro gênero não propriamente como de conhecimento, mas como de experiência, “onde se encontram ao acaso ideias confusas de misturas entre corpos, imperativos brutos para evitar tal mistura e buscar tal outra e interpretações mais ou menos delirantes dessas situações” (DELEUZE, 1997, p. 162). Essa afirmação pode ser associada a percepção que Deleuze e Guattari têm sobre Richard que, em meio ao acaso das ideias confusas de misturas entre corpos (bombas, guerra, destruição, família, crianças, escola, cogumelos, russos, Melaine Klein...), se recusava a ir à escola

e a sair de casa, acabando sobre a malha das interpretações edipianas de pai-mãe. Os desenhos de Richard são enunciados por Deleuze e Guattari como mapas de afectos, constituídos como “uma linguagem material afetiva mais que uma forma de expressão e que se assemelha de preferência aos gritos do que ao discurso do conceito” (Idem, p. 162).

Falando em termos de ritornelo e de criação de conceitos, um sigo-afecto seria um componente direcional, um ponto que salta do caos e produz um efeito. Esse efeito indica, instantaneamente, não apenas a relação de composição de um corpo sobre o outro, mas também produz um afecto, a partir dos traços intensivo que afetam a duração ou a potência de existir do modo de existência que, na medida em que sente e percebe a mistura de corpos que convém entre si, é preenchido de alegria e passa de uma perfeição menor a uma maior.

No encontro ao acaso entre corpos podemos selecionar a ideia de certos corpos que convém com o nosso e que nos dão alegria, isto é, aumentam nossa potência. É só quando nossa potência aumentou suficientemente, a um ponto sem dúvida variável para cada um, entramos na posse dessa potência e nos tornamos capazes de formar um conceito [...] Há portanto uma *seleção* dos afectos passionais, e das ideias de que eles dependem, que deve liberar alegrias, signos vetoriais de aumento de potência, e repelir as tristezas, signos de diminuição: tal seleção dos afectos é a própria condição para sair do primeiro gênero de conhecimento e atingir o conceito adquirindo uma potência suficiente (DELEUZE, 1997, p. 162).⁷²

Os afectos, nesse sentido, fazem parte do primeiro gênero de conhecimento, o qual Deleuze concebe como experiência. É em meio a esse gênero que a variação contínua da potência de existir de um modo pode

⁷² Vimos na primeira parte do trabalho, a aliança de Deleuze com Nietzsche, sobre a questão da cultura e da seleção como modo de dar um sentido estético à existência. A dissonância sonora seria uma dessas seleções a qual já era anunciada na Grécia Antiga pela tragédia grega. Nietzsche seleciona essa ideia e a arrasta para sua filosofia como uma dissonância dionisíaca perdida e maldita na História, principalmente depois do período socrático. Deleuze também seleciona essa dissonância e a eleva ao pensamento em sua forma ativa e criativa através do empirismo transcendental. O som é um signo sensível, seus efeitos são sensíveis, mas também são afectos, pois não são apenas audíveis mas também produzem efeitos em nossa duração, aumentam ou diminuem nossa potência de agir, nos levam a uma perfeição maior (alegria) ou menor (tristeza). São imediatos, instantâneos, mas não deixam de estar envolvidos por ideias inadequadas, pois é comum atribuímos a tristeza que um som ou uma música nos causa, à música ou ao som, como se fossem qualidades deles, como se a música ou o som fossem tristes ou alegres. Tomamos o efeito do signo em nós (tristeza-alegria) e fazemos dele uma causa final para nossa ação: aquela música é triste, ou alegre. Formamos assim uma ideia inadequada, permanecemos no desconhecimento de potência de sermos afetados pelo som, e da causa desses signos sobre a variação de nossa potência de agir.

experimental, nos encontros ao acaso e nas misturas de corpos, aquilo que aumenta ou diminui a potência de agir de um corpo, isto é, os afectos de que um corpo é capaz, os quais podem ser sentidos e percebidos quando nos instalamos em meio aos modos existentes. Mesmo assim, não formamos ideias adequadas acerca das causas desses afectos, enquanto permanecemos nesse gênero. É só por meio do segundo gênero de conhecimento que nascem as ideias adequadas acerca das causas daquilo que aumenta ou diminui nossa potência de agir e através das quais, devimos ativos, capazes de criar conceitos e produzir encontros alegres que aumentem nossa potência. Passemos ao segundo gênero.

3.2.2 Da variação contínua aos conceitos: encontros intensivos e a estrutura do corpo

Ascendemos ao segundo gênero de conhecimento quando nos tornamos ativos, isto é, quando conhecemos a causa daquilo que nos afeta. Deleuze pergunta-se algumas vezes, nas duas obras dedicadas à Spinoza, como podemos nos tornar ativos, visto que, desde nossa origem estamos condenados a ter ideias inadequadas e estar à mercê dos encontros? O segundo gênero é o das ideias adequadas ou também das noções comuns. Deleuze diz que Spinoza define as noções comuns do seguinte modo: “a ideia de alguma coisa que é comum a todos os corpos ou a muitos corpos – dois ao menos – e que é comum ao todo e à parte” (DELEUZE, 2012, p. 52). Nos tornamos ativos quando somos capazes de formar noções comuns e, assim, organizar encontros que aumentem a potência de agir do corpo e também da alma. Um dos critérios para formar tais noções é a alegria. Segundo Deleuze, Spinoza tem verdadeira aversão às paixões tristes, pois elas apenas indicam que o corpo ou a alma com os quais entramos em relação decompôs nossas partes constitutivas. É impossível formar noções comuns a partir de paixões tristes. É só quando somos preenchidos por paixões alegres, no encontro com outros corpos, que podemos formar tais noções e nos aproximarmos da potência de Deus. Apenas a alegria nos faz devir inteligentes.

Esse critério já é propriamente uma noção comum. “Spinoza quer dizer algo muito simples, que a tristeza não nos torna inteligentes. Na tristeza estamos arruinados. É por isso que os poderes têm necessidade de que os sujeitos sejam tristes” (DELEUZE, 2012, p. 53). As noções comuns, nesse sentido, vão do particular ao geral, isto é, é preciso estar atento ao acaso dos encontros para tentar formar uma noção comum; e elas nunca são abstratas, pois são formadas a partir de uma relação entre corpos ou almas que convém entre si. Formar noções comuns é um modo de diminuir os afetos tristes ou lutar contra eles e não se aplicam apenas a um interesse pessoal, justamente porque são ideias-comuns.

