

A performance musical e sua força desterritorializante

Musical performance and its deterritorializing force



Artur de Melo Miranda Azzi

Universität Münster, Münster, Nordrhein Westfalen, Alemanha - UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
arturmmazzi@gmail.com



Flavio Terrigno Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
flateb@gmail.com



João Pedro Morales

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
jppmorales@gmail.com

Resumo: A performance musical, foi durante muito tempo relegada a uma condição periférica no campo da ontologia musical, sendo ofuscada por um conceito de obra como objeto cristalizado, em torno do qual os agentes operam funções específicas muito bem delimitadas. Propomos uma aliança com uma rede conceitual fundamentada em Deleuze, Guattari e outros autores a fim de compor um olhar para o fenômeno da performance a partir de outra perspectiva: deslocar o conceito de obra de sua condição ontológica estável para incorporar o movimento, considerando a potência desterritorializante da performance musical e a possibilidade de atualizar outras formas de existência. Soma-se a essa discussão um estudo de caso, com o qual buscamos colocar em prática as reflexões teóricas abordadas ao longo do artigo, resultando em uma música para violão que nunca “é”, não representa, nem se efetua a partir da segmentaridade funcional de seus agentes, mas está sempre em processo, enfatizando a diferença e o múltiplo em detrimento de identidades estáveis e acabadas.

Palavras-chave: estudos em performance; agenciamento; música contemporânea para violão; territorialidade.

Abstract: For a long time, musical performance was relegated to a peripheral condition in musical ontology, overshadowing by the concept of the work as a crystallized object, around which agents perform specific, well-defined functions. We propose an alliance with a conceptual network grounded in Deleuze, Guattari, and other authors to look at the phenomenon of performance from another perspective: displacing the concept of the work from its stable ontological condition to incorporate movement, considering the deterritorializing potential of musical performance and the possibility of actualizing other forms of existence. Added to this discussion is a case study, with which we sought to put into practice the theoretical reflections discussed throughout the article, resulting in guitar music that never “is”, doesn’t represent, nor is it performed based on the functional segmentarity of its agents, but is always in process, emphasizing difference and the multiple to the detriment of stable and finished identities.

Keywords: performance studies; assemblage; contemporary guitar music; territoriality.

Submetido em: 25 de abril de 2024

Aceito em: 21 de maio de 2024

Publicado em: setembro de 2024

1. Introdução

Nos últimos anos, observou-se um número cada vez maior de trabalhos acadêmicos (entre eles, Cook, 2013; Leech-Wilkinson, 2012; Goehr, 1995; Taruskin, 1995) cujo interesse se dá na performance musical, no músico *performer* que a realiza e nas condições, possibilidades e limites que se colocam para a sua prática. Mencionamos, por exemplo, a tese do musicólogo Nicholas Cook (2013) que atravessa diversos de seus textos¹: pensar a música como/enquanto performance. Suas pesquisas sugerem que “precisamos pensar diferentemente sobre qual tipo de objeto a música é, e até que ponto é apropriado pensar nela como um objeto” (Cook, 2013, p. 1, tradução nossa). Colocar em xeque a condição ontológica da música como objeto implica em também deslocar a posição tradicional do músico *performer* como alguém mais estritamente vinculado ao texto, ou a qualquer outro objeto “acabado” para situá-lo como sujeito que opera ativamente no terreno do ato criativo. É através da performance que certas potencialidades daquilo que habitualmente chamamos “obra musical” vêm à tona, e cada sujeito realiza tal operação de diferentes maneiras. Conseqüentemente, defende-se, nessa conjuntura, uma maneira de lidar com a música não enquanto produto redutível a um objeto específico e sua conseqüente representação, mas de forma a considerar todos os regimes e estatutos sociais que condicionam a sua práxis.

As críticas dos autores mencionados acima se referem ao estudo e à prática musical de um conjunto de estatutos musicais específicos que Cook chama de WAM (*Western “Art” Music*), descrito por ele como algo ideologicamente condicionado, como se fosse um fenômeno regido por leis naturais e princípios transcendentais.

¹ Saliente-se que a referida tese de Cook pode apresentar certa fragilidade por, de certo modo, desconsiderar a potência criativa de performers que fizeram da partitura um meio para suas desterritorializações e dramatologias – embora o próprio Cook (2013) enfatize tais movimentos ao demonstrar como Eugen d’Albert rompe com um formalismo estruturante para dar lugar ao inesperado. Tomemos Glenn Gould, por exemplo. Gould não é mero reproduzidor de um objeto acabado; muito pelo contrário, faz de uma representação como a partitura um meio de potência criativa, o que o torna um exemplo inevitável. “Inevitável porque ninguém nos tempos modernos se afastou tanto das normas e mesmo assim foi capaz de viver de performance e de gravação” (LEECH-WILKINSON, 2012, p. 6, tradução nossa). Tanto o caso de Gould, quanto o próprio estudo de Cook que menciona d’Albert, mostram que uma generalização do papel do intérprete é perigosa e arrisca cair em uma rotulação impertinente. Mas o que está em jogo aqui é evidenciar como se consolidaram certos estatutos que regulam a prática musical em um determinado tempo e espaço, codificando-a demasiadamente a ponto de restringir ou mesmo impedir possibilidades criativas (embora possam até eventualmente provocá-las, como veremos adiante com a linha de fuga que é traçada por um encontro, ainda que se trate do encontro com um bloqueio). Com essas ressalvas, acreditamos que a posição de Cook permanece válida, sobretudo quando somada à visão dos outros autores citados.

Nesse estatuto, percebemos certas características nas quais a música tradicional de concerto se apoia, atravessada, por exemplo, por uma *textolatria*², pela divisão entre funções (por exemplo, criador e intérprete), pela metodologização do conhecimento ou por relações hierárquicas entre indivíduos e instituições. A questão que vem interessando os estudiosos da performance, a partir da caracterização desse ambiente por Cook, é: como o músico *performer* é capaz de abrir perspectivas que escapem de um paradigma tradicional da WAM, diluam fronteiras e aproveitem as diversas potências que novas situações trazem? Esse questionamento tem sido enfrentado e respondido das mais diferentes maneiras, por artistas e pesquisadores, tais como Domenici (2012), D’Errico (2018), Assis (2018), Schwab *et al.* (2018). Neste texto, nos juntamos a esses esforços, propondo outra mobilização acerca dessa problemática.

Dividimos este artigo em três partes. A princípio, partimos do conceito de *território*. Para tanto, torna-se necessário recorrer a outros conceitos, como *(des/re)territorialização* e *linhas de fuga*. Em seguida, levantamos a questão: como é possível compreender certos aspectos da performance musical à luz desses conceitos? Os conceitos de *agenciamento*, *virtual*, *atual* e *máquina abstrata* são discutidos nesta seção. Por fim, apresentamos, como um estudo de caso, a obra³ *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie*, na qual os conceitos antes abordados funcionam como dispositivos que orientam o processo de criação.

Nesse sentido, nota-se uma potência na filosofia de Deleuze e Guattari. Em seus textos, cada conceito é trabalhado em diferentes perspectivas e, por vezes, apresentado com diferentes palavras. Os conceitos estão sempre em devir⁴, e são constantemente

2 Utilizamos o termo “textolatria” em referência ao filósofo checo naturalizado brasileiro Vilém Flusser, no intuito de esclarecer que este processo de fidelização ao texto não foi relativo apenas à prática musical, mas acompanhou toda a história ocidental de um modo geral (FLUSSER, 2009).

3 O músico e pesquisador Paulo de Assis (2018) propõe uma nova imagem da obra musical, e, a partir daí, realiza uma modificação da palavra “obra” para “obra” (*work*). Com isso, Assis (2018) estabelece uma distinção com noções associadas ao conceito de obra na música tradicional do ocidente. A preferência em não imaginar outra palavra, mas apenas riscá-la, tem sua justificativa: ainda que Assis advirta seu caráter provisório, ele pretende salientar uma “[...] desconstrução positiva e construtiva do antigo termo [“obra”]; ele ainda está lá, mas seus fundamentos estão sendo desmontados peça por peça” (ASSIS, 2018, p. 25, tradução nossa). Assim, neste artigo, quando utilizamos o termo “obra”, nos referimos ao seu sentido tradicional. Já “obra”, embora mantendo seu caráter provisório, é utilizado para assinalar um diferente entendimento em relação a sua perspectiva usual.

4 Dizer que um conceito está em constante devir significa que ele está sempre em relação com algo de fora, mas que tal relação não pode ser remetida a uma simples noção de equivalência, semelhança ou imitação. Devir está na ordem do heterogêneo, da multiplicidade. Não se trata de representar, mas traçar zonas de vizinhança com aquilo que está em um outro lugar.

“deformados”. Como sugere Deleuze, na atividade do filósofo como criador de conceitos, “[...] não basta dizer: os conceitos se movem. É preciso ainda construir conceitos capazes de movimentos intelectuais” (Deleuze, 1992, p. 152). Por este motivo, toda a rede teórica tecida por Deleuze e Guattari pode operar nos estudos de performance musical como uma ressonância, já que filosofia, arte e ciência se atravessam constantemente (Deleuze, 1992, p. 156).

