

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARIO ALBERTO PIRES DE ARRUDA

**O ATO DE CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA POP**

PORTO ALEGRE

2022

MARIO ALBERTO PIRES DE ARRUDA

## O ATO DE CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA POP

Documento de tese apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para a obtenção de título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Coorientador: Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter

PORTO ALEGRE

2022

MARIO ALBERTO PIRES DE ARRUDA

**O ATO DE CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA POP**

Tese de doutorado apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para obtenção do título de doutor.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS (orientador)

---

Prof. Dra. Gabriela Machado Ramos De Almeida – ESPM

---

Prof. Dr. Silvio Ferraz – USP

---

Prof. Dr. Nilton Faria de Carvalho – UFMT

---

Prof. Dr. Demétrio Jorge Rocha Pereira

---

Dra. Laura Wottrich – UFRGS (suplente)

CIP - Catalogação na Publicação

Arruda, Mario Alberto Pires de  
O ATO DE CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA POP / Mario  
Alberto Pires de Arruda. -- 2022.  
278 f.  
Orientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Coorientador: Marcelo Bergamin Conter.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Música pop. 2. Criação. 3. Teoria da  
Comunicação. 4. Estética . 5. Gilles Deleuze. I.  
Leites, Bruno Bueno Pinto, orient. II. Conter,  
Marcelo Bergamin, coorient. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

A Alexandre Rocha da Silva por ter me inspirado por seu modo de viver a vida enquanto uma obra de arte provocadora de variações, rigorosamente relacionista de diferentes perspectivas, aglutinadora de intensidades. Por se recusar a me fornecer explicações prontas, orientações prescritivas ou a me salvar dos quase graus zeros em que eu me metia. Pelos seus pequenos atos, que pareciam cotidianos e já despreocupados em ensinar ou tornar perceptível o que eu buscava saber, mas que muitas vezes foram vitais para que eu percebesse os rastros do que me alegrava. Por problematizar meus delírios, por demonstrar sua visão de que me considerava artista, por expressar que tínhamos uma consideração estética com, no mínimo, algumas noções comuns. Pela nossa reunião em um café da Oswaldo Aranha, em um bar na beira mar de Capão da Canoa ou de Salvador, por sua presença em alguns buracos onde expressei alguma performance musical, por suas orientações na mesa redonda de sua sala, onde fazia o ato de estar escrevendo sem formar palavra alguma... Por diversas aberturas de caminho e por esses espaços-tempo em que foi elemento diferencial, verdadeiras hecidades que me movem continuamente, minha intensa gratidão.

Bruno Leites e Marcelo Conter: suas expressões de confiança, paciência e parceria foram intensidades fundamentais e diferenciais. Gratidão pelas trocas que me fizeram passar da superfície e mudar de planos, por me fazerem entender a minha alegria em pensar os fonogramas pop. Pelas contribuições que foram muito além de um acompanhamento, desenrolando-se enquanto provocativas consistentes que me inspiraram e me afastaram dos fantasmas que me assombravam nos difíceis tempos políticos e existenciais, eu agradeço. Em vocês, vejo além de orientadores, amigos.

A Demétrio, dedico minha gratidão por ser um tão perene intercessor de criação: se cheguei a conseguir observar a perspectiva de uma música foi porque ele me lembrou que nas músicas, e na vida vivida, existe afeto, simpatia e amizade. A André, dedico a gratidão dos encontros por ter me carregado até o grupo, não sei onde estaria hoje se ele não tivesse me recolhido desacreditado e me levado para pensar. À Luiza, um obrigado por me ouvir desistindo mil vezes da vida acadêmica e me lembrar que as fases acontecem e os (re)nascimentos sempre estão por vir. A Lennon, agradeço pela parceria de pensar as sensações e pelos áudios de conversação extensamente suaves. A Jamer, sou grato pelas anarquologias desde o TCC e pelo carinho. Com Cássio, a gratidão vem por encontrar nele um propulsor de problemas ao escutar suas escutas. Com Luis,

por encontrar em seu pensamento a possibilidade de criar em aliança, sem medo de (im)propriedades. Com Taís, pelos sons e por ter percebido que verticalizar-me em um nicho musical poderia ser um ato de abertura e de transformação. Com Guilherme, vi que os elementos de uma obra de arte têm vida própria, são capazes desde a percepção até o transe. Com João, aprendi sobre as paixões alegres. Com Giovana, aprendi que a economia de palavras também desenvolve intensas forças. Com Shico, que a arte e a academia podem conviver com consistência, percepção que Felipe e Camila também sempre me evocam, cada qual me ensinando um diferente estilo. Em Marcio, encontrei o compromisso com a crítica e com as mídias. A Caio, sou grato por perceber que existem pessoas que são rápidas de gostar. Com Jacque vi a pilha da perseverança e da disposição de engajar-me em me transformar. Suzi me fez perceber que a ritualística dentro da universidade é possível. Nísia, Ione, Fátima, Regiane, Sadao, Pati, Lidi, Tarcísio, Renata, Alessandra, Douglas, Suelem, Nonino, Renata, Gui, Vic, Isabelle, Ligia, Eric, Juliana, Gabriel, Cristyelen, Sil, gratidão por engajarem na existência do GPESC e do SEMSONO. E enfim a todos, agradeço pelas festas!

Obrigado à Tania Galli por me mostrar as perspectivas das existências mínimas.

Companheiros de CIPS: Zé, Dulce, Pedro, Melina, obrigado pelas sonoridades!

Gabriela Almeida e Luciana Xavier, obrigado por tão elucidativa banca de quali.

O mais especial agradecimento à minha família! Valmir, meu pai, meu primeiro professor musical, que me presenteou logo cedo com os ritmos, com a experiência de fazer pagode de balde e com a imersão na música erudita na pequena salinha de casa com volume de tremer parede: essas experiências e sensações me fazem recriar o passado constantemente, já que são eternamente presentes. Ivonette, meu amor de mãe, a pessoa que me inspirou a ter ideias através de seu modo de existência propositivo, que não para de sugerir, inventar atividades, convidar a conversas detalhadas. Se hoje me interesse pela criação é por vê-la ser uma instauradora de movimento. Fabinho, obrigado pela sabedoria energética! Família Arruda, Família Vargas, amo vocês!

À Aninha Paula agradeço pelo companheirismo de expressar o que só nós dois conversamos e por me mostrar na prática o que é a consistência e o amor espinosista.

Leo e Harry: sem nossas experiências musicais, grande parte dessa tese não teria acontecido. São amigos que me ajudaram a perceber através dos sons o que aqui escrevi. Minha sonora gratidão pela parceria musical e pela amizade.

Agradeço, por fim, ao PPGCOM-UFRGS e à CAPES.

*A música não se dirige necessariamente a especialistas de música. É a mesma música. É o mesmo Berg e o mesmo Beethoven que se dirigem a quem não é especialista em música e também a músicos. Para mim, a filosofia deve ser exatamente igual, dirigir-se tanto a não-filósofos quanto a filósofos, sem mudar. Quando dirigimos a filosofia a não-filósofos, não temos de simplificar. É como na música. Não simplificamos Beethoven para os não-especialistas. É a mesma coisa com a filosofia. 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.*

*Gilles Deleuze*

## RESUMO

Este trabalho busca descrever e problematizar o que é o ato de criação da música pop a partir de um viés estético-comunicacional que é abastecido pelas teses de Gilles Deleuze e de intercessores de seu pensamento. Tem como foco a análise dos modos de criação que são expressos pela relação de elementos sonoros dos hits da música pop de streaming, dando a ver que existem hits que são tanto índices de uma criação passada quanto podem ser instauradores de criações por vir. Discute diferentes modos de pensamento estético-filosóficos – passando pelo pensamento das alturas, pelo pensamento das profundidades, pelo pensamento de superfície e pelo pensamento maquínico operado por planos. Agenciado por esse último, o trabalho busca relacionar as perspectivas materiais de uma música, as perspectivas de diferenciação emanadas pelas mesmas e a perspectiva de organização efetuada pelas plataformas de streaming. Produz um método condizente com esse movimento, que parte das análises de afetos, ritornelos e sensações expressos por uma música e observa nesses elementos, primeiramente, indícios de procedimentos de informação e contrainformação dos elementos musicais de uma música em relação a ela mesma para, posteriormente, observar como esses mesmos processos podem informar e contrainformar demandas formais do Spotify. Observando a mútua diferenciação dos agenciamentos tecnológicos e dos modos de criação, define a música pop especificamente enquanto prática menor que opera transformações nos meios de produção e distribuição musical através de seu uso e através da criação de músicas que expressam contrainformações ao funcionamento desses meios. Como resultado, o trabalho chega na descrição de uma máquina de criação específica, intitulada de máquina de hits criadores da música pop de streaming, cujo funcionamento é descrito em função de três modos de criação de sensações: modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista. Além disso, são oferecidas análises de um vasto conjunto de hits contemporâneos, dando a ver como eles estilizam os três modos de criação, ora atualizando um ora atualizando mais de um desses modos.



## ABSTRACT

This work seeks to describe and problematize what the act of creation of pop music from a communicational-aesthetic bias stemming from the theses of Gilles Deleuze and intercessors of his thought. It focuses on the analysis of the modes of creation that are expressed by the relation of sound elements of the streaming pop music hits, showing that there are hits that are both indices of a past creation and which can be initiators of creations to come. It discusses different modes of aesthetic-philosophical thinking – considering the thinking of heights, the thinking of depths, the surface thinking and the machinic thinking operated by planes. Organized by the latter, the work seeks to relate the material perspectives of a song, the perspectives of differentiation emanating from them and the perspective of organization carried out by streaming platforms. It produces a method consistent with this movement, which starts from the analysis of affections, refrains and sensations expressed by a song and observes in these elements, first, indications of information and counter-information procedures of the musical elements of a song in relation to itself and, later, observes how these same processes can inform and counter-inform Spotify's formal demands. Observing the mutual differentiation of technological assemblages and modes of creation, it specifically defines pop music as a minor practice that operates transformations in the means of musical production and distribution through their use and through the creation of songs that express counter-information as to the functioning of these means. As a result, the work arrives at the description of a specific machine of creation, called hit machine that creates streaming pop music, whose operation is described in terms of three modes of creation of sensations: elementary mode, multiblock mode and agglutinist mode. In addition, analyses of a vast array of contemporary hits are offered, showing how they stylize the three modes of creation, either updating one or updating more than one of these modes.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Kit Hooked do Software Arcade que contém o sample de voz presente na música <i>Calling My Phone</i> (LIL TJAY; 6LACK2021, 2021).....	151
Figura 2 – Afetos de traços e afetos de cores na <i>Olympia Moderna</i> de Paul Cézanne	240
Figura 3 – Ableton Live opera através do tempo pulsado.....	256
Figura 4 – Pintura de 1946 de Francis Bacon através da qual é possível observar o processo de autonomização do traço em relação à representação.....	262
Figura 5 – O movimento que deixa de separar os órgãos do rosto em <i>Study For Three Heads</i> de Francis Bacon .....	263

## ÍNDICE DE TABELAS E GRÁFICOS

Gráfico 1 – Variação da duração das músicas em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify.....	118
Gráfico 2 – Variação da média de volume musical em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify.....	118
Gráfico 3 – Variação da acusticabilidade musical em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify.....	119
Gráfico 4 – Variação da média de dançabilidade e instrumentação em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify.....	120
Tabela 1 – Taxinomia de afetos, ritornelos e sensações da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming específica a essa tese .....	216

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 Problematizações e objetivos .....	16
1.2 Dos problemas às premissas .....	17
1.3 O foco na música pop de streaming .....	19
1.4 Modo de pensar: o perspectivismo ou o pensamento operado por planos .....	21
1.5 Resultados: descrição dos modos de criação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming.....	23
1.6 Estrutura dos capítulos .....	24
2 A CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA.....	26
2.1 O ato de criação em Deleuze .....	29
2.1.1 A criação é um acontecimento.....	30
2.1.2 A criação corresponde a um domínio específico: então, o que seria em música?.....	32
2.1.3 O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música? 36	
2.1.4 O ato de resistência da criação: ao que e de que forma a música resiste?....	41
2.1.5 As comunidades processuais por vir: os devires da criação musical .....	44
2.2 O ato de criação no plano: para chegar lá, um percurso pelas alturas, profundidades, superfícies e maquinismos do pensamento.....	48
2.2.1 A plenitude do plano: como uma obra cria um território próprio .....	60
2.2.2 A força de produção dos planos: como uma obra altera o agenciamento em que ela foi produzida .....	66
2.2.3 Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical.....	73
2.2.4 Método de análise dos planos musicais.....	81
3 O PLANO DE ORGANIZAÇÃO E A CONSISTÊNCIA DA CRIAÇÃO DA MÚSICA POP DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA .....	92
3.1 Música pop – a prática menor da música instalada na máquina capitalista .....	94
3.2 Os hits – as regularidades formais dos efeitos da consistência entre fonograma e práticas da canção.....	108
3.2.1 Spotify e os hits de streaming.....	116
3.4 Há um hit de streaming contrainformacional? .....	122
4 MODOS DE CRIAÇÃO DE SENSAÇÕES QUE POVOAM A MÚSICA POP DE STREAMING.....	124

4.1 Metodologia de análise: como as músicas foram selecionadas, como são separadas em modos e como são analisadas teórica e tecnicamente .....	125
4.2 Modo elementar - criação de sensação por variação elementar .....	130
4.2.1 Modo elementar nas vozes através de edição .....	134
4.2.2 A potência dos feats e dos samples para o modo elementar.....	139
4.2.3 O modo elementar instrumental .....	157
4.2.4 Edição da faixa sonora como um todo enquanto modo elementar.....	166
4.2.3 Retrospectiva dos atos do modo elementar .....	168
4.3 Modo multiblocos – criação de sensação através da relação de múltiplos blocos expressos em uma música.....	169
4.3.1 Modo multiblocos que justapõe blocos sonoros de um mesmo gênero musical .....	174
4.3.2 Modo multiblocos entre gêneros musicais distintos.....	177
4.3.3 Modo multiblocos que relaciona distintos planos de organização musical.	186
4.3.4 Retrospectiva dos atos do modo multiblocos .....	192
4.4 Modo aglutinista – criação de sensação através da relação de elementos sonoros parciais de conjuntos pré-existentes .....	193
4.4.1 Modo aglutinista e a sugestão da música aquém do gênero .....	199
4.4.2 O gênero por vir no modo aglutinista.....	201
4.4.3 Proposição de existência de gênero musical emergente e já consolidado pelo modo aglutinista .....	207
4.4.4 Retrospectiva dos atos do modo aglutinista .....	210
5 MÁQUINA DE HITS FONOGRAFICOS CRIADORES DA MÚSICA POP DE STREAMING.....	213
5.1 Esquema taxinômico de alguns afetos, afecções e sensações da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming.....	215
5.2 Modos de criação como meios de ligação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming com outras máquinas.....	225
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	232
APÊNDICES: ESTUDOS COMPLEMENTARES DE DEFINIÇÕES DOS ELEMENTOS DO ATO DE CRIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DE GILLES DELEUZE .....	236

Apêndice 1: Os afetos expressivos sonoros revelam as perspectivas de variação tendencial da música.....	239
Apêndice 2: Ritornelo – bloco consistente de afetos que informa e se propõe ao reconhecimento.....	249
Apêndice 3: Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos .....	257

## 1 INTRODUÇÃO

Preferiria que você me perguntasse, que você transformasse a pergunta em: o que faz com que haja uma comunhão entre uma canção popular e uma obra-prima musical? Isso me fascina. Acho que Edith Piaf foi uma grande cantora, ela tinha uma voz extraordinária e, além disso, ela tinha a característica de sair do tom e de recuperar a nota fora de tom, uma espécie de sistema em desequilíbrio no qual sempre recuperamos algo. Esse me parece o caso de todos os estilos. Gosto muito porque é o que me pergunto sobretudo em relação à música popular. Eu sempre me pergunto: “O que isso tem de novo?”. Sobre tudo, sobre todas as produções a primeira pergunta a ser feita é: “O que isso tem de novo?” (DELEUZE, 1994, p. 66).

### *O que é o ato de criação da música pop?*

Questão de infinitos afetos, grandes correntes de pensamento, pequenos efeitos de passagens intervalares, zonas autônomas que surgem de música em música, o relacionamento entre a teoria estética e a canção pop elaboram uma rede de problematizações e objetivos que justapõem, aglutinam e fazem variar considerações filosóficas, estético-musicais e comunicacionais. E dentre os desejos agenciados por essa rede, em especial, um deles estabeleceu-se enquanto uma força constantemente afetiva, que nunca deixou de agir na busca de um específico relacionamento de amor consistente: a conversação duradoura e criativa entre teoria e prática musical.

O interesse vital – que constitui tanto as páginas seguintes quanto a coletividade do inefável nome próprio que sempre ameaça assinar esse trabalho – é aquele de fazer uma espécie de filosofia comunicacional prática da música pop. Como o faz Deleuze em *Espinosa – filosofia prática* (DELEUZE, 2002), livro no qual pensa a obra de Benedicto de Espinosa em relação à criação de distintos métodos, epistemologias e modos de existência, aqui se busca dar a ver um conjunto de ideias que se dedicam a tanto investigar modos de pensamento que atingem a música, quanto considerar, descrever e apontar modos de criação musical existentes na cultura pop. Trata-se de pensar o modo de existência das próprias músicas e agenciar a possibilidade de artesanatos, escutas, críticas, teorias musicais que mudem continuamente em relação à existência dos modos de criação musical materializados em distintas músicas.

Não se trata de somente se dirigir a filósofos, a acadêmicos da comunicação ou a artistas enquanto figuras distantes. Alimenta-se a esperança de se produzir uma indiscernibilidade entre essas subjetividades. Devir música da pesquisa, devir pesquisa do fazer musical: um objetivo motivador dessa tese é sugerir que músicos são pesquisadores e que pesquisadores nunca deixam de fazer música por outras vias.

É assim que o resultado desse trabalho – a descrição da *máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming* – busca dar a ver como o conjunto de músicas e de artistas que aqui são tratados são tão autores dessa tese quanto os pesquisadores que formam as premissas e auxiliam nas críticas efetuadas. Além disso, o resultado que desenrola descrições, críticas e compreensões desta máquina deseja agenciar possibilidades de criação por vir. Então, modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista (os modos de criação descritos, analisados e explorados no capítulo 4) são pontuados tanto como descrições de um presente produzido até aqui quanto como procedimentos que se oferecem a infinita diferenciação efetuada desde o presente na constituição de futuros por vir.

Para além da característica científica – que busca dar a ver o funcionamento do relativo musical pop, ou seja, o funcionamento de variação contínua da música pop – há, portanto, uma miríade de sugestões criativas, que apontam em direções e procedimentos por vezes bastante distantes, que ora são expressos textualmente, ora são apenas sugeridos pelas descrições desenvolvidas. Sobre essas sugestões criativas, se pode dizer que são realmente *apenas sugestões*, que por sua natureza incompleta e inacabada, não são nem de longe prescrições, mas partículas de pensamento – ideias – que buscam se expressar enquanto provocações de outros movimentos.

Essa, se gostaria, é uma tese que não busca informar o futuro, mas contrainformar consistentemente os presentes em sua eternidade momentânea.

### **1.1 Problematizações e objetivos**

Ao lado do desejo crítico e instaurador de criações foi se formando o seguinte objetivo geral que o orienta: *descrever e problematizar o que é o ato de criação dos hits da música pop de streaming, sob o viés de um pensamento perspectivista operado por planos que busca perceber processos de informação e contrainformação nas próprias músicas. Trata-se de um objetivo geral que busca estudar a criação desde os elementos expressos em uma música.*

Na constituição desse objetivo, algumas das principais problematizações subjacentes são:

- 1) O que é o ato de criação na música pop e como abordá-lo comunicacionalmente?;



- 2) Como se pode considerar os modos de criação musical desde sua expressão sonora nas músicas?;
- 3) Como as expressões sonoras musicais relacionam-se com os agenciamentos geográficos, sociotécnicos e políticos? Em que medida uma música é devedora do contexto e em que medida o extrapola? Como pode uma música atuar na criação de territórios e contextos? Como uma música conserva em sua expressão essa força de criação?
- 4) Em que medida uma música é efeito de uma máquina abstrata e em que medida ela conserva e expressa a dimensão criativa da máquina que a constituiu?

## **1.2 Dos problemas às premissas**

A instigação que o tema da criação desperta parece ser correlato ao que algumas músicas podem despertar. Se vai de um ponto a um traçado que vai desmembrando perguntas, desfazendo formas estanques, colocando aqui e ali modos de percepção, tornando possíveis relações que antes pareciam totalmente infundadas. Perguntar o que é uma criação musical, o que há de novo em uma música, parece ser um desafio correlato ao de apreensão dos motivos pelos quais uma música pode expressar-se enquanto uma matéria sonora vitalmente provocativa, inspiradora, diferenciadora.

Despreocupadamente colocada, a pergunta já insinua diferentes caminhos: “o que há de novo na música pop?” refere-se à dimensão cultural da música, aos modos de distribuição dessa música, aos seus procedimentos sonoros ou ainda a outros quesitos? De maneira similar, perguntar “o que é o ato de criação musical?” refere-se ao problema que busca investigar como uma nova música é produzida técnica e midiaticamente, refere-se à investigação de como se estabelecem novos modos de criação musical ou, ainda, refere-se à potência que uma música específica tem de criar e inspirar criações?

O primeiro desafio colocado pela temática da criação musical é agenciado pela percepção de que ela se desdobra em múltiplos campos de pesquisa, que buscam responder em maior ou menor precisão de recorte às questões elencadas acima. O tema da criação é tratado sob abordagens distintas pela etnomusicologia, pela musicologia, pela sociologia, pela filosofia, pela comunicação. Essa última ciência, tendo um campo em que dificilmente é estabelecido um acordo de qual é propriamente o seu objeto de estudos, apresenta uma diversidade vasta de abordagens, oriundas de sua alimentação de outras áreas.

Motivada por essa diversidade de abordagens que culmina em diferentes definições do ato de criação musical, esta tese encontrou um campo fértil para se esparramar e para desenvolver não só uma definição de ato de criação musical pop, mas para dar a ver como a comunicação pode oferecer considerações sobre os procedimentos propriamente sonoros e musicais. Trata-se de uma motivação que busca dar a ver como cultura, tecnologias de gravação, edição e distribuição musical, sistemas musicais, modos de escuta, políticas musicais e modos de criação musical mantêm entre si processos de comunicação de fluxos, demonstrando como esses distintos polos estão interligados e tanto partem das músicas existentes quanto são produtivos de novas músicas. Portanto, não se busca excluir a agência de nenhum desses elementos, mas descrever a transversal que os liga.

Ainda assim, um *locus* de análise era necessário, ou seja, era preciso que se efetuasse uma circunscrição de quais seriam os índices materiais através dos quais a relação das intensidades elencadas pudesse ser analisada. O mais confortável, dado o posicionamento institucional acadêmico por onde esta tese foi desenvolvida, seria buscar encontrar desde a agência midiática a existência dos demais agentes de criação musical. No entanto, não é isso que se efetua no decorrer dessa pesquisa.

Busca-se pensar a criação musical a partir das relações e comunicações dos elementos de músicas específicas, já em estágio de fonograma. Pensa-se, portanto, os diferentes tipos de comunicação que se estabelecem no interior de uma música. Ou melhor: busca-se encontrar a maneira de considerar uma música enquanto um conglomerado de partes que pode, eventualmente, tornar-se um fonograma criador e instaurador de criações.

Uma abordagem que pensa as músicas pop já em estágio de fonograma não como artefatos inertes, prontos para serem escutados e interpretados, mas como conglomerados vivos de singularidades sonoras, que podem criar escutas, expressar políticas, inspirar outras criações, provocar, deformar o mundo, destruir certezas, produzir práticas alternativas ao capitalismo mesmo estando intimamente ligados a ele.

Trata-se de considerar as forças de criação contidas em uma música – *música considerada como fonte de conservação e expressão de variação contínua, música como meio instaurador de fluxos de criação.*

Considera-se por um lado que as causas de produção deixam expressões na materialidade de uma música e por outro que essas causas são extrapoladas

musicalmente. Instrumentos usados, sistemas musicais e tecnologias de distribuição musical podem explicar uma música até o ponto em que ela é que passa a complicar essas precedências. Premissa acontecimental acerca dos atos de criação, ela está em continuidade ao pensamento de Gilles Deleuze (2016), que considera as obras de arte a partir do extrapolamento que expressam em relação às suas causas.

Uma premissa que tem como consequência a consideração da existência de músicas capazes de criar, conservar e emitir continuamente forças que mantêm o acontecimento de sua criação em pleno curso a partir das relações que seus elementos sonoros mantêm entre si. Nessa abordagem, as músicas são consideradas em sua potência de serem tanto índices de uma criação já efetuada como máquinas de instauração de criações por vir.