Deleuze se pergunta acerca de como é possível nos tornarmos bons em algo, se a inteligência só nasce das alegrias que preenchem nossa potência de agir. Diz que é preciso traçar um mapa, a partir do qual seja possível identificar o que nos precipita a ter ideias concretas:

A nova necessidade de um mapa: o que aconteceu ali para que isso se desbloqueie aqui? Uma pequena alegria nos precipita num mundo de ideias concretas que barram os afetos tristes ou lutam com eles, tudo isso faz parte da variação contínua. Mas, ao mesmo tempo, essa alegria nos propulsiona em algum tipo fora da variação contínua, ela nos faz adquirir, ao menos, a potencialidade de uma noção comum (DELEUZE, 2012, p. 55).

É no acaso dos encontros que passamos do primeiro gênero de conhecimento ao segundo gênero, de modo que as noções comuns são formadas primeiro localmente, principalmente quando temos a sensação de que compreendemos algo que é comum a nós e algum outro corpo ou alma. Nos tornamos racionais quando somos capazes de organizar encontros que nos convém, encontros de corpos e encontros de almas. Mas ser racional, para Spinoza, segundo Deleuze, é uma questão de devir, isto é, a razão não é inata, mas podemos devir racionais quando somos capazes de organizar encontros.

Podemos voltar às crianças. Envolvidas ao primeiro gênero das ideias inadequadas e submetidas a variação contínua, ainda assim, segundo Deleuze, tais ideias indicam um efeito que envolve a causa da ideia inadequada e que se faz ver pela variação contínua. As ideias inadequadas constituem imagens a partir daquilo que afeta um corpo: são imaginações ou ficções. Nesse sentido elas são falsas enquanto separadas do conhecimento da causa que as produz,

mas indicam, por meio de um efeito, a potência da imaginação de criar imagens a partir da capacidade do corpo para afetar e ser afetado.

Se as noções comuns são conceitos, e os conceitos são, para Deleuze, inseparáveis dos afectos e perceptos, aquilo que permite chegar a formar noções comuns, antes de mais nada, são encontros ao acaso implicados na relação com o primeiro gênero de conhecimento das misturas dos corpos e dos estados de coisas da não-filosofia. Passar do primeiro ao segundo gênero não depende de uma boa vontade, mas parece depender ao menos de uma percepção atenta aos encontros e de uma sensibilidade aberta aos efeitos físico-químicos experimentados em meio a não-filosofia. É o efeito de um signo que pode levar alguém a passar do primeiro ao segundo gênero (a filosofia é vista propriamente como um modo de vida, uma maneira de ser, por isso as noções comuns e os conceitos se confundem, tornam-se indiscerníveis).

Um filósofo, nesse sentido, em meio a não-filosofia, instalado no primeiro gênero de conhecimento e tendo esse gênero como um meio associado de experimentação, tem as crianças como uma matéria intensiva e não formada, as quais têm a variação contínua da potência de existir que lhes é característica, submetida aos efeitos experimentados nos encontros ao acaso e que as fazem passar de uma perfeição maior a uma menor e vice-versa.

Os problemas e as questões que as crianças colocam, os artigos indefinidos que utilizam para reportar algum acontecimento (como 'uma' pessoa é feita?), indicam um processo de individuação e de singularização, por isso não são indeterminados. Indicam que, nas misturas de corpos e nos estados de coisas da vida empírica a que estão envolvidas, algo lhes afeta sensivelmente (um signo) e produz uma mudança em suas durações, que faz a variação contínua da potência de existir e de agir que lhes é característica (afecto), passe a uma perfeição maior. Elas não têm controle sobre esses efeitos e reportam as questões aos adultos que, no mais das vezes, estão envolvidos em ideias inadequadas.

Se as crianças conseguissem que seus protestos, ou simplesmente suas questões, fossem ouvidos em uma escola

maternal, isso seria o bastante para explodir o conjunto do sistema de ensino (DELEUZE, FOUCAULT, 1979, p. 72)⁷³

A personagem conceitual da criança parece ser um meio que Deleuze e Guattari inventam para amplificar os protestos e as questões das crianças, não no sentido de representá-las, mas de amplificar a força do afecto que lhes atravessa quando do encontro intensivo com uma criança, ao mesmo tempo em que dão tratamento filosófico aos protestos e questões das crianças.

Quando tratam do conceito de ritornelo em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), iniciam com uma imagem na qual uma criança canta sua cançãozinha para afugentar o caos. Mostram que a criança faz da cançãozinha um ponto estável, ao mesmo tempo em que sua potência de existir passa de uma perfeição menor a uma maior. Na medida em que o conceito de ritornelo é uma noção comum, isto é, indica aquilo que é comum a um grande número de corpos e que os preenche de alegria, a imagem da criança que canta para espantar o caos se dá a ver pelo devir-criança do filósofo que, atento aos encontros intensivos com uma criança, experimenta no próprio corpo, a partir do aumento da potência da criança, um aumento de sua própria potência de existir, em que ambos passam de uma perfeição menor a uma maior. O filósofo seleciona, a partir das experiências das crianças, os signos-afectos que o fazem devir-criança e que indicam uma sensibilidade que é comum a todos nós, como uma sensibilidade primitiva que somos. Não temos o intuito de generalizar, apenas enfatizamos que as crianças parecem dispor, para os dois filósofos, de uma sensibilidade primitiva aberta aos signos-afectos e que essa sensibilidade é seguida e selecionada como meio de produzir noções comuns. O devir-criança do filósofo desterritorializa ritornelos de criança, e parece ser esse um dos procedimentos de uma filosofia-sintetizador. Passemos ao terceiro gênero, o das essências ou perceptos.

3.2.3 Amplificar as forças cósmicas: os perceptos e um devir-cósmico da criança

O terceiro gênero, para Spinoza, é o das essências, para Deleuze-Guattari, o dos perceptos. Começemos pelo *conatus* corrente na filosofia de

⁷³ Essa fala é de Deleuze em uma conversa com Foucault, referida a partir da obra *Microfísica do Poder*, capítulo Os intelectuais e o poder (1979).

Spinoza. Tal conceito indica o modo como o filósofo concebe a consciência enquanto agente, isto é, enquanto ação. Consiste na consciência não mais submetida às ideias inadequadas, mas que deveio racional e age a partir de ideias adequadas.

Portanto, o *conatus* para Spinoza é o esforço para perseverar na existência, uma vez que esta foi dada. Ele designa a essência existencial da essência, isto é, a afirmação da essência na existência do modo [...] o *conatus* de um corpo simples só pode ser o esforço para conservar o estado ao qual ele foi determinado; o *conatus* de um corpo composto, um esforço para conservar a conexão de movimento e de repouso que o define, isto é, para manter partes sempre novas sob essa conexão que define sua existência (DELEUZE, 2017, p. 254)⁷⁴.