2. O território e seus movimentos

Nas reflexões de Deleuze e Guattari, é comum o ato de criação ser associado ao movimento de *desterritorialização*. No entanto, François Zourabitchvili nos indica que desterritorialização é um conceito cuja “[...] significação permanece vaga enquanto não é referido a outros três elementos: *território*, *terra* e *reterritorialização*” (Zourabitchvili, 2004, p. 19). Começemos com o conceito de território a partir de Guattari e Rolnik (1996) que, mesmo que saibamos que se opera uma conversão de conceitos em diferentes autores, serve aos propósitos do texto:

A noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Guattari; Rolnik, 1996, p. 323).

Mais que representar o território como uma morada física, uma delimitação de espaço geográfico, convém pensar um campo de forças que estabelece distâncias. Tem-se aí um valor existencial

(Zourabitchivili, 2004, p. 20). Deleuze e Guattari apontam para o território como ato que dimensiona espaço e estabelece distâncias. Um ato que busca “[...] manter distância das forças do caos que batem à porta” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 134). Ao mesmo tempo em que afasta a ameaça do caos, o território organiza todas as forças em forças da terra. Nesse sentido, a terra seria um lugar de convergência, que remete a um ponto no fundo do território, mas também está projetado fora dele. Como na religião, que aponta para um lugar, motivo de peregrinações, ou uma pátria desconhecida, “fonte de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 137).

Um território está sempre em vias de rupturas. Ele “[...] não para de ser percorrido por movimentos de desterritorialização [...] sem que haja necessidade de deixar o território” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 144). Não há território sem linhas de fuga, que fazem escapar a territorialidade, para em seguida operar uma reterritorialização: pode-se voltar para o território (mesmo que não mais reconhecível) ou nunca mais retornar. Frequentemente saímos de casa para o trabalho, para uma viagem, ou nos mudamos para outra cidade ou país. Entretanto, insistimos que a desterritorialização não envolve necessariamente um movimento no sentido espacial. Um sujeito pode ser desterritorializado sem que, no entanto, saia do lugar. Desterritorialização não significa uma mera viagem, mas uma fuga⁵. São as *linhas de fuga* que operam o movimento de desterritorialização. Uma fuga é descrita por Deleuze como um delírio, algo que sai dos eixos e desafia o maior, o juízo de valor, e as ordens estabelecidas (Deleuze; Parnet, 1998). Mas algumas linhas de fuga podem ser bloqueadas e cair em um buraco negro⁶, e a linha viva se transforma em linha de morte. Nesses casos, iremos dizer que uma desterritorialização é negativa – a linha de fuga é impedida por um sistema dominante maior – ou relativa – a linha de fuga é recapturada, impondo-lhe voltas, segmentaridades e compensações. Por outro lado, uma desterritorialização é absoluta “cada

5 “Fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover. Antes de tudo porque há viagens à francesa, históricas demais, culturais e organizadas, onde as pessoas se contentam em transportar seu ‘eu’. Em seguida, porque as fugas podem ocorrer no mesmo lugar, em viagem imóvel” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 50-51).

6 O buraco negro atrai e puxa para o centro, do qual nada sai, operando interiorizações e subjetivações.

vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga [e] as conduz à potência de uma linha vital abstrata [...]” (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 204).

Com base nesses conceitos, podemos pensar em um exercício de cartografia para imaginar a performance musical e o músico *performer*, ou seja, em como são operadas desterritorializações em nosso contexto, e quais são os aparatos que as bloqueiam ou as minimizam. Não é possível distinguir, nesse plano, indivíduo, técnica e instituições por suas formas ou funções pré-determinadas. Iríamos em um sentido mais abstrato (mas ainda real) para falar em intensidades e multiplicidades de forças.

3. Máquinas abstratas e agenciamentos concretos

3.1 Acerca da Western Art Music (WAM)

Seguimos agora para algumas propostas de leitura da performance musical a partir da filosofia de Deleuze e Guattari, dialogando com perspectivas de autores que discutem a ontologia da obra musical. A primeira delas é compreender em termos de um grande *agenciamento territorial* o que Nicholas Cook denominou como WAM. O conceito de agenciamento está associado ao de território, uma vez que “o território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial” (Deleuze e Guattari, 2012a, p. 139). Ou ainda: o território é o espaço de operação de agenciamentos. Daremos então uma atenção especial a esse conceito.

Pode-se compreender um agenciamento a partir de um eixo horizontal que comporta uma dupla articulação. De um lado, há discursos, leis, regimes de signos ou semióticas, transformações incorpóreas, tudo isso operado por um *agenciamento coletivo de enunciação*. De outro lado, há corpos que reagem uns aos outros com desejos, ações e paixões, operados por um *agenciamento maquínico de corpos*. A dupla pinça: “[...] acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (Zourabitchivili, 2004, p. 8). Soma-se a esse eixo um outro, vertical,

com movimentos de territorialização e desterritorialização. No trecho a seguir, Deleuze e Guattari servem-se do mundo feudal para exemplificar e esclarecer o que ficou denominado como *tetravalência do agenciamento*:

Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suserano, do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e o do cavalo, a nova relação que estabelecem com o estribo, as armas e as ferramentas que asseguram as simbioses de corpos — é tudo um agenciamento maquínico. Mas também os enunciados, as expressões, o regime jurídico dos brasões, o conjunto das transformações incorpóreas, principalmente os juramentos com suas variáveis, o juramento de obediência, mas igualmente o juramento amoroso, etc: é o agenciamento coletivo de enunciação. E, de acordo com o outro eixo, as territorialidades e reterritorializações feudais, ao mesmo tempo que a linha de desterritorialização que arrebatava o cavaleiro e sua montaria, os enunciados e os atos. Como tudo isso se combina nas Cruzadas (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 32).

Se em um agenciamento encontramos um sistema semiótico – agenciamento coletivo de enunciação – junto a um sistema pragmático – agenciamento maquínico de corpos – também é possível identificar tais processos em algumas práticas no contexto da música ocidental de concerto⁷. No sentido do sistema semiótico, nota-se a presença de enunciados e regimes de signos que se fundamentam na sujeição do músico performer ao compositor, à obra e à sua partitura. Podemos lembrar a tese de Lidya Goehr, a respeito da emergência de uma prática musical tributária de um conceito de obra regulativo⁸, e a relação dessa atividade com uma notação supostamente completa e precisa. Os termos *Werktreue* e *Texttreue*⁹, apresentados

7 Dizemos em algumas práticas, pois outras configurações são também possíveis na música de concerto. Além disso, apontamos não ser privilégio do ocidente estabelecer limites traçados por uma tradição.

8 Em seu conhecido livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, Goehr (1992) apresenta uma narrativa voltada a identificar o momento na história no qual emerge um conceito de obra que passa a regular a prática musical no ocidente, período esse relacionado a mudanças radicais no campo político, social e científico no fim do século XVIII.

9 Os termos podem ser respectivamente traduzidos como *fidelidade à obra* e *fidelidade ao texto*.

por Goehr, sintetizam bem essa relação do músico performer com a partitura, em busca de uma fidelidade à obra: “ser fiel a uma obra é ser fiel a sua partitura” (Goehr, 1992, p. 231, tradução nossa)¹⁰. Tem-se, na partitura e em suas normatizações, regimes de signos – ou, mais precisamente, formalizações de expressão – nos quais os enunciados são uniformizados no entorno de práticas dominantes, que perpassam um dos pontos sinalizados por Cook acerca da WAM: “[...] a identificação do conteúdo musical com o que pode ser notado – da qual se segue que qualquer coisa atribuível apenas ao performer é insubstancial” (Cook, 2013, p. 17, tradução nossa).

Deleuze e Guattari percorrem alguns tipos de regimes de signos no intuito de demonstrar como os enunciados se articulam em torno de um pressuposto de enunciação¹¹. Há dois regimes, em particular, que guardam relações com os aspectos citados por Goehr e Cook, e predominam na tradição musical do Ocidente. Um deles é o regime significante, no qual tal uniformização dos enunciados se dá em torno de um centro de significância. No regime significante, o signo sempre remete a outro signo, e seu conjunto remete a um significante maior. Um signo se reduz ao significante, e seu significado apenas leva a outro signo, infinitamente. “Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 64). Podemos associar essa característica do regime significante a um pensamento muito comum na tradição musical, que entende música apenas como formas e estruturas sonoras independentes de fatores supostamente “extramusicais”. O conteúdo de um elemento musical estaria em função de sua percepção acústica, como um som significando nada além “dele mesmo”.

Ao mesmo tempo, todo conjunto de signos teria um significado oculto, que deveria ser interpretado. A interpretação é a “chave” que leva a um centro de significância despótico e universaliza a

¹⁰ Apontamos que a frase de Goehr diz respeito a uma determinada prática musical ligada a um conceito de obra regulativo o que se diferencia de outras práticas, inclusive ocidentais, onde o texto “original” não existe ou é antes apenas um sistema de coordenadas para a realização, tal como ocorre na prática da música barroca.