A existência de músicas com essas potencialidades é discutida pela teoria estética de Deleuze e Guattari, presente proeminentemente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) e em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010). No primeiro, os autores pensam como o ritornelo (bloco sonoro musical repetível) tem em sua potencialidade o desenvolvimento de processos de desterritorialização, que por seu desenrolar instauram processos de diferenciação de distintas ordens. Já no segundo, pensam que obras de arte criam, conservam e expressam afetos, perceptos e sensações capazes de instaurar distintos processos de devir, que em seu desenvolvimento também instalam fluxos de diferenciação.

### **1.3 O foco na música pop de streaming**

Embora o percurso das problematizações da tese sugira – longinquamente – uma dimensão de variação contínua geral da Música, o trabalho não tem como objetivo propor uma teoria musical geral. Muito diferente disso, o objetivo sempre foi estabelecer uma consideração analítica e problematizadora de um maquinismo musical bastante específico. Nessa conta, o recorte pop não foi efetuado como apenas um direcionamento definido pelo gosto da pesquisa, mas tem papel importante em retirar qualquer pretensão universalizante dos desenvolvimentos teóricos e analíticos.

Mais do que isso, motivada por descrever a firme relação entre a criação musical e as músicas pop de maneira específica, a tese busca analisar hits da música pop de streaming lançados pela primeira vez já nessas plataformas em pleno estágio de funcionamento.

O recorte dado pelas plataformas de streaming – em especial, em relação ao Spotify, plataforma mais utilizada no planeta – é estabelecido em relação a um conjunto de considerações da música pop, composto por diferentes pensadores, como Adorno (1974; 2011; 1990; 2002), Coleman (2006), Frith (1996; 2001; 2006), Tagg (2003), Sá (2006), Soares (2015), Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006), Conter (2016) entre outros. Esse conjunto de pensadores auxilia na consideração da íntima relação entre as formas dos hits e as margens estabelecidas pela indústria fonográfica através de suas tecnologias de distribuição musical.

Em continuidade a isso, o modo de relação entre as modelizações oferecidas por essas tecnologias e as criações musicais são discutidas de maneira a destituir uma visão maniqueísta que considera as forças tecnológicas e industriais enquanto meras imposições transcendentais ancoradas na hegemonia do capital. Demonstra-se como as atuais demandas musicais do Spotify estão em continuidade como uma relação de problematização mútua entre distribuição e criação musical.

Nessa delicada empreitada, as definições deleuzeanas acerca de pop (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; DELEUZE; PARNET, 1998) e de música pop (DELEUZE, 1994; 2005b) são trazidas para o debate, bem como suas considerações acerca da diferença entre tecnologias e máquinas (DELEUZE; PARNET, 1998; DELEUZE; GUATTARI, 2011c). Essas, aliadas às considerações dos pesquisadores citados logo acima, agenciam a consideração de que a música pop possa ser considerada uma prática menor e alternativa aos hábitos já incrustados nas tecnologias que são seus meios de produção.

Nessa perspectiva, a criação musical faz peça com as tecnologias da indústria fonográfica e agencia máquinas abstratas criadoras, que produzem desde elementos expressivos como afetos e ritornelos até forças de transformação (sensações) que atingem tecnologias, escutas e políticas diversas. Esse recorte pontua, então, que as músicas pop fazem parte de uma maquinação que faz a transversal diferencial entre distintos estratos.

E enquanto conjunto de práticas e hábitos específicos e menores, a música pop está repleta delas: músicas que avançam além do entretenimento repetitivo, da ambientação insípida ou da beleza virtuosista, que estão carregadas de forças que fazem fazer, que produzem o seu próprio infinito relativo, prontas para perspectivar os ouvintes (humanos e não humanos) que com elas se relacionam.

#### **1.4 Modo de pensar: o perspectivismo ou o pensamento operado por planos**

Observar a força de perspectivização transformacional de uma música desde seus elementos sonoros trata-se de um movimento perspectivista: instalar-se na perspectiva da própria música, tornar o pensamento próprio da música no pensamento da pesquisa. Desde os desenvolvimentos de modos de pensamento efetuados pela filosofia deleuzeana, exercer esse devir na pesquisa é orientado a partir do que se estabeleceu em sua obra enquanto o pensamento operado por planos.

Descrito e efetuado principalmente nos livros do fim da carreira de Deleuze<sup>1</sup>, o pensamento operado por planos pode ser considerado desde o interesse extenso e intenso do filósofo em relação à maneira de considerar os atos de criação. Antes de chegar no pensamento perspectivista operado por planos, são pensados criticamente outros tipos de pensamento: o pensamento baseado nas alturas, o pensamento que considera as profundidades e o pensamento de superfície. Resumindo os desenvolvimentos críticos acerca dos modos de pensamento relacionados com os atos de criação em relação aos objetivos dessa tese, se pode pontuar o seguinte: para o pensamento platônico das alturas, a criação seria tão mais perfeita quanto a obra musical refletisse belamente os ideais do mundo. Para o pensamento que considera as profundidades existentes entre o já conhecido e o caldeirão primordial de onde tudo jorra, a criação seria a demonstração de, por exemplo, um som que estivesse totalmente alheio às sistematizações disponíveis. Para o pensamento de superfície, que considera a separação entre as palavras e as coisas, a criação musical seria a extração de uma proposição musical desde os limites da linguagem musical, que causasse um vão significacional no domínio expressivo das palavras.

A consideração das descrições de cada um desses pensamentos por essa pesquisa foi desenvolvendo a compreensão de que o novo é sempre relativo a uma perspectiva de conhecimento: é relativo a um plano de relações. E a primeira e mais direta definição de plano para Deleuze, segundo Lapoujade (2015), é que plano é uma perspectiva. O novo, portanto, é sempre relacionado a uma perspectiva.

---

<sup>1</sup> Proeminentemente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; 2011b; 2012a; 2012b; 2012c), em *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1981), em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983) e *Cinema 2 – a imagem-tempo* (DELEUZE, 2018b).

Assim, se foi começando a compreender como pensar a força de criação das músicas em relação a si mesmas e em relação a outros corpos, tecnologias, domínios, hábitos e políticas: primeiro é preciso um ato perspectivista que recolha a perspectiva das próprias músicas, para, posteriormente, expressar um segundo perspectivismo que avalie como a ruptura e a continuidade de fluxos de músicas específicas desenvolve efeitos sobre outros planos, tais quais a perspectiva de um sistema musical, de uma plataforma de distribuição musical, de um modo de escuta.

Em busca do primeiro passo, estudou-se o que Deleuze e Guattari (2010) dizem expressar as perspectivas próprias das músicas: os afetos, os ritornos e as sensações incrustados no plano material musical. Segundos os autores, são esses elementos que expressam tanto as perspectivas de repetição quanto as perspectivas de criação das músicas. Então, do plano material das músicas é possível extrair o que chamam de plano de composição – a ver: sua perspectiva de variação contínua, justamente aquela que conserva e expressa continuamente as forças diferenciais.

Com esse estudo, foi se tornando possível visualizar de que maneira uma música constrói e corta fluxos em seu interior. Em continuidade, como repete e diferencia-se de si. E retomando a enunciação acerca do ato de criação efetuada por Deleuze (2016), chegou-se a oportunidade de conceber esses processos internos à música enquanto processos comunicacionais: emissões de informação e contrainformação.

Relembrando, então, as modelizações que o Spotify distribui na música pop, foi possível também observar como as perspectivas diferenciais das músicas informam e contrainformam o plano de organização dessa plataforma. Mais do que isso: quando se percebe que a perspectiva de organização do Spotify também é produtiva das músicas, um efeito contrainformacional interno também sugere um espalhamento dessa contrainformação à organização do Spotify. Logo, ao observar os processos diferenciais nos fluxos das músicas também fica sugerida a existência de processos diferenciais em todas as peças dessa máquina de produção.

É com esse modo de pensamento que o trabalho atualiza e torna específica a consideração deleuzeana acerca da potência das obras de arte de extrapolar as suas causas de existência. É com essa atualização – efetuada desde a teoria, mas também desde as análises efetuadas pela tese – que se verifica a existência de *hits fonográficos instauradores de criações por vir e que estruturam o sistema da música pop desde suas contrainformações*.

## 1.5 Resultados: descrição dos modos de criação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming

Além de buscar atualizar as concepções estético-musicais deleuzeanas, esta tese acabou entrevendo regularidades nos modos de criação de informações e contrainformações dos hits de streaming. Foram observados três modos de criação, que têm tipos de afetos, ritornelos e sensações específicos. Fez-se, com isso, uma taxinomia de modos de criação e de seus elementos, sugerindo que eles fazem parte de uma mesma máquina abstrata, que foi intitulada de *máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming*, a qual desenvolve músicas que se expressam enquanto dispositivos instauradores de criação através de suas sensações.

Por vias de introdução, a seguir são descritos brevemente as características de cada modo de criação e as músicas analisadas que demonstraram essas regularidades:

1) o modo elementar relaciona-se com o procedimento de criação de sensações que se dá através das variações afetivas de um elemento que se move sobre uma paisagem sonora pouco diferenciante ao longo da música. É um modo de criação verificado nas músicas *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), *Rei Lacoste* (MD CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021), *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021), *On Hold* (THE XX, 2017), *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021), *RADDIM* (FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020), *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020), *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022), *Shutdown* (SKEPTA, 2016), *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA, MARIAH ANGELIQ, 2021) e *Doce* (BOOGARINS, 2013);

2) o modo multiblocos se refere às criações de sensação operadas por blocos sonoros bem demarcados em uma música, cuja escuta parece sugerir a existência de mais de uma música em um mesmo fonograma. Esse modo é verificado nas músicas *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019), *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018), *Sinto Tanta Raiva...* (BACO EXU DO BLUES, 2022), *Nem um Pouquinho* (DUDA BEAT, TREVO, 2021), *Money Machine* (100GECS, 2019) e *SAOKO* (ROSALÍA, 2022).

3) já o modo aglutinista é um procedimento de criação de sensações que se desenvolve pela ritmação de pulsos sonoros bastante distintos, que são oriundos de distintos gêneros

musicais. Esse último modo é observado nas músicas *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020), *Rajadão* (PABLO VITTAR, 2020), *Gasolina* (TETO PRETO, 2016), *Duas Cidades* (BAIASYSTEM, 2016) e *Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021)<sup>2</sup>.

## 1.6 Estrutura dos capítulos

A primeira parte dessa tese pensa crítica e teoricamente o ato de criação musical cotejado por operações da música pop (ato presente no capítulo 2), em seguida vai gradualmente se tornando mais e mais analítica desde o capítulo 3 até o capítulo 4. Nesse desenvolvimento, passa-se de uma exegese crítica da teoria estética deleuzeana até o desenvolvimento de um relatório analítico, cuja avaliação desemboca nos resultados apontados no capítulo 5.

O capítulo 2, *A criação no plano da música*, pensa criticamente as premissas estético-musicais deleuzeanas sob o foco da enunciação comunicacional de Deleuze (2016) efetuada em sua palestra acerca do ato de criação e sob o perspectivismo possibilitado pelo pensamento operado por planos. Com esse movimento, é traçado o primeiro passo em direção à descrição do método de análise dos planos musicais.

No capítulo 3, *O plano de organização e a consistência da criação da música pop da indústria fonográfica*, o foco é definir e problematizar o conceito de pop, de música e os agenciamentos das tecnologias de distribuição musical com as práticas de criação das canções. Nesse desenvolvimento é que são trazidos diversos pesquisadores da música pop e se expressa a visada maquínica acerca das práticas pop. Como resultado do capítulo, observa-se que a musicalidade do hit de streaming foi constituída por distintos modos de relação entre práticas criativas que informam e contrainformam as modelizações tecnológicas.

O capítulo 4, *Modos de criação de sensações que povoam a música pop de streaming*, dedica-se à análise propriamente dita das músicas selecionadas. Além disso, discute a aplicação do método constituído pelo pensamento teórico do capítulo 2, dando a ver a formação das seções de análises e da observação dos modos de criação, bem como explicita as diretrizes de recorte do *corpus* analisado.

No capítulo 5, *Máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming*, é oferecida a diagramatização sistemática da relação entre os modos de

---

<sup>2</sup> O motivo de escolha desse corpus consta em 4.1 *Metodologia de análise: como as músicas foram selecionadas, como são separadas em modos e como são analisadas teórica e tecnicamente.*



criação e seus elementos sonoros específicos. Primeiramente, disponibiliza-se uma tabela taxinômica dos tipos de afetos, territórios, ritornelos e sensações de cada um dos modos. Posteriormente, os procedimentos de cada um dos modos são problematizados em relação às suas políticas e as suas potências de criação.

Há ainda um capítulo de apêndices ao final da tese. Trata-se de um espaço reservado à disponibilização dos estudos verticais acerca dos afetos, ritornelos e sensações musicais. Nessa área, os termos são definidos em torno de sua constituição ao longo da obra deleuzeana, dando a ver suas distantes potencialidades, ainda que o foco esteja em pontuar sua dinâmica expressiva de tornar perceptíveis as perspectivas – ou planos – musicais.

## 2 A CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA

Uma latente sistematização que coloca em continuidade as criações formais artísticas e seus efeitos estruturais, semióticos e sociais está dispersa ao longo do conjunto de livros produzidos por Gilles Deleuze. Em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), há uma espécie de condensação da abordagem destas relações, muito embora isto aconteça com o objetivo de demonstrar como as criações efetuadas a partir dos domínios expressivos das artes relacionam-se com distintos sistemas e com os sentidos, significados, hábitos de uma época de maneira distinta aos modos de criação da ciência e da filosofia. Então, neste caso, a questão da natureza e da funcionalidade das criações das artes ainda fica um tanto quanto diluída neste outro objetivo que guia o livro.

O que se dirá, então, da música? A perspectiva deleuzeana que sistematiza a relação das criações da música e de sua continuidade com os agenciamentos sociais está ainda mais dispersa. Deleuze pensa a música de modo gotejante em grande parte de sua obra enquanto objeto de análise e enquanto modo de pensamento. Curiosamente, é nos momentos em que busca demonstrar como movimentos escapam a regras transcendentais que traz a música como aliada, considerando que “é quase o ápice falar de música” (DELEUZE, 1981, p. 68). É neste ritmo que, por volta de 1977, na iminência do lançamento de *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), tematiza na música suas aulas sobre criação, flutuação temporal e variabilidade material<sup>3</sup>.

Considerando esta dispersão acerca das potencialidades criativas da música, vê-se a oportunidade de sistematizá-las desde a perspectiva estética deleuzeana expressa em distintos livros. Esta tese, então, coloca-se em continuidade a distintas outras pesquisas como as que agenciaram os trabalhos *Música e repetição – a diferença na composição contemporânea* (FERRAZ, 1998), *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze* (SERRANO, 2008), *Pensamento-música e a filosofia de Gilles Deleuze* (PINTO, 2017), *Lo-fi – música pop em baixa definição* (CONTER, 2016) e tantos outros que pensaram as teses deleuzeanas em torno da música.

O estopim é dado em meio ao sobrevoo das teses deleuzeanas acerca da criação. E é observando como Deleuze ronda a questão da criação, definindo-a sutilmente, deixando-se levar ora aos seus motivos ora aos seus efeitos, que se encontra a importância da teoria da comunicação na definição da criação para Deleuze (2016). O

---

<sup>3</sup> Estas aulas constam em *Derrames - entre el capitalismo y la esquizofrenia* (DELEUZE, 2005b).

autor recorre tanto em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) quanto em *O que é o ato de criação?* (DELEUZE, 2016), a uma teoria da comunicação específica (que define o ato comunicativo enquanto transmissão de informações) para definir o ato de criação enquanto um ato comunicativo contrainformacional, que deforma a informação já existente.

Neste ponto, observa-se, então, que para Deleuze a produtividade da criação se refere à emergência de um problema de sentido. E é a partir deste problema que o filósofo verticaliza sua obra em uma investigação acerca dos limites e dos modos produtivos do sentido. Demora-se grande parte de sua carreira nesta questão, abordando-a a partir de diferentes modos de pensamento, que testam os limites do sentido para o que chamou de pensamento das alturas, de pensamento de profundidade, de pensamento de superfície ((DELEUZE, 2015) e de pensamento de plano ou maquínico (DELEUZE; GUATTARI, 2010; 2011a). Resumidamente, observa-se neste percurso a formação de um modo de pensamento que busca o funcionalismo pragmático das proposições, dando a ver análises cada vez mais específicas e menos generalizantes do ato de criação.

Contra o gênio, contra as essências e observando como a criação é uma força vital que se estabelece entre organização regrada e imanência, Deleuze (2016) vai desenvolvendo uma concepção que vê a criação enquanto um acontecimento que age contrainformacionalmente em um domínio expressivo específico. Esta contrainformação é criada e age, primeiramente, em relação à própria obra, mas pode adquirir força de propagação ao exterior, se tornando capaz de ressignificar distintos elementos e chegar a interferir no próprio sistema de organização em que emergiu ou inspirar movimentos em outros domínios expressivos.

Sendo assim, esta concepção que considera a criação enquanto um acontecimento que deve ser analisado pragmática, funcional e especificamente é desenvolvida calmamente nos quarenta e cinco minutos de sua palestra intitulada *O que é o ato de criação*, publicada em forma de texto no livro *Dois regimes de loucos* (DELEUZE, 2016), mas é fruto de seu demorado e intenso percurso de considerar a diferença e a emergência de novos sentidos a partir de distintos modos de pensamento. Dando importância a este percurso com o intuito de demonstrar como esta concepção é produzida, o primeiro movimento desta tese tem duas principais etapas: 1) traçar a transversal entre as considerações gerais de Deleuze (2016) acerca do ato de criação

com sua perspectiva comunicacional e seus pensamentos sobre a música; e 2) sistematizar as mudanças no modo de pensamento de Deleuze, enfatizando a diferença do modo de pensamento de superfície e o modo de pensamento de plano em sua obra: o primeiro expresso em *Lógica do Sentido* (DELEUZE, 2015) e o segundo nos livros de teoria da arte, tais como *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1981), *Crítica e clínica* (DELEUZE, 2011), *Proust e os signos* (DELEUZE, 2003) e nos livros sobre o cinema, *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983) e *Cinema 2 – a imagem-tempo* (DELEUZE, 2018b).

Vale salientar que esta ênfase no pensamento de plano deve-se à consideração de que a criação é um acontecimento específico, funcional e pragmático. Ainda que Deleuze e Guattari (2010; 2012a; 2012b) postulem de maneira geral que a criação musical desenvolva-se a partir de afetos, sensações e ritornelos, enfatizam em diversos momentos que existem distintas máquinas de criação, cuja especificidade reside em seus planos musicais – enquanto perspectivas de produção – e nas relações entre elas.

Com o pensamento de plano, extrapola-se a questão do sentido em torno da distinção efetuada entre corpos e linguagens, que ainda é notória até o modo de pensamento de superfície. Ao pensar por planos, cada traço musical, por exemplo, é considerado enquanto materialidade dotada de forças e fluxos que, colocados em relação, podem instaurar processos produtivos de novos sons e de novas relações entre eles. Nesta perspectiva, não é preciso recorrer à linguagem verbal ou a qualquer outra para observar os processos produtivos. A criação é imanente a um plano erigido apenas por seus elementos constituintes, não necessitando se reportar a um sentido geral e universalizante.

Este modo de pensamento dá a ver uma plenitude da criação, que não deve a nenhum tipo de falta decorrente de desníveis entre distintos domínios expressivos ou entre domínios expressivos e corpos. Assim, é pela batida que visa chegar na plenitude da criação musical que se embarca no pensamento de plano enquanto modo de análise dos atos de criação musical.

Ao verticalizar as questões elencadas, busca-se, portanto, desanuviar uma abordagem e um método de análise dos planos musicais que possibilite escutar não só o que a criação musical expressa na materialidade musical, mas também perceber sua processualidade e sua intensidade de variação contínua. Trata-se de um método que vai

da análise do fluxo de produção interno do fonograma<sup>4</sup> musical até as ressonâncias deste fluxo ao exterior da música.

## 2.1 O ato de criação em Deleuze

Em 17 de março de 1987 na FEMIS (*Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son*), Gilles Deleuze encarava frontalmente uma questão que se estendeu diacronicamente desde alguns pontos de seus primeiros livros de história da filosofia até seu último texto *A imanência: uma vida...* (DELEUZE, 2016). O tema de sua fala tratava de responder a uma pergunta fundamental no campo da estética e nas grandes arquiteturas dos sistemas ontológicos: *o que é o ato de criação?*

Nesta ocasião, a fala sedutora de Deleuze – imersiva e sugestiva – margeia delicadamente o problema, produzindo afetos pelo tom e pelos saltos entre domínios, de modo que ela passa como uma brisa em vento, faz pensar para além do dito, colocando em segundo plano a rigorosa sistematização de sua consideração em relação ao tema que buscava pensar. Mas, arrebatamentos à parte, caberia observar os problemas intensivos que compõem esta fala, para que ao longo de todo o percurso traçado nesta tese, alguns conceitos estejam precisados.

Que se retomem as considerações de Deleuze (2016) nesta ocasião: 1) a criação é uma espécie de acontecimento; 2) algo novo sempre está relacionado com um modo de expressão específico (a pintura, o cinema, a música, a ciência, a filosofia etc.) e aparece em seus distintos planos; 3) o novo é uma contrainformação; 4) o que acontece e expressa uma novidade é tão mais intenso quanto resiste a se transformar em uma palavra de ordem, ou seja, a criação mais intensa é um ato de resistência à sua tomada pelo poder e à sua significação consensual; 5) uma criação, nestes termos, sempre está por vias de agenciar um novo espaço-tempo, ao passo que atesta que um povo, uma comunidade, está se formando, na medida em que alguns sentidos estão apenas sugeridos pela obra.

---

<sup>4</sup> Atualmente, fonograma não designa mais um formato de reprodução específico, um que seja conectado ao fonógrafo, mas o arquivo musical reproduzível que pode ser armazenado e distribuído em distintos formatos (fitas cassete, vinis, CD's, mp3, wav e outros). Além disso, o termo é também utilizado no registro legal de uma música em agências que organizam direitos autorais, designando uma gravação específica de uma composição musical. Fonograma, então, deixa de ser uma palavra com um significado atrelado a uma tecnologia, desdobrando-se em um vasto conjunto de significados. Entretanto, quando se fala de analisar um fonograma, este termo está bastante atrelado ao significado legal: trata-se do registro de uma gravação. Analisa-se, portanto, o registro de uma gravação musical em uma plataforma específica, o Spotify.

Linhas específicas que se cruzam, a seguir traça-se o percurso que faz delas, também, um emaranhado organizado. Para que a verticalização a seguir se mantenha em pé e justificada, mantenha-se a consideração de que ela investiga e busca dar consistência ao primeiro problema deste trabalho: o que é uma criação em música?

### 2.1.1 A criação é um acontecimento

Diante de uma plateia numerosamente constituída de cineastas e artistas que manejavam outras tantas materialidades, naquela ocasião Deleuze categórica e sutilmente arrancava o poder divino e arbitrário dos criadores ao dizer que "um criador só faz aquilo de que ele tem absoluta necessidade" (DELEUZE, 2016, p. 333). Desenvolvia a questão demonstrando como a vontade individual de criar está vinculada a uma necessidade que está aquém do querer subjetivo, da produtividade forçada e da pré-organização da criação. Haveria uma raridade dessa necessidade, a criação seria uma espécie de festa, uma espécie de efeito acontecimental.

Nem submetido a uma possibilidade prévia e nem fruto de uma imaginação criativa, na perspectiva deleuzeana, o ato de criação é abarcado por duas principais vias, que estabelecem um contínuo que se buscará traçar: 1) o ato de criação é uma produção que se desenrola a partir da eclosão da imprevisibilidade do acontecimento como força de variação contínua e 2) o ato de criação vincula-se a uma máquina de produção que corresponde a um agenciamento específico.