O *conatus* de um modo de existência está sempre presente na existência do modo, pois ele é a própria essência da essência, isto é, a essência da existência. Assim, temos uma essência do modo e uma essência da existência do modo, como esforço para perseverar na existência. A consciência, enquanto *conatus*, liga-se ao desejo, mas enquanto submetida às ideias inadequadas, é o próprio desejo que permanece esforço sem ação, pois submetido às paixões, uma vez que desconhece a potência de um corpo. As paixões fazem padecer a potência de agir de um modo existente. Cada corpo é definido como um grau de potência que corresponde a dinâmica de um corpo e por uma conexão cinética de movimento e repouso de suas partes. Sob essas coordenadas, um corpo é sempre singular, pois definido por aquilo que ele pode.

Do terceiro gênero se diz que a mente encontra a maior satisfação que pode existir, pois adquire a virtude de conhecer e Amar a Deus, isto é, a

⁷⁴ O *conatus* está intimamente relacionado ao desejo em Spinoza, pois o desejo é definido como esforço para perseverar em seu ser: “Ora, por esforço, entendemos o desejo. Logo, o desejo está a nós relacionado também à medida que compreendemos, ou seja, à medida que agirmos” (SPINOZA, 2017, III, prop. 58, p. 139). Só agimos quando temos ideias adequadas, mas o desejo é esforço também enquanto temos ideias inadequadas, mas nesse aspecto o desejo não é acompanhado de uma ação. O *conatus* é “idêntico a potência de agir”, mas enquanto estamos envolvidos ao primeiro gênero, o desejo que o envolve nasce das paixões, e a mente tem ideias inadequadas porque desconhece a potência de agir do corpo, e é determinada por afecções passivas. “As variações do *conatus* enquanto determinado por tal ou qual afecção são as variações dinâmicas de nossa potência de agir” (DELEUZE, 2017, p. 255). Desse modo, o *conatus* se expressa como determinação da essência do modo na medida em que passa a existir, isto é, como um grau de potência, e o desejo é esforço para permanecer no ser. Enquanto temos ideias inadequadas o *conatus* permanece determinado pela variação de nossa potência de agir, que está determinada aos encontros e as misturas de corpos, donde a mente produz ideias inadequadas na medida em que desconhece as causas dessa potência e se mantém envolvida em afecções passivas.

Natureza. Essa virtude é determinada pelas ideias adequadas dos atributos de Deus. Em outras palavras, a mente tem a ideia adequada de que o pensamento é um atributo de Deus e não meramente uma coisa inata ao tipo humano, como uma potência emanada de alguma transcendência; e que o corpo/extensão é também um atributo de Deus e não meramente um organismo separado da Natureza, com seu limite e potência definidos pela forma e pelo contorno; que os atributos contêm em si todas as essências de modos que convém entre si e que não tem, por isso, necessidade de existir, mas, na medida em que existem, exprimem uma essência cinética e dinâmica que lhes é característica, como expressões produtivas de Deus. A mente é a ideia da ideia, isto é, tudo aquilo que é afecção no corpo é também ideia no pensamento e a mente constitui-se pelas ideias que o pensamento tem a partir das afecções do corpo.

O terceiro gênero, diz Deleuze, só Spinoza pode chegar. É compreendendo as coisas de modo singular, como singularidades, que chegamos a compreender Deus e suas leis. Os perceptos, nesse sentido, quando referidos à personagem conceitual da criança, são ampliações de uma natureza e de uma sensibilidade que nos é constitutiva, enquanto exprimimos uma essência do atributo pensamento e do atributo extensão, mas também enquanto somos uma parte da existência infinita e eterna de Deus. Enquanto essências, os perceptos são uma amplificação da força do afecto do qual derivam. Fazem o molecular ganhar uma dimensão cósmica.

Desse modo, talvez seja possível compreender a relação entre filosofia e não-filosofia, tão cara a Deleuze e Guattari. Os afectos-signos são extraídos da não-filosofia, quando a sensibilidade e a percepção do filósofo se instala em meio aos modos de existência do primeiro gênero de conhecimento, sintonizado à sua própria duração, isto é, quando o pensamento está sintonizado à potência do corpo para afetar e ser afetado nos encontros. É a força de um afecto-signo que se impõe em intensidade à sensibilidade e que permite um salto do primeiro gênero de conhecimento, o da variação contínua, ao segundo gênero (somente mediante a alegria), das noções comuns. Um afecto, nesse sentido, é uma matéria molecularizada, isto é, um devir que faz o filósofo passar da não-filosofia a filosofia, ao mesmo tempo em que a força desse devir ou dessa matéria, adquirem teor filosófico no pensamento para formar as noções comuns-conceitos. Os perceptos, enquanto modulações da essência que Spinoza atribui

ao terceiro gênero de conhecimento, consistem nas forças de um afecto, amplificadas pelos traços atribuídos às personagens conceituais que levam a matéria molecular do devir ao Cosmo, dando movimento e expressando o conceito em ato. Cria-se um conceito e inventa-se uma personagem conceitual como um procedimento filosófico, mas amplifica-se a força do devir e a potência do conceito através do percepto.

É quando atingimos o terceiro gênero de conhecimento, nos diz o *spinozismo* de Deleuze e Guattari, que podemos experimentar que somos eternos, pois desfrutamos da beatitude como uma virtude que refreia os apetites lúbricos. "A beatitude consiste no amor para com Deus [...] Por isso, esse amor deve estar referido à mente, à medida que esta age, e, portanto, ele é a própria virtude" (SPINOZA, 2017, V, prop. 42, p. 238). No texto *Imanência: uma vida* (2012), ao tratar a imanência como uma vida intensiva, que coexiste com a vida ordinária, Deleuze amplifica a intensidade singular de uma vida por meio da personagem conceitual do recém-nascido:

Parece mesmo que uma vida singular pode passar sem qualquer individualidade ou sem qualquer outro concomitante que a individualize. Por exemplo, os recém-nascidos são todos parecidos e não têm nenhuma individualidade; mas eles têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos, que não são características subjetivas. Os recém-nascidos, em meio a todos os sofrimentos e fraquezas, são atravessados por uma vida imanente que é pura potência, e até mesmo beatitude (DELEUZE, 2012, p. 14).