¹¹ Deleuze e Guattari apresentam semióticas significantes, pré-significantes, pós-significantes e contra-significantes, sendo que nenhuma delas se relaciona com as outras segundo um evolucionismo abstrato.

abstração do signo. Todo evento sempre teria um significado que remete a uma figura sacerdotal que coordena sua interpretação, impõe limites e valores negativos às linhas de fuga. No contexto da prática musical no Ocidente, uma noção de fidelidade às intenções do compositor se configura como base dessa paranoia. Não deixa de ser paradigmático o argumento de Stravinsky a respeito dessa compreensão da interpretação, em que o papel do intérprete está mais próximo ao de um executante, submisso à vontade do autor:

[...] música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete e não a do autor, e quem pode garantir que tal executante refletirá a visão do autor sem distorção? O talento de um executante reside precisamente em sua faculdade de ver o que realmente está na partitura, e certamente não na determinação de encontrar ali o que ele gostaria de encontrar (Stravinsky, 1998, p. 75, tradução nossa)¹².

Refletir a visão do autor torna-se a tarefa dos sacerdotes, que distribuem premissas e asseguram uma interpretação que não cessa de se relacionar com um centro despótico. Com esse aparato burocrático, toda interpretação acaba sendo redundante, pois ela já foi de antemão dada por estes. O músico pesquisador Paulo de Assis (2018), em uma leitura deleuziana a respeito das autoridades que exercem seus poderes sobre o músico *performer*, descreve relações as quais podemos aqui considerar no contexto de um regime significante: a relação com um centro despótico como uma relação mestre-escravo, que parte da ideia de “humildade” e “lealdade” ao compositor e suas intenções; e um outro tipo de hierarquia, mestre-pupilo, que estabelece a relação com os sacerdotes, determinando obediência àquilo que o mestre (sacerdote) diz, este possuindo o “segredo” para o entendimento das intenções do compositor.

12 Vale também aqui alguma contextualização disto que aparenta ser uma condenação *in totum* do intérprete por parte do compositor russo. Embora as palavras sejam muito cristalinas, deve-se considerar que Stravinsky (1998) talvez brigasse mesmo com certa tradição romântica, calcada num tipo de expressividade que deformava a sua música ou até mesmo a inviabilizava, sobretudo se considerarmos os aspectos rítmicos e texturais inovadores de muitas de suas músicas. Mesmo com essa ressalva, não se pode, por outro lado, retirar completamente das palavras de Stravinsky (1998) o seu próprio sentido, permanecendo lícito trazê-lo como exemplo do conjunto de regulações que estamos descrevendo.

Um regime significante é comum a grupos centralizados e hierarquizados. As linhas de fuga, que tensionam tal abordagem da interpretação em favor de uma possibilidade de transgressão criativa, são negativadas, as identidades são preservadas e as diferenças abolidas. Nesse caso, toda desterritorialização é negativa, pois ela não pode romper com um centro de significância. Esses aspectos estão na tradição da prática musical do Ocidente, visto que as figuras de certos teóricos, ou até mesmo a do músico virtuoso, ocupam o lugar do especialista, um símbolo de erudição. São essas personagens comparáveis ao sacerdote – o músico *performer* na situação de concerto ocupa um altar iluminado, mas quase sempre tendo que se provar perante um grupo de especialistas que valida ou não sua atuação, pois são eles que asseguram uma interpretação supostamente verdadeira. Aquele que performa estará, dessa forma, sujeito a limites e restrições.

Outro regime, pós-significante – que de maneira nenhuma tende a remeter a um evolucionismo em relação ao que acabamos de descrever – se mistura com o regime significante e faz frente à significância através de um procedimento de subjetivação. Tal processo se dá a partir de um ponto que inaugura uma fuga à centralização do regime anterior. Ao invés de “uma organização radiante em círculos onde o indivíduo salta de um ponto a outro, de um círculo a outro, se aproxima do centro ou dele se afasta” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 75), passam a operar processos lineares e temporais. O signo sai da circularidade e passa “[...] a trabalhar por sua conta, a correr em linha reta” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 77).

Na ruptura com o autoritarismo do significante, a desterritorialização ganha um sinal positivo. A figura sacerdotal que coordena o regime despótico desvia o rosto, e o sujeito também desvia o seu. Já que não há mais especialista a impor determinada interpretação, ela pode desaparecer em função de um fetiche pelo texto, “[...] uma pura recitação da letra que interdita a mínima mudança, o mínimo acréscimo, o mínimo comentário” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 85). Ou então o texto é tomado como ponto de

subjetivação, ao perder qualquer relação com o exterior e cair na mais profunda subjetividade do indivíduo. A primeira situação, de fetiche pelo texto, ainda é próxima ao argumento de Stravinsky – com a diferença de que não há a dependência de um especialista (sacerdote), como no regime significante – mas a segunda marca um ponto de subjetivação, um deslocamento da devoção à obra como objeto [externo] em direção à obra que se interioriza no próprio sujeito. De todo modo, nos dois casos, Deleuze e Guattari afirmam que uma “[...] paixão delirante do livro, como origem e finalidade do mundo, encontra aqui seu ponto de partida” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 85).

É interessante notar que, mesmo que, a princípio, o regime pós-significante se liberte de uma força centralizadora despótica e sacerdotal que garante e abastece uma paranóia interpretativa, enfim possibilitando uma linha de fuga positiva, há outros problemas e impasses que segmentarizam a linha e a levam ao que Deleuze e Guattari descrevem como um buraco negro. Isso porque, primeiramente, os filósofos ressaltam a nostalgia do sistema significante, que não para de atravessar os agenciamentos, de modo que os dois regimes – significante e pós-significante – se apresentam em uma semiótica mista (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 63). Ou seja, permanece a tentativa de encontrar uma nova figura a quem se subordinar. Em segundo lugar, os processos lineares do regime pós-significante são estriados a partir de uma normalização dos enunciados. A sensação de que não há mais déspota, mas é o próprio sujeito que o comanda, o faz tornar escravo de si mesmo, assujeitado à própria consciência, e a uma realidade dominante. Assim, não se faz mais necessário um centro transcendental de poder, mas “[...] um poder imanente que se confunde com o ‘real’, e que procede por normalização” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 88). Uma sensação das coisas serem como devem ser. Estabelece-se um caminho que deve ser traçado, uma espécie de grade que já desenha de antemão todo o percurso, como se ele fosse o único possível. A transgressão aqui se torna até mesmo possível, mas a

diferença só é tolerada até certo limite. Nessa semiótica mista, a noção de interpretação passa pelos pontos antes apresentados: um significado oculto e uma normalização dos enunciados. Paulo de Assis (2018) descreve bem a complexidade dessa máquina, no âmbito do que se conhece como interpretação musical:

A ideia de que há algo “escondido”, algo “mais profundo”, algo abaixo ou além da superfície aparente da partitura, algo que deve ser “interpretado”, implica uma abordagem centrípeta do intérprete em direção à suposta “essência” da obra de arte (seu proclamado “conteúdo verdadeiro”). [...] “Interpretação musical” tornou-se uma arma poderosa na ideologia do conceito de obra, seus muitos conceitos paralelos relacionados, e sua ligação inerente às estratégias de marketing da vida musical. Neste sentido, a ideia e prática da “interpretação musical” estabeleceu um sistema complexo de lealdade, disciplina e controle, prescrevendo não apenas o que pode e o que não pode ser tocado em um momento, mas também - e mais importante - o que é *possível* tocar. Qualquer coisa fora deste *possível* não é exatamente proibida, é simplesmente impensável (Assis, 2018, p. 191, tradução nossa).

Regimes de signos estão ligados a variáveis internas à enunciação, mas também são exteriores a um “jogo” da língua. Isso sugere que expressão e conteúdo “[...] estão em pressuposição recíproca, e só se pode abstrair uma delas muito relativamente” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 103). A exemplo da máquina de justiça, comentada pelos filósofos: ela não se faz apenas por leis, livros e símbolos, mas também por juízes, advogados, oficiais de justiça e tantas outras pessoas. Tornam-se necessários, assim, alguns comentários sobre o outro lado dessa dupla articulação do eixo horizontal do agenciamento territorial.

Podemos avaliar como algumas personagens se apresentam e operam em agenciamentos mais conservadores da música

tradicional de concerto. Há uma delimitação bem específica dos corpos do compositor, intérprete e público, que agem de maneiras apropriadas segundo as características e funções desse agenciamento territorial – outras figuras também podem ser citadas, como o luthier ou o técnico de som. O regime do agenciamento coletivo de enunciação, quando no contexto tradicional, funciona com todo seu aparato simbólico, seus códigos associados, e se comunica com aquilo que constitui o *paradigma clássico*, termo proposto por David Davies (2011). O paradigma clássico se refere à performance artística “como a interpretação e representação de uma obra performável” (Davies, 2011, p. 24, tradução nossa), e essa concepção está usualmente relacionada à situação de concerto tradicional, com sua ordem estabelecida, seu rito organizado, palco italiano iluminado, plateia em silêncio na penumbra, aplausos no momento adequado. Tudo isso contribui para a estabilizar o contexto, e por conseguinte para a estratificação do território da WAM.