Dando a ver o caráter profundamente concreto, material e existente do ato de criação, Deleuze descreveu cuidadosamente o aparecimento da imprevisibilidade produtiva ao longo de sua obra, demonstrando o processo de criação a partir de diferentes estratos. Em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2018c), a emergência do novo é tratada em uma relação íntima com os conceitos de eterno retorno e de vontade de potência de Nietzsche para descrever o movimento de variação contínua presente na profundidade de corpos; em *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2015), o imprevisível produtivo é observado em sua relação com o não-sentido semiótico de modo a se observar como a profundidade vem à superfície de sentido; em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c), essa força ganha materialidade na figura do Corpo sem Órgãos para pensar a produção do capitalismo e do inconsciente a partir de um grau zero produtivo; em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012a; 2012b), o imprevisível é vinculado ao plano de imanência para demonstrar como ele só se efetiva como

elemento de criação na medida em que pode repetir e se diferenciar ao estar vinculado a uma máquina abstrata; em *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1981) a criação relaciona-se com uma organização complexa entre funcionalidades distintas e conflitantes de elementos em uma obra de arte que sugerem uma sensação não traduzida, mas que expressa sua força desde a relação dos elementos da obra; em *O que é a filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), uma criação refere-se à instauração de um campo de imanência problemático que faz matérias e campos experimentarem relações e pensarem em seus termos (a ciência pensa através de funções, a filosofia através de conceitos, a arte através de suas sensações). A música é incluída nessas reflexões dentro do campo da arte, sendo considerada um domínio expressivo que pensa através de afetos sonoros, ritornelos e sensações.

Profícuo trabalho de demonstração de como a imprevisibilidade e a novidade aparecem em diferentes estruturas, o viés transversal a estes trabalhos citados por vezes estabelece uma leitura dicotômica entre estrutura e diferença. No texto *Em que se pode reconhecer o estruturalismo* (DELEUZE, 2005a), publicado inicialmente em 1972, Deleuze demonstrava como a diferença não se opõe à estrutura, mas é um de seus elementos fundantes.

Desse modo, a busca por compreender a criação estava em continuidade radical com o desafio mais profundo da filosofia deleuzeana: a diferença não responderia ao estado das coisas formadas, não seria reativa ao movimento ou à parada, e tampouco seria um movimento de degradação do existente. A diferença é pura positividade constitutiva, vitalidade estrutural, e prolifera com protuberância em lacunas problemáticas de estruturas onde se torna tão menos provável quanto mais intensiva a relação entre elementos distintos<sup>5</sup>.

É assim que o ato de criação escapa ao criador: ele é decorrente de encontros problemáticos de fluxos de séries distintas, de corpos formados, de linguagens e outros. O gênio criador se esvai, portanto, tanto como criador quanto como solucionador do problema. É o próprio movimento do conjunto de forças do mundo, das séries de uma estrutura, dos afetos de um material, do desenvolvimento de conceitos produzir encontros improváveis.

O ato de criação, portanto, não deriva nem da produção de um problema individual e nem de sua resolução. O ato de criação responde a um fluxo produzido no

---

<sup>5</sup> Este tema será trabalhado verticalmente no tópico 2.2 *O ato de criação no plano*.

interior de um sistema específico através de uma máquina de produção, cujo funcionamento está incrustado nos afetos dos materiais. Ela refere-se a um estrato acontecimental que é inevitavelmente relacionado com a concretude atual de um domínio, de um modo de expressão, das coisas do mundo.

Considerando essas necessárias relações e considerando os fluxos entre estes distintos estratos, em *O que é o ato de criação?* (2016), Deleuze passa rapidamente do problema do acontecimento puro ao acontecimento material, perguntando: o que é uma criação *em* cinema, *em* música, *em* filosofia, *em* ciência?

### 2.1.2 A criação corresponde a um domínio específico: então, o que seria em música?

Deleuze fala como quem conversa em *O que é o ato de criação?* (2016). Como quem pensa no ato de falar, aparentemente descompromissado, expressa algo que lhe ronda por alegria do acontecimento da ocasião. Mas, talvez nada pontual, o encontro parece ter sido apenas um momento de irrupção do gostinho de algo que ainda estava por vir. *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2012), lançado em 1991, chega como um contínuo do que já tratava na palestra em questão. Sabe-se que o autor já anunciava seu livro acerca da filosofia há muitos anos, em entrevistas que figuram em *Dois regimes de loucos* (DELEUZE, 2016), em *Diálogos* (DELEUZE; PARNET, 1998) e até mesmo no último capítulo de *Cinema 2 – a imagem-tempo*<sup>6</sup> (DELEUZE, 2018b), mas é só em retrospectiva que se observa sua irmandade com a palestra de 1987.

Acontece que, em *O que é o ato de criação?* (DELEUZE, 2016), o que é dito é que cada domínio expressivo devém suas próprias ideias, seus conceitos, suas novidades e criações. Uma criação em cinema refere-se à produção de blocos de movimento/duração. Uma criação em pintura refere-se ao aparecimento de blocos de linhas/cores. Uma criação em filosofia seria da ordem da produção de conceitos, enquanto em ciência seria da ordem da produção de funções. Mas, quanto à música, nessa ocasião, Deleuze (2016) é menos pontual e apenas expressa que com ela não seria diferente, ela teria sua característica criativa específica tal como os outros domínios citados. Mas pinçando as características musicais descritas em dispersão ao longo da

---

<sup>6</sup> Esse último texto demonstra claramente a relação da teoria da criação de Deleuze com sua concepção filosófica. Argumenta que uma teoria cinematográfica não seria sobre o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, de modo que considera que o cinema também pensa filosoficamente ou, pelo menos, faz pensar filosoficamente. Assim, compreender os procedimentos de criação do cinema, descrevendo, nomeando e analisando criticamente suas forças de variação, seria um modo de perceber os conceitos que ele provoca. Perguntar “o que é o cinema?” também passa a ser um modo de enunciar a pergunta “o que é a filosofia?”.



obra deleuzeana, é possível considerar a criação da música em continuidade ao exposto na palestra sobre o ato de criação.

A teoria musical acerca do ritornelo consta principalmente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), lançado pela primeira vez em 1980. Já em *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari (2012) generalizam a criação e os blocos propriamente musicais, dizendo que a música cria afetos sonoros, que conservam sensações. Antecipando a definição de ritornelo em relação a esses termos, se pode chegar na seguinte fórmula desdobrada a seguir: o ritornelo é um bloco organizado de afetos, que conserva afetos e sensações no interior da música, de forma independente do interpretador da obra, mas que também informa e se propõe ao reconhecimento<sup>7</sup>.

Primeiramente, então, a música teria como característica operar como um domínio de produção de materialidades cuja especificidade residiria em conservar sensações para além de qualquer corpo externo.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afetos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 194).

A teoria dos afetos<sup>8</sup> de Benedicto<sup>9</sup> de Espinosa (2009) é utilizada para conceber a ação de um corpo sobre outro, mas também a ação de um corpo sobre si mesmo. Esta segunda operação analítica só se torna possível quando se desmembram os corpos em partículas menores: singularidades, multiplicidades, afetos, afecções<sup>10</sup>. Seria pela relação de afecções – traços que são índices das variações sonoras – e pela relação de

---

<sup>7</sup> Nos apêndices dessa tese são definidos detalhadamente os elementos do ato de criação musical na obra de Deleuze. Neste tópico procura-se deixar clara a diferença de natureza entre afeto e sensação, bem como o modo de conservação e expressão da sensação. É também neste capítulo que é definido e inserido na discussão o conceito de ritornelo.

<sup>8</sup> *Afeto* tem grafia variável nas traduções de Espinosa (2002) e de Deleuze (2005a) e Deleuze e Guattari (2010), ora aparecendo como *afecto*. Optou-se por seguir a grafia *afeto*, devido ao maior número de aparições do conceito nessa grafia nas bibliografias utilizadas nesta tese. Nas citações de *O que é a filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), nas quais consta a grafia *afecto*, são mantidas essa forma textual.

<sup>9</sup> O nome de Benedicto de Espinosa também aparece com diferentes grafias e variações ao longo da história (Benedito de Espinosa, Baruch de Espinoza, Benedictus Spinoza, Baruch Spinoza e outros). Para remeter a esta miríade, adota-se, nesta tese, a forma Benedicto de Espinosa, que consta nas traduções de *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017) e *Espinosa – filosofia prática* (DELEUZE, 2002), bem como em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012a; 2012b).

<sup>10</sup> Estes termos serão desenvolvidos ao longo da tese, principalmente em 2.2 *O ato de criação no plano* e nos apêndices dessa tese.

afetos – as próprias variações sonoras – que estariam conservadas as sensações na própria matéria musical.

Um caso trabalhado nas análises realizadas no capítulo 4 torna mais exato o que se quer dizer. As variações timbrísticas da voz em *Por Supuesto*<sup>11</sup> (2021) de Marina Sena, que oscilam diversas vezes entre uma voz mais distorcida e uma voz mais próxima do natural humano são afetos que organizam a música em zonas distintas e marcam diferentes posturas timbrísticas da voz. Esses movimentos da voz mostram-se, primeiramente, notórios para os demais elementos da música, que respondem a eles e são por eles marcados, criando zonas musicais como verso e refrão – essa notabilidade do movimento timbrístico expressa pelos demais elementos sonoros é o percepto musical. Além disso, a ação da variação timbrística sobre os demais elementos sonoros atesta, primeiramente, o alastramento da força afetiva enquanto sensação. Já, posteriormente, a essa ação intra-musical, ainda se pode especular a criação de sensibilidades acerca do timbre da voz e das zonas musicais em ouvintes externos. Nesse sentido, os afetos timbrísticos da voz conservam a sensação que torna o timbre vocal sensível, ou seja, que produzem a sensibilidade em relação a esse elemento quando essa música é escutada.

Com essa leitura, fica demonstrada a consideração de que a música teria como especificidade um trabalho peculiar de maquinação de afetos sonoros que culmina na conservação de sensações. Acordes, ritmos, durações, timbres e outros elementos guardam, portanto, específicas sensações. E as sensações, por sua vez, não são aquilo que o ouvinte sente, mas, como se afirma várias vezes de distintos modos ao longo desta tese<sup>12</sup>, forças que perspectivam aquilo que fazem vibrar: são forças que, inclusive, tocam a própria música e a fazem se transformar, produzir, sugerir etc.

Com o exemplo trazido, já fica subentendido que variações de acordes, melodias, ritmos são afetos musicais que criam, conservam e emitem sensações. Mas há também outros tipos de variações afetivas que produzem sensações. Se existe a sensação derivada da variação de um só elemento musical, há, também, a sensação derivada do choque de diferentes blocos sonoros e as sensações derivadas da duração da repetição de um bloco que aglutina diferentes ritmos. Esses três tipos de produção de

---

<sup>11</sup> *Por Supuesto* (2021), de Marina Sena, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7xVSNhAUQhUIpwfR6lTOwA?si=f689801223024be7> .

<sup>12</sup> Essa função específica da sensação é discutida no Apêndice 3: *Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos*, mas é trabalhada pontualmente em grande parte das análises do capítulo 4 *Modos de criação de sensações que povoam a música pop de streaming*.

sensação são, inclusive, os modos de criação analisados no capítulo 4, que são nomeados de modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista.

Com esses exemplos aterra-se a discussão e já se pontua quais são os elementos próprios da música, antecipando suas definições, que são discutidas mais verticalmente em outras oportunidades na tese. O ato de aterrar a discussão na música é pertinente em relação às concepções deleuzeanas, pois esta característica de conservação da sensação é conferida à arte em geral em um primeiro momento. Mas em dispersão nos escritos do autor, os blocos específicos da música são pontuados enquanto *blocos de afetos*, *ritornelos* e *blocos de sensações*: ou seja, variações sonoras, blocos materiais que organizam essas variações e forças que emanam desses blocos.

Pensar desse modo significa decair a dimensão representacional da música, para pensá-la enquanto existente e proponente de modos de variar, de repetir e de sentir. Trata-se de uma abordagem que considera que *uma* música específica é uma espécie de espaço-tempo singular (uma espécie de território), que cria seres e os faz conviver – e seus seres são, propriamente, esses tipos de blocos. Uma música, então, expressa uma perspectiva de mundo através das relações entre os elementos expressos em sua materialidade.

Sendo assim, a música e seus elementos afetivos não são abstratos, mas constituem-se por relação em lógicas próprias. Se algo assume função de personagem ou de paisagem, por exemplo, não é por remeter a personagens ou paisagens exteriores, mas por operar estas funções no interior de uma determinada música. E neste sentido, observa-se como a criação efetiva está aquém de uma vontade humana: se há humano envolvido na criação é quando um ser humano aguça sua sensibilidade em uma sensibilidade própria da música. Deixa de sentir como humano para sentir como um elemento musical, alteridade radical que o coloca tal qual um timbre, um acorde, um ritmo, quando exerce função de ritornelo, paisagem sonora ou personagem rítmico. Se a produção musical é decorrente de uma lógica própria da música, é quando um humano passa a pensar como pensa a música é que ele estará em pé de musicar.

A criação musical é, propriamente, um devir não humano do humano. O ser humano devém ser musical: *devir música do ser humano*.

Então, a um só tempo, a música pensa e faz pensar, cria dentro e fora dos limites de si. Deleuze e Guattari (2012a) pensam essa consideração, chegando a dizer que

quanto mais uma música fecha-se enquanto uma perspectiva de mundo à parte, mais se abre a transformações internas e externas.

O fenômeno musical mais importante, que aparece à medida que os compostos de sensações sonoras se tornam mais complexos, é que sua clausura ou fechamento (por junção de suas molduras, de suas extensões) se acompanha de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição cada vez mais ilimitado. Os seres da música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 224-5).

Ora, não é nem preciso atentar à minúcia conceitual<sup>13</sup> expressa nesta citação para observar que uma criação em música expressa materialmente *atrai* elementos que não estão expressos materialmente bem como *suspende* relações estabelecidas já ordenadamente no nível da significação. Esta abertura referida é propriamente a ação da sensação musical, que desordena o bem ordenado por operar intensivamente funções de *sugestão*<sup>14</sup>.

### 2.1.3 O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música?

Acontece que em *O que é a filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e em *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1987), à sensação é conferida uma dimensão comunicacional bastante específica, que aglomera funções atratoras, suspensivas e sugestivas. O percurso na obra deleuzeana serve, então, para melhor compreender um ponto específico de *O que é o ato de criação* (DELEUZE, 2016), no qual a criação é pensada em sua relação íntima com processos comunicativos. Neste fluxo, além de responder a uma necessidade acontecimental, o ato de criação configura-se como contrainformação e ato de resistência, características que são explicadas a partir de diferenças cruciais em relação ao que Deleuze chamava de comunicação naquela ocasião.

Araujo (2020) observa duas fases proeminentes em que a comunicação aparece na obra deleuzeana. Destaca que, primeiramente, em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2018c), a comunicação é compreendida como um fenômeno que coloca séries heterogêneas em relação e que produz diferenças; já a segunda concepção de

---

<sup>13</sup> Minúcia da qual a tese ocupa-se nos capítulos 2.2 O ato de criação no plano e os apêndices dessa tese.

<sup>14</sup> Essas características de ressignificação e produção de sentido são agenciadas pela sensação musical, que é definida no *Apêndice 3: Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos*.

comunicação é destacada de *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), livro no qual ela aparece como um fenômeno que produz consenso. Assim, a comunicação aparece primeiro como processo ontológico e depois como fenômeno que designa um conceito de uma filosofia da comunicação específica.

Em *O que é o ato de criação* (DELEUZE, 2016), a comunicação é considerada a partir dessa função de propagação de universais que tenderiam ao consenso. Mais especificamente, nessa ocasião, o filósofo observa como a comunicação pode transmitir palavras de ordem, ou seja, como pode ser um fenômeno cuja função é ordenar as partes envolvidas em significados pré-estabelecidos. Um dos pressupostos para tal perspectiva é que a comunicação apenas designe possíveis já dados, operando dentro das relações já estabelecidas entre signos. O conceito de informação está atrelado intimamente a essa função comunicativa.

Em *Conversações*, Deleuze (2013a) demonstra como pensa a informação de uma forma bem distinta do que considera ser o pensamento da informática:

Seria preciso inverter o esquema da informática: A informática supõe uma informação teórica máxima; no outro polo, coloca o puro ruído, a interferência; e, entre os dois, a redundância, que diminui a informação mas lhe permite vencer o ruído. É o contrário: no alto, seria preciso colocar a redundância como transmissão e repetição das ordens ou comandos; embaixo, a informação como sendo sempre o mínimo exigido para a boa recepção das ordens (DELEUZE, 2013a, p. 58).

Comunicação aparece como redundância e informação, como sendo o mínimo exigido para a boa recepção das ordens. Na música, haveria, então, um processo comunicacional quando há transmissão em um formato simples de formas musicais, timbres, melodias, acordes etc. já existentes.

Mas, aproveitando essa definição, se poderia pensar que uma ordem, um programa, tem, eles próprios, uma produção dada em algum momento. Então, se poderia pensar a produção de informações desde a estruturação musical. Processo nada simples, a produção de informações musicais relacionaria-se com a emergência de um bloco sonoro simples e organizado que tenha uma natureza *repetível e repetida* pela própria música. Ou seja, pode ser considerada uma informação uma partícula sonora cuja organização interna tenha potência de repetição confirmada pela própria música que a emite, o que nos termos musicais desenvolvidos pode ser dita correlata à função do ritornelo.

Entretanto, essa formulação da informação atrelada ao ato de criação não é um desenvolvimento deleuzeano, mas já um desenvolvimento próprio desta tese, através do qual se pensa a produção de informação atrelada ao trabalho dos ritornelos, perspectiva amplamente desenvolvidas nas análises.

Para Deleuze (2013a), o ato de criação está fortemente apartado da preservação da ordem. Ele é contrainformacional na medida em que não veicula nenhum tipo de função de ordem, não propaga proposições já possíveis, não se desenvolve como um dispositivo de controle. O ato de criação é a produção de algo que coloca em xeque a organização prévia que mantinha e tornava possível a propagação da ordem. É a produção de materialidades que fazem desmoronar a naturalidade das proposições, também materiais, que operavam como dispositivos de produção de consenso. A criação é o ato pelo qual emerge uma materialidade capaz de agenciar diferença onde havia apenas redundância.

Em outras palavras, o ato de criação produz elementos que funcionam como afetos e sensações, que expressam funções assignificantes nos sistemas singulares de cada música. Positivamente, o ato de criação é o desenvolvimento de esquematizações complexas entre elementos distintos, que, por sua intimidade e convivência, passam a sugerir novas relações, as quais por vezes contrainformam as já existentes. Ou seja, os afetos e sensações são chegados da potência contrainformacional da criação.

Alguns exemplos podem tornar mais específica a questão. A voz com *autotune* em *Self Control*<sup>15</sup>(2016), de Frank Ocean, produz sensação na medida em que a voz melódica – que se inicia aos dois minutos e trinta e um segundos (2:31) – tem afetos de variação de timbre, de desenho melódico, de altura com as demais vozes da música, sugerindo a proximidade da voz com um sax, com uma guitarra ou com um uivo. Com isso, produz seres afetivos em seu interior pela relação de seus elementos, que por um lado contrainformam a dimensão transmissiva da voz e por outro contrainformam a essencialidade humana da voz por chegarem em uma forma expressiva que sugere até mesmo sua analogia com outros seres.

A entonação vocal presente em *Desde Que O Samba É Samba*<sup>16</sup> (2000), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, aos dois minutos e dezoito segundos (2:18) produz

---

<sup>15</sup> *Self Control* (2016), de Frank Ocean, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5GUYJTQap5F3RDQiCOJhrS?si=1375eee337bc4f77> .

<sup>16</sup> *Desde que o Samba é Samba* (2000), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/628hP5ZZjXTz4AnIyDfDZ0?si=78faac7b2f934c8f> .

sensação na medida em que torna ambígua a palavra ‘transformador’, atraindo e aglutinando as enunciações ‘um grande poder transforma dor’ e ‘um grande poder transformador’. Através dos afetos de variação sonora das palavras, a música, então, contrainforma a linguagem transmissiva, produzindo ambiguidade significacional.

*Money Machine*<sup>17</sup> (2019), de 100gecs, produz sensação ao expressar afetos de variação sonora múltipla por relacionar um espaço musical organizado e ritmando com um espaço de aparente aleatoriedade de emissões sonoras em um minuto e trinta e sete segundos (1:37), suspendendo a impossibilidade de manter essas duas sistematizações musicais tão distintas relacionadas. A música evoca a existência de sistemas pré-existentes (tonal, serial, dodecafônico) por analogia, mas suspende a determinação deles sobre a música ao colocá-los em relação de continuidade, ou seja, contraforma-os desde a relação que expressa.

A duração da repetição em *Já deu pra sentir*<sup>18</sup> (2016), de Teto Preto, que tem ao todo mais de dez minutos de música, produz sensação na medida em que faz a duração afetar o tempo, tornando perceptíveis a ação da repetição e do tempo sobre a música. Essa percepção do tempo é, justamente, o que se pode dizer da criação de sensibilidade sonora para algo não sonoro, ato sugestivo muito relacionado à força da sensação. Nesse caso, a música contrainforma a essencialidade não sonora do tempo, materializando-a sonoramente<sup>19</sup>.

Cada uma dessas músicas, a seu modo, produz contrainformações. E é a um só tempo que sugerem exterioridades a partir de seus interiores, atraindo elementos que não estão presentes em seu plano e fazendo forças de suspensão da ordem de relação de seus elementos. Assim, a comunicação musical desses trechos selecionados passa um tanto quanto longe da transmissão de possibilidades já dadas, aproximando-se de uma comunicação sugestiva, atratora e suspensiva que está conservada em modos singulares de organização musical. São trechos que demonstram como uma música pode estruturar elementos de modo com que eles desencadeiem produções de relações que atestem que

---

<sup>17</sup> *Money Machine* (2019) de 100gecs, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/628hP5ZZjXTz4AnlyDfDZ0?si=78faac7b2f934c8f>.

<sup>18</sup> *Já Deu Pra Sentir*, música de Itamar Assumpção gravada por Teto Preto, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/album/6SDAXKA5lyCHjlvDgKArc?si=IayqzXbKRtmwGvG8XJkdQA>.

<sup>19</sup> Tornar perceptíveis sonoramente forças não-sonoras é um dos principais atos criativos da música descritos por Deleuze, que dedica em 1978 uma sessão de debates ao tema no IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), fundado pelo compositor Pierre Boulez. O texto, que resume o debate, pode ser encontrado no livro *Dois regimes de loucos* (DELEUZE, 2016), sob o título *Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas*.

a ordenação prévia das coisas esteja sendo ultrapassada. São estruturas desestruturantes.

Como é de se esperar, os trechos não representam o todo das operações criativas de sensações na música, mas sua breve descrição e escolha relacionam-se aos seus métodos muito peculiares de criação. Essas sensações estão submetidas a diferentes procedimentos, no entanto, têm como noção comum a operacionalidade criadora que se expressa desde o plano material de cada música<sup>20</sup>.

Nesses casos, a sensação é uma força que está contida nas matérias da música, ainda que não se confunda com elas. Sendo assim, esse tipo de criação, conservação e expressão de sensações reporta-se tanto a um trabalho material das partes de uma música quanto propaga esse trabalho e essas sensações a outras materialidades. Trata-se de um tipo de procedimento que revela um certo grau de força musical na produção de movimentos e relações de outras ordens.

Nesta perspectiva ainda veloz (a ser desacelerada nos capítulos posteriores), observa-se que uma música pode agir contrainformacionalmente sobre significados, sobre sistemas e gêneros musicais e, nem mais nem menos complexamente, sobre si mesma. Sendo assim, é pela consistência expressiva dos afetos e das sensações que a música se expressa enquanto contrainformação, ou seja, enquanto comunicação produtora de relações.

É precisamente por essa função contrainformacional da música e da arte que Deleuze e Guattari (2010) falam que o ato de criação age pela sensação que é conservada em suas materialidades através da relação dos afetos. Conservar sensações na música é, assim, conservar o acontecimento de sua produção, sua movimentação expressiva, que se informa e se contrainforma, que se torna possível de repetir e que produz diferença. É por esse jogo de informação e contrainformação dada por plasticidades de forças expressas pelos afetos, ritornelos e sensações que uma música cria.

Passando ao próximo quesito da criação proposto por Deleuze (2016), a contrainformação haveria de durar. Mas em que medida pode durar musicalmente? Em que medida sensações contrainformacionais podem ser, de fato, conservadas em uma música?

---

<sup>20</sup> A questão ganhará corpo no capítulo 2.2 O ato de criação no plano.



#### 2.1.4 O ato de resistência da criação: ao que e de que forma a música resiste?

As características do ato de criação relatadas por Deleuze na palestra *O que é o ato de criação* (2016) negam o conceito de comunicação como consenso e afirmam a comunicação como fenômeno que dá consistência à relação de elementos conflitantes entre si, ou seja, que tornam coexistentes os processos de informação e contrainformação. É como se esta palestra expressasse dois textos em um: a criação é definida concomitantemente de forma negativa em relação ao conceito de comunicação como consenso enquanto de fundo é definida positivamente a partir do conceito de comunicação derivada da epistemologia da diferença.

Qual o entrelace da obra de arte com a comunicação? Nenhum. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte nada tem a fazer com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a menor informação. Em contrapartida, há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Aí, sim. Ela tem algo com a informação e com a comunicação, a título de resistência (DELEUZE, 2016, p. 342).