Para dar a ver a expressão singular de uma vida intensiva como anterior à consciência e às formas de sujeito e objeto, o filósofo atribui traços existenciais de beatitude à personagem conceitual do recém-nascido, mostrando que a virtude de Amar a Deus independe dos sofrimentos e fraquezas que um recém-nascido experimenta na vida ordinária, é a virtude de uma vida. Essa personagem não é inventada por acaso, mas sim porque nos encontros intensivos com um recém-nascido, o filósofo é atravessado pela força de um afecto, na medida em que experimenta a força e a potência de uma vida imanente nas expressões singulares de um bebê. A personagem em questão é inventada como um percepto a partir do qual o filósofo amplifica as forças do afecto que o atravessam, ao mesmo tempo em que dá à personagem do recém-nascido a dimensão de gigante. A beatitude que Deleuze dá a ver por meio dessa

personagem parece ser enunciada como uma virtude imanente, que é comum a todos nós. Deleuze devém-recém-nascido e o recém-nascido-devém cósmico, a pura potência imanente de uma vida intensiva que nos constitui.

Ademais, ainda no mesmo texto, Deleuze nos diz que os artigos indefinidos, não expressam uma indeterminação empírica, "mas uma determinação de imanência, ou de determinabilidade transcendental" (2012, p. 14). Os artigos indefinidos, como vimos anteriormente, são os traços expressivos da linguagem que Deleuze e Guattari dão a ver por meio da personagem conceitual da criança, mas também são característicos do estilo de escrita de Spinoza. Nesse sentido, quando os autores dizem que as perguntas das crianças são mal interpretadas, pois os artigos indefinidos que elas utilizam são ignorados, afirmam que esses indefinidos só permanecem indeterminados quando não são deslocados a um plano de imanência capaz de lhes dar consistência.

Os indefinidos de uma vida perdem toda indeterminação na medida em que eles preenchem um plano de imanência ou, o que vem a dar estritamente no mesmo, constituem os elementos de um campo transcendental (a vida individual, ao contrário, continua inseparável das determinações empíricas) (DELEUZE, 2012, p.14).

Os artigos indefinidos e as questões das crianças são deslocados ao plano de imanência de Deleuze e Guattari e ganham, nesse plano, tratamento filosófico. Ao mesmo tempo, fazem da criança uma matéria molecularizada, em que o devir-criança do filósofo faz bloco com um devir-cósmico da criança.

As personagens conceituais são inventadas, inclusive a personagem da criança. Essa personagem é inventada a partir de uma matéria molecularizada, isto é, de um devir-criança do filósofo que, nos encontros com uma criança, extrai dessa matéria traços intensivos que são de uma vida potente, singular e impessoal, os quais ele experimenta no próprio corpo. Nada muda nas crianças envolvidas nos estados de coisas, mas o percepto amplifica as forças que atravessam o filósofo nesses encontros. Enquanto relacionado à essência de Spinoza, os perceptos são

'contemplações', isto é, contemplam tanto quanto são contempladas, numa unidade de Deus, do sujeito ou do objeto (*perceptos*) [...] A velocidade absoluta é a maneira pela qual uma

essência sobrevoa na eternidade seus afectos e suas afecções (velocidade de potência) (DELEUZE, 1997, p. 167).

Quando Deleuze expõe a imanência como sendo uma vida, por meio da personagem conceitual do bebê, os traços que amplifica por meio dessa personagem são contemplanções do filósofo acerca de uma sensibilidade da qual procedemos, ao mesmo tempo em que os traços que atribui a essa personagem possuem uma velocidade absoluta em relação à força do afecto que o atravessa e das afecções que preenchem sua potência de existir, pois são traços existenciais, imanentes à potência de uma vida intensiva e singular. Esses traços sobrevoam na eternidade. Contemplá-los é contrair aquilo de que somos constituídos.

CONCLUSÃO

O intuito desta pesquisa, desde o início, foi levantar um material que pudesse servir como base e orientação para desenvolver, futuramente, um trabalho empírico com crianças, misturando filosofia, música e corpo. A filosofia conjunta de Gilles Deleuze e Félix Guattari nos pareceu um solo fértil para começar a elaborar esse material, uma vez que os autores interseccionam criança, música e corpo junto à filosofia, além de prezarem pela relação desta última com a não filosofia e com os não filósofos. Desse modo, a pesquisa aqui apresentada não foi desenvolvida em torno de um único objeto, mas sim em torno de um material. Ademais, não buscávamos um fim a atingir, senão o de conhecer a filosofia dos autores e, ao mesmo tempo, fazer o levantamento desse material.

Para orientar o caminho de elaboração da pesquisa, dois problemas foram selecionados da filosofia dos autores, os quais nos pareciam inseparáveis: o problema acerca do que pode um corpo e o problema da sensibilização dos sentidos e da percepção. Perscrutando esses problemas, encontramos a etologia de Uexküll e a relação que o pensador faz entre Música, Filosofia e Etologia, no que tange aos estudos sobre a natureza. Além disso, interessou-nos tratar um pouco do conceito de *Umwelt* (mundo-próprio do sujeito) e de como esse conceito permite prolongar a ideia de mundo-próprio do sujeito entre animais e humanos, sendo uma importante ferramenta para entender melhor as coordenadas cinéticas (longitude) e dinâmicas (latitude), sob as quais os dois franceses concebem ser possível definir um corpo.

A ideia de adaptar a noção de filosofia-sintetizador a partir da menção dos autores de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos, tomando-a como um método de pesquisa, surgiu mais ao fim do processo de pesquisa e nos permitiu trabalhar e distribuir os elementos do material levantado de modo assimétrico, isto é, sem ter de seguir uma lógica linear e simétrica de exposição e articulação entre os elementos da pesquisa. Antes de fazer dessa noção uma metodologia de pesquisa, no entanto, fez-se necessário investigar em que sentido os autores concebem que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos, mapeando alguns problemas que levaram à criação dessa noção, bem como alguns procedimentos implicados nesse modo

de proceder. Para tanto, buscamos articular essa noção aos três procedimentos enunciados em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010): o traçado do plano de imanência, a invenção de personagens conceituais e a criação de conceitos. Foi possível, mediante esses procedimentos, entender um pouco mais acerca da dimensão da filosofia como uma atividade criativa do pensamento, tal como os autores a concebem, além da relação desta com a não filosofia e com os não filósofos. No entanto, como frisamos ao longo do trabalho, não havia possibilidade, nem era o intuito da pesquisa, de explorar a totalidade dessa noção na obra dos autores. Nos parece que essa pretensão seria até mesmo incoerente, visto que Deleuze e Guattari não concebem os conceitos como entidades fechadas, passíveis de serem entendidos em sua totalidade e atribuíveis de um significado fixo e universal.