Nesses regimes mais hierarquizados e conservadores, tal como aqueles que se efetuam a partir dos conservatórios depois do século XIX, o compositor no *status* de criador, em relação com uma partitura, ocupa o lugar do autêntico autor da obra musical. O músico performer toma lugar como um espelho, minando seu desejo em função da *Werktreue*, apresentando a obra “[...] como ela realmente é no que diz respeito tanto aos seus aspectos estruturais como expressivos” (Goehr, 1992, p. 232, tradução nossa). Também há uma relação com o instrumento – como tocar – convencionalizada em métodos e tratados. Já o público está na categoria de receptor, na função de fruir as performances como se estivesse em contato com a obra e seu compositor. E ainda resta citar o nível institucional e seu papel disciplinar em relação aos corpos. Aqui, o espaço conservatorial, o palco ou o auditório acentuam todas as processualidades dos comportamentos dos sujeitos: as hierarquias e as relações de poder, as condições de trabalho, as vestimentas, os momentos de aplauso e silêncio, a reação aos ruídos

indesejados. Há um panóptico operando aí¹³. O agenciamento maquínico de corpos, dessa maneira, diz respeito à ordenação dos desejos em um campo social.

Visto a partir da ótica do agenciamento, percebemos características fundamentais na música clássica de concerto, que se relacionam ao primeiro eixo horizontal, nos regimes de signos e regimes de corpos. Há uma expressão (enunciados) operando em conjunto – porém sem equivalência – a um conteúdo (transformações corpóreas). O percurso de um músico performer formado em instituições tradicionais, envolvido em um ambiente construído com base no ideal da *Werktreue*, da interpretação e da submissão ao texto ou ao compositor, bem como ligado a procedimentos de disciplina dos dispositivos corporais (estudo, ensaio, apresentação), serve como bom exemplo. A performance, na WAM, é quase sempre pensada como um lugar de reprodução dos códigos desse território (paradigma clássico). Mas, como posto inicialmente, nossa reivindicação é outra: *a performance enquanto ponta de desterritorialização no agenciamento territorial da música de concerto*.

3.2 A operação da linha de fuga

Neste ponto já se trata de outro eixo do agenciamento, um eixo vertical, que assinala os movimentos de territorialização e desterritorialização. Nesse eixo, destacamos componentes que asseguram a territorialidade do agenciamento. Um aparato burocrático e seus mecanismos que territorializam. Se Deleuze e Guattari (2011b) falam da religião e o fator territorializante à qual ela tem como condição, podemos buscar uma analogia com o que comumente chamamos de escolas: em relação ao violão, por exemplo,

13 O panóptico foi um termo usado originalmente pelo jurista e filósofo Jeremy Bentham, em 1785, quando ele se referiu às arquiteturas ideais de prisão. Estas prisões consistem em uma estrutura, cujo centro é cercado por celas que proporcionam a máxima vigilância dos prisioneiros, sem que eles possam observar diretamente aqueles que os estão observando. Podemos pensar que territórios atualizam panópticos no sentido foucaultiano, abstraíndo-os de seu contexto histórico, transformando-os em mecanismos disciplinares otimizados de dispositivos corporais. O panóptico “é polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado” (FOUCAULT, 1999, p. 170).

a escola de Tárrega, a escola de Pujol, a escola de Carlevaro. Um trabalho estético que organiza e territorializa as forças.

Porém, como recordam Deleuze e Guattari, todo agenciamento sempre está em vias de desterritorialização. Está aí o outro lado desse eixo vertical, que escapa e arrebatava toda a territorialidade. Tais pontas de desterritorialização dão chance a outros modos de existência, outras possibilidades. Elas abrem o agenciamento e possibilitam a operação daquilo que Deleuze e Guattari chamam de *máquinas abstratas*, que se articulam em uma zona de elementos heterogêneos e de multiplicidades.

A abertura do agenciamento se relaciona com a linha de fuga, produzida nos encontros. “A linha de fuga é uma desterritorialização” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 49) sobre a qual se pode destacar três características gerais: 1) elas são traidoras, pois sempre traem a lógica e as potências fixadas do agenciamento que estavam inseridas; 2) não se sabe ao certo para onde elas irão, pois operam uma fuga do território, fazendo o mundo fugir e seguem rumo ao desconhecido, produzindo novos mundos; 3) seu modo de funcionamento se relaciona com a descentralização de sujeitos, ou seja, é antes uma deformação de si do que uma formação de si.

Não se pode garantir que serão sempre produzidas, pois “certos grupos, certas pessoas não as tem e não as jamais terão” (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 83). Além disso, há também seus perigos: 1) o de ser capturado por outro fundamento, outra fixidez, um novo fechamento, sair de um buraco para cair em outro; 2) o perigo da transformação da fuga em morte. Aqui somos atravessados por uma ética, até onde ir, o que pode um corpo? Trata-se de uma das tarefas da esquizoanálise, ou seja, não reprimir as linhas de fuga e, ao mesmo tempo, buscar a prudência de não deixar que elas se tornem linhas de autodestruição.

Há de se lembrar que nunca nos desterritorializamos sozinhos, é sempre necessário um encontro do qual uma linha pode ser produzida. E é nesse sentido que Sauvagnargues aponta que “a linha de fuga se apoia nos bloqueios da sociedade” (Sauvagnargues,

2005, p. 12). Mas é também necessário lembrar que uma fuga não é o fugir de um sujeito, mas sim o próprio desejo se rearranjando, criando mundos, conforme nos aponta Deleuze:

Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada (Deleuze; Parnet, 1998, p. 49).

Uma linha de fuga “está efetivamente ocupada e seguida por todo um povo que nela encontra sua razão de ser ou seu destino” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 77).

Falávamos sobre a performance musical e de como ela se relaciona com os agenciamentos. É possível compreender a performance como um investimento que o sujeito realiza em um agenciamento territorial. Sendo assim, ele participa da reprodução de seus códigos, garantindo a territorialidade do agenciamento, ou opera a partir de linhas de fuga em uma zona de descodificação. No caso da performance no contexto da WAM, ela pode ser coerente com os estatutos e normatizações que tal paradigma pressupõe, ou, situando-se próximo ao outro extremo, abrir o agenciamento para a experimentação, quebrando as formas pré-estabelecidas. No primeiro cenário, há um caminho do conteúdo à expressão, uma vez que o regime de signos se submete às relações entre os corpos (sistemas físicos): enunciar a partir daquilo que já está dado. Ou seja, a performance como interpretação em seu sentido mais tradicional, como expressão que convém à estrutura institucional hierárquica da WAM.

Já as linhas de fuga podem ser produzidas por outros encontros, outras performances, outros regimes, desorganizando a forma em seu movimento delirante ou até mesmo aberrante, provocando rupturas nas concepções pré-estabelecidas. Desorganizar

para redistribuir. É aqui que podemos falar de performances que operam novos programas de ação¹⁴ opostos às técnicas e gestualidades já normatizadas no campo da música de concerto. É em favor de tal margem de desterritorialização que situamos a performance, pois é justamente nessa ponta em que o músico *performer* pode se mobilizar com certa autonomia, como criador, e não mais como reproduzidor de um paradigma tradicional. Aqui, acreditamos incluir os processos colaborativos, derivações, tensionamentos, toda molecularização, e, portanto, gesto revolucionário, que rompe com os esquemas estratificados e permite escapar destas restrições e explorar novas formas de existência e criação. Para discutirmos mais sobre esse segundo cenário, entraremos no funcionamento das máquinas abstratas, apenas mencionadas anteriormente. Outros dois conceitos importantes aparecem nessa operação: *virtual* e *atual*.

Em *Diferença e Repetição*¹⁵, Deleuze (1988) apresenta o conceito de virtual e de seu par – não dialético e não representacional –, atual¹⁶. O virtual não é um estado fixo ou determinado, mas um campo abstrato real de pura potencialidade criativa. Ele é uma zona de problematização e não pode ser compreendido enquanto uma mera coleção de possíveis, mas sim uma fonte inesgotável de atualizações. Em contraste, o atual é o estado em que as coisas existem no mundo como identidade. A relação entre o atual e o virtual é de tensão criativa, pois o virtual fornece o potencial de mudança e transformação, enquanto o atual atualiza esse potencial. Opera-se um duplo movimento no qual o virtual, trabalhando no atual, e o atual, trabalhando no virtual, efetuam um jogo de espelhos, uma sintonia fina da mutação em curso. Duas faces do real, um real-abstrato e um real-concreto. Dessa forma, o atual e o

14 Tomamos aqui o termo programa de ação do antropólogo francês Bruno Latour, descrito como “a série de objetivos, passos e intenções que um agente [humano ou não-humano] pode descrever numa história” (LATOURE, 2001, p. 205).

15 Para uma discussão no contexto musical acerca do atual, virtual e, sobretudo a relação destes conceitos com a rede conceitual desenvolvida por Deleuze em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 1988).