Retomando Malraux, Deleuze (2016) observa que o ato de resistência da arte é, primeiramente, uma resistência à morte. Mas o que seria, propriamente a morte nesta perspectiva? O fim da produção a partir de uma ordenação que estanque todo movimento: esta é a morte mais concreta, morte triste, a morte operada pelo ressentimento da ordem<sup>21</sup>. A morte referida em *O que é o ato de criação* (2016) é a ordenação que estanca o movimento, produz um significado final e consensual, alicerça os muros que arrebam elementos e os tornam apenas dóceis.

Alexandre Rocha da Silva (2021) tem um conceito muito especial de vida. Em sua perspectiva científica, filosófica e estética, a vida adquire consistência pelo pleno movimento de produção contínua, cuja especificidade expressa-se pelo brilho vital de três verbos: surpreender, criar, mover.

O propósito pragmático de tais fenômenos é encarnar-se e o propósito pragmaticista é gerar pensamento e mudança de hábitos. À semiótica cabe descrever os processos dessas mudanças e contribuir com o aumento de razoabilidade concreta. A continuidade, nesse sentido, expressa por múltiplas cadeias tradutórias, é sinônimo do que poderíamos chamar de vida (SILVA, 2021).

---

<sup>21</sup> Difere da morte libertadora e impessoal definida por Blanchot, tão retomada por Deleuze em *Lógica do sentido* (2015)

É a continuidade do movimento produtivo que faz resistência à morte. Em seu último texto, *A imanência, uma vida...*, Deleuze (2016) pontua algo bastante correlato: a imanência é uma vida, um campo infinito de virtuais que se atualizam continuamente.

E é assim que uma obra de arte resiste: na medida em que tenha uma consistência interna tão intensamente problemática que não possa ser resolvida de uma vez por todas, por não cessar nem seu movimento próprio e nem por cessar de colocar o mundo em movimento. É através de organizações que reservam espaços para a vibração que uma música propõe ligações e combates entre planos e sistemas distintos e mantém o movimento da sensação. São relações organizacionais que, primeiramente, desencadeiam processos de produção de novas relações, secundariamente, provocam a reorganização dos signos preexistentes e, por fim, tem uma consistência interna que opera variações tão intensas que impossibilitam o fim da semiose, ou seja, tornam impossível a chegada de uma ordenação definitiva de seu significado.

Existem obras nos mais diversos domínios expressivos que atestam a existência deste tipo de ato de resistência através de seus esquemas materiais e seus detalhes: o (não-)sorriso da Monalisa, os diagramas dos quadros de Francis Bacon, os paradoxos literários de Lewis Carrol, a imprevisibilidade de *4'33''* de John Cage, as cores que emergem do cromatismo sonoro de Debussy. Mas também os uivos de *Self Control* e *Nikes* (2016), de Frank Ocean, a palavra ambígua de *Desde que o Samba é Samba* (2000), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a relação combatente do tonal e do dodecafônico em *Money Machine* (2019), de 100gecs, a sensação do tempo a partir da repetição em *Já Deu Pra Sentir* (2016), de Teto Preto. São músicas cujos elementos agem diferenciando e diferenciando uns aos outros nas obras. Elas conservam a produção – e a sensação – a partir de sua organização interna. Agenciam o infinito de fora no ínfimo de dentro, como diria Silva (2021).

A repetição que consta em todas as obras mencionadas é que o ato de resistência da criação caracteriza-se por produzir obras cuja consistência tem a variação interna como peça de seu maquinismo. Isso torna os movimentos de informação e contrainformação artística partes de um mesmo maquinismo contínuo e o faz prolongar-se para fora enquanto semiose: a infinitude de textos sobre a obra de John Cage, as opiniões acerca de suas obras que não param de variar, as obras inspiradas em seu trabalho etc.

Dessa maneira, o ato de resistência da música não estaria apenas no processo de produção da música, mas segue embutido na própria obra musical. Uma música, então, pode provocar gatilhos de outras produções, ressignificar a si mesma, ressignificar outras obras, gerar sentidos múltiplos. Ato de resistência como produção da produção - música como máquina estética, máquina de criação.

O efeito mais abrangente desse tipo de produção é que os hábitos prévios são falseados tanto no nível da música como linguagem quanto dos elementos a que são atribuídas as perspectivas de uma música específica. A música como linguagem é reinventada ao mesmo tempo em que os conteúdos musicais também o são. *O infinito de fora muda na medida em que muda o ínfimo de dentro.*

Mas se uma música tem a potência de produzir movimento, de produzir relações sugestivas, de suspender ordenações e de suspender significados consensuais, as sensações que dela emanam também tem uma íntima periculosidade. Se por um lado, estas sensações podem evocar um trabalho contínuo, há, por outro, o perigo de que este trabalho desgaste e corra tudo o que existe, inclusive a própria produtividade musical, que pode passar a se limitar a uma cacofonia originária<sup>22</sup>.

Desse modo, o ato de resistência não pode se alicerçar apenas no objetivo de produzir diferença. Uma pequena terra, um pequeno pedaço de território, precisam ser guardados da enxurrada da sensação. É neste sentido que o movimento imanente da música tem uma expressividade constituinte e conservadora de torrões de terra habitável. Em termos mais palpáveis, é o próprio expresso da música (seus ritmos, suas melodias, suas harmonias, seus tons, suas vozes, suas falas, em suma, suas repetições) que opera como fator organizacional.

Elementos de repetição, assim, não devem ser valorados apenas como muros aprisionantes. São eles, também, em organizações bastante específicas, que garantem que o movimento disparado pelas sensações percorra caminhos produtivos. Em *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (2011c) demonstram como qualquer máquina de produção se desenvolve não só pelo correr solto de fluxos, mas também pelo corte e pela organização de fluxos. Assim, o fluxo da sensação já tem em sua constituição uma organização que faz ele fluir. A questão que emerge, então, é: como seriam essas partículas organizacionais dos fluxos?

---

<sup>22</sup> A crítica desse tipo de estética musical é realizado no capítulo 2.2 O ato de criação no plano.

Em primeiro lugar, os próprios elementos materiais de uma música. Um ritmo, uma melodia, um tom, uma voz, uma fala emanam fluxos de sensação desde sua existência concreta, mas estes fluxos não compõem pura força caótica quando estão organizados de modo a formarem um circuito tão cooperativo quanto dissonante. Quando esta organização acontece, constrói-se o que Deleuze e Guattari (2012b) chamam de ritornelo.

Um ritornelo é uma espécie de ser vivo musical que possibilita um território. Um ser produzido no interior das relações musicais, que adquire vitalidade por manter em curso o fluxo da sensação em um determinado território, que se expande tanto quanto ultrapassa seus limites (desterritorializa o território). Vê-se, assim, que a vitalidade da música reside na produção de um verdadeiro espaço-tempo habitável para os seres musicais. Eis o trampolim da música para a produção de uma comunidade por vir.

#### 2.1.5 As comunidades processuais por vir: os devires da criação musical

A última força crucial do ato de criação para Deleuze (2016) aparece muito sucintamente na palestra ritornélica desta tese. Em texto, um mísero parágrafo. Menos de um minuto de fala. A condensação disto aparece em *Cinema 2 – A imagem-tempo* (DELEUZE, 2018b) na forma das potências do falso e da fabulação; em *Crítica e clínica* (DELEUZE, 2011) na potência sintomatológica da literatura; em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) em relação à força do devir; em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c) como uma das características do processo esquizofrênico.

Que entrelace há entre a luta dos homens e a obra de arte? O mais estreito entrelace, e, para mim, o mais misterioso. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando dizia: “Quer saber, o povo está faltando”. O povo está faltando e, ao mesmo tempo, não está. O povo está faltando, isso quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe não é, e nunca será, clara. Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe (DELEUZE, 2016, p. 343).

Assim, a potência política da criação estética deflagra-se ainda além dos quesitos anteriores. À criação, sutil e microscópica, corresponde uma avalanche produtiva que pula entre níveis distintos até os macrosignificados que designam uma comunidade. Vai do som aos agenciamentos de corpos e de enunciação de outros domínios expressivos, ao devir e à fabulação.

Primeiramente, já se viu, os seres produzidos são estritamente sonoros – afetos, ritornelos, sensações. Mas é possível especular alguns seres significacionais criados desde as sensibilidades e seres sonoros.

Os sons vocálicos fortemente afinados de Frank Ocean quando remetem por *feedback* analógico<sup>23</sup> a uivos lupinos *autotunados*<sup>24</sup> – em *Nikes* (2016) e em *Self Control* (2016) – primeiramente, criam lobos muito específicos a partir da música. Esses sons dramatizam tão intensamente uma progressão animal que provocam relações entre música e comunidade lupina, ou seja, comunicam de tal maneira que instauram um plano entre música e lobo que desordena o lugar e a essência do lobo e da música. A continuidade desta relação é tanto provocada quanto mantida enquanto não se chegar a um representante originário ideal do som (um lobisomem, Mogli, o menino lobo, ou ainda outro?) quanto mais se constitui a possibilidade de uma comunidade e de uma música interespecies. Neste caso, todo um povo está sugerido sem a descrição total de suas relações (qual a relação hierárquica do lobo, do humano, do *autotune* e do petróleo, por exemplo?). Devir lobo do humano, devir humano do lobo, que vão de devir em devir até a molecularidade do petróleo.

Já a autorreferência da letra de *Desde Que O Samba É Samba* (2000), de Caetano Veloso e Gilberto Gil – que, através da entonação musical, culmina na ambiguidade da palavra ‘transformador’ e sugere significativamente tanto que o samba tem um poder que transforma a dor quanto que ele tem um poder transformador – evoca que tipo de comunidade? Talvez uma comunidade um tanto quanto nietzscheana: “quão poucas coisas são necessárias para a felicidade! O som de uma gaita. - Sem música a vida seria um erro” (NIETZSCHE, 2001, p. 11). Talvez uma que acredite na espiritualidade curativa da música.

Que dizer, então, do combate expresso em *Money Machine* de 100gecs? O combate entre a canção estriada e o bombardeio ruidoso evoca, primeiramente, o levante ideológico dicotômico entre amantes de sistemas musicais distintos ou evoca uma tensão lúdica que sugere a relação entre diferentes modos de organização musical? As sensações – quase confundidas com a forma musical – podem arrastar massas, mas e a expressão de um encontro problemático operado pela ressonância entre estas duas

---

<sup>23</sup> Por *feedback* analógico, compreende-se o ato de buscar uma origem para o som escutado através de um processo que recorre a analogia das formas sonoras aos sons reconhecidamente existentes no mundo.

<sup>24</sup> O uivo é produzido por *autotune*, tecnologia de afinação vocal produzida a partir de uma técnica para encontrar petróleo submerso na terra.

partes musicais, o que produz? Sequer ela está prevista nos hábitos ou expressa na música. A comunidade está por vir. Seria uma comunidade que vê a organização e a consistência sonora para além das formas pré-estabelecidas disponíveis. Uma comunidade que busca no funcionamento musical, mais do que em sua forma, suas potências específicas.

Em *Já Deu Pra Sentir* (2016), de Teto Preto, o tempo de repetição minimamente diferenciado pela cuíca e pelas palmas sampleadas dura dois minutos e vinte segundos até a entrada da voz, que, posteriormente, repete por mais quase dois minutos apenas as frases “Já deu pra saber, já deu pra sentir” (TETO PRETO, 2016, *Já Deu Pra Sentir*). A relação entre sensação e pensamento é fortemente evidenciada pela letra, original de Itamar Assumpção, e pela estrutura musical circular. Quiçá o personagem mais emblemático da progressão sonora expressa nessa música seja o próprio ritmo: é o que Deleuze (2016), inspirado pelo compositor e pensador musical Pierre Boulez, chama de personagem rítmico. É ele próprio a materialidade que evoca a sensação do tempo para além do tempo unificado e pulsado, transcender da diferença em todas as direções temporais. Isso tudo parece evocar um mundo cujo tempo descarrilha dos relógios, cuja sugestão está aquém dos significados que virão. Uma comunidade por vir sugerida por essa sonoridade talvez seja aquela formada orgânica e ritmicamente em torno de ritualizações que arrancam os pregos da temporalização histórica. Esse caso demonstra como a música pode ser capaz de criar comunidades por vir não só inventando cenários totalmente novos, enunciando nas letras novos hábitos, mas pode produzir novidade ao fazer descambar o fluxo do tempo. Parece uma comunidade similar ao que acontece em *Desde Que O Samba É Samba* (CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL, 2000,), que pensa o samba desde sua origem, mas no meio desse pensar acaba por sugerir sensibilidades que estabelecem relações que permanecem rejuvenescendo-se.

Os elementos expressos na música colocam a história da música e as relações do mundo em um processo delirante. A música fabula novos mundos através de processos que lhe são próprios e derivam de suas sensações, potências que desencadeiam não a doença, mas o processo esquizofrênico de produção de um povo por vir.

\*\*\*

Às intensidades gerais do ato de criação descritas por Deleuze (2016), buscou-se conferir uma tematização bastante específica em relação à música e sua dimensão produtora de afetos sonoros, ritornelos e sensações. Ainda nessa esteira, o objetivo foi introduzir como o ato de criação musical pode ser manter conservado e em desenvolvimento contínuo na música, a partir da qual desenvolvem-se sensibilidades em diferentes tipos de ouvintes, potencialidade através da qual se pode observar comunidades por vir sugeridas pelas músicas.

Além disso, buscou-se pontuar focalmente de que modo as considerações sobre o ato de criação efetuadas por Deleuze (2016) relacionam-se com conceitos propriamente comunicacionais. Comunicação foi pontuada enquanto processo de transmissão redundante de ordens, de universais, de informações – que, no caso, são formas sonoras, sistemas musicais, enunciados prescritivos nas letras etc. Já informação foi definida enquanto bloco mínimo de sons organizados ideal para a boa recepção das ordens. Em continuidade, contrainformação foi descrita enquanto força que desnaturaliza e desestrutura a ordenação, oxigenando continuamente o movimento musical. Para evitar essa aparente dicotomia, bem como para evitar que se subentenda que a contrainformação se dê através de expressões caóticas, buscou-se demonstrar como as sensações podem ser contrainformacionais e podem ser produzidas desde relações consistentes *entre* informações.

Essa última questão, tão importante para a tese como um todo, tem lugar especial no próximo capítulo. É justamente a partir dela que se distingue o modo de criação focal da tese. Não se trata de uma criação que opera por idealidade e nem por falta e, tampouco, pela tradução entre diferentes domínios expressivos. Observa-se a criação dada por procedimentos expressivos no plano material das músicas que se espalha por diferentes outros planos.

Mas antes de descrever verticalmente esse tipo de criação, por vias informativas, oferece-se uma constelação de operações criativas do que Deleuze expressa em *O que é o ato de criação* (2016) em relação à sua epistemologia da diferença, perspectivada pela música<sup>25</sup>:

- 1) Produção de relações sonoras e de afetos;
- 2) constituição de ritornelos;
- 3) fuga do aprisionamento da ordem, através de contrainformações;

---

<sup>25</sup> De certa maneira, essa listagem opera como uma introdução das descrições do ato de criação musical ao longo da tese.

- 4) resistência à morte causada pelo finalismo da clausura semiótica e resistência ao caos através do ritornelo;
- 5) constituição de espaços-tempo habitáveis para os seres musicais, ou melhor, constituição de territórios para afetos, ritornelos e sensações;
- 6) instauração de uma criação de um povo por vir, de uma comunidade, que se constitua a partir das sensibilidades produzidas pelos territórios musicais, ou seja, através dos devires agenciados pelas músicas;
- 7) finalmente, um mundo por vir, que é o aterramento e o desenvolvimento fabulatório das relações em movimento agenciadas pelas músicas.

Recolhidos e descritos esses procedimentos, para o pensamento afinar-se ainda mais, a seguir se desenrola o percurso que busca determinar com precisão um modo específico de pensamento acerca da criação, desenvolvendo um dos objetivos dessa tese que é o de justificar a possibilidade de descrever a criação desde as relações sonoras presentes em um fonograma.

Sendo assim, a seguir se busca caracterizar o pensamento deleuzeano operado por planos, através do qual a tese propõe seu método de análise e desenrola suas análises.

Em busca de caracterizar esse tipo de pensamento, o próximo tópico tem como característica um tom mais filosófico e histórico, pensando a obra de Deleuze e seus diferentes modos de consideração da criação. Trata-se de um subcapítulo que se debruça por diversas questões, oras mais frontais oras mais colaterais, na constituição do pensamento que considera a criação musical desde o plano material de uma específica música. Sua leitura talvez evoque a percepção de que se vai até o ponto de uma imersão conceitual e epistemológica que *quase* perde o fio da meada. Mas é, neste ponto, onde já estão aquecidos e relacionados textualmente os conceitos de máquina abstrata, agenciamento e corpo sem órgãos que se encontra a definição precisa de plano.

## **2.2 O ato de criação no plano: para chegar lá, um percurso pelas alturas, profundidades, superfícies e maquinismos do pensamento**

No ano de 1954, em comentário crítico ao livro *Lógica e existência*, de Jean Hyppolite (1953) acerca da obra de Hegel, Deleuze esboça pela primeira vez a hipótese de uma ontologia da pura diferença ao embarcar na definição de Hyppolite de que a “filosofia deve ser ontologia, não pode ser outra coisa; mas não há ontologia da



essência, só há ontologia do sentido” (DELEUZE, 2004, p. 12). Com essa breve definição, o jovem Deleuze já manifestava que a criação e a comunicação mantinham relações muito próximas em seu pensamento.

O sentido nem derivaria da contingência subjetiva nem do mundo absoluto das ideias, que determinaria formas fixas ao mundo. Nem humano nem Ideia absoluta, nem humanismo transcendental nem estruturalismo sem diferença, a ontologia do sentido encontraria a sua fonte de constituição na imanência, força de variação contínua. Com essa concepção, que se prolonga em vasta extensão temporal, extrapola o conceito de diferença como expressão de uma não similitude, que deriva do posicionamento da identidade como primeira em relação à diferença. A diferença não seria nem uma variação de grau de um objeto real em relação a outro e nem uma diferença estabelecida entre a comparação dos corpos reais em relação aos ideais contidos no Absoluto.

Na dialética que abastecia o empirismo, o sentido adivinha da soma e da probabilidade de soma dos corpos e seus movimentos; no pensamento baseado no Absoluto, o sentido adivinha da avaliação de concordância entre o ideal essencial e sua efetuação nos corpos. De onde o limite dessas perspectivas ser a contradição, estado de coisas que condiciona o desmoronamento do sentido e questiona o ideal montado tanto pelo empirismo quanto presente no Absoluto. Dada essa percepção agenciada pelo livro de Hyppolite, Deleuze pergunta:

não se poderia fazer uma ontologia da diferença que não tivesse de ir até a contradição, justamente porque a contradição seria menos e não mais do que a diferença? A contradição não é somente o aspecto fenomênico e antropológico da diferença? (DELEUZE, 2004, p. 16).

Com este problema, Deleuze encontra a necessidade de seu trabalho e passa a cavar na história da filosofia sintomas da latência de uma teoria da expressão, na qual a diferença é a própria expressão. Em *Nietzsche e a filosofia* (DELEUZE, 2018d), com a vontade de potência, e em *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017), com a imanência, Deleuze demonstra como a diferença pode ser considerada como pura positividade constitutiva, o que lhe permite, mais tarde, estabelecer o movimento de sua filosofia.

Em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2018c) observa como na própria forma do pensamento residem elementos que resumem a diferença a uma força negativa. Critica a importância do senso comum, a necessidade de reconhecimento como condição de interpretação da verdade, os parâmetros do pensamento representacional como condição

para o estabelecimento do Mesmo e da diferença e outros elementos da imagem dogmática do pensamento. Araujo (2020) observa como a comunicação compreendida como veiculação de palavras de ordem que almejam o consenso opera justamente por estes parâmetros: o consenso acontece por ter como senso comum a existência de uma racionalidade apoiada na possibilidade de verificação da verdade a partir de um empirismo que tem a reconhecimento como ferramenta.

Com Nietzsche e Espinosa, Deleuze (2015) mantém a saga de reversão do platonismo e demonstra como o primeiro estrato a ser criticado seriam as *alturas* nas quais o pensamento encontra seus modelos. Nas alturas residem ideais essenciais que são remetidos de forma fixa e direta aos corpos reais. Por ideais essenciais compreende-se os ideais de uma estrutura que podem se encarnar somente em corpos que são seus significantes inalienáveis. A essência humana só se encarna em um corpo humano; a essência de uma árvore só se encarna em uma árvore. A partir desta concepção, o julgamento moral dos corpos se dá, então, em torno da perfeição de encarnação dos ideais, de modo que o belo é a intensidade máxima da similitude do corpo em relação ao ideal que encarna. O ideal estético deste pensamento é, portanto, a expressão perfeita dos ideais universais. O elemento comunicativo de produção artística neste caso seria justamente a produção de representações que fossem fiéis aos ideais essenciais, ou seja, o ato comunicativo deste tipo de representação caracteriza-se por sua função consensual e de repetição da ordem ideal.

Musicalmente, esta concepção derivaria uma conduta de repetição e cópia tão melhor quanto mais perfeita em relação às formas idealizadas da música. Exemplos pertinentes dessa conduta faltam aqui, já que sob um viés minucioso, toda música já desvia minimamente os ideais pelos quais opera, mesmo que não intencionalmente. Os desvios ocorrem por motivos diversos, desde condições de precariedade quanto pelo avanço tecnológico, desde inaptidão técnica até inovação nos modos de tocar. A produção musical que opera por idealização parece que, mais do que gerar resultados específicos, opera como um sintoma que evoca pureza e, inevitavelmente, ressentimento pelos ideais serem inalcançáveis em sua totalidade. O que se quer dizer é que mesmo os artistas que buscam os ideais falham, já que as músicas não se tornarão reproduções dos ideais devido ao desejo do agenciamento em que a música é produzida.

Nessa perspectiva, detalhes que afastem o corpo de sua essência são considerados malignos por contestarem tanto a noção de *essência como modelo* quanto

de *corpo como cópia*. Os corpos aberrantes são considerados meros *simulacros* dos ideais, sendo os simulacros cópias que contém um grau de similitude em sua aparência, mas que tanto podem conter diferenças em seu modo de constituição em relação ao modelo quanto podem apresentar traços que não estão delimitados como atributos naturais do modelo que representam. Portanto, por considerar os ideais de uma estrutura como pontos fixos inalienáveis da forma dos corpos, o pensamento baseado nas alturas dos ideais essenciais considera os simulacros como simples distorções sem valor.

Em busca de um mundo puro e simétrico em relação às ideias, a comunicação como consenso criticada por Deleuze e Guattari (2010) seria uma espécie de comunicação das alturas, que opera somente a partir de essências prévias, demonstrando como a não coincidência do mundo em relação ao ideal universal deveria gerar movimento em direção a uma ordenação. Nessa perspectiva, a comunicação consensual seria a busca da ordenação em relação aos ideais.

De modo divergente a essa posição, um dos elementos basilares do trabalho de Deleuze em *Diferença e repetição* (2018c) é a demonstração da desvinculação do ideal da estrutura e de sua efetuação nos corpos. Este movimento corresponde ao movimento filosófico que encontrou em Nietzsche e Espinosa. Os ideais são considerados como possíveis que podem se encarnar em diferentes corpos. Dessa forma, sua essencialidade é rompida e o conceito de ideal essencial é superado, dando lugar às singularidades – possíveis impessoais e pré-individuais (que podem ser a potência de durar, afinar, vibrar, ritmar, harmonizar, melodiar). Trata-se de uma partícula que busca designar que o universal não existe, mas só o singular. E a singularidade “não é o individual, é o caso, o acontecimento, o potencial, ou melhor, a repartição dos potenciais em uma matéria dada” (DELEUZE, 1999).

Com essa partícula, passa-se a poder considerar a encarnação de uma potência em um corpo em que ela não assume posição essencial. Exemplos disso: uma singularidade que aparece frequentemente no corpo feminino encarnada em um corpo considerado masculino; uma singularidade comumente negra encarnada em um corpo de nacionalidade japonesa; uma singularidade animal encarnada em um corpo eletrônico. Exemplo pontual disso são os uivos que se encarnam nas vozes humanas *autotunadas* e moduladas de *Nikes* (2016) e de *Self Control* (2016), de Frank Ocean.