O conceito de devir-criança, por sua vez, foi um conceito-chave para articularmos os dois problemas que integram a pesquisa à música e à noção de filosofia-sintetizador. Por meio desse conceito, a criança ganha a dimensão de uma matéria molecular e devém, assim, um material capaz de captar forças, como, por exemplo, a força da música e do corpo. Ainda que o devir-criança não seja o devir 'da' criança, como enfatizamos desde a Introdução, sendo necessário que a criança devenida criança para fugir do modo molar ao qual está submetida e impõe sobre ela uma forma e uma identidade, consideramos que os autores, por meio desse conceito e da personagem conceitual da criança, direcionam um olhar peculiar sobre as miúdas e suas experiências, fazendo ver, sentir e pensar a possibilidade de novos modos de existência inseparáveis da desterritorialização das crianças. Trata-se de mostrar que a criação de novos modos de existência mais potentes é inseparável, ou ao menos articula-se como um prolongamento da criação de uma criança, e mais, de como essa criação implica a experimentação do corpo e de sua potência, que, por sua vez, implica uma sensibilização dos sentidos e da percepção para os movimentos e para os devires (affectos) como elementos de singularização de uma vida.

Através do *spinozismo* de Deleuze e Guattari, o qual a pesquisa explora como um timbre atribuído a Nietzsche e Uexküll, mas também às crianças e ao devir-criança do filósofo, foi possível mapear um certo prolongamento entre estética, etologia e ética, em que música, filosofia, ciência e corpo parecem constituir vizinhanças na medida em que filosofia e não filosofia, filósofo e não

filósofo, filosófico e não filosófico adentram em uma zona de indiscernibilidade, em meio ao plano de pensamento de Deleuze e Guattari. Essa ideia parece ser possível a partir do prolongamento que os autores traçam entre o plano de composição sinfônico da Natureza, o plano de composição da arte, o plano de consistência e o plano de imanência. Vimos que os sons constituem uma linha filogenética e de pressão seletiva. A partir do conceito de *phylum* maquínico dos sons, essa linha prologa-se como uma linhagem tecnológica, a partir da qual inventam-se procedimentos, ou então agenciamentos, que recortam esse *phylum* a fim de prologar singularidades e extrair afectos que dão a ver os traços de expressão dessa matéria (som).

A relação entre os planos acima referidos parece ganhar consistência, por um lado, por meio da música, atravessada pelo *phylum* maquínico dos sons; recortada e articulada à etologia de Uexküll e ao plano de composição sinfônico da Natureza; prolongada pelo plano de composição da arte e a relação com os afectos; seguindo ao plano de consistência, articulando a ideia de consistência à máquina de produzir sons (ou máquina sonora de consistência) de Varèse; chegando ao plano de imanência dos autores, o qual desliza sobre os demais planos e no qual a música ganha a dimensão de força – força do caos, força da terra e força cósmica –, tal como exposto por meio do conceito de ritornelo. Ao mesmo tempo, por meio desse conceito, é o plano dos autores que se dá a ver⁷⁵ como um recorte que prolonga o plano de composição sinfônico da Natureza. Um plano de imanência, enquanto imagem do pensamento, se dá a ver, ao menos por meio do conceito de ritornelo, como um plano de Pensamento-Natureza, em que a Natureza é também a Imanência.

Por vezes, uma dúvida nos saltava aos olhos, a saber: em que sentido se dá a relação entre Natureza, Imanência e Caos? Na medida em que o plano de imanência, tal como os autores o concebem, é um recorte do caos e de que Spinoza foi o filósofo que traçou o melhor plano de imanência, no qual Deus, ou seja, a Natureza, é a própria Imanência, ou o plano de todos os planos, de acordo com a leitura de Deleuze, seria possível conceber o Caos como uma dimensão não consistente da Natureza e da Imanência?

⁷⁵ Como mostramos no segundo capítulo, o plano de imanência permanece pré-filosófico enquanto não for povoado por conceitos e é através dos conceitos que o plano se dá a ver.

Não nos dedicamos a responder essa questão, pois seria inviável naquele momento, mas nos deparamos com esse problema inúmeras vezes, certas de que, futuramente, pode ser melhor trabalhado e articulado à relação entre o plano de composição da Natureza e o plano de composição da arte, os quais parecem, por vezes, implicar uma zona de indiscernibilidade entre Natureza e Arte. Mas as pistas lançadas pelos autores de que a Natureza não se confunde com a natureza (empírica), isto é, de que o plano de composição da Natureza não difere natural de artificial, já nos parece indicar um caminho consistente para seguir com essa problematização, ao mesmo tempo em que possibilita visualizar a dimensão estética que atribuem à Natureza e à extensão da arte para além das belas artes. Buscamos trabalhar um pouco disso através do conceito de ritornelo e de como, por meio desse conceito, os autores articulam a arte e o território, colocando o pensamento entre o território e a terra.

A pesquisa encontrou e buscou dar ênfase a alguns pontos, sintetizados a seguir:

1) Uma dimensão prática e singular da noção de filosofia-sintetizador, que, por meio do *spinozismo*, possibilita articular a experimentação do corpo e de sua potência à criação de conceitos, uma vez que, através do conceito de ritornelo, sintetizado aos três gêneros de conhecimento de Spinoza, os autores parecem delinear uma espécie de caminho pedagógico para a criação de conceitos, ou também noções comuns em que a latitude (dinâmica – capacidade para afetar e ser afetado – grau de potência) e a longitude (cinética – conexão de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre as partes) do corpo parecem funcionar como coordenadas e como critério ético para a criação de conceitos. Isso parece indicar que a ideia de 'ordenação intensiva' dos componentes de um conceito – a qual constitui uma certa estrutura interna⁷⁶ do conceito – pode ser concebida como um prolongamento das coordenadas de longitude e latitude do corpo. Assim, através dos conceitos, é possível obter um conhecimento acerca da potência do corpo, em longitude e latitude.

2) A articulação que os autores fazem da personagem conceitual da criança com o problema do corpo, mostrando, através dessa personagem (mas

⁷⁶ A estrutura interna de um conceito seria o que Deleuze e Guattari concebem como endoconsistência, tal como enunciam em *O que é a filosofia?* (2010, p.45).

não unicamente dela), que o corpo das crianças é roubado, principalmente porque lhes é roubado o direito aos devires, em virtude de impor a elas uma história (ou uma pré-história), unificando-as em uma identidade molar, que reduz o corpo e sua potência à forma do organismo; por sua vez, essa forma segue a lógica dualista de gênero (feminino-masculino; menino-menina). Isso ocorre desde o nascimento⁷⁷, quando as miúdas são envolvidas em panos rosados ou azulados, que marcam não apenas o poder expressivo do gênero sobre seus corpos, mas também como um modo de serem reconhecidas e identificadas a esse ou àquele gênero. Mostramos que a menina é a primeira a ter seu corpo roubado em detrimento de seguir e reproduzir a postura que dela esperam. Assim, nos parece que, para tratar o problema do corpo e desterritorializá-lo da forma do organismo, não basta apenas devir-mulher, mas sim prolongar esse devir em um devir-criança que faz bloco com um devir-mulher das crianças.