16 É importante notar que, virtual e atual são encontrados no pensamento de Bergson antes de Deleuze, como por exemplo, em uma passagem mencionada Ferraz: “em Matéria e Memória, Bergson nota que um objeto é conhecido como objeto real - aquilo que vem aos nossos sentidos, que é visto, sentido, ouvido -, e como objeto virtual - aquela parte do objeto que não vemos, mas que pelo hábito reconstruímos, as potencialidades de variação do objeto. A memória reconstrói apenas a impressão que se teve do objeto; ou seja, aquilo que se configurou como objeto real e virtual no momento da percepção. Ela perde a potencialidade da virtualidade do objeto, aquilo que guardaria a singularidade de cada objeto (BERGSON *apud* FERRAZ, 1998, p. 12).

virtual não são separados, mas sim interdependentes. São formas distintas de existência ou modos de pensar sobre a realidade, mas que atuam concomitantemente. Além disso, o virtual não pode ser reduzido, medido ou representado pelo atual, mas deve ser considerado em sua própria consistência ontológica.

Virtual e atual nos permitem pensar uma produção a partir da diferença, que não esteja mais submetida a categorias absolutas. Não partimos mais de uma identidade atualizada ideal a ser representada na materialidade – como as categorias aristotélicas, o mundo das ideias de Platão ou a dialética hegeliana –, mas de diferenças que se atualizam em identidades concretas.

Um dos intercessores com os quais Deleuze (1988) se encontra e compõe em *Diferença e Repetição*, é a matemática, mais especificamente o cálculo. Assim como a filosofia da diferença tensiona redes estruturais estáveis para incorporar o múltiplo, o cálculo – em oposição à matemática estática anterior a ele – é uma área que se relaciona com o estudo de taxas de alterações e mudanças.

Uma curta história da processualidade do cálculo diferencial começa com pontos atuais em uma linha curva. A partir dos pontos dessa curva atual percorremos um caminho rumo à virtualização da fórmula, “[...] pois a relação diferencial [...] permanece ainda ligada aos valores individuais ou variações quantitativas correspondentes a esta qualidade (por exemplo, tangente)” (Deleuze, 1988, p. 166). Começamos com pontos atuais e chegamos a uma série de relações abstratas que virtualizam um campo de problemáticas, podendo resolvê-lo das maneiras mais distintas. Já a história das integrais é diferente. Começamos com o conjunto de relações abstratas que não se relacionam, por elas mesmas, com uma curva específica. À medida que o processo do cálculo se desenvolve, as fórmulas se atualizam em soluções de um problema. Em outras palavras, a abstração das fórmulas habita ainda a potência virtual que definirá uma curva atual em um processo de atualização.

A fim de retornarmos às máquinas abstratas, será interessante mencionar mais um conceito para formar uma tríade: ao agenciamento e à máquina abstrata, soma-se o plano de consistência. Segundo Lapoujade, o plano “é uma visão em corte ou uma secção das multiplicidades ao nível molecular, ao nível das relações mais livres, lá onde elas são menos ligadas, quando o heterogêneo se liga ao heterogêneo” (Lapoujade, 2015, p. 197). Trata-se de fluxos de multiplicidade, matérias intensivas, e por serem intensivas “suas grandezas, seus graus, suas quantidades são inextensas, são ‘parte de potência’ que se distinguem intrinsecamente, e não de maneira extensiva e extrínseca” (Lapoujade, 2015, p. 197).

Dizemos que a operação da máquina abstrata compõe com o movimento de desterritorialização, cortando fluxos descodificados virtuais. Pode-se afirmar que “é ela que distribui os elementos diferenciais do plano segundo relações variadas” (Lapoujade, 2015, p. 199). A máquina abstrata captura multiplicidades virtuais intensivas e distribui uma multiplicidade extensiva nos estratos atuais. Parece haver um lado que trabalha no próprio plano e outro voltado para os agenciamentos: “sob certo aspecto, pode-se dizer que o plano é produzido e traçado pela máquina abstrata; sob outro, pode-se dizer que a máquina abstrata distribui o que se produz sobre o plano” (Lapoujade, 2015, p. 200). Em uma passagem de *Mil Platôs*, os autores evidenciam o funcionamento da máquina abstrata com base em um exemplo a respeito do romance *As Ondas* de Virginia Woolf:

As ondas são as vibrações, as bordas movediças que se inscrevem a cada vez como abstrações no plano de consistência. Máquina abstrata das ondas. Em *As ondas*, Virgínia Woolf, que soube fazer de toda sua vida e sua obra uma passagem, um devir, toda espécie de devires entre idades, sexos, elementos e reinos, mistura sete personagens, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Suzanne e Perceval; mas cada um desses personagens, com seu nome, sua individualidade, designa uma multiplicidade (por exemplo,

Bernard e o cardume de peixes); cada um está ao mesmo tempo nessa multiplicidade e na borda, e passa a outras. Perceval é como que o último, envolvendo o maior número de dimensões. Mas ainda não é ele que constitui o plano de consistência. Se Rhoda acredita vê-lo destacando-se do mar, não, não é ele, “quando ele repousa sobre seu joelho o cotovelo de seu braço, é um triângulo, quando ele fica de pé é uma coluna, se ele se debruça é a curva de uma fonte [...] o mar brame atrás dele, ele está para além de nossa espera”. Cada um avança como uma onda, mas, no plano de consistência, é uma só e mesma onda abstrata, cuja vibração se propaga segundo a linha de fuga ou de desterritorialização que percorre todo o plano (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 38).

Propomos, desta maneira, que forças delirantes potenciais em cada dispositivo poderiam ser mobilizadas pela performance e traçar linhas de fuga efetuando desterritorializações e novas distribuições, povoamentos na terra. Tal operação, disparada por encontros e, portanto, nunca individual, mas sempre coletiva¹⁷, é efetuada por máquinas abstratas que “resolvem”, no processo de atualização, um campo de problematização e não para de atualizar agenciamentos concretos. Haveria então uma máquina abstrata-agenciamento performático, que se articula a partir de elementos heterogêneos e de multiplicidade. Se a máquina abstrata opera no virtual, ignorando formas e substâncias, isso somente se dá em um plano onde sujeito e objeto não existem mais, ou seja, em um plano de consistência informal, onde heterogêneos se ligam a heterogêneos, um campo de intensidade, irrepresentável, pura diferença e multiplicidade. Assim, as máquinas abstratas são operadores de dois pólos. Operam na virtualidade informal do plano de consistência e se atualizam em agenciamentos concretos que se formam nos estratos.

¹⁷ A respeito da questão do encontro, da não individualidade do sujeito artístico, da criação artística como consequência da linha de fuga (SAUVAGNARGUES, 2005).

4. *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie*: um estudo de caso

4.1 Considerações estéticas e (pós)estruturais¹⁸

Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie é uma performance com violão, na qual a função do violonista não se territorializa nas segmentaridades do violão clássico de concerto. A música também não se apresenta em critérios tradicionais, como uma entidade autossuficiente. Ao contrário, trata-se antes de uma proposta na qual a atuação colaborativa entre músico *performer* e compositor é fundamental, de forma que as barreiras entre essas duas categorias típicas da WAM sejam questionadas, estabelecendo um espaço menos estratificado no qual o compositor pode ter um pouco de músico *performer*, e o músico *performer* opera também uma agência criativa¹⁹.

A obra encontra suas referências estéticas na *Musique Concrète Instrumentale* e na *Konzeptmusik*²⁰. Da *Musique Concrète Instrumentale* (Lachenmann, 2015, p. 211), *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie* herdou a recusa do hábito historicizado na prática instrumental da música clássica de concerto; e parte de condições mecânicas e físicas para deduzir estruturas e hierarquias formais, efetuando uma espécie de *Momentform* (Stockhausen, 1963, p. 189), cuja organização interna reflete o que Lachenmann chamou de *Strukturklang* (som-estrutura)²¹. Entretanto, há uma qualidade

18 Para acompanhar a leitura desta seção, recomenda-se assistir às performances abaixo, a partir de 26'29" e entre 10'20" e 16'00", respectivamente. A primeira performance inclui a leitura de um fragmento de um capítulo de *Mil Platôs*, de título *Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b).

AZZI, Artur Miranda. *Territories in Dialogue*. [Belo Horizonte]: Artur Miranda Azzi, 2023. 1 vídeo (34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yqPxJBAI3m4>. Acesso em: 22 jul. 2024.

MORALES, João et al. *O violão experimental e contemporâneo*. [Belo Horizonte]: VIOrientes: Pesquisas Artísticas Violonísticas, 2023. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHpRHJ4JfAA&t=2559s>. Acesso em: 22 jul. 2024.

19 A respeito de agência criativa de músicos performers através de uma perspectiva deleuze-guattariana, mas no contexto da improvisação livre (COSTA, 2016).