Com isso, as potencialidades de produção já passam a ser encaradas para além do bem e do mal. No entanto, sem destrinchar o modo de existência próprio das

singularidades, se poderia considerar que a estrutura ainda estaria sendo pensada como um sistema fechado com pontos pré-determinados finitos, o que levaria à compreensão de que o eterno retorno evocaria a repetição do Mesmo com, no máximo, diferenças de grau. A diferença ainda não estaria desempenhando fator positivo de diferenciação de natureza, ou seja, ainda não estaria envolvida na criação de novas singularidades, mas se resumiria a uma força de diferenciação das singularidades já existentes. Desse modo, a diferença ainda só estaria operando função negativa. Haveria de se buscar a força de diferenciação positiva, ou seja, o modo de produção de singularidades. Ou, em específico à arte, haveria de se buscar o modo de produção de afetos que expressem variações específicas e singulares de relações de cores, de linhas, de sons, de blocos sonoros etc. Para a música, especificamente as singularidades são os afetos de variação material de sons: uma variação de um desenho melódico, uma variação de um ritmo, uma variação de uma tonalidade, uma variação de um timbre e, enfim, muitas outras variações. Então os modos dessas variações revelariam o modo de produção de singularidades.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze (2018c) chega a elaborar como as singularidades diferem de si. Mas a empreitada é desenvolvida proeminentemente em *Lógica do sentido*, livro em que Deleuze (2015) pensa criticamente um segundo estrato no qual a filosofia buscou a fonte da diferença: a profundidade. “O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro” (DELEUZE, 2015, p. 6).

Seria essa zona o caldeirão de produção. A figura da profundidade dos corpos, que teve seu mais intenso desenvolvimento na filosofia de Nietzsche, é pensada para designar um lugar onde flutuam forças que ainda não se individuaram, que ressoam convergente e divergentemente até o ponto em que formam compostos pré-individuais (singularidades). Seria na profundidade onde se constitui a força de variação contínua, diferença positiva e absoluta capaz de produção de elementos de natureza distinta das existentes.

A profundidade é, assim, considerada uma espécie de estrato acontecimental onde se dá a produção infinita, mas que devido a sua característica pré-individual torna-se impossível de ser visto, ouvido, tocado. Seria apenas quando individua forças,

quando jorra para a superfície e age nos corpos e nos sentidos que essa força poderia ser conhecida. Seria uma força que só poderia ser conhecida pelos seus efeitos.

As estéticas da profundidade são as derivadas da ideia de que existem coisas não representáveis ou que pelo menos ainda não foram traduzidas em linguagem. Nesse caso, a comunicação se relacionaria à tradução do pré-individual, tradução que dá forma às partículas que ainda estão no nível pré-linguístico. Se poderia dizer que um fazer estético que deriva dessa episteme se debruçaria sobre os modos de tradução do pré-individual ao signo.

No texto *O homem, uma existência duvidosa* (2005a) acerca do livro *As palavras e as coisas* de Michel Foucault, Deleuze demonstra que este modo de conceber a criação esteve intimamente ligado com a idade clássica, com a arte de Velásquez e com a criação da biologia, nos quais havia um interesse por compreender a profundidade dos corpos ao mesmo tempo em que o humano se via dominado pela linguagem. Nietzsche, mais tarde, seria uma espécie de radicalização desse modo de conceber o mundo, por este ter operacionalizado uma espécie de lógica das forças de profundidade.

Se, por um lado, a profundidade enquanto tal era considerada inatingível, por outro, a consideração de sua existência incentivou descrições lógicas das forças do mundo. Mesmo assim, a questão da gênese da diferença em seu interior ainda provocava uma certa polêmica filosófica dada sua condição pré-linguística. Desse modo, sua investigação culmina na simples, porém capciosa, pergunta: o que cria a profundidade? Ela seria um estrato existente *a priori*?

Se a profundidade fosse considerada um *a priori*, a produção do novo seria explicada por um caldeirão ainda transcendental, que estaria antes de toda estruturação, ainda que fosse vetor estruturante. O método de criação que daqui derivaria seria a volta a uma espécie de primitivismo, elogio do caos, do invisível e do ruído. A comunicação seria da ordem da expressão da cacofonia, da gagueira elementar: como se a obra final fosse apenas a materialidade não-senso e não a máquina que as produz. Seria como acreditar que as palavras sussurro de Antonin Artaud, as manchas de cor de Jackson Pollock, os sons imprevisíveis de John Cage ou os ruídos industriais dos sons do *Einstürzende Neubauten*<sup>26</sup> fossem materialidades não mediadas e diretamente oriundas das profundidades. Ou, se se admitisse a mediação, ela estaria perpassada por uma imaginação humana, que daria forma ao pré-individual.

---

<sup>26</sup> Banda alemã de noise industrial. Utilizava britadeiras, serrotes, placas de metal, eletrodomésticos e outros metais de diferentes procedências para produzir sons desatados da sistematização sonora em notas.

Na primeira leitura, seria como, primeiramente, retirar o Deus divino do poder da criação, depois retirar o humano e substituí-lo pela profundidade *a priori*. No segundo caso, seria colocar o humano no lugar de Deus (quicá uma tecnologia de mediação). No entanto, a reflexão acerca da profundidade conduziu importantes críticas e reformulações acerca do ato de criação, bem como auxiliou na descrição de experiências que ultrapassavam os limites da reconhecimento.

É mantendo as reflexões acerca da produtividade das profundidades e repensando como esse estrato é criado que, em *Lógica do sentido* (2015), Deleuze observa uma terceira via da questão do ato de criação. Ao invés de uma irrupção do novo a partir de uma profundidade originária, seria pelo trabalho de superfície que a profundidade seria criada. E não uma profundidade absoluta, mas uma profundidade específica. O estrato que Deleuze (2015) passa a pensar é, portanto, a superfície ou, melhor, o trabalho da superfície. Com isso, retoma o objetivo filosófico que enunciou em 1954 e encontra um método que dá à diferença existência plenamente positiva e real.

Em sua abordagem, a superfície é compreendida como o lugar da articulação entre o estado de coisas do mundo e a linguagem ou, em outros termos,

o lugar do sentido ou da expressão. O sentido é o que se forma e se desdobra na superfície. Mesmo a fronteira não é uma separação, mas o elemento de uma articulação tal que o sentido se apresenta ao mesmo tempo como o que ocorre aos corpos e o que insiste nas proposições (DELEUZE, 2015, p. 130).

E aqui a definição de sentido serve para tornar distinto o que significa a superfície. O sentido não é designação, manifestação e nem significação de uma proposição, ou seja, não é algo que representa coisas, crenças ou conceitos universais. Não serve, portanto, para expressar verdades, causas ou ideais.

O sentido é considerado por Deleuze (2015) como a dimensão das proposições que expressa a própria diferença. É “nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem representação racional” (DELEUZE, 2015, p. 20). O sentido é o existente. São as singularidades expressas em uma proposição, que advém do desenvolvimento preciso e concomitante da linguagem enquanto estado das coisas.

O sentido se atribui, mas não é absolutamente atributo da proposição, é atributo da coisa ou do estado de coisas. E o atributo da proposição é o predicado, por exemplo, um predicado qualitativo como verde. Ele se atribui ao sujeito da proposição. Mas o atributo da coisa é o verbo verdejar, por exemplo, ou antes, o acontecimento expresso por este verbo; e ele se atribui à coisa designada pelo sujeito ou ao estado de coisas designado pela proposição em seu conjunto (DELEUZE, 2015,

p. 22).

Então o sentido não existe fora da proposição, mas a proposição só ganha um novo predicado porque as coisas do mundo ganharam um novo atributo (se pode falar em verde porque a ação de verdejar passou a existir no mundo). O sentido, portanto, advém do estrato do existente, do real e atual, dos corpos. Em outras palavras, da superfície.

Assim, a produção de singularidades não seria de forma alguma transcendente, ainda que uma singularidade seja produzida por relações que lhe são exteriores. Se há alguma função de criação, de aparecimento da diferença ao acaso, do transbordamento da probabilidade, ela acontece por forças materiais dos corpos e de suas relações. A luz que paira a partir desta discussão sobre os objetivos desta tese demonstra que o aparecimento do novo é agenciado, inevitavelmente, pelas relações que o corpo criado mantém. Dessa forma, os elementos comunicativos do ato de criação podem ser compreendidos como tipos específicos de relação material que, por sua configuração, podem instaurar produção de sentido.

Encontra-se por outra via a relação íntima do ato de criação com a produção de relações. Como já se comentou a partir de Araujo (2020), em *Diferença e repetição* (2018c) e em *Lógica do sentido* (2015), a palavra “comunicação” aparece frequentemente para designar o fenômeno de encontro e relacionamento de diferenças ou séries distintas. O que se pode acrescentar agora é que, nesta perspectiva, a comunicação acontece na superfície que liga os corpos às proposições, ou seja, se dá como um processo que atualiza concomitantemente as potências dos corpos e da linguagem.

A questão parecia resolvida, no entanto, em nota para a edição italiana de *Lógica do sentido* (2015), que foi lançada em 1976, Deleuze<sup>27</sup> (2016) expressa insatisfação em relação aos seu modo de pensar expresso em seus livros passados. Em relação a *Diferença e repetição* (2018c), vê limitação por ter ainda aspirado a uma altura clássica e uma profundidade arcaica. Em relação a *Lógica do sentido*, critica sua filosofia das superfícies por lhe conferir uma dívida com a psicanálise, com Freud e Melanie Klein, e com as séries estruturais.

---

<sup>27</sup> A nota completa consta no livro *Dois regimes de loucos* (DELEUZE, 2016), sob o capítulo *Nota para a edição italiana de Lógica do sentido* (p. 66).

Na filosofia das superfícies, é notória a preocupação linguística na consideração do acontecimento de aparição da novidade, ou seja, o acontecimento é intimamente relacionado com a produção de sentido. Parece haver uma abordagem de fundo que considera a relação linguagem-mundo como vínculo problemático e produtivo de novos signos. Então, há falta quando alguém busca referir um signo linguístico a outro estrato: ao estrato dos corpos, por exemplo, que não tem um corpo específico que sirva de significado para a palavra enquanto significante. Portanto, uma teoria da superfície que descambe na falta enquanto mecanismo produtivo seria a um só tempo freudiana e referida em uma semiótica representativa.

A tendência a pular da superfície da linguagem para o estrato dos corpos para pensar a produção de sentido parece ser ainda um resquício do abalo produzido pela consideração estruturalista de que o humano estivesse preso e formatado pela linguagem. Como mostra Bruno Leites (2021) ao pensar o cinema naturalista brasileiro, o interesse pela imersão nos corpos e a emergência de buracos, fendas, rachaduras, vãos como figuras da produção são características da consideração um tanto quanto metafísica de que a criação advém de algum tipo de transcendência – sendo esta *a priori* e/ou produzida pela superfície. O vão de superfície é, portanto, uma espécie de fissura na ordem representativa das coisas, mas ainda funciona a partir de uma dialética semiótica, cuja dicotomia é o dentro e o fora da linguagem.

Em fuga de todo traço psicanalítico e representativo, na ocasião do referido lançamento italiano de *Lógica do Sentido*, Deleuze (2016) pontua:

Anti-Édipo já não tem mais nem altura nem profundidade, tampouco superfície. Lá, tudo acontece, se faz, as intensidades, as multiplicidades, os acontecimentos, sobre uma espécie de corpo esférico, ou de quadro cilíndrico: corpo sem órgãos” (p. 68).

A profundidade ou mesmo a fissura na superfície (profundidade específica) transmuta-se em corpo sem órgãos. Uma resolução que substitui uma falta (de signo ou de perceptibilidade) por um corpo pleno de volume, existente, ao que nada falta e que está aquém de ressentir qualquer significação por estar na posição de produtividade plena.

O corpo sem órgãos (CsO) é discutido em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c) e em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012a) enquanto um corpo totalmente intensivo, cujas forças que repelem a produtividade foram retiradas completamente. Assim, está em plena posição positiva, de modo a estar apto a se



conectar com qualquer coisa, extrapolando o agenciamento ao qual faz parte. Considerando que o agenciamento é um agrupamento específico de corpos e de modos de expressão, em relação a este agrupamento específico, o CsO descola-se, tornando-se um dispositivo-chave para a produção de relações. É como um precursor de toda comunicação produtiva: sua emergência é da ordem da produção da produção de relações. É, então, este tipo de corpo que abre a possibilidade para o entrecruzamento de fluxos e para a constituição de máquinas produtivas. Em outro artigo, *intitulado Deleuze and the Work of Death: A Study from the Impulse-Images*, Leites (2020) avança a questão nesse sentido.

Ora, se à produção nada falta, como explicá-la? É nesse embalo que parece estar calcado o desenvolvimento do modo de pensamento baseado em planos e em máquinas abstratas. Nele, o aparecimento do novo está vinculado a máquinas de produção específicos, que, por sua vez, podem ser definidos como um dispositivo que recorta específicos corpos e funcionamentos no contorno de possibilidades de um agenciamento. Sua operação de seleção é meticulosamente produtiva, ou seja, sua funcionalidade depende de uma seleção de corpos e funções expressivas que se afetam mutuamente de modo a aumentarem suas potências. O fluxo derivado deste aumento de força de cada um dos elementos selecionados, por sua vez, corta fluxos de outros elementos do agenciamento.

A máquina, assim, transforma os agenciamentos, mas é também deles derivados. O que significa dizer que ambos, máquina e agenciamento, se organizam e se diferenciam mutuamente. Mas, enquanto o agenciamento é concreto, a máquina só aparece em seus efeitos. Uma mudança no agenciamento é um testemunho da operação maquínica. O aparecimento de um novo corpo ou de uma nova possibilidade expressiva também operam como testemunhos. Mas de que modo compreender o CsO nessa maquinação? O CsO é a engrenagem intensiva que torna possível a produção por vir. É o plano que agencia o produto aparente da máquina. É neste sentido que o CsO abastece e diferencia o agenciamento, condição necessária para o pleno funcionamento maquínico.

Os exemplos de máquinas abstratas são muitos. Em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c), a máquina descrita é a máquina do desejo. Neste caso, é demonstrada a relação intermaquínica através da descrição do imbricamento da produção do inconsciente humano com o capitalismo, com a estruturação social, com o

parentesco e com outras técnicas sociais. Já em *Mil Platôs* (DELEUZE, GUATTARI, 2012b), proliferam-se muitas máquinas no decorrer das páginas. Máquinas musicais, máquinas semióticas, máquinas literárias, máquinas cinematográficas, máquinas teatrais, máquinas de pensamento.

Em ambos os livros, o modo de descrição dessas máquinas opera com grandes sobrevoos. Dado o caráter desestratificado das máquinas, elas colocam em relação diferentes estratos (corpos, diferentes linguagens, diferentes níveis de fluxos, sensações, afetos etc.). Tudo se planifica e age mutuamente<sup>28</sup>.

Nas análises que circundam a música, por exemplo, há a evidência do nomadismo de forças que a atravessam, entrando e saindo, produzindo música, produzindo corpo, produzindo sistemas, produzindo hábitos: passagens entre o dentro e o fora de sistemas musicais<sup>29</sup>; passagens da música ao corpo<sup>30</sup>; transversalidade e analogia da música e da pintura e a ação de cada um destes domínios expressivos em relação à organização social<sup>31</sup>; potência de destruição de estratos e dos efeitos sobre a subjetividade das sensações da música<sup>32</sup>. Agenciamento e máquina, portanto, traçam planos de relações entre distintos elementos e, por isso, agenciam criações.

---

<sup>28</sup> Trata-se dos planos de consistência traçados pelas máquinas. A definição pontual desse tipo de plano é efetuada em 2.2.3 *Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical*.

<sup>29</sup> “Gisèle Brelet colocou bem o problema a propósito de Bartók: como construir, a partir das *melodias* territoriais e populares, autônomas, suficientes, fechadas sobre si como modos, um novo cromatismo que as faça comunicar, e criar assim “*temas*” que assegurem um desenvolvimento da Forma ou antes um devir das Forças? O problema é geral, pois, em muitas direções, ritornelos vão ser semeados por um novo germe que reencontra os modos e os torna comunicantes, desfaz o temperamento, funde o maior e o menor, põe em fuga o sistema tonal, passa através de suas malhas ao invés de romper com ele” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 178).

<sup>30</sup> “É certo que a música atravessa profundamente nossos corpos, e nos põe uma orelha no ventre, nos pulmões...etc. Ela se conhece em onda e nervosidade. Mas ela arrasta justamente nosso corpo, e os corpos, em um outro elemento. Ela livra os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela desencarna os corpos” (DELEUZE, 1981, p. 29).

<sup>31</sup> “parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz, igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior. É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo “fascista” do qual falávamos há pouco: a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião. Pode ser que os músicos sejam individualmente mais reacionários que os pintores, mais religiosos, menos “sociais”; mesmo assim, eles manejam uma força coletiva infinitamente superior à da pintura: “É uma ligação muito potente o coro formado pela assembleia do povo...”. Pode-se sempre explicar essa força pelas condições materiais da emissão e da recepção musicais, mas o inverso é preferível, são antes essas condições que se explicam pela força de desterritorialização da música” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 109).

<sup>32</sup> “A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí seu “fascismo” potencial? Mas, a cada vez que um músico escreve *In memoriam*, trata-se não de um motivo de inspiração, uma lembrança, mas, ao contrário, de um devir que afrontou tão somente seu próprio perigo, mesmo que tenha de cair para daí renascer: um devir-criança, um devir-mulher, um devir-animal, uma vez que eles são o próprio conteúdo da música e vão até a morte” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 105).

De modo geral, trata-se de um modo de pensamento que deriva da consideração radical de que a unidade real mínima de produção e criação seja o agenciamento. Então, não seria uma palavra, um conceito, um significante, um sujeito que produz efeitos e desencadeia a criação, mas um conjunto através do qual a máquina recolhe e organiza fluxos. Uma música não produziria, então, nada sozinha. Seria também pelos seus ouvintes, pelas plataformas em que é veiculada, pelos relatos de escuta que se constituiriam expressões e corpos que lhe são correlatos.

\*\*\*

Tamanha ênfase no agenciamento parecia tanto execrar uma perspectiva musicológica que analisa puramente estruturas musicais quanto invalidar a supremacia de qualquer tipo de método dogmático e fechado em si mesmo.

Mas o problema que deriva desta radicalidade é a dúvida de saber onde cortar. O que analisar, o que levar em conta em uma análise se uma determinada criação, em algum nível, sempre está enganchada em tantas outras? Inventar recortes do alto de uma vontade subjetiva não parece ser uma boa ação para Deleuze, principalmente o Deleuze (2005a) que tanto duvida do humano.

É, então, curioso observar como, após toda a ênfase nos agenciamentos, livros como *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1981), *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983), *Cinema 2 – a imagem-tempo* (2018b) e *Crítica e clínica* (DELEUZE, 2011) desenvolvem suas análises a partir das obras (os quadros, os filmes, os textos) e de filosofias, que segundo Deleuze, apresentaram pensamentos que estavam em contínuo com o pensamento dessas obras.

Parece uma espécie de volta ao jovem Deleuze de *Proust e os signos* (2003):

a objetividade só pode se encontrar na obra de arte: ela não existe mais nos conteúdos significativos como estados do mundo, nem nas significações ideais como essências estáveis, mas unicamente na estrutura formal significante da obra, isto é, no estilo (DELEUZE, 2003, p. 105).

Ou ainda uma volta ao modo analítico operado em *Lógica do sentido* (2015), com ênfase somente sobre a superfície das obras. No entanto, este retorno carrega diferenças cruciais.

Ao invés de chamar o espaço expressivo onde se manifestam as forças de produção das obras de superfície, Deleuze passa a usar o termo *plano*. Na perspectiva

desta tese, esta troca de nomenclatura deve-se principalmente ao objetivo deleuzeano de abandonar a distinção hierárquica da oposição superfície-profundidade e operar uma perspectiva que abdica da falta enquanto força produtiva. Deve-se também à radicalização de que o sentido é o existente, pragmático e funcional, que extrapola a relação significante/significado.

Diante disso, o plano é pensado do seguinte modo: 1) é uma perspectiva à qual nada falta, é plena de criação; e 2) um plano sofre os efeitos dos agenciamentos e os seus produtos são a expressão dos afetos provocados pelo recorte maquínico.

### 2.2.1 A plenitude do plano: como uma obra cria um território próprio

O primeiro quesito diferencial entre superfície e plano relaciona-se com a influência de Hjelmslev no pensamento de Deleuze e Guattari quando da produção de *O anti-Édipo* (2011c) e que perdura fortemente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2015a). Segundo Guattari<sup>33</sup>, em entrevista sobre as torções semióticas que a dupla operou para destituir o significante enquanto elemento fundador da linguagem, Hjelmslev teria feito uma “teoria espinosista da linguagem” (DELEUZE, 2013a, p. 33), abrindo caminho para que a linguagem seja pensada de modo imanente. Abandonam com isso a oposição entre significante e significado e passam a pensar que os fluxos, de conteúdo e de expressão, prescindem de significante.

Quando se faz a veloz passagem da oposição significante-significado para os agenciamentos de enunciação e os agenciamentos de corpos, há um confortável e sedutor modo de pensar que busca colocar estes termos em equivalência. É necessário, entretanto, observar suas diferenças de modo mais demorado. Não é que um agenciamento de corpos designe corpos ‘fora da linguagem’ e que o agenciamento de enunciação designe formas de linguagem.

Há, sim, agenciamento entre signos de diferentes domínios. Mas, há também, agenciamento entre signos de um mesmo domínio.

Ao ver dessa pesquisa, quando se fala em agenciamento maquínico de corpos, se está falando de conjuntos relacionados a um domínio específico. Há agenciamentos de corpos humanos, há também agenciamentos de corpos em que as palavras são os

---

<sup>33</sup> Guattari é anunciado, mas a citação tem referência a Deleuze (2013a) porque a fala do primeiro consta em uma entrevista que transcrita no livro *Conversações*, livro coletânea que possui diversos tipos de texto e, inclusive, entrevistas conjuntas.

corpos, ou em que traços de uma pintura são corpos. Ou especificamente na música, em que um timbre ou uma melodia de uma música são corpos.

De modo semelhante, quando se pensa nos elementos de um agenciamento de enunciação, se está designando pensar no que *podem* as palavras, os traços, os timbres, as melodias etc. Primeiramente, isso se refere a uma perspectiva que considera que cada domínio expressivo pode enunciar. O texto enuncia através das palavras, a pintura através dos traços e cores, a música através dos arranjos, melodias, ritmos, timbres etc. E o agenciamento de enunciação exerce, assim, papel de conector, como colocam Deleuze e Guattari em *Kafka – por uma literatura menor* (2003). No domínio musical, o agenciamento de enunciação designa a possibilidade de relação de sons.

Se esse modo de pensamento for colocado em prática, a linguagem se torna imanente. Uma linguagem musical, por exemplo, é dotada de um conjunto de signos e através de suas relações produz tanto signos (corpos) quanto novas possibilidades de relação (enunciações). Agenciamento de corpos e agenciamento de enunciação são imanentes na medida em que a criação de um novo som estabelece um rearranjo nas possibilidades de relação de sons. De forma similar, a efetuação de uma relação entre sons não-prevista na linguagem musical tende a produzir novos signos musicais devido ao caráter problemático desta relação em torno da estruturação lógica da linguagem musical. Por exemplo: quando um novo som é produzido, ele pode se tornar ponte para dois sons que não se ligavam habitualmente no passado; quando uma relação entre sons é criada, sons já existentes podem se ligar e formar novos sons que testemunhem esta relação estabelecida e a façam avançar.

Neste ponto, a problemática da representação vem à tona. É desde *Diferença e Repetição* que Deleuze (2018c) aponta os limites da representação enquanto forma de pensamento por essa se desenvolver a partir de uma necessidade de determinar uma identidade para um movimento contínuo. É no desenvolvimento desta crítica que a perspectiva dos agenciamentos é desenvolvida. Assim, um tem desenvolvimento autônomo, produzindo signos a partir da afecção com outros signos do mesmo domínio. Por exemplo, um acontecimento musical cria novos sons e atualiza relações musicais; já os signos verbais que designam estas relações musicais são atualizados por signos verbais e não por uma suposta falta no regime de signos criado pelo aparecimento de um novo som ainda sem nome. Com isso não se quer dizer que não haja ligações entre domínios expressivos distintos. Mas que não haja ligação direta entre eles. Nessa

abordagem, são *forças* expressas por signos de um domínio que afetam signos de outro domínio. E essas forças podem ser, por exemplo, as sensações emanadas de uma música.

Há relação entre o pensamento da música e o pensamento da linguagem verbal, mas eles não sofrem influência direta e absoluta. Cada domínio expressivo, enquanto plano de organização<sup>34</sup>, tem seus fluxos e forças específicos e age sobre e a partir de seus próprios elementos. Mas existem *interferências* entre distintos planos. Um plano pode contrainformar outro através das forças emitidas pela relação de seus signos. Deleuze e Guattari demonstram alguns modos destas interferências entre domínios expressivos em *O que é a filosofia?* (2010), que podem ser exemplificadas a partir dos movimentos que faz a filosofia ao buscar definir conceitualmente uma sensação musical ou a música ao buscar a sensação de um conceito, por exemplo.