3) Prolongando o ponto anterior, os autores parecem lançar senhas de um caminho, ou de um atalho, para tratar o problema do corpo por meio de um contraponto entre o *spinozismo* como devir-criança do filósofo e a afirmação de que as crianças são *spinozistas*. É principalmente por meio desse contraponto que concebemos possível considerar que as crianças são uma parte cinética (longitude) da filosofia dos autores, parte que é sempre renovada e sempre nos é contemporânea. Assim, as experiências das crianças constituem um campo de experimentação da filosofia para tratar o problema do corpo e o problema da sensibilização dos sentidos e da percepção, uma vez que as crianças parecem dispor de um grau de potência mais suscetível aos devires, principalmente para o devir-animal, visto que não concebem ou experimentam o corpo como um organismo, mas são antes habituadas⁷⁸ a ter o hábito de reconhecer o corpo pela forma do organismo.

⁷⁷ O termo 'criança', para além do que a história nos diz sobre ele, possibilita escapar à dualidade de gênero, visto que esse termo não faz referência direta a meninas 'ou' meninos, mas contempla antes um cromatismo de gêneros: feminino 'e' masculino 'e' transgênero (este último refere-se às pessoas que não se identificam com os comportamentos ou papéis esperados do sexo biológico, o qual é determinado desde o nascimento), etc.

⁷⁸ Tratamos um pouco acerca de como Deleuze concebe o hábito como poder de contrair contemplando. O hábito é inseparável da duração como primeira forma do tempo que, no entanto, não é ainda tempo, mas o solo sobre o qual o tempo passa. Só o que existe dura e tudo o que existe tem uma duração, sem que a duração, enquanto primeira forma do tempo, esteja limitada pela duração finita dos modos existentes. A duração dura, isto é, ela tem como hábito durar. Nesse sentido, para que um modo, isto é, um corpo, possa existir, é preciso que esse modo contraia o hábito de durar como um modo de existência; ao mesmo tempo e em outro nível

4) A música, concebida como força do caos, força da terra e força cósmica, tal como os dois franceses a enunciam através do conceito de ritornelo, tem a potência de produzir devires ou afectos. O ritornelo de criança, que não é música pois é um ritornelo territorial, faz bloco com um devir-criança da música. Em outras palavras, por meio da combinação assimétrica do ritornelo de criança como devir-criança da música, os autores dão a ver, em um primeiro momento (infra-agenciamento), que as crianças contraem o hábito de contemplar a música como uma força, ao mesmo tempo em que contemplam o hábito de contraí-la para fazer dela um ponto estável para escapar do caos.

Na medida em que contraem o hábito de contemplá-la como uma força capaz de estabilizar minimamente o caos, essa força se prolonga como força da terra em um agenciamento territorial, como vimos nos exemplos das brincadeiras de crianças em que a música é territorializada como marca de expressão do território-brincadeira e adquire uma função para disputar o território. No entanto, a relação das crianças com a música já se expressa ao menos desde o útero, quando a voz da mulher faz contraponto com o ouvido do bebê e é contraída (infra-agenciamento) como ponto estável.

Repetimos tudo isso para mostrar o modo como o *phylum* maquínico do som é recortado e agenciado singularmente e de modo impessoal, antes mesmo de poder ser representado e reconhecido pela consciência de um sujeito. Assim, a personagem conceitual da criança que aparece cantando sua cançãozinha já no início do *Platô 1837 – Acerca do Ritornelo* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) amplifica a potência do conceito de ritornelo como uma noção comum, pela qual os autores dão a ver, sentir e pensar, por meio dos perceptos dessa personagem, que a relação do corpo e do pensamento com a música e com os sons é anterior ao Eu, anterior a qualquer individualidade e subjetividade, pois se constitui como potência imanente e singular de uma vida. Na medida em que estamos todos em meio à música e sendo atravessados pelo *phylum* maquínico

da duração, um modo existente que dura, constitui-se a partir daquilo que contrai e contempla como hábito. A duração constitui-se através de dois níveis da síntese passiva: nível orgânico, a partir do qual um modo de existência contempla o hábito de durar contraindo; e o nível perceptivo, através do qual a alma é constituída como hábito de contemplar aquilo é contraído pelo hábito, isto é, a alma tem como hábito contemplar, ela é pura contemplação. Assim, as crianças, principalmente em relação ao nível perceptivo da síntese passiva, são organizadas para que contraiam o hábito de contemplar o corpo como um organismo, contemplando aquilo que é contraído pelo hábito. Contraem o hábito de reconhecer e contemplam o reconhecimento como um hábito.

dos sons, antes mesmo de podermos senti-los, pensá-los ou representá-los, experimentar a música e os sons, seja pela voz ou por qualquer outro instrumento, implica um trabalho criativo e de micropercepção do corpo e da sensibilidade dos sentidos em que a música arrasta os ritornelos de criança pela linha de fuga de um devir-criança. Expomos, na sequência, um resumo dos três capítulos.

No primeiro capítulo, buscamos explorar a tese de Deleuze e Guattari de que a filosofia é inseparável da não filosofia e se dirige também aos não filósofos, estando o não filosófico mais na essência da filosofia do que a própria filosofia. Essa tese articula-se à ideia de que a filosofia procede como um sintetizador de pensamentos. Assim, iniciamos pela não filosofia, mostrando um pouco da história do instrumento sintetizador a partir de Varèse e sua máquina sonora de consistência, seguindo para a consolidação e popularização da nova sonoridade, através da história dos sintetizadores Moog e de como esse instrumento, a partir da intersecção entre arte e ciência, permitiu consolidar um novo caminho para a criação musical, já trilhado por Varèse, que não difere sons naturais de artificiais, mas opera pela mistura de elementos díspares.

Com isso, tentamos mostrar a aliança que Deleuze e Guattari firmam com o pensamento de Varèse para dar a ver a operação de consistência como uma força criativa do pensamento, ao mesmo tempo em que estendem uma ponte entre filosofia e arte. Tal operação não difere natural de artificial, pois subtrai as formas para trabalhar diretamente com as matérias não formadas. Por meio dos sintetizadores Moog, mapeamos a molecularização do instrumento, que passou de gigante a miúdo, ganhando em mobilidade e tornando-se um instrumento acessível para músicos e não músicos.