20 A *Musique Concrète Instrumentale* (música instrumental concreta) foi proposta pelo compositor germânico Helmut Lachenmann no fim dos anos 1960. Lachenmann sugere uma música que incorpora todo o universo sonoro de instrumentos acústicos por via de técnicas de execução pouco habituais na música clássica de concerto. Os eventos sonoros são operados de forma que o modo concreto como são produzidos é tão importante quanto as qualidades acústicas resultantes. Ao se ouvir, percebem-se as condições nas quais uma ação sonora é realizada, ouve-se quais materiais e energias estão envolvidos e qual resistência é encontrada. Com a música concreta instrumental, Lachenmann (2015) desafiou as concepções ocidentais tradicionais sobre a função, os materiais e as expectativas da música. Já a *Konzeptmusik* (música conceitual) é uma vertente recente que tem como principais agentes Johannes Kreidler, Trond Reinholdtsen, Peter Ablinger e Patrick Frank.

21 Para Lachenmann, "som-estrutura é o único tipo sonoro no qual se pode efetivar ideias sonoras realmente novas; nele misturam-se concepções sonoras e formais em uma coisa só. A forma será vivenciada como uma única sonoridade de grandes dimensões, cuja configuração tateamos através da escuta de cada parte do som, para que desta maneira fique evidente nossa experiência de sobreposição simultânea de concepções sonoras acrescidas" (LACHENMANN, 2015, p. 20, tradução nossa).

de *happening* e uma ideia singular, típica da *Konzeptmusik*, que determina toda a composição: um músico performer opera ações com um lápis e um *slide*, enquanto tal ação é confrontada com videoaulas de violão clássico que abordam maneiras de operacionalizar o instrumento que muito diferem do que o músico performer realiza. A utilização de fragmentos de vídeos de *masterclasses* de violão clássico, onde são transmitidas formas de tocar legitimadas pelas grandes instituições de ensino, consiste em uma espécie de *ready-made* incorporados na ação. Desta forma, um movimento de tensão contraditória que efetua a junção conceitual de *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie* é operado.

É também necessário enfatizar que, conforme apontado por Käune, o conceito na estruturação dos materiais na *Konzeptmusik* é “uma máquina, que produz a obra de arte, o que implica que o compositor já não intervém de forma criativa neste processo” (Käune, 2014, p. 6, tradução nossa). Exemplos radicais deste distanciamento do compositor face às estruturas sonoras estão presentes em trabalhos como *Product Placements* (Kreidler, 2008) ou *Drei Klavierstücke op. 11* (Arcangel, 2009). Entretanto, em oposição à processualidade da *Konzeptmusik*, existe de fato em *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie* uma intervenção na forma realizada pelo compositor. Há três grandes unidades formais, onde dois processos são intercalados por uma seção central caracterizada por uma extrema estaticidade. O primeiro grande momento se caracteriza por um processo de deslocamento do gesto realizado pelo lápis ao longo do violão. O lápis é progressivamente levado em direção ao braço do instrumento, rebatendo contra ele, provocando ruídos percussivos. Em seguida, o lápis é movido em direção ao cavalete. Agora, a mão esquerda abafa completamente a ressonância das cordas, alterando essencialmente a sonoridade para em seguida a mão direita movimentar o lápis novamente para o centro do instrumento. Vale ressaltar que, ao longo deste processo, a mão esquerda opera gestos percussivos intermitentes de densidade variável no braço do instrumento.

A segunda unidade se relaciona com a primeira mediante uma articulação formal por elisão, ou seja, o último gesto da seção anterior se torna o primeiro da nova unidade. Do ponto de vista das sonoridades, conserva-se certa similaridade das características sonoras provocadas pelo lápis, mas este escreve uma gestualidade distinta daquela da primeira seção. Aqui, um jogo de ressonâncias, ataques e longas pausas é proposto, estabelecendo um contraste com a massa sonora da unidade formal anterior.

A terceira unidade também é articulada por um processo. Suas características sonoras se assemelham com aquelas da primeira unidade, entretanto o lápis é operado por um movimento circular, enquanto é deslocado progressivamente em direção ao braço do instrumento. Concomitantemente, um *slide* é empregado, iniciando da posição mais grave do instrumento e evoluindo por movimento contrário ao movimento total do lápis até estes se encontrarem. Neste ponto, o som do lápis se funde com o do *slide* e é progressivamente filtrado, até parar de ser acionado, provocando uma transformação progressiva da resultante sonora. O gesto com o *slide* continua sua trajetória. Essa trajetória é interpolada com movimentos de zigue-zague do *slide* gerando ruídos nos bordões ou ressonâncias das cordas soltas ao ser rapidamente levantado e novamente acionado.

Mais uma vez há uma transformação do som a partir de um processo, no qual um novo elemento aparece progressivamente na textura. Trata-se de figurações rápidas realizadas pelo toque do *slide* nas seis cordas do violão, resultando em uma espécie de arpejo realizado não pelos dedos, mas pelo artefato técnico. Ao atingir sua altura máxima, o *slide* para de ser movimentado ao longo das cordas. Além disso, as novas figuras vão se tornando mais densas e uma filtragem das cordas é realizada. Essa filtragem provoca uma redução gradual da complexidade sonora: pouco a pouco não há mais ruídos provocados pelo contato do *slide* com os bordões e as alturas vão se limitando enquanto as ações se concentram progressivamente na primeira corda, restando somente

alturas agudas que se situam na fronteira do não perceptível. A música se esvai após um longo processo, evocando de maneira um tanto irônica uma grande figura retórica barroca de anábase.

Ao mesmo tempo em que *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie* se distancia de algumas características da *Konzeptmusik*, aproxima-se de outras. À ideia de um conceito que a determina, soma-se um ponto abordado por Johannes Kreidler através de LeWitt em *Sätze über musikalische Konzeptkunst* (2015): “para cada obra de arte que é fisicamente executada, existem muitas variantes em aberto” (LeWitt *apud* Kreidler, 2015, p. 1, tradução nossa). Naturalmente todo evento musical possui essa potência de atualização a cada execução, entretanto, na *Konzeptmusik*, ela adquire um valor essencial na concepção da criação.

Por fim, vale ressaltar a elaboração da partitura de *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie*. Tomamos de exemplo um fato ocorrido em 1919, quando Marcel Duchamp presenteou sua irmã que havia se casado com o artista Jean Crotti, enviando de Buenos Aires até Paris uma série de instruções para montar um *ready-made*. As instruções convidavam Suzanne Duchamp a pendurar um livro de geometria na varanda. Diz Duchamp:

O vento tinha de percorrer o livro, escolher os seus próprios problemas, virar e rasgar as páginas... Divertia-me trazer a ideia de feliz e infeliz para os readymades, e depois a chuva, o vento, as páginas a voar, era uma ideia divertida (Duchamp *apud* Cabanne, 1971, p. 61, tradução nossa).

No intuito de sublinhar a abertura apontada por LeWitt, desfazendo o desejo de controle total da lógica interna dos materiais em uma determinada estrutura, foi proposto uma partitura instrucional, partindo da ideia de Duchamp, acompanhada com uma sugestão notada em partitura “tradicional” de uma possível atualização do material. A partitura é, portanto, um texto em língua portuguesa indicando aos agentes um programa de ação. Não há notas, nem outro símbolo abstrato que remeta a um regime de

uma partitura habitual. No nível da matéria os agentes, humanos e não-humanos, apresentam programas de ação distintos daqueles estratificados no violão clássico de concerto.

4.2 Relato de uma cooperação enquanto exemplo de desterritorialização de práticas hegemônicas da WAM

Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie foi inicialmente projetada para violão solo como abertura para uma reelaboração da peça teatral *Mann ist Mann* de Bertold Brecht. João Morales, devido a sua pesquisa de mestrado, e Artur Miranda Azzi, devido sua pesquisa de doutorado, buscavam elementos que questionassem estratificações normativas dos dispositivos corporais da WAM, tal como o próprio processo de preparação para a performance. Ambos optaram por trabalhar a partir da primeira versão de *Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie*, a integrando em suas respectivas pesquisas.

Miranda Azzi já havia, em 2020, elaborado a música conceitual *28 de Outubro de 2018 – Um Retrato Necropolítico*²² sob encomenda da Universidade de Música e Artes Cênicas de Frankfurt am Main, realizando uma partitura instrucional, na qual é indicado o passo a passo de uma performance. Foi-se concluído que tal procedimento seria interessante, justamente por romper com uma partitura habitual e de certa forma liberar o material de determinadas amarras estruturais. Entretanto, antes da elaboração do texto instrucional, foi também realizado um gráfico que serviu de uma espécie de sistema de coordenadas para os primeiros encontros.

Durante os encontros, os primeiros on-line, entre Frankfurt am Main e Belo Horizonte, foram sendo experimentados os movimentos gestuais que mais se provaram efetivos, assim como os

22 A peça reflete a situação catastrófica da crise política e sanitária no Brasil durante a pandemia de COVID-19. O narrador é convidado a selecionar duas páginas dos capítulos dois ou sete do livro *Personalidade Autoritária* (ADORNO *et al.*, 1950). A velocidade de leitura do texto muda de acordo com as linhas do gráfico que representa as mortes do Coronavírus e consequentemente a política desastrosa do país.