Não é por faltar uma palavra para designar um tipo de som criado que a linguagem verbal se atualiza. Mas a produção de um domínio pode *inspirar* outro, pode *interferir* em outro. Então, não é a emergência de um som que desafia a linguagem verbal, no máximo há inspiração (ou interferência) entre som e linguagem verbal. O movimento de produção de um agencia e exerce força sobre o outro através de sensações.

É o que Deleuze chamou em *Proust e o signos* (2003) de comunicação entre vasos não comunicantes.

Há comunicação, mas ela é feita sempre entre vasos não comunicantes; há abertura, mas ela se opera entre caixas fechadas. Sabe-se que a orquídea apresenta, desenhada sobre sua flor, a imagem do inseto, com suas antenas, e é essa imagem que o inseto vai fecundar, assegurando assim a fecundação da flor fêmea pela flor macho: para indicar essa espécie de cruzamento, de convergência entre a evolução da orquídea e a do inseto, um biólogo contemporâneo pôde falar de uma evolução a-paralela, que é exatamente o que entendo por comunicação aberrante. (DELEUZE, 2016, p. 44).

Em relação a um agenciamento entre os domínios da música e do corpo humano, por exemplo, há comunicação entre música e corpo, mas não ligação direta, como se estes elementos fizessem parte de um todo *a priori*. A ideia de unidade entre estes elementos é construída pela comunicação destes vasos não comunicantes, como mostra Araujo (2020) retomando Deleuze (2003).

---

<sup>34</sup> A definição dos tipos de plano na obra deleuzeana no tópico 2.3 Elementos do ato de criação no plano da música.

Entretanto, não é que toda comunicação seja aberrante – esta seria apenas um tipo de agenciamento, entre outros. A comunicação só é aberrante (ou contrainformacional) quando criativa de novas relações. De outro modo, a comunicação pode ser dita enquanto informacional, quando assume apenas a funcionalidade de transmissão de informações, ou seja, quando repete aquilo que já está estabilizado enquanto ligação acordada. Inclusive, viu-se anteriormente<sup>35</sup> em *O que é o ato de criação* (DELEUZE, 2016) e em *O que é a filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), que a comunicação é definida justamente pelo ato de propagação de relações já estabilizadas. Mas isto não explicaria a criação de uma nova relação, de uma nova expressão. É por isso que se enfatiza aqui a comunicação criativa, que em *O que é o ato de criação* (DELEUZE, 2016) é chamada de *contrainformacional* e que em *Proust e o signos* (2003) é chamada de comunicação aberrante.

Ocorre que, se assim for, realmente a um plano nada falta. Não há signo sonoro que falte na imanência da música. Não há palavra que falte na imanência da linguagem verbal. O que há é produção contínua pela relação de signos de um domínio expressivo específico. E mesmo a comunicação entre domínios expressivos não comunicantes não gera falta, mas inspiração-interferência. Algo bastante similar ao que Demétrio Rocha Pereira (2021) pontua sobre a transdução em Gilbert Simondon. A comunicação entre domínios expressivos não comunicantes agencia uma operação pela qual uma onda se propaga de signo em signo no interior de um domínio.

Se algo coloca em xeque a organização de um regime de signos é o movimento deste próprio regime. O caráter contrainformacional da criação emerge pelo acontecimento de séries distintas em um domínio específico, ainda que tenha sido inspirado pelo movimento em outro domínio. Neste modo de pensar, uma linguagem não representa o que lhe é exterior. Ela é agenciada com outras linguagens, sofre inspiração-interferência, é contrainformada por processos de outros domínios e os pensa em seus termos, produzindo novos signos.

Além disso, há um outro ‘exterior’ da linguagem, que também difere da oposição linguagem-corpos. É o exterior produzido pelo desenvolvimento imanente da linguagem<sup>36</sup>. Lapoujade (2015), ao comentar *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2015),

---

<sup>35</sup> No tópico 2.1.3 O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música?

<sup>36</sup> “o fora da linguagem não remete mais à exterioridade dos corpos, mas a variações intensivas imanentes que fazem a língua tender para o seu limite, como se ela entrasse num devir musical (LAPOUJADE, 2015, p. 223).

demonstra como por suas relações internas a linguagem pode chegar ao seu limite, evidenciando uma exterioridade. Dá o exemplo do ‘círculo quadrado’, “que não remete a nada que possa ser designado, manifestado ou significado, muito embora possa enunciar proposições providas de sentido a seu respeito” (LAPOUJADE, 2015, p. 125).

No caso citado, a proposição já coloca em questão a própria linguagem textual. E, assim, a linguagem textual emite forças contrainformacionais que podem ser captadas por outras linguagens.

A grande diferença entre o pensamento de superfície e o pensamento de plano em relação a este exemplo é o seguinte: para o pensamento de superfície, a emergência da proposição ‘círculo quadrado’ é compreendida como um não-sentido para os corpos do mundo. Já para o pensamento de plano, a proposição ‘círculo quadrado’ é encarada e analisada em relação ao seu *funcionamento* em relação ao plano textual, não importando se a esta proposição falta um corpo real no mundo ou se ela detém ou não significado ou sentido fora desta proposição. Em suma: este exemplo e sua análise demonstram como a passagem do pensamento de superfície para o pensamento de plano atesta “uma grande destituição do primado do sentido em proveito de um funcionalismo e de um pragmatismo generalizados” (LAPOUJADE, 2015, p. 143).

Devido à observação destas características específicas e funcionais do pensamento operado por planos é que se pode, então, dar uma primeira definição mais precisa do que vem a ser um plano:

o que Deleuze e Guattari chamam de plano (antes mesmo de distinguir entre os diversos tipos de plano) é o que faz ver, sentir e pensar: *é uma perspectiva*. Traçar um plano corrobora o profundo perspectivismo de Deleuze e Guattari. Todo o problema consiste em traçar um plano que torne perceptível o que não o é em outros planos (LAPOUJADE, 2015, p. 194).

É em relação a um plano específico – e somente em relação a esta perspectiva – que um signo adquire função e efeitos específicos, passando ao longe de uma teoria geral do sentido. Então, um signo, um corpo, não é determinado por suas características formais, mas por suas ações e potências em uma perspectiva específica. Não se pode dizer, por exemplo, o que pode uma pedra em absoluto. Ela pode adquirir função de peso que segura papéis ou portas, pode adquirir função de agente de faíscas que ajudam na produção do fogo, pode se tornar uma arma em um combate a depender do plano de relações em que é posicionada. A perspectiva de um corpo (ou melhor, o plano de produção de um elemento) se dá em relação ao agenciamento do qual ele faz parte. *Um*



*plano é uma perspectiva constituída pelas relações intrínsecas a um conjunto de elementos.*

Perspectiva e conjunto podem designar desde recortes históricos e geográficos até recortes expressivos, presentes em uma única música. Neste sentido, o plano, enquanto perspectiva, assume diferentes extensões e abrangências, tem diferentes naturezas e genealogias. De um modo mais geral – ainda que não absoluto –, em diferentes agenciamentos histórico-sociais, a música adquiriu distintas funcionalidades, que, sendo analisadas diacronicamente, dão a ver distintos sistemas musicais<sup>37</sup>. Por exemplo, música modal, música tonal, música serial e música pop são os principais sistemas descritos por Wisnik (2017), e designam planos (perspectivas) de organização bastante abrangentes que emergiram da produção e fruição musical em distintas épocas. É importante notar que, embora estes planos sejam perspectivas de compreensão musical produzidas por desenvolvimentos estético-sociais específicos, eles podem se elevar às alturas, tornando-se quadros de referência que servem para designar boas e más músicas, ou seja, podem ser utilizados como dispositivos de julgamento de valor.

Mas um plano musical pode estar aquém ou além de uma perspectiva geral aparentemente estabilizada. Em uma música, as relações de uma melodia específica com uma harmonia específica podem expressar fluxos que devem só e somente à correlação existente entre estes elementos *naquela* música. No plano material específico de uma música, os caminhos da melodia e as paisagens da harmonia têm potencialidades intrínsecas, que não se reportam necessariamente a um sistema que a organiza transcendentemente de um exterior estabilizado. Faz-se uma perspectiva específica. Isto ocorre quando uma música constitui um sistema a partir de suas próprias partes, a partir de seus próprios detalhes, ou seja, quando expressa uma lógica própria, que só existe para e a partir de seus elementos constituintes. Neste caso, *se há lógica, ela vem depois*<sup>38</sup> – é o efeito da proposição e não sua causa.

---

<sup>37</sup> Wisnik (2017) demonstra a constituição de distintos sistemas musicais, relacionando geografias, políticas e modos de organização social. Resumidamente, no plano de diferentes sociedades tribais, observa como a música foi desenvolvida como um rito de instauração de territórios propícios à difusão dos seus mitos organizadores – o que deu a ver um sistema chamado música modal; no plano das sociedades ocidentais clássicas, demonstra como a música adquiriu uma organização regrada e dialética, estabilizando-se no que é conhecido enquanto música tonal; no plano da modernidade, observou como houve uma movimentação estética que buscou a ultrapassagem das limitações agenciadas pelos sistemas musicais existentes até então a partir de diferentes modos (sendo o atonalismo e o minimalismo os mais conhecidos), que constituíram o que ficou conhecido como música serial. Nesta linhagem, a música pop é observada enquanto um plano musical no qual os sistemas anteriores são misturados esquizofrenicamente.

<sup>38</sup> Elementos ou relações contrainformacionais que desterritorializam os próprios territórios singulares musicais podem ser reterritorializados em prol de funcionalidades musicais. Mas isso não é uma regra:

É deste modo que um plano adquire potência de plena produtividade – sem dever a outro plano, a outro domínio expressivo ou sequer a um sistema que lhe é exterior. Quando adquire lógica própria, uma música pode apontar trajetos que sequer estão expressos em sua materialidade. Também pode sugerir limites destes mesmos trajetos, ou seja, pontos em que não se pode prever como os seus próprios fluxos se comportarão.

Logo, mesmo o mais intenso fechamento musical em torno de uma lógica própria pode abrir para um infinito que está em continuidade a este fechamento. Em outros termos, pode-se dizer que quando uma música expressa uma lógica singular, ela expressa um fluxo de produção. É exatamente neste sentido que Deleuze e Guattari (2012b) observam como o fechamento musical é acompanhado de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição cada vez mais ilimitado.

É dotada desta perspectiva singular que uma música provoca inspiração e interferência ao seu exterior. É deste modo que o plano de produção de uma música produz efeitos no agenciamento em que ela se posiciona. São músicas com essas características que são máquinas de criação de fluxos, ou melhor, máquinas de instauração de criações por vir.

### 2.2.2 A força de produção dos planos: como uma obra altera o agenciamento em que ela foi produzida

Em *Francis Bacon – lógica da sensação*, Deleuze (1981) pouco fala sobre a vida de Bacon, também não entra nos méritos das galerias ou museus de arte. Quando traz comentários analíticos de outros pensadores é para tornar discernível o movimento do pensamento das próprias obras. Longe de buscar qualquer significado para os quadros, está muito mais interessado em observar o existente, o próprio expresso. O mesmo ocorre nos livros de cinema, no qual o pensamento dos filmes é lido a partir de pequenos gestos cinematográficos, de durações de cena, de enquadramentos.

Não é que Deleuze tenha se despreocupado do agenciamento. Mas ao invés de descrevê-lo, considera apenas o expresso das obras, de onde traça o plano de sua produção, suas intensidades e trajetos, ou seja, de onde traça as potências de transformação do agenciamento.

---

existem casos em que a contrainformação permanece em estado mais bruto, como que questionando a lógica singular da música. Esses tipos de organização musical são discutidos no capítulo 4 *Modos de criação de sensações que povoam a música pop de streaming*.

Trata-se da aplicação da mais rigorosa leitura afetiva às obras que analisa: o que os traços de pincel sugerem com o grito do papa de Francis Bacon (Figura 1)? Um movimento, um quase sorriso, uma grande gargalhada: é o quadro que gargalha ou é ele colocado em movimento pelo véu de pinceladas fracas?

A intenção de Bacon é raramente invocada, bem como o evento de pintura do quadro, o lugar de onde surgiu, onde foi exposto. A análise parte, proeminentemente, do quadro e de seus traços. O que está expresso no quadro é o que mais fortemente dirige a análise. Deleuze (1981) tende a observar como o quadro afeta a si mesmo, percebendo como as singularidades do quadro entram em relação entre si, raramente remetendo a um afeto exterior.

Figura 1 – Quem grita em Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X de Francis Bacon?



Fonte: wikiart.org.

As sensações analisadas são aquelas do quadro, antecipando o que coloca em *O que é a filosofia?*, já remetido acima: “as sensações, perceptos e afetos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem”

(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194). Mas, e o agenciamento nesse caso? Seria o próprio quadro ou conjunto de quadros?

O agenciamento analisado é mais amplo, mas o quadro lhe faz parte. Desse modo, o quadro é um testemunho do modo singular operado por uma máquina que expressou a relação de elementos do agenciamento em que Francis Bacon estava posicionado quando da produção de seus quadros. Mas, ao mesmo tempo, os quadros produzem territórios próprios, ganham autonomia e extrapolam os motivos subjetivos, as forças e fluxos que o agenciaram. Então, *o produto excede os motivos de seu aparecimento e segue produzindo*.

Em *Kafka – por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2003) demonstram que a nacionalidade tcheca e a filiação judaica de Kafka produziram as condições para o estilo literário que esse escritor expressou ao longo de sua obra. No entanto, a própria maquinação de afetos e sensações conservados e emitidos pela obra demonstra-se enquanto movimento que excede o agenciamento que possibilitou sua escrita, condicionando uma literatura menor que não só reinventa o judeu tcheco, mas produz novos modos de enunciação que podem influenciar e serem apropriados por diversos interpretadores de outros lugares, fazendo-os pensar, falar, criar aquilo que os também excede<sup>39</sup>.

Assim, uma obra é um monumento de um acontecimento. Um monumento que não celebra algo que passou, mas que opera como um meio de conservação e propagação das sensações para o futuro. E o monumento é produzido pelo encontro de diferentes elementos em um mesmo plano material. Não celebra o passado, pois o que quer que seja que foi concreto no momento de sua criação, segue mudando e reinventando a si mesmo. Então ao se referir ao passado, atesta também o presente e o futuro.

Em outros termos, 1) uma obra é um dos elementos do agenciamento em que está inserida; 2) sendo a expressão de uma contrainformação neste agenciamento, o transforma, sugerindo novas relações; 3) se assim for, uma obra opera as forças da máquina que a produziu, sendo um verdadeiro ato de resistência, que mantém tanto o

---

<sup>39</sup> Dizem Deleuze e Guattari (2003): “A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva checa. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, enquanto «língua de papel» ou artifício; sobretudo que os judeus que fazem parte desta minoria, dela são expulsos, assim como «os ciganos que roubaram a criança alemã no berço». Em suma, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores”

agenciamento vivo – em movimento e produzindo – quanto é peça chave na manutenção da vitalidade da máquina que a produziu.

Neste sentido, a materialidade concreta de uma obra expressa um *plano de produção, que em relação a um agenciamento já existente opera como dispositivo de transformação.*

Deleuze (2013a) considera, por exemplo, tanto que um livro possa ser uma “engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa” (DELEUZE, 2013a, p. 17) quanto possa ser, ele mesmo, uma máquina de produção. É neste sentido que em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), condensa um modo de análise estética que parte da obra, método de análise desenvolvido em diversos outros livros já mencionados. É um método que se relaciona com a consideração de que uma obra tem a capacidade de insistir e perspectivar o exterior, interferindo e inspirando contextos, emoções e mesmo memórias passadas. É um método que considera a capacidade de uma música, por exemplo, fazer devir, transformando aquilo com que se relaciona.

Ao analisar a obra de Marcel Proust, Deleuze (2003) observa que, se há ato de pensar e criar, é porque ele foi criado no pensamento por algum *motivo*. O pensamento não é contingente, aleatório, absurdo ou criador espontânea e transcendentalmente. Algo violenta o pensamento e o arranca do estupor da repetição, colocando-o em movimento – e este movimento segue, pelo menos minimamente, a maneira do motivo que lhe serviu de gatilho.

Portanto, uma obra e seus fragmentos violentam elementos que lhe são exteriores e os fazem pensar. Um ser humano pensa quando em relação com uma obra que lhe apresenta um problema existencial, subjetivo, afetivo etc.; um museu pensa quando uma obra desafia a organização de seu espaço; um sistema musical pensa quando uma música se insere nele colocando em xeque detalhes de sua base estrutural.

Nesse tipo de abordagem, se observa nas análises dessa tese como as músicas produzem pensamento, deslocamento, diferença em relação à sistematização de distribuição do Spotify.

Pensando em relação aos signos da obra de Proust, Deleuze (2003) é categórico nesta perspectiva estética, enfatizando a força da obra e de seus elementos:

[o] que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio

pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar (DELEUZE, 2003, p. 91).

Esta força de uma obra na transformação do que lhe é exterior também é descrita em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Neste momento, os autores descrevem esta força em torno dos afetos e sensações das artes e da música. Dizem eles: “os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200). À sensação é verificada potência muito similar. Em *Francis Bacon – lógica da sensação*, diz Deleuze (1981): “a sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos” (p. 19).

As obras agem sobre diferentes seres, espaços e temporalidades. Em relação aos humanos são elementos que justamente atestam o caráter não-humano dos humanos, por perspectivá-los, transformá-los, fazê-los adquirir capacidades sensíveis que antes não tinham e que tampouco podem ser determinadas como representativas da espécie humana.

Ouvir um sorriso em contínuo com o sorriso de um acorde, ouvir um uivo em contínuo com o uivo evocado pelo *autotune*<sup>40</sup>, ouvir forças colorantes ou o tempo através da força do som: fazer pensar a partir do fazer ver, sentir, ouvir, eis a característica própria dos afetos e sensações da arte para Deleuze (2016). A perspectiva acerca da criação que aparece transversalmente na obra deleuzeana é, portanto, relacionada, justamente, com a funcionalidade de produção de diferença da arte – diferença que afeta desde os sistemas de sentido das artes até os significados, as subjetividades e os próprios afetos e sensações e seus modos de conservação.

É a partir da plenitude de seu plano de produção interna que as obras emanam forças de transformação que atingem o agenciamento em que estão posicionadas. Em relação à música, é pelo choque com outros corpos que uma materialidade musical que expressa uma distinta e singular perspectiva provoca inspiração e interferência –

---

<sup>40</sup> Como nas música de Frank Ocean (2016), *Nikes*, disponível em: <https://open.spotify.com/track/19YKaevk2bce4odJkP5L22?si=5062b06dc40c4fed>; e *Self Control*, disponível em: <https://open.spotify.com/track/5GUYJTOap5F3RDQiCOJhrS?si=a9f4b9c1dac84bbd>.

contrainformação. É por colocar em xeque outras perspectivas, que uma música adquire força de contaminação perspectivista.

Em outros termos, a produção de diferença que emana de uma música se dá devido ao encontro de elementos ou traços de elementos que uns em relação aos outros tanto mantêm um movimento interno quanto emanam este movimento interno ao exterior. É por isso que um fonograma pode ser considerado um plano de criação: uma música em estágio de fonograma pode ter elementos sonoros que mantêm um movimento interno tão intenso que não param de colocar em xeque a si mesmos ao passo que também emanam este movimento a outras músicas, aos ouvintes, aos significados de uma época, aos sistemas musicais etc. por produzir a possibilidade de escutar o que ainda não podia ser escutado.

\*\*\*

Com um motivo de percurso embaixo dos braços, a travessia na obra deleuzeana realizada até aqui buscou definir o pensamento operado por planos através de sua relação diferencial com outras imagens de pensamento operadas ou comentadas por Deleuze. Correlato a este objetivo, demonstrou-se alguns acontecimentos que torceram o pensamento de Deleuze ao longo de sua obra a fim de discernir as características do pensamento operado por planos em relação às demais.

Desse modo, desenvolveu-se a compreensão de que o novo é sempre relativo a uma perspectiva de conhecimento, ou seja, é relativo a um específico plano de relações.

Viu-se que o pensamento que considera diferentes planos pode considerar os processos de transformação do agenciamento concreto a partir da perspectiva problemática e instauradora de criações de uma obra. Não nega de forma alguma o movimento ou o caráter social da criação. No entanto, demanda um modo muito peculiar de consideração do movimento interno da obra até sua propagação ao exterior.

Em resumo, com relação à música se pode pontuar o seguinte: uma música é produzida no interior de um agenciamento, mas adquire autonomia de criação, operando como um território paralelo, vaso não-comunicante, que, primeiramente auto afeta-se. Os movimentos internos e imanentes, que são dados pela relação de suas afecções e os afetos resultantes dessa relação emitem forças, ou melhor, sensações. Por sua vez, estas

ressoam interferindo, inspirando, contrainformando movimentos em outros domínios e elementos.

Em continuidade a este modo de pensar, esta pesquisa busca compreender o *funcionamento* de uma música, primeiramente, em relação a si mesma, para, então, conceber sua afetividade em relação ao exterior. Trata-se de uma abordagem que decorre da concepção deleuzeana de que os corpos tidos como unitários (um corpo humano, um aparelho de som, uma música, por exemplo) são formados por diversas singularidades. Uma música, então, é considerada como uma multiplicidade de elementos que se afetam mutuamente. Ela é um *patchwork* em contínuo com uma máquina musical.

Dessa consideração surge o problema que indaga em que medida se poderia entrever a máquina musical da qual uma música deriva. Mas é já na definição de máquina que Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (2011c) demonstram que, no nível molecular, funcionamento e formação, uso e montagem, produto e produção estão ainda confundidos.

Sendo assim, uma frequência sonora, sua duração, seu percurso melódico, a formação de um ritornelo atestam tanto processos que produziram essa música quanto processos que fazem dessa música já gravada uma máquina de instauração de outras criações. Esta segunda consideração refere-se à concepção de que uma música ainda processa os movimentos de sua formação nos micromovimentos e nas relações de seus elementos materiais. E, mais do que isso, os excede quando adquire autonomia de produção.

Buscando observar e atualizar estas concepções deleuzeanas, observa-se nas análises do capítulo 4<sup>41</sup> como o modo de produção de sensações na música pop de streaming tem peculiaridades em seu movimento interno que demonstram que a lógica interna destas músicas opera um jogo entre informação e contrainformação. Estas músicas não são como mundos totalmente inaugurais, mas também se abastecem de perspectivas exteriores, de planos de organização já existentes, de objetos parciais que compõem outros agenciamentos.

Para tornar verificável esses processos e demonstrar como a produção segue acontecendo, é necessário observar de modo vertical a força de movimento interno das músicas. Com o intuito de tornar mais palpável este processo e tornar possível extrair

---

<sup>41</sup> O capítulo 4 intitula-se *Modos de criação de sensações que povoam a música pop de streaming*.



um método de análise acerca do modo de criação no plano na música<sup>42</sup>, no tópico seguinte observa-se os diferentes tipos de planos descritos por Deleuze em diversas obras. São eles: o plano de organização, o plano de imanência, o plano de consistência e o plano de composição. Já os elementos que os constituem são definidos e estudados nos Apêndices, de maneira a manter a organicidade da discussão em torno da questão dos planos nesse ponto do documento de tese.

### 2.2.3 Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical

Chegou-se até aqui tomando duas principais considerações como pontos de partida para a compreensão da criação da música em relação ao pensamento operado por planos. A primeira é de Lapoujade (2015), que observa que plano, para Deleuze e Guattari (2010), é, inicialmente, uma perspectiva. Com base nisso, o modo de pensamento que opera por planos pode ser considerado um pensamento perspectivista, que executa seu perspectivismo através de processos de comunicação transversal entre diferentes planos dentro de um mesmo domínio e entre diferentes domínios expressivos. Com a virada afetiva no pensamento semiótico, Deleuze observa como um plano tem funcionamento próprio, mas é afetado por outros através de ressonâncias (que podem ser sensações).

Posto isso, fica subentendida a existência de uma miríade de planos existentes. Como, então, esses planos podem ser considerados? Deleuze e Guattari (2012b) observam os planos desde o tipo de suas operações, desde o tipo de abrangência que fazem, desde o modo com que são criados. Assim, partem de um dualismo, mas gradualmente vão pluralizando essa aparente dicotomia para muitos outros tipos de planos.

O dualismo, muito repetido em diversos livros, reparte os planos em dois principais tipos. Um que opera por consistência e um que opera por códigos maiores. Plano de consistência e plano de organização.