Para tratar mais atentamente acerca da interação e integração da filosofia com a não filosofia, mostramos a importância dos intercessores para dar movimento e consistência à filosofia em meio à não filosofia e aos não filósofos, bem como a postura do intelectual, ressaltada por Deleuze, em fazer de sua teoria uma prática. Assim, a postura do intelectual não é a de fundamentar os poderes instituídos, porém, de lutar junto às minorias, fazendo da teoria uma prática que amplifique as vozes inaudíveis daqueles que não têm poder, mas que, fortificadas, sejam capazes de ameaçar os poderes.

Na sequência, mostramos algumas ressonâncias de Spinoza na filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari, amplificando de que modo essas ressonâncias já compõem um certo timbre *spinozista* à filosofia-sintetizador dos franceses, na qual os conceitos são tratados como tons, passíveis de mudar de tonalidade e até mesmo de timbre. Mostramos ainda alguns traços da modulação do conceito de metafísica, a fim de ressaltar o timbre de uma metafísica imanente que remete à sensibilidade e aos órgãos dos sentidos. Afinal, o timbre de uma sensibilidade imanente que os autores atribuem ao conceito de metafísica, articulado à ideia de que a criança é um ser metafísico e à afirmação de Deleuze de que ele próprio é um puro metafísico, indicam que a sensibilidade metafísica dos órgãos dos sentidos é uma potência imanente às crianças e que devém prolongada pelo devir-criança do filósofo que a amplifica.

Assim, a operação de prolongar potencialidades se faz ver por meio da relação entre a placa de metal, tal como enunciada junto ao sintetizador Moog, e a placa sensível da imaginação. O metal é também um *phylum* maquínico. Os *phylum's*, por sua vez, fazem parte do que Deleuze e Guattari chamam de espaço esburacado (a Terra como um grande queijo suíço – cavernas – onde não existe Bem e Mal) e estão referidos principalmente no *Platô 1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra* (DELEUZE; GUATTARI, 2012c).

Os autores tratam especificamente do metal por ser um dos elementos mais metamórficos, o mais condutor, que dá a ver seu grau de potência quando maquinado, marcando a idade da máquina, não menos que a história da música, a história mundial. Constitui uma linhagem tecnológica. Na medida em que o metal deveio placa de metal para o sintetizador musical, foi por sua qualidade de contrair e conduzir o fluxo de energia, por colocar em movimento e acelerar partículas. Essa qualidade existe porque um artesão-metalúrgico, em algum dia da história mundial, extraiu afectos do metal e inventou um agenciamento capaz de operar sobre essa matéria, prologando as singularidades que constituem o conjunto dessa matéria, enquanto os traços de expressão são partículas virtuais extraídas da intensidade da matéria. Uma dessas qualidades se deu a ver pelo afecto-sonoro e por um afecto-metálico que, sintetizados, têm a potência de afinar o som, deixá-lo mais agudo, como a flauta transversal, trompete, theremin (um dos precursores do sintetizador). Mas o afecto-metálico sonoro deveio melódico no encontro com um ouvido transformador que, por sua vez, inventou

um agenciamento para operar com essa matéria e prolongar suas singularidades e mais traços de expressão.

O engenheiro de som conseguiu prolongar outras singularidades que constituem o conjunto dessa matéria e extrair delas um afecto-modular que se dá a ver por meio dos circuitos elétricos de tensão dos moduladores (osciladores, filtros, amplificadores) inscritos na placa de metal, que convertem o fluxo de energia em sinal. O músico opera nos botões modulando esses sinais por meio de uma síntese analógica de sons (subtrativa) até chegar a um timbre. Por extensão, à desterritorialização da música, dos ouvidos, das imagens sonoras, das texturas, dos instrumentos, do mercado...

Deleuze-Guattari parecem extrair não apenas um afecto-pan metálico dessa matéria, mas também um afecto-rastreador⁷⁹. Há metal em tudo, sem, no entanto, tudo ser metal. O metal, enquanto elemento químico, faz parte de nossa conexão cinética. “A prodigiosa ideia de uma *Vida não orgânica*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 101). Desse modo, pensamos haver uma certa zona de indiscernibilidade entre a placa de metal do sintetizador musical e a placa sensível da imaginação da filosofia-sintetizador. Uma das cabeças do sintetizador-filosófico seria metálica, como uma sensibilidade vital primitiva e físico-química; enquanto a outra cabeça seria sonora, pelo *phylum* maquinico do som, que se dá a ver pela dimensão dissonante do pensamento.

O conceito de ritornelo, por seu turno, é um componente da filosofia-sintetizador. É ele que faz o pensamento oscilar entre a filosofia e a não filosofia e também é atravessado pelo *phylum* maquinico do som. Trabalhamos muito a questão da voz por ser uma marca de expressão do corpo, uma qualidade pura e que se diferencia pelo timbre – que é singular. Na sequência, nos ocupamos em rastrear mais pistas sobre a noção de filosofia-sintetizador, expondo alguns problemas e procedimentos a ela implicados, passando ao plano de organização, a fim de mostrar o limiar perceptivo que orienta esses planos.

⁷⁹ “[...] porque o *phylum maquinico*, o fluxo de matéria, seria essencialmente metálico ou metalúrgico? [...] tudo se passa como se o metal e a metalurgia impusessem e elevassem à consciência algo que nas outras matérias e operações se encontra tão somente oculto ou enterrado [...] o metal é o condutor de toda matéria. O *phylum* maquinico é metalúrgico ou, ao menos, tem uma cabeça metálica, seu dispositivo de rastreamento, itinerante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012C, P. 100).

No segundo capítulo, exploramos os procedimentos da noção de filosofia-sintetizador por meio das três atividades que integram o processo criativo da filosofia, articulando música e infância como movimentos infinitos diagramados como traços direcionais do plano de Deleuze e Guattari, que parecem dar uma direção ao pensamento para tratar o problema do corpo e da sensibilização dos sentidos e da percepção. Para tanto, encontramos em Nietzsche e na dissonância dionisíaca de sua estética da existência, bem como na inseparabilidade entre música e filosofia, alguns indicativos acerca da música e de um novo modo de ouvi-la e senti-la, que Deleuze e Guattari parecem prolongar ao acorde dissonante do pensamento e à noção de filosofia-sintetizador.