GRÜNY, Christian. *28 de Outubro de 2018 – Um Retrato Necropolítico*. [Frankfurt am Main]: Artur Miranda Azzi, 2022. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/EmpXlnWfYXk>. Acesso em: 22 jul. 2024.

AZZI, Artur Miranda *et al.* *o violão experimental e contemporâneo*. [Belo Horizonte]: VIOrizontes: Pesquisas Artísticas Violonísticas, 2023. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHpRHJ4JfAA&t=2559s>. Acesso em: 22 jul. 2024.

materiais dos artefatos técnicos – lápis de escrever e slide. Pode-se dizer que o aprendizado ocorreu por grande parte através do diálogo em vez de ser mediado por uma partitura. Nos encontros em Belo Horizonte foram levantados alguns pontos: (1) Havia uma tendência em “metrificar” os gestos da primeira unidade formal, provocando uma espécie de domesticação na textura dinâmica e caótica. Tal domesticação não havia sido uma posição consciente e decidimos não incorporar esta realização. (2) Era necessário que o lápis fosse de um tipo muito específico, um Faber-Castell Grip 2001 HB, pois é feito com pequenas borrachas circulares próximas da ponta que provocam um resultado sonoro característico quando é acionado entre as cordas. O custo deste lápis no Brasil, quando encontrado, é elevado, entretanto, existem variantes mais acessíveis. Essas variantes se mostraram problemáticas, pois perdem as borrachas muito rápido, e antes mesmo do fim da primeira seção praticamente já não se produzia mais a sonoridade desejada. Morales propôs a utilização de uma estrutura plástica de caneta Pilot BP-S que, além de já conter ranhuras em uma das extremidades, foi ainda moldada por ele, adicionando-lhe mais ranhuras. A qualidade do som é diferente, entretanto garante que haja uma sonoridade constante durante toda a performance. Consideramos que, na falta do lápis específico, a estrutura da caneta se mostrou bem sucedida, embora altere a resultante sonora global. Mostramos a seguir (Imagem 1) três objetos, dois lápis e uma caneta. É possível ver como os lápis ficam desgastados no meio da performance, perdendo a sonoridade desejada. Já com a caneta ocorre o contrário, pois quanto mais ela é utilizada, mais é danificada e, conseqüentemente, por conta das ranhuras, mais a sonoridade desejada fica presente, embora alterada em relação à ideia original. (3) Por fim, delimitamos uma duração máxima de sete minutos para a performance, pois percebemos que, se estendidos os eventos durante um tempo muito longo (a primeira experiência durou em torno de onze minutos), a processualidade formal não se revelaria efetivamente.

Imagem 1 - artefatos

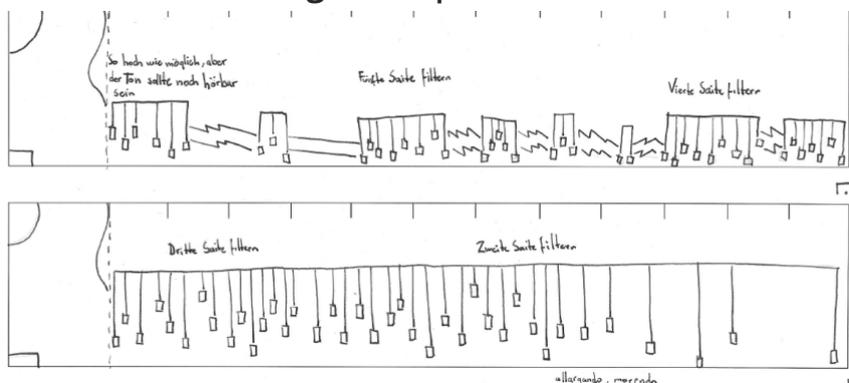


Fonte: fotografia do autor (2023).

Descrição da imagem: lápis Faber-Castell Grip 2001 HB (abaixo) e caneta esferográfica Pilot BP-S (acima).

Após a finalização da versão instrucional, foi realizada uma possível atualização dos materiais propostos em uma partitura (Imagem 2). Na figura abaixo é possível ver um retângulo com marcações como em uma régua. Elas marcam os segundos, como em um sequenciador de música eletrônica. Os pequenos retângulos transparentes indicam ataques do slide nas cordas abafadas e as linhas indicam a direção do gesto com o slide. No canto esquerdo há um desenho de uma parte do corpo do instrumento, que indica aproximadamente a área das cordas que será afetada. Morales, além da transmissão oral, ainda teve, portanto, o contato tanto com a partitura instrucional, quanto com a possível versão atualizada em notação.

Imagem 2 - partitura



Fonte: manuscrito do autor, 2023.

Descrição da imagem: fragmento da partitura como possível atualização da partitura instrucional, indicando gestos a serem efetuados com slide.

Ainda um último aspecto merece atenção: a elaboração de módulos programados em Python e TouchDesigner. A necessidade desses módulos veio de um desejo de enfatizar a componente conceitual da peça, projetando vídeos didáticos de aulas de violão clássico em telas posicionadas próximas ao performer. Morales não só programou algoritmos que disparam os vídeos, mas também algoritmos que controlam aspectos dos vídeos exibidos, conforme o gestual efetuado pela mão do músico performer capturados por uma webcam.

O módulo Python utiliza as bibliotecas OpenCV²³ e MediaPipe²⁴, desenvolvidas para uso nas áreas de Aprendizado de Máquina e Visão Computacional, ramos do campo de estudo de Inteligência Artificial. O código elaborado obtém imagens em tempo real da mão direita do músico performer enquanto lápis, caneta ou slide são operados, a partir da webcam posicionada à sua direita. São obtidos parâmetros da posição dos dedos (se eles estão abertos ou fechados), da posição da mão nos eixos x e y da captura de vídeo, bem como a aceleração dos gestos realizados, a partir de pontos de referência situados nos dedos e no pulso. A próxima imagem (Imagem 3) mostra como a biblioteca MediaPipe mapeia diferentes pontos em cada região da mão, o que auxilia a obtenção dos parâmetros mencionados anteriormente:

Imagem 3 – pontos da mão



Fonte: GOOGLE - AI for Developers. Califórnia: Google, c2024. Disponível em: https://developers.google.com/mediapipe/solutions/vision/gesture_recognizer. Acesso em: 22 jul. 2024.

Descrição da imagem: mapeamento que a biblioteca MediaPipe realiza de diferentes pontos da mão.

23 OPENCV. *Opencv*, 2024. Disponível em: <https://www.opencv.org>. Acesso em: 22 jul. 2024.

24 MEDIPIPE. Califórnia: Google, c2024. Disponível em: <https://mediapipe-studio.webapps.google.com/home>. Acesso em: 22 jul. 2024.

Os parâmetros calculados pela captura da posição de alguns pontos específicos da mão são enviados a outro módulo, este feito em TouchDesigner, que é responsável por projetar o conteúdo em vídeo durante a performance. Aqui, são selecionados de maneira randômica trechos dos vídeos, que por fim são projetados na tela. Contudo, os dados recebidos na leitura da mão direita pelo módulo Python interferem na maneira como os vídeos são apresentados, introduzindo efeitos ou manipulando a troca de vídeos e o escurecimento da tela. Ou seja, cada gesto específico executado pelo músico performer resulta em algum evento relacionado à projeção.

Por exemplo, enquanto o músico performer segura os objetos, sua mão se encontra normalmente fechada, e essa posição é responsável por ativar uma série de filtros (como efeitos de noise e blur) que manipulam diferentes aspectos dos vídeos e os exibem com distorções. Os níveis dos efeitos aplicados também dependem diretamente da posição da mão e de sua aceleração dentro do quadro de captura da webcam. Já no caso da mão totalmente aberta, com todos os dedos esticados, é ligado um bypass, e nenhum efeito é aplicado. Mas se apenas o dedo mínimo se encontra esticado, isso resulta na interrupção da projeção, isto é, nenhum vídeo é mostrado na tela. Tais gestos e mecanismos visuais foram e continuam sendo pensados a partir de ensaios e conversas, de modo que se tratam de possibilidades em constante variações, dependendo de condições logísticas e de contextos inerentes a cada performance.

Resta dizer que a webcam apontada para o músico performer ainda grava vários samples da performance ao vivo, e tais fragmentos aparecem de maneira aleatória em meio aos vídeos de aulas e masterclasses, funcionando como um registro passado da performance e operando um outro tipo de descontinuidade entre o que se vê na tela e o que se vê sendo realizado pelo músico performer. Desta forma, a característica estética dos vídeos, assim como o fluxo temporal das imagens fica a cargo de não-humanos eletrônicos controlados pelo músico performer, porém com um grau de descontrole, dada a aleatoriedade dos trechos de vídeos selecionados pelo algoritmo.

Mostramos a seguir as diferentes situações que se relacionam às configurações de mão descritas (Imagens 4, 5, 6 e 7)²⁵:

Imagem 4 – modos de filtro I



Fonte: fotografia do autor, 2023.