Lapoujade (2015) comenta esse dualismo dos planos lembrando o que Deleuze diz sobre os dualismos em *Foucault* (DELEUZE, 2013b). Para ele, existem três tipos de dualismos: o verdadeiro dualismo, que marca uma diferença irreduzível e inextricável; o dualismo que serve de etapa para se chegar em um monismo; e o dualismo que é uma

---

<sup>42</sup> O método está descrito detalhadamente no capítulo 2.2.4 *Método de análise dos planos musicais*.

divisão preparatória que opera no seio de um pluralismo. Seria esse último o caso do dualismo entre plano de consistência e plano de organização.

Desde a nomeação dos planos, isso fica demonstrado. Plano de imanência, plano de consistência e plano de composição parecem por vezes intercambiáveis, mas talvez no detalhe não o sejam, como se observa a seguir. Plano de organização também recebe o nome de plano de desenvolvimento algumas vezes. Plano material designa a materialidade de músicas, quadros, obras em geral, mas nele também concorrem as forças de planos de composição. Plano técnico designa a perspectiva de desenvolvimento atrelado a uma técnica, o qual é recoberto por planos de consistência na produção de uma música. Em *Cinema 1 – a imagem-movimento*, Deleuze (1983) descreve e define plano em um percurso que começa bastante vinculado à materialidade da imagem cinematográfica e vai passando gradualmente a descrever um plano de formação material – e, por fim, faz variar a palavra *plano* ao nível de conceito (vai de plano a plano-sequência, de plano de matéria a plano de imanência).

Proliferam-se os planos e seus nomes. Então, por vias de discernimento, a seguir se pontua as características de cada um, de maneira que se possa reservar uma maior precisão no uso dos termos ao longo das análises. Além disso, se busca observar de que modo um plano de criação se transcendentaliza em plano de organização bem como esse último é contrainformado e recriado pelas criações musicais.

\*\*\*

O início do discernimento parte do dualismo, o qual tem sua existência justificada por um dos objetivos mais intensos de Deleuze e Guattari, que segundo Lapoujade é de evitar qualquer abordagem evolucionista da criação.

Para Deleuze e Guattari (2011a), a criação não é ordenada (ou ao menos não só) por uma estrutura maior, mas se dá por consistência dos próprios termos colocados em relação por uma proposição, por uma obra, por uma música. Mas para demonstrar como essa abordagem não é um descarte completo do modelo estrutural e da força dos sistemas de regras, o plano de organização torna-se importante para que se observe como conflitos de forças, de interesses, de políticas interferem nas criações.

Ter em conta a existência de planos de organização na música é o que dá vazão à consideração de que a música seja uma linguagem estruturada sistematicamente com

códigos específicos. Em plano de organização, a palavra plano está mais para projeto, programa, do que para uma planície onde ocorrem conexões. Esse tipo de plano está próximo de uma espécie de instituição incorporal e social que oferece modelos de desenvolvimento. Se poderia pensar também que esteja próximo da lei, como mesmo fazem Deleuze e Parnet (1998), mas parece muito mais interessante pensá-lo enquanto um modelo positivo de ações do que como um conjunto de forças de limitação de ações, já que ele não tem uma lógica punitiva, mas modulatória.

Nessa abordagem, um plano de organização musical propõe formas e maneiras de desenvolvimento musical, que podem, acidentalmente, desembocar em processos de criação. Embora, é claro, a força do plano de organização, ao dirigir desenvolvimentos, possa colocar empecilhos a processos criativos que não o sigam.

O maior problema dos planos de organização musicais não parece ser sua força de dirigismo (sua força teleológica), mas o seu modo de existência. É que eles parecem já estar sempre prontos, emitindo forças de repetição, margeando as consistências, forçando caminhos. Deleuze (2002) chega a chamar esse plano de plano teológico, já que ele dirige de cima, é um tanto quanto invisível, ainda que muito óbvio e bastante onipresente. Estão, inclusive, nas coisas. Na forma de um violão já existe todo um plano de organização e de desenvolvimento: desde suas escalas, cordas, possibilidades de afinação, curvas para acoplamento humano, há todo um dirigismo para o tocar, agenciando gestualidades. Ele parece, inclusive, imutável, inalcançável, transcendente, impossível de ser transformado.

Encontra-se um plano de organização no acordo de um sistema tonal da música ocidental, no qual a música foi compreendida por grandes mestres a partir de códigos que regiam as composições – as combinações de notas que formam os acordes ou as combinações de acordes que formam uma harmonia, por exemplo. Ou ainda anteriormente, se pode observar a presença de um plano de organização quando do acordo da separação matemática das frequências sonoras em notas (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) que organizaram o *continuum* sonoro em pontos – gerando uma certa identidade sonora referente a esse sistema, como demonstra Wisnik (2017). Ora, de exemplo em exemplo, vai se percebendo que o próprio plano de organização é também criado. Então, quer dizer que ele dirige, mas também é atualizado pelos usos que dele são feitos.

Ele concerne, a um só tempo, ao desenvolvimento das formas e à formação dos sujeitos e é também, se se quer, estrutural e genético. De

qualquer maneira, ele dispõe de uma dimensão suplementar, de uma dimensão a mais, de uma dimensão oculta, já que não é dado por si só, mas deve sempre ser concluído, inferido, induzido a partir do que organiza. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 74).

Levado militarmente à risca, o sistema tonal enquanto plano de organização da música assume um lugar transcendente, dificilmente abalável. É claro que não é preciso muito esforço para perceber que músicos notórios que são posicionados nesse regime o levaram às últimas consequências, por vezes o extrapolando. É o caso de Ludwig van Beethoven, que utilizava do plano de organização tonal para construir suas composições.

Mas é como se nas composições de Beethoven, algum outro plano se manifestasse ao mesmo tempo que a criação musical estivesse em curso. “Um plano que não pode ser dado enquanto tal, que só pode ser inferido, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é para essas formas e esses sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 57). Esse plano, que se distingue do plano de organização e acontece enquanto acontece a criação, a execução e ou a fruição de uma música, é o chamado plano de consistência, de composição ou de imanência.

Distinguem-se, portanto, 1) o plano de organização e 2) o plano de consistência:

1) formas desenvolvem-se, sujeitos formam-se, em função de um plano que só pode ser inferido (plano de organização-desenvolvimento); 2) só há velocidades e lentidões entre elementos não formados, e afectos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo que aquilo que ele dá (plano de consistência ou de composição) (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 60).

O plano de composição se forma imanente ao processo acontecimental da música, quando todos os fluxos estão como que fora de suas caixas de identidade e, por isso, podem entrar em ritmo e provocarem alianças que confundem, dissipam, descontroem o plano de organização, por estarem aquém e além das barreiras da linguagem. Tem como características a proliferação de afectos, ritornelos e sensações e o contágio entre diferentes instâncias.

O plano de consistência opera por alianças, que extrapolam as caixas de referência. Mas nem por isso significa ser um plano primitivo, um caldo primordial, a figura do caos. Opera, de forma distinta, através de um processo que Deleuze e Guattari (2012b) chamam de involução – no qual a forma não para de se dissolver para liberar intensidades, velocidades, forças. Trata-se de um plano imanente ao acontecimento de

performance musical, que, inevitavelmente, opera um caráter destrutivo, desconstrutor, que ataca justamente os vetores de disseminação e formação de identidades.

O plano de consistência se estabelece como uma força que atinge tanto as formas por vir como os códigos que organizam as formas. E assim, os planos de consistência atingem os planos de organização, impedindo que eles permaneçam os mesmos. Isto é, as sensações emitidas pelos processos de criação musical mudam os sistemas que organizam as formas, as identidades, os sujeitos correlatos à música.

Mas é claro, o acontecimento de transformação de um plano de organização só pode ser verificado em uma análise diacrônica que observe uma longa duração temporal, já que depende de uma vasta disputa coletiva travada pelo fazer musical, pelos estudiosos e críticos da música, pelos hábitos de escuta, pelas próprias músicas etc. Isso não impede que um determinado músico esteja imbuído na construção de um plano de consistência e que esse plano substitua o plano de organização em sua própria obra. Esse acontecimento se relaciona com uma espécie de autorreferência do processo de composição musical, que merece ser observado com mais profundidade em outra oportunidade.

De qualquer maneira, trazer o plano de consistência para as investigações acerca da música se relaciona com a valorização dos atos de criação e do acontecimento da música. Trata-se de considerar que a produção musical esteja em um constante fluxo de fazer vibrar as matérias formadas tornando-as motivos de organização, produzindo interfaces entre diferentes corpos, meios e estratos e desidentificando o que já está formado.

O plano de organização, portanto, não é uma estrutura transcendente, inalcançável e imutável. Ele é constituído de regras e modelos, mas em algum nível, é imanente às criações mais singulares, mais pormenorizadas da música. De maneira inversa, dificilmente qualquer criação musical se dá somente pela relação consistente de elementos – há casos, por exemplo, que mesmo artistas da música acusmática ou do noise utilizam como justificativa para o valor de seus fazeres a negação do plano de organização tonal, cancionero ou outros. Já na música pop chega a ser óbvia a presença de regras de um plano de organização que informa a produção musical.

A música pop funciona a partir da repetição de ritmos existentes, da organização matemática das notas musicais, de um tipo regular de mixagem, de volume final de masterização e de mais um conjunto bastante específico de regras que são descritas no

próximo capítulo. No entanto, há sempre algo que escapa, algo que não é repetido tal e qual, algo que contrainforma, algo que é fruto da consistência dos elementos colocados em relação: novos afetos, ritornelos, sensações.

Assim compreendida, a criação musical realmente se estabelece enquanto acontecimento. Não basta um artista desejar ultrapassar um ou outro plano de organização para criar expressões consistentes. Também não basta buscar repetir o plano de organização presente em uma música de sucesso para que se produza outra música de sucesso na indústria do pop. Algo sempre escapa, algo excede, algo varia imprevisivelmente.

O jogo entre organização e consistência criativa é, então, inextricável e inescapável. Faz parte da produção. A consideração de um plano de organização não significa considerar um inimigo a ser vencido, ultrapassado, ao qual a criação joga contra. Parece mais realista e até mais produtivo e criativo, observar como os planos de organização são ocupados por fazeres criativos consistentes.

Essa abordagem se atualiza especificamente no capítulo 3<sup>43</sup> ao pensar o plano de organização da música pop. Mas, antes disso, há ainda alguns detalhes a serem descritos sobre os planos. Imanência, consistência e composição: em que medida esses planos podem ser discernidos?

Embora esses três estejam imbricados, nasçam um ao lado dos outros, enquanto um exercício de discernimento do foco das análises musicais que se efetua na tese, vale buscar discerni-los:

**Plano de imanência** – pode ser dito enquanto o plano das próprias forças de variação, no qual todas as forças do cosmos participam. A ligação planetária, entre todos os seres, de todas as naturezas, onde convivem e ressoam todos os domínios. O plano em que todos os espaços-tempo se encontram. O plano do acontecimento puro, onde se reúnem todos os outros acontecimentos. É o campo que foi tema do último texto de Deleuze (2016), chamado *A imanência: uma vida...* É o campo transcendental onde a imanência só é imanente a si mesma. A força de variação só é variável em relação a si mesma.

**Plano de consistência** – já remete a um agenciamento menor, a um agrupamento mais específico, que se consolida enquanto máquina produtiva dada a sua relação de elementos. É uma espécie de autonomização de um agenciamento, que

---

<sup>43</sup> O capítulo 3 intitula-se *O plano de organização e a consistência da criação da música pop da indústria fonográfica*.

devém criativo por uma relação inextricável e problemática entre suas partes. Na música, um plano de consistência é traçado, por exemplo, quando específicos instrumentos, equipamentos de gravação, artistas, lugares, gestos, temporalidades fecham um conjunto que passa a se expressar e variar baseado em suas trocas. É o responsável pela criação dos afetos expressivos e ritornelos que ficam registrados no plano material da música.

**Plano de composição** – na música, pode ser reservado ao plano que é traçado pela relação problemática entre distintos elementos materiais de uma específica música, que produz e corta fluxos internos. É o plano onde estão conservadas as sensações musicais. E é também o plano onde convivem os afetos expressivos, os ritornelos e as sensações de uma música. Se referir a ele é discernir que não se está falando do plano de criação que deu origem a uma música, mas do plano de criação erigido pelo plano material específico de uma música. Trata-se do plano estritamente estético e artístico, que torna uma música uma máquina de criação. É o que torna uma música específica um dispositivo que emite sensações que ressoa sobre outros domínios: é o que torna uma música uma quase causa de outras criações.

O plano de composição de uma música é aquele que, embora a música já esteja enquadrada e registrada em um fonograma, provoca o seu desenquadramento através das sensações que conserva e emana ao mundo. Nesse sentido, é um plano que mantém em continuidade de funcionamento a variação que produziu uma música, ou seja, conserva o pleno funcionamento do plano de consistência que a produziu e a conduz a planos cada vez mais abertos até o plano de imanência do cosmos.

Dessa maneira, um plano de composição é um modo de criação atualizado e estilizado por uma música específica.

\*\*\*

Os textos precedentes serviram para designar com clareza o tipo de criação a qual esta tese tem como foco: a criação instaurada por uma música já em estágio de fonograma. A tese, portanto, se dá pela análise do plano material de uma música, observando como essa música erige um plano de composição. A análise musical busca ver, primeiramente, como uma música é capaz de produzir fluxos de diferença e subjaz a esse objetivo um outro: analisar como, de fato, os planos de composição são

produzidos por uma música. Assim, as análises também buscam observar os *modos de criação* dos planos de composição.

Sobre esses modos de criação, vale já mencionar que, embora sejam atualizados de música em música, eles não são exclusivos de músicas específicas, mas se desenvolvem em distintas músicas, de diferentes épocas e localidades. Essa atualização se dá pelo menos em relação à concretude sonora, mudando tipos de harmonias, melodias, ritmos, timbres e outras modulações que colocam em funcionamento esses modos de criação.

Nesta esteira, considera-se que um modo de criação só se alastre por conter uma potência de repetição, que seja singularizante ao mesmo tempo que se mantenha generalizante. Um modo adquire consistência justamente na medida em que possibilita manter suas regularidades ainda que se troquem proeminentemente as materialidades que a fazem funcionar. É como acontece na ocasião em que um prego e um parafuso operam a mesma funcionalidade de segurar um quadro em uma parede; quando tanto uma pistola Glock quanto uma druzinha de ametista podem funcionar enquanto armas de ataque; ou musicalmente, quando uma melodia de sintetizador digital ocupa o lugar tradicionalmente ocupado pela voz na música pop. As duplas de elementos citados podem operar mesmas funcionalidades específicas, mas o peso que o prego e o parafuso podem segurar varia, o dano que uma Glock e uma druzinha podem causar é diferente, os afetos e sensações que o sintetizador e a voz podem expressar são bastante distintos.

Então, embora um mesmo modo de criação possa soar parecido em diferentes músicas, a análise musical demonstra como diferentes elementos sonoros evocam diferentes afetos, diferentes ritornelos, diferentes sensações, enfim, diferentes funcionalidades e potencialidades. Se quer dizer: um mesmo modo de criação pode agenciar tanto efeitos informacionais quanto contrainformacionais, podendo tanto estar subjugado a efeitos de organização musical quanto estar afeito a processos de abertura e caotização, a depender do arranjo dos elementos sonoros de cada música.

Portanto, nos procedimentos específicos de uma música, as forças mais gerais dos modos de criação são perspectivadas diante das especificidades sonoras, ou seja, diante das materialidades sonoras e suas relações, já que os afetos sonoros estilizam os modos de criação, tornando-os específicos e indissociáveis de uma ou outra música.

Considerando esta especificação, se pode propor a existência de níveis das intensidades e criações musicais. Há o plano de organização geral da música pop (que



pode ser dito enquanto um desejo tendencial que demanda repetição informativa e surpresa através da sensação contrainformacional); esta demanda geral é especificada pela emergência de modos de criação singulares que se encarnam em diferentes músicas (que dos mais diversos, são descritos três: o modo elementar, o modo multiblocos e o modo aglutinista<sup>44</sup>); por sua vez, estes modos são ainda mais especificados através dos estilos de determinadas músicas de fazer funcionar os modos. É só então que se chega aos planos de composição específicos das músicas. O plano de composição é inerente e específico. E cada música emana forças sobre as relações que ela mantém em seu interior e nos agenciamentos em que é posicionada.

Observando estes níveis, se pode chegar na seguinte enunciação: *o plano de organização geral da música e os modos de criação transformam-se continuamente de maneira correlata à produção musical específica de cada música.*

Sendo assim, vale uma ressalva: o mais geral (o plano de organização da música pop) não deve ser considerado enquanto um código que paira sobre as músicas, medindo uma maior ou menor aderência por parte delas, conferindo-lhe sentidos e significados; diferente disso, uma música pop, um hit, expressa a perspectiva da música pop em sua própria materialidade, atualizando tanto as formas que a ela são conferidas tradicionalmente (durabilidades, médias de volumes, quantidade de instrumentação, compartimentações em gêneros musicais<sup>45</sup>) quanto os modos de criação que são recorrentes em outras músicas. As categorias de modos de criação que aglutinam as análises do capítulo 4 são, portanto, derivadas das repetições verificadas no agenciamento musical analisado, não sendo categorias *a priori*.

Pouco a pouco, a leitura crítica da teoria estética e musical deleuzeana vai desenvolvendo um método de análise que condiz ao objetivo dessa tese de compreender os atos de criação no plano da música pop de streaming. De maneira a desenvolver pontualmente esse método, a seguir se descreve o passo a passo utilizado para analisar as músicas no capítulo 4.

#### 2.2.4 Método de análise dos planos musicais

O plano e o fenômeno, são essas as fatias que organizam a proposição metodológica de Lapoujade (2015) correlata aos planos de Deleuze e Guattari (2010). Segundo Lapoujade (2015), essas são as duas faces do real: o primeiro pode ser dito

---

<sup>44</sup> A definição de cada um desses tipos de monumentos de criação musical consta no capítulo 4.

<sup>45</sup> Essas regularidades são descritas no capítulo 3 *Plano de organização da música pop*.

enquanto *perspectiva com a qual uma máquina musical produz* (como exemplos se poderia colocar as forças e vetores dirigentes que emanam de um sistema musical, as forças imprevisíveis de um processo de produção singular ou as forças afetivas contidas em uma música já em estágio do fonograma); já a segunda face do real, o fenômeno, pode ser compreendida enquanto *produto e engrenagem concretos da produção* (neste caso, o melhor exemplo para esta investigação é um fonograma musical e seus derivados concretos – outras músicas, documentários, relatos de escuta, matérias especializadas, artigos acadêmicos etc.). Dadas estas diferenças complementares, advém algumas perguntas: como observar a continuidade de um plano (enquanto perspectiva) com as materialidades verificáveis (agenciamento) desta perspectiva? Como observar a continuidade de um plano e a música que lhe é correlata?

Estas duas faces, embora sejam manifestamente distintas, acabam por contaminarem-se, chegando a se tornarem indiscerníveis. Às análises sobre a criação dos planos efetuadas por Deleuze e Guattari (2010; 2012b), que giram em torno principalmente de dois tipos de plano (o plano de composição e o plano de organização), é adicionado o chamado plano do material, que é compreendido enquanto perspectiva materializada que agencia a criação. Desta maneira, tanto a distinção entre diferentes planos quanto a distinção entre planos e materiais efetuada é sistematizada ao passo que também é deslizada e pluralizada. Os autores chegam ao ponto de dizer que um plano e sua dimensão material, em determinados casos e momentos, tornam-se indiscerníveis: “o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196).

Diante desta recorrente indiscernibilidade, tanto o modo de categorização quanto a própria realidade dos planos tornam-se casos a serem discutidos. Uma primeira questão seria relacionada à investigação do modo de existência dos planos, que não é estritamente fenomênica, ainda que possa se apresentar enquanto fenômeno. O plano de uma música faz ver, faz ouvir, faz sentir, faz pensar. Mas em que medida ele mesmo, *o plano enquanto perspectiva*, pode ser visto, ouvido, sentido, pensado? Em que medida um plano musical revela-se?

Caberia até perguntar por onde se começa a investigar um plano de composição emanado por uma música. Nos pensamentos deleuzeanos, não se chega a este tipo de plano por ele mesmo. É preciso partir dos materiais concretos que o tornam passível de

existência. Em *Espinosa – filosofia prática*, Deleuze (2002, p. 194)) pontua que “o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo”. Dito de outro modo, “só eles fazem ver o plano, são os signos ou os índices dele, desde que sejam seguidos (LAPOUJADE, 2015, p. 194).

Ao invés de partir de um plano de composição, se vai da concretude material da música à sua perspectiva produtiva. As melodias, as harmonias, os ritmos, os timbres são, sem sombra de dúvidas, elementos importantes para a análise e o traçado dos planos em que operam as músicas. No entanto, o tratamento que se faz destes elementos pode modificar todo resultado. É interessante enfatizar como Lapoujade (2015) termina sua prescrição metodológica: as partículas analisadas só revelam o plano *desde que sejam seguidas*. Não basta uma análise laboratorial, que separa, à moda do bisturi, partícula por partícula para que suas características formais sejam analisadas. É preciso que elas sejam acompanhadas, na medida em que sejam revelados os seus vetores de movimento e as influências de um elemento sobre outro.

Extraí-se deste ponto que o primeiro passo para traçar um plano de composição musical seja observar como um elemento reage sob a influência de outro em uma música, formando conjuntos e traçando a tendência de um caminho por vir. Então cada elemento citado mais acima importa na medida em que é um traço diferencial, que age sobre outros e agencia *blocos*. Por sua vez, estes blocos têm funcionalidades e caminhos tendenciais (fluxos) que, por vezes, podem ser regidos só, e somente, pela música da qual fazem parte<sup>46</sup>. Em nomenclatura deleuzeana, vai-se da análise das afecções (traços concretos) aos afetos (potência de agir de um traço sobre outro expressa na variação material) para, enfim, se chegar à observação das funcionalidades dos *ritornelos* (blocos de afecções).

Um exemplo: da verificação da melodia e do timbre do uivo do refrão de *Coração Cachorro*<sup>47</sup> (2021), de Avine Vinni e Matheus Fernandes, se vai à sua relação com os percursos da harmonia e do ritmo que estão formando o bloco onde o uivo está colocado. Posicionado no início do refrão, o uivo adquire funcionalidade de informação

---

<sup>46</sup> Com isto se está dizendo que o motivo da funcionalidade de um bloco de uma música pode ser relacionado exclusivamente ao interior da própria música, sem necessariamente ter um motivo exterior. É claro, isto não se aplica à toda e qualquer música, que pode ser determinada tanto por sistemas musicais quanto pode ser representativa de algo que lhe é exterior. Especificamente, uma música pode ter uma progressão de notas já determinada como *correta* para um sistema musical existente anteriormente bem como pode buscar representar uma cena, um personagem ou algum elemento do seio social, de uma história, de um filme etc.

<sup>47</sup> *Coração Cachorro* (2021) de Avine Vinni e Matheus Fernandes, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2RGIuYTsyHoOCqW0krvNE?si=0e511ca4545b4319> .

quando se repete. O segundo uivo – ainda dentro do primeiro refrão, que se inicia aos trinta e nove segundos da música (0:39) -, ao repetir o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre da primeira vez, informa uma tendência de movimento, uma tendência de progressão. Esta tendência é confirmada por se repetir em um minuto e quarenta e nove segundos (1:49).

Neste caso, o uivo (seu timbre, sua altura, sua intensidade, seu percurso melódico) é uma afecção musical que se relaciona afetivamente com diversos outros elementos vocais e instrumentais. Deste conjunto, observa-se os afetos conservados pela música na medida em que se observa o percurso que a música desenvolve. O uivo, por exemplo, tem uma função afetiva que anuncia a passagem de uma seção à outra da música. E é assim que se chega ao ritornelo musical: é o bloco que se repete, que se mantém como expressão de um território habitável – a importância da repetição demonstra-se notória neste sentido<sup>48</sup>.

No método de análise efetuado nesta tese, o primeiro passo no traçado de um plano de composição correlato a uma música específica é, portanto, a verificação dos fluxos de variação material da música (uma variação de timbre, uma variação de desenho melódico, uma variação de velocidade do ritmo etc.). O movimento traçado por uma música expressa uma espécie de modo de existência das afecções musicais, ou melhor, expressa suas preferências, suas simpatias, suas hierarquias em relação a outros elementos. Dito de outra forma, os afetos de um ritornelo musical expressam, sem dúvidas, traços da *perspectiva musical*.

Embora este seja um passo considerável na verificação da potência de criação de uma música, ele não encerra a questão. Os fluxos afetivos não abrangem todo o fluxo de uma música, apenas encontram um veio de um rio que pode, eventualmente, ser muito mais vasto. Isto porque os fluxos afetivos ainda são demasiado *colados* ao material musical. Para chegar no plano da música, é ainda preciso ir adiante.