Ademais, seguimos junto à etologia de Uexküll, mostrando como esse pensador parece ter criado a etologia sintetizando interferências da Música, da Filosofia e da Ciência. A aliança de Deleuze e Guattari com a etologia de Uexküll, portanto, possibilitou entender um pouco mais acerca da relação entre filosofia e não filosofia e de como o etólogo prolongou, em meio à ciência, a operação de consistência para criar a etologia, ao mesmo tempo em que a filosofia-sintetizador dos franceses prolongou o plano de composição sinfônico da Natureza em meio à filosofia e sintetizou estética e etologia à ética.

No terceiro e último capítulo, dedicado a tratar sobre o *spinozismo* de Deleuze e Guattari, pudemos ressaltar que a afirmação de que as crianças são *spinozistas* e de que o *spinozismo* é o devir-criança do filósofo consiste em prolongar e amplificar traços de uma potência *spinozista* que os autores extraem dos encontros intensivos com uma criança e que só podem ganhar consistência por meio de um devir-criança do filósofo. Vemos o *spinozismo* como um timbre criado pela filosofia-sintetizador. Se realmente uma das cabeças do sintetizador for metálica e funcionar como um rastreador, podemos dizer que a filosofia-sintetizador rastreia, nos encontros com uma criança, a passagem de uma perfeição menor a outra maior, uma alegria que faz alguma coisa acontecer e pode levar o filósofo que está à espreita de algo que lhe dê a pensar (fluxo de signos) a saltar da variação contínua e talvez formar uma noção comum. Vimos que, para Deleuze, é só quando a potência de agir está suficientemente preenchida de alegria torna-se possível passar ao segundo gênero de conhecimento e ter ideias adequadas.

O timbre *spinozista* da filosofia-sintetizador ganha consistência pela relação do ritornelo com os três gêneros de conhecimento de Spinoza, através dos quais Deleuze e Guattari modulam as três potências da filosofia, como três modos de conhecer: Signos-Afectos, Noções comuns-Conceitos, Essências-Perceptos.

Os artigos indefinidos, característicos da linguagem de Spinoza, são contraídos pela filosofia-sintetizador e sintetizados à personagem conceitual da criança. Submetidos ao primeiro gênero, das ideias inadequadas, nos parece que, por vezes, Deleuze e Guattari produzem contrapontos conceituais que envolvem a personagem conceitual da criança para dar a ver que as questões e problemas que elas colocam ganham tratamento filosófico nessa filosofia não por uma questão pessoal, mas por terem nas experiências das crianças um meio associado de experimentação da variação contínua de nossa potência de existir, extraindo dessas experiências afectos de uma sensibilidade primitiva da qual procedemos.

Nada acontece às crianças, pois elas continuam envolvidas em ideias inadequadas, mas o devir-criança do filósofo extrai traços intensivos dos encontros com uma criança e a força do afecto é prolongada pelos perceptos da personagem, que amplificam uma matéria molecularizada e dão a ela uma dimensão cósmica. Devir-criança do filósofo, devir-cósmico da criança. O material consiste em uma matéria molecularizada, capaz de captar forças cósmicas. Nesse sentido, devir-criança, na filosofia-sintetizador de Deleuze e Guattari, implica desterritorializar ritornelos de criança, fazer da criança uma matéria molecular, isto é, um devir. O material deve ser capaz de captar forças cósmicas. Nesse sentido, basta lançar um olhar atento à personagem conceitual da criança que transita em meio aos enunciados do conceito de ritornelo para ver que a criança é uma matéria molecularizada que ganha uma dimensão cósmica, ao mesmo tempo em que a música se dá a ver como força-cósmica.

REFERÊNCIAS

A brief history of the Minimoog (Parte I). 2010, Moog Music Inc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DG13TLreHdo>. Acesso em: 03 out. 2018.

BARROS, F. M. *O pensamento musical de Nietzsche*. Tese de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Fernando_de_Moraes_Barros.pdf. Acesso em: 31 jul. 2018.

BORGHI, S. *La casa y el cosmo: el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Tradução: Fernando Venturi. Buenos Aires: Cactus, 2014.

CARDOSO JÚNIOR, H. R.; DOMINGUES, R. P. *Intoxicação pela Metáfora segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari: os desenhos do pequeno Richard (1941)*. Língua e Instrumentos Linguísticos, v. 33, p. 189-230, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/126878>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

DELEUZE, G. *Conversações 1972-1990*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução: Antonio M. Magalhães. 2. ed. Porto: Rés Editora, 2001.

_____. *Spinoza: Filosofia Prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *A Filosofia Crítica de Kant*. Tradução: Germiniano Franco. Lisboa: Editora 70, 2009.

_____. *Cursos sobre Spinoza*. Tradução: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jeferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, "TV Escola", 2011.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Espinoza e o problema da expressão*. Tradução: GT Deleuze. Coordenação de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Luiz B. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento P. Junior e Alonso Muños. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia* – vol. 1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia* – vol. 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011c.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia* - vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia* - vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia* - vol. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012c.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FREZZATTI JR., W. A. *Nietzsche contra Darwin*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HEUSER, E. M. D. *Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino de filosofia*. Ijuí: UNIJUÍ, 2010.

LAPOUJADE, D. *Deleuze: movimentos aberrantes*. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEMINSKY, P. *Guerra dentro da gente*. São Paulo: Scipione, 1993.

MOOG (Documentary). Dir. Hans Fjellestad. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRg8R-00mjs>. Acesso em: 12 out. 2018.

NIETZSCHE, F. W. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A Genealogia da Moral*. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Obras incompletas*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ORD, D. et al. *Infância e Pós-Estruturalismo*. São Paulo: Porto de Ideias, 2017.

ORLANDI, L. B. L. *Arrastões na imanência*. Campinas: Phi, 2018.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SPINOZA, B. D. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TADEU, T. *A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze*. Educação & Realidade, pp. 47-57. 27 (2) de jul/dez de 2002. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25915/15184>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

UEXKÜLL, J. V. *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires: Cactus, 2014.

_____. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus próprios mundos – Doutrina do Significado*. Tradução: Alberto Candéias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa:, Edição “Livros do Brasil – Lisboa” [s/d] (Original publicado em 1934).

VARÈSE, E. *The Liberation of Sound*. Perspectives of New Music. V. 5, n. 1 (Autumn - Winter, 1966), p. 11-19. Disponível em: [file:///D:/Downloads/Varese Edgard 1966 The Liberation of Sound.pdf](file:///D:/Downloads/Varese%20Edgard%201966%20The%20Liberation%20of%20Sound.pdf). Acesso em: 24 nov. 2018.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.