Descrição da imagem: músico performer com a mão direita fechada, segurando a caneta, e vídeo projetado com filtros e distorções.

Imagem 5 – modos de filtro II

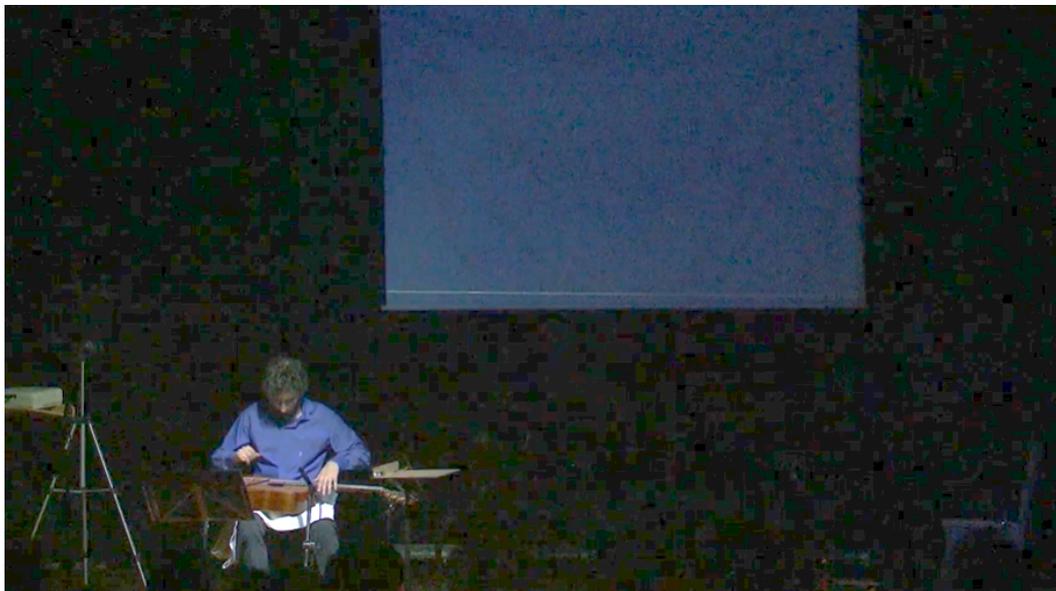


Fonte: fotografia do autor, 2023.

Descrição da imagem: Músico performer com a mão direita totalmente aberta, e vídeo projetado sem filtros e distorções.

²⁵ Os momentos ilustrados nas figuras são de uma performance realizada no 1º Colóquio VIOrizontes: "O violão em múltiplas perspectivas", no ano de 2023. Entretanto, a performance foi estreada em 02 de Dezembro de 2022 no recital-conferência *O que pode um violão?* durante o Post-ip'22 na Universidade de Aveiro - Portugal.

Imagem 6 – modos de filtro III



Fonte: fotografia do autor, 2023.

Descrição da imagem: Músico performer com o dedo mínimo da mão direita esticado, e vídeo interrompido.

Imagem 7 – modos de filtro IV



Fonte: fotografia do autor, 2023.

Descrição da imagem: Projeção de trecho da performance gravado pela webcam, com filtros e distorções.

5. Considerações finais

O pensamento de Deleuze e Guattari permite a conexão de ambientes e contextos heterogêneos, sendo possível uma infinidade de rotas transversais, que não se limitam a um mapa convencional de caminhos inertes e rotineiros. O diálogo com autores variados e a centralização da nossa narrativa na filosofia de Deleuze e Guattari nos possibilitou abordar a performance sob outro olhar. Um olhar que são muitos, e que enfatiza uma lógica que acreditamos ser mais adequada para fenômenos não só complexos e heterogêneos, mas também criativos. Abandonamos uma condição ontológica estável, representacional, cujos agentes são submetidos a um centro despótico de funcionamento para nos relacionar com o lugar de fora. Esse lugar, altamente descodificado, repleto de linhas caóticas é onde a criação artística opera, onde “a arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 241).

A lógica da multiplicidade deleuze-guattariana nos serviu como uma ferramenta para operar um jogo de forças no campo que nos afeta, e a partir daí pensar, fazer e experimentar música de uma forma menos estratificada. Para isso lançamo-nos na ruptura territorial operada pela de fuga. O caos nos parece aqui figura essencial. Propusemos zonas de vizinhança entre filosofia, arte e ciência, para movimentar linhas de forças e repensar a nossa própria práxis.

Méditation, Faite à la Lecture du Traité de Nomadologie é um intercessor deste artigo e vice-versa. Ela opera a partir da idéia de que a performance musical possui uma potência desterritorializante, capaz de redistribuir as multiplicidades em outros corpos e expressões, colocando-se contra formas hegemônicas de existência. Trata-se de um agenciamento concreto no qual seus agentes tornam-se fundamentalmente diferentes, e cuja mudança deve ser entendida como uma modificação dos dispositivos corporais, das formas de disciplina e dos contextos sociais a ela associados. Busca-se derivações e rupturas, procurando “esboçar um plano sobre o caos” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 233) que

possibilite outras formas de experiência e performance em música. Um movimento talvez delirante ou aberrante, mas que pode conduzir para outras terras através da “linha de fuga desterritorializante que arrebatava o cavaleiro e sua montaria, os enunciados e os atos” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 32).

Referências

ADORNO, Theodor *et al.* **The Authoritarian Personality**: Studies in Prejudice Series. New York: Harper & Brothers, 1950. 1072 p.

ARCANGEL, Cory. **Arnold Schoenberg, op. 11 – I – Cute Kittens**. [New York]: Cory Arcangel, 2009. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IF6IBWTDgnI&t=34s>. Acesso em: 22 jul. 2024.

ASSIS, Paulo de. **Logic of experimentation**: reshaping music performance in and through artistic research. Leuven: Leuven University Press, 2018. 254 p.

AZZI, Artur Miranda. October 28, 2018: A Necropolitical Portrait. *In*: 1000 Scores. **1000 Scores**. [S. l.]. 30 abr. 2021. Disponível em: <https://1000scores.com/portfolio-items/artur-miranda-azzi-october-28-2018-a-necropolitical-portrait/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

CABANNE, Pierre. **Dialogues with Marcel Duchamp**. Boston: Da Capo Press, 1971. 136 p.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score**: Music as Performance. New York: Oxford University Press, 2013. 458 p.

COSTA, Rogério. **Música Errante**: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva, 2016. 251 p.

DAVIES, David. **Philosophy of the performing arts**. Oxford: John Wiley & Sons, 2011. 248 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 1992. 240 p.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 438 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. 272 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b. 128 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. 200 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. 264 p.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. 180 p.

D'ERRICO, Lucia. **Powers of Divergence: an Experimental Approach to Music Performance**. Leuven: Leuven University Press, 2018. 195 p.

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. *In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012*, Rio de Janeiro. *II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Anais...* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música: UNIRIO, 2012. p. 169-182. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2608>. Acesso em: 22 jul. 2024.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1998. 273 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009. 84 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999. 296 p.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**. New York: Oxford University Press, 1992. 315 p.

GOEHR, Lydia. The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance. **New Formations**, London, n. 27, p. 1-22, 1995.

GOOGLE - AI for Developers. **Google**. Califórnia: Google, c2024. Disponível em: https://developers.google.com/mediapipe/solutions/vision/gesture_recognizer. Acesso em: 22 jul. 2024.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. 327 p.

KÄUNE, Florian. **Studie zu Johannes Kreidlers „Neuem Konzeptualismus“**. 2014. 85 p. Monografia (Bacharelado em Música) – Hochschule für Musik Detmold, Detmold, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/38726917/Studie_zu_Johannes_Kreidlers_Neuem_Konzeptualismus. Acesso em: 22 jul. 2024.

KREIDLER, Johannes. **Product Placements**. [Berlin]: Johannes Kreidler, 2008. 1 Video (3 min). 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uG1Zn_6wDRo. Acesso em: 22 jul. 2024.

KREIDLER, Johannes. Sätze über musikalische Konzeptkunst. **MusikTexte**, Colônia, n. 145, p. 85, 2015. Disponível em: https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/Johannes_Kreidler.pdf. Acesso em: 22 jul. 2024.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als existentielle Erfahrung**. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2015. 460 p.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1, 2015. 319 p.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001. 370 p.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. **Society for Music Theory**, Bloomington, v. 18, n. 1, p. 1-17, abr. 2012. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>. Acesso em: 22 jul. 2024.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Press Universitaires de France, 2005. 288 p.

SCHWAB, Michael (ed.) *et al.* **Transpositions: Aesthetico-epistemic operators in artistic research**. Leuven: Leuven University Press, 2018. 300 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Texte zur elektronischen und instrumentalen Band 1**. Organização por Dieter Schnebel. Köln: Du Mont Schauberg, 1963. 259 p.

STRAVINSKY, Igor. **An Autobiography**. New York: W. W. Norton & Company, 1998. 192 p.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act: Essays on Music and Performance**. New York: Oxford University Press, 1995.

ZOURABITCHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 66 p.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.