O passo seguinte é observar os pontos em que esta progressão tendencial dos ritornelos muda para, à vista disso, observar as passagens de níveis contidas na expressão da música. É onde revela-se a pluralidade de *zonas* de uma perspectiva ou mesmo a pluralidade de territórios em uma mesma música, em um mesmo plano material musical.

---

<sup>48</sup> Em 2.3.3 esta questão será tratada como mais verticalidade.

É a partir destes pontos de mudança dos movimentos ritornélicos que uma música tem a condição de adquirir uma certa autonomia de outras perspectivas. Na terminologia deleuzeana, ao verificar estas eventuais passagens, verifica-se a existência de *sensações* conservadas pela música.

Em um exercício prático, se pode observar essa quebra de tendência de repetição sonora. Um caso notório disso é, por exemplo, a oscilação entre os ritornelos de *This is America*<sup>49</sup> (CHILDISH GAMBINO, 2018), que acontece aos quarenta e oito segundos da música (0:48), em um minuto e trinta e seis (1:36), em um minuto e cinquenta e dois (1:52) e em dois minutos e quarenta e um segundos (2:41). Em três minutos e quinze segundos (3:15) existe ainda uma mudança para um terceiro ritornelo. Nestas passagens, muitos elementos variam exponencial e conjuntamente: os timbres, a intensidade do sub-grave, a altura e melodia da voz, a instrumentação etc. É como se em uma música aparecessem duas ou mais músicas.

Acompanhados e analisados estes elementos, os planos das músicas vão sendo traçados. Chega-se na condição de verificar o conjunto de movimentos internos da música, suas potências afetivas e sensações, possibilitando a observação de suas funcionalidades comunicativas. Retomando os termos da palestra acerca do ato de criação (DELEUZE, 2010), ao observar as sensações conservadas em uma música, se chega à possibilidade de perceber em que trechos ela informa e contrainforma a si mesma, se informa ou contrainforma sistemas que lhe são exteriores e a constituíram, além de se poder verificar a especificidade dos seres musicais singulares de uma música (seus afetos, seus ritornelos, suas sensações).

Com esses passos, vai se demonstrando o foco analítico dessa tese: *o foco é sobre as potências comunicativas de uma música em relação a si mesma e em relação aos sistemas musicais.*

Quanto às funcionalidades priorizadas por esta tese, primeiramente, pode-se observar tanto as informações quanto as contrainformações que a música exerce em relação a si mesma. Autoinformar é a função do ritornelo de organizar a música a partir da repetição e da consonância dos movimentos em relação ao seu fluxo tendencial (a repetição do refrão de *Coração Cachorro* (AVINE VINNI; MATHEUS FERNANDES, 2021), por exemplo). Já o ato de autocontrainformar-se é dado pela presença das sensações contidas na música a partir da relação de ritornelos altamente distintos, que

---

<sup>49</sup> This Is America, de Chaldish Gambino, está disponível em: [https://youtu.be/ddJqNY\\_9U8?t=40](https://youtu.be/ddJqNY_9U8?t=40) .

podem marcar relações de oposição, resolução, suspensão, alternância, etc. Estas sensações se alastram por dentro da música agindo sobre os ritornelos organizados causando-lhes interferência e os deformando.

Em *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018), por exemplo, os dois ritornelos principais são atingidos pela mudança brusca, passando a ocupar lugares de extremidade, como uma espécie de oposição positivo-negativo imanente à música, não necessitando de uma moral exterior que a explique. No entanto, essa aparente dicotomia é forçada e deformada justamente pela passagem, que emana sensações sobre um e outro ritornelo. Desde a oscilação de um para outro polo, há a sugestão de que eles fazem parte de uma mesma realidade – sugestão que é confirmada pela própria música em dois minutos e cinquenta e seis (2:56), quando há uma espécie de síntese destas partes, que tocam conjuntamente. Além disso, a dicotomia é ainda renegada por uma outra via: o último ritornelo, que aparece somente no fim, ainda age sobre os dois primeiros de modo a revelar que dentro daquele mesmo universo existe algo para além da dicotomia, desfazendo-a ou, ao menos, colocando-a em xeque. Desse modo, o terceiro ritornelo age contra o percurso que cobre a maior parte da música. Em resumo, a música questiona a si própria, impedindo uma hegemonia entre os ritornelos. Em termos comunicacionais, a música age contrainformacionalmente em relação a si própria.

Com este desenvolvimento metodológico e este exemplo, pode-se observar que as tradicionais categorias de verso, ponte, refrão, coda etc. poderiam ser considerados como, cada uma, ritornelos. A passagem entre estas estruturas musicais já tradicionais também, pode, eventualmente, expressar afetos e conservar sensações na materialidade musical. No entanto, estas categorias não são suficientes para designar as seções musicais nem mesmo dentro do sistema da música pop. A análise de *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018) é, justamente, um exemplo que demonstra as limitações em se utilizar de saída estas categorias. Não se pode delimitar verso e refrão nessa música de Childish Gambino. Parece não haver nem mesmo pontes, já que as mudanças são bruscas. Por isso, parece muito mais produtivo designar cada seção que se repete enquanto ritornelo.

Quando uma música tem a capacidade de chegar neste fechamento de universo que informa e contrainforma a si mesmo concomitantemente, produzida pela imanência de seus elementos, pode-se dizer que ela própria, a partir de seu movimento contínuo,

causa interferências em relação à sua própria forma, desinformando, desenquadrando, agindo contrainformacionalmente em relação a si própria. Neste caso, a música adquire função de resistir em se tornar apenas ordenadora em relação a si mesma.

Neste ponto, também se dá a análise do modo de emergência das sensações e das contrainformações. Em outras palavras, é com a percepção do modo com que as sensações são criadas que se pode perceber os modos de criação que a música operacionaliza. Isso se dá, principalmente através da verificação dos tipos de afetos de variação e dos tipos de relações que os afetos têm uns em relação aos outros.

Por exemplo, se um afeto é simples (expressa variações de parâmetros sonoros de apenas um elemento sonoro – uma voz, uma guitarra, um beat), pode ser que essa música operacionalize o modo de criação que se intitula modo elementar. Se o afeto é de variação múltipla (atingindo vários elementos conjuntamente), pode ser que seja um estilo do modo de criação intitulado modo multiblocos, ou ainda pode ser um estilo do modo de criação chamado de modo aglutinista. Esses dois últimos compartilham o mesmo tipo de afeto, mas se separam porque, no primeiro caso, os afetos múltiplos sofrem cortes simultâneos; enquanto no segundo caso, os afetos formam um ritmo<sup>50</sup>. Essa classificação dos modos de criação é demonstrada nas análises, mas também servem para o posicionamento de cada música nos subcapítulos do capítulo 4. Ou seja, é o modo de criação de sensações que organiza os tópicos do capítulo.

A funcionalidade informativa no interior da música é dada, portanto, pela análise dos elementos musicais agindo uns sobre os outros. Para além disso, os mesmos elementos tratados até aqui servem para pensar uma outra funcionalidade musical: a força que uma música emana ao seu exterior, eventualmente informando e contrainformando distintos sistemas musicais. Analisando-se analogicamente as funções internas de uma música com as funções internas regulares das músicas posicionadas em sistemas musicais já estabilizados, se pode perceber em que uma música específica repete e em que difere em relação à organização proposta por um sistema. Assim, se pode dizer em que uma música específica informa uma organização que lhe é exterior e em que contrainforma esta mesma organização. Entretanto, para isso é preciso conhecer os sistemas previamente.

Questão de memória, um plano de organização demanda uma investigação documental para ser compreendido. Para extrapolar o individualismo dos quadros de

---

<sup>50</sup> Os modos de criação são descritos pontualmente no capítulo 4 *Modos de criação de sensações que povoam a música pop de streaming*.

referência, é possível consultar diversos documentos que descrevem e armazenam as diretrizes de planos de organização musicais. Alguns deles, é claro, são os livros sobre teoria musical, as dissertações e teses, os artigos acadêmicos que já os analisaram e chegaram a ponto de descrever suas regularidades. E para além destes, se pode observar o armazenamento destas regras em tecnologias de distribuição musical, ou seja, nas engrenagens dos *meios* de distribuição musical.

Os meios de comunicação e outras mídias enquanto dispositivos materiais que influenciam as formas e funcionalidades musicais foram estudados por pensadores de diferentes épocas a partir de distintas abordagens. E um breve resgate de algumas perspectivas pode dar a ver o caminho que se toma para pensar o imbricamento mencionado.

A teoria de Theodor Adorno (1974; 2011) sobre a música popular e sua íntima relação com a tecnologia de comunicação da época traz um modo de pensamento dialético em que a pureza musical é confrontada com as exigências da indústria cultural, fazendo descambar tanto em produtos massificados quanto no que chamou de nova música, referindo-se a trabalhos como as obras de Schoenberg e Stravinski. Dos livros do autor alemão, uma linhagem contínua abraçou tanto a empreitada de revelar os efeitos estéticos quanto a crítica efetuada em relação à influência das mídias sobre a música. Nessa seara, Adorno (1974) descreve a emergência da música pop enquanto um tipo de música agenciado pelo encontro do que chama de música ligeira com as tecnologias dos meios de comunicação de massa e com as mídias de distribuição musical<sup>51</sup>.

David Byrne, que é bastante conhecido enquanto compositor e vocalista da banda Talking Heads, utiliza desta abordagem e demonstra em seu livro *Como funciona a música* (BYRNE, 2014) como as tecnologias analógica e digital moldaram a música, fazendo menção tanto às tecnologias de gravação quanto de reprodução musical. Autores como Samantha Bennet (2019) e Marcelo Bergamin Conter (2016) operam nesta via, dando ainda maior foco aos modos de gravação, compreendendo as tecnologias de gravação enquanto mídias que expressam e informam as músicas com específicos planos de criação.

Stephen Witt (2015) já foca muito mais na questão da distribuição, criando uma narrativa que conta a transformação do mercado musical a partir da passagem da

---

<sup>51</sup> Essa abordagem é desenvolvida verticalmente no capítulo 3 *O plano de organização da música pop*.



distribuição musical em torno do trânsito de fonogramas em formato mp3 para o trânsito de fonogramas dentro de plataformas de *streaming*. Em contrapartida a este movimento de digitalização musical, José Cláudio Siqueira Castanheira (2019) descreve cuidadosamente a volta do mercado de vinil, enquanto um nicho de legitimação e colecionismo que se alicerça em uma linha de fuga da intensa disponibilidade da música digital. É na esteira traçada pela esta mesma linha de fuga que autores como Kim Cascone (2002) e Rasmus Fleischer (2015) argumentam acerca da existência de uma virada pós-digital na composição e fruição musical, demonstrando como o plano de organização dos meios de comunicação digitais influencia e gera uma espécie de negativo na música, produzindo uma direcionalidade às sensorialidades presenciais.

Elencar esses autores, por ora, é uma atividade que apenas busca designar a abordagem e o método que é realizado no próximo capítulo. A eles ainda são adicionados outros pensadores, aos quais se junta também Deleuze e Guattari, que pensa tanto o pop quanto as mídias em relação aos processos de criação e organização em diversos livros, tais como *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c), *Kafka – por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1998), *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2013) dentre outros.

Em continuidade ao campo de abordagens efetuadas acerca da relação das mídias e da música, nesta tese, a análise da criação nos planos da música pop dá relevância para a agência das plataformas de streaming enquanto dispositivos que armazenam e expressam um dos planos de organização vigentes atualmente. Mais acuradamente, considera-se a relevância do Spotify enquanto agenciamento concreto que expressa o plano de organização da música pop atual. O foco é observar como as músicas se comportam em relação a este plano de organização, ou seja, o que interessa é se as regras deste plano estão contidas na materialidade das músicas analisadas e como as músicas agem em relação a esta materialização.

Para investigar o plano de organização hegemônico materializado no Spotify, é possível recorrer a diversos documentos que descrevem suas lógicas e efeitos. A tese privilegia, dentre tantos, os documentos mais técnicos, que descrevem os algoritmos relevantes na escuta e distribuição musical efetuada pelo Spotify.

É justamente dentro deste escopo analítico acerca do plano de organização musical correlato ao Spotify<sup>52</sup> é que se desenvolve a tese de que uma das peculiaridades desta plataforma seja dar forma ao enquadramento musical. Se quer dizer com isso que o Spotify agencia limites e operações específicas para seus *fonogramas*<sup>53</sup>. No modo de pensamento desenvolvido até aqui, o fonograma acessível por meio de streaming online é, portanto, o plano material do ato de criação no plano de organização da música pop atual. É a partir do fonograma que se instauram os atos de criação que partem das músicas.

Deste modo, resumidamente, com as características sóciotécnicas do Spotify bem descritas e as análises musicais realizadas, chega-se na possibilidade de observar a funcionalidade de uma música em relação a este plano de organização específico. Passa a ser possível descrever como uma música é correlata às informações propagadas pelo plano de organização armazenado no Spotify, bem como é possível verificar como o plano de composição de uma música age em relação a esta plataforma de streaming.

Mas não se trata de chegar em uma generalidade dicotômica. Não se trata de dizer que uma música informa ou contrainforma o Spotify como um todo. Trata-se de observar como há uma plasticidade comunicacional entre as músicas e a plataforma. Alguns traços informam, outros contrainformam. Os traços podem, inclusive, variar suas funcionalidades em diferentes trechos de uma mesma música.

Ao chegar nesta plasticidade, neste diagrama de movimentos e funcionalidades, desvela-se a máquina musical que opera *entre* o plano de organização, o plano de composição e o plano material da música pop atual.

Com a proposição desse método, demonstrou-se por outra via a perspectiva descrita gradualmente no subcapítulo anterior. *Plano, agenciamento e máquina são partes complementares*. Lapoujade (2015) sistematiza esta complementaridade dizendo que estes termos são níveis de uma única e mesma realidade, de onde extrai o seguinte método: “é preciso remontar desde tal agenciamento concreto histórico-social até a máquina abstrata que distribui suas coordenadas e até a matéria intensiva do plano” (LAPOUJADE, 2015, p. 203).

---

<sup>52</sup> Importante salientar que não se está considerando que exista apenas um plano de organização no Spotify e nem que só se formem planos de organização nessa plataforma. Existem vários planos modelizantes no Spotify, tanto é que é uma plataforma que abriga vasta coleção de músicas ambientais e de podcasts, por exemplo.

<sup>53</sup> Esta ideia é defendida no capítulo 2.3.4 O fonograma é a moldura do plano de organização da música pop e no capítulo 3 Fonograma online e o plano de organização da música pop na era do streaming.

Para as preocupações musicais, este método geral traduz-se no seguinte: músicas distribuídas pelo Spotify são os objetos de análise empírica para se chegar a traçar os planos que lhe são correlatos e que operam a sua máquina de produção.

\*\*\*

Posto o passo a passo do método, a seguir efetua-se a pesquisa documental acerca das características musicais do pop e do pop das plataformas de streaming, das quais se privilegia o Spotify, por ser a plataforma com maior número de usuários. Essa etapa é realizada principalmente através de um estado da arte que conta a formação da música pop, passando pelas definições de pop em Deleuze. Além disso, a etapa se faz a partir da absorção de descrições das preferências sonoras do Spotify, as quais já estão incrustadas em seus algoritmos.

### **3 O PLANO DE ORGANIZAÇÃO E A CONSISTÊNCIA DA CRIAÇÃO DA MÚSICA POP DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA**

Baco Exu do Blues, Lady Gaga, Terno Rei, Childish Gambino, Elza Soares, 100gecs, Billie Eilish, Matuê, Tyler, The Creator, Mc Zaac, Anitta, Caetano Veloso, Frank Ocean, Ludmilla, BaianaSystem, Doja Cat, Rico Dalasan, Luisa Sonza, Filipe Ret... Que transversal atravessa as músicas destes (e de tantos outros) artistas? Que informações de uma mesma perspectiva organizacional são comuns a todos eles? Mais especificamente: que informações expressas na materialidade musical sugerem regularidades entre eles?

De modo a demonstrar como uma gama tão vasta e heterogênea de artistas faz parte de um mesmo recorte analisável, a seguir demonstra-se como suas músicas são afetadas por um mesmo plano de organização, que pode ser compreendido a partir de diferentes definições de *música pop*. Demonstra-se como esse plano não é compreendido como um *a priori* e tampouco um sistema modelizante fixo. Diferente disso, procura-se aqui evidenciar a imanência de seu movimento, observando como distintos agentes concretos o agenciam.

Navegando por um conjunto heterogêneo de definições de música pop, observa-se como ela aponta, em maior ou menor grau, para uma relação inextricável da música pop com processos perpassados pelos meios de comunicação de massa e com lógicas capitalísticas que lhe são correlatas. Passando por uma diversidade de abordagens acerca da música pop e sua formação, como Adorno (1974; 2011; 1990; 2002), Coleman (2006), Frith (1996; 2001; 2006), Tagg (2003), Sá (2006), Soares (2015), Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006) entre outros, procura-se dar a ver uma perspectiva específica em relação ao modo de funcionamento e à natureza das tecnologias de mediação e distribuição musical.

Parte-se da premissa de que as tecnologias possam ser compreendidas enquanto invenções imanentes aos processos estéticos e sociais. Atualizada pela temática sobrevoada, as tecnologias analisadas são consideradas imanentes aos processos de criação da música pop. Deste modo, considera-se que as regras, que ficam materializadas no plano material da música pop (o fonograma, as plataformas de streaming) e em seu modo expressivo (a canção) sejam constituídas por um movimento sempre contínuo que perpassa as músicas, seus usos específicos e as criações que lhe são correlatas.

Se considera no decorrer do capítulo que a música pop e suas diferentes criações estejam intimamente perpassadas por agenciamentos capitalísticos e tecnológicos. Consideração essa que poderia determinar que as ações criativas da música pop estariam já programadas, sendo apenas desenvolvimentos do capitalismo. No entanto, defende-se que a ação da música pop expresse um tratamento especial das tecnologias atreladas ao capitalismo, abrindo planos de composição no interior destes.

A música pop é, portanto, definida enquanto prática que desenvolve movimentos que produzem plasticidades, estilos e sensibilidades singulares desde a partir de planos de organização já existentes – os quais são perpassados pelas tecnologias e linguagens. É interessante notar com isso que organização e criação não estão de modo algum separados. A criação se dá justamente pela transformação das regras e limites (materiais e intensivos) em dispositivos produtivos. Em suma, observa-se que *a criação pop se dá pela emergência de práticas menores, alternativas, às prescrições usuais dos aparatos sociotécnicos hegemônicos do capitalismo, ainda que se utilize desses aparatos.*

Pensando deste modo, não se deixa de investigar de que maneira as forças das mídias, das forças capitalísticas e das linguagens agem organizando a criação. Sendo assim, a seguir, são considerados analiticamente como os meios de registro das gravações musicais (desde o fonograma do fonógrafo até o fonograma do Spotify) e uma linguagem musical específica (a canção) constroem-se mutuamente. Se faz isso, demonstrando como estes dois dispositivos de organização são também agenciados pela criação musical. Mais do que isso, demonstra-se como fonograma, canção e criação não mudam separadamente, mas variam de maneira conjunta inextricavelmente.

Com esta abordagem, se faz uma leitura da emergência do hit – um tipo de música muito específico, que tem como uma de suas principais características a vasta<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> A contabilidade que designa esta ‘vasta’ distribuição ganhou numerações distintas ao longo da história. Na época da venda de discos de vinis, a contagem ganhou uma escala recorrente em diferentes agências reguladoras do mercado fonográfico no mundo, indo comumente de disco de ouro até disco de diamante. O número para cada categoria pode ser conferido no Wikipédia em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Certifica%C3%A7%C3%B5es\\_de\\_vendas\\_de\\_discos\\_no\\_mundo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Certifica%C3%A7%C3%B5es_de_vendas_de_discos_no_mundo) >. Em continuidade a esta contabilidade, há atualmente uma categorização do sucesso musical a partir do número de streams em plataformas de música. A categorização de número de streams pode ser conferida no site Popline em: < <https://portalpopline.com.br/disco-de-ouro-platina-e-diamante-como-e-feita-a-conta-no->

distribuição pelo *socius* – enquanto um efeito do fluxo de produção da música pop. Das diversas possibilidades de abordagem dos hits, privilegia-se uma que busca responder às questões estético-musicais levantadas até aqui, buscando analisar e tornar perceptíveis algumas intensidades e funcionalidades que produzem suas sonoridades.

Compreender o plano de organização da música pop torna-se, então, um movimento que busca compreender as formas e as funcionalidades do hit. Para observar um plano específico da música pop, passa-se por distintos agenciamentos histórico-sociais do hit, para, então, chegar nas características singulares do plano de organização do hit de streaming. Surge daí a importância de pontuar as intensidades constituintes do modo de organização do Spotify.

Observa-se, portanto, o modo de emergência e os indícios dos principais vetores sonoros que agenciam as distribuições em larga escala atuais, dadas através das plataformas de streaming e, principalmente, através do Spotify e suas playlists. As regularidades analisadas, são, por sua vez, os padrões sonoros dos gêneros musicais, a necessidade de prender a audição musical nos primeiros trinta segundos da música e a duração musical média de três minutos.

### **3.1 Música pop – a prática menor da música instalada na máquina capitalista**

Aquém de a considerar um gênero musical, propõe-se que a música pop seja compreendida enquanto um plano de organização e de desenvolvimento musical que é constituído por um agenciamento histórico-social relacionado intimamente com o *continuum* traçado entre composição, execução, gravação, armazenamento, distribuição e escuta musical. E dois dispositivos que traçam a relação entre estes processos são o fonograma e a canção. Analisando-os, percebe-se que uma tecnologia de distribuição musical cria margens para a composição musical tanto quanto os instrumentos de execução ou gravação musical.

É de fácil assimilação que as frequências e as relações timbrísticas de uma guitarra diferem de um baixo ou de um sintetizador, de modo que o uso de um ou outro instrumento agencia resultados distintos na música. Nesta esteira, é possível considerar que um instrumento seja tão compositor musical quanto um indivíduo que o toca, ou

seja, cada instrumento também participa da força de composição de uma música. Correlato a este processo, propõe-se considerar que o fonógrafo, o rádio, a televisão ou as plataformas de streaming também participam da composição, margeando suas possibilidades, funcionalidades e formas.

É claro, pode soar um tanto quanto estranho pensar que a mediação esteja interiorizada no processo de produção. Mas quando se observa o modo de funcionamento de plugins como o Ozone 9, da empresa Izotope, esta ideia soa bem menos delirante. Este plugin carrega em suas potencialidades a formatação de uma música em padrões de masterização oriundos das regularidades formais de grandes hits contemporâneos<sup>55</sup>. Além disso, ele é produzido como uma extensão para softwares como Ableton Live<sup>56</sup> ou Pro Tools<sup>57</sup>, que têm como uma de suas funcionalidades a escuta em tempo real do efeito dos processamentos de áudio. Então, um amálgama produzido com estes elementos permite que o produtor componha a música ouvindo um resultado aproximado da música quando esta é perpassada por compressões ideais do mercado atual baseado já nos padrões sonoros das plataformas de streaming. O plano de organização incrustado na mediação das plataformas torna-se um elemento imanente da produção musical. O efeito disso é que o plano de organização acaba manifestando-se na própria forma musical resultante.

Esta leitura está em continuidade a diversos pesquisadores de diferentes épocas, ainda que algumas distinções apareçam na minúcia do tratamento. Mark Coleman (2003) observa como a transformação das mídias e sua escalada mercadológica influenciam no formato musical, provocando diferenças materiais desde a duração até a mixagem das músicas. Observando esta mesma intensidade produtiva, Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006) pontuam que “pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical” (p. 2). Em sentido similar, Conter (2016) diz que a música pop “decorre de uma série de invenções tecnológicas, partindo do fonógrafo, no final do século XIX” (p. 32). Nesta mesma perspectiva, Sá (2006) pontua que as tecnologias que seguem a linhagem do fonógrafo (como o vinil, o CD, o mp3) exploram a noção de reprodutibilidade e

---

<sup>55</sup> É possível observar o modo de funcionamento do plugin no seguinte link: [https://www.youtube.com/watch?v=rdbzKpR\\_Uzk&ab\\_channel=iZotope%2CInc](https://www.youtube.com/watch?v=rdbzKpR_Uzk&ab_channel=iZotope%2CInc).

<sup>56</sup> O funcionamento básico do Ableton Live pode ser observado aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=P5ebKmShafY&ab\\_channel=Soundviser](https://www.youtube.com/watch?v=P5ebKmShafY&ab_channel=Soundviser)

<sup>57</sup> O funcionamento básico do Pro Tools é explicado neste vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=iVxBDXZ46sI&ab\\_channel=BonbapTutoriais](https://www.youtube.com/watch?v=iVxBDXZ46sI&ab_channel=BonbapTutoriais)

expressam a *comodificação*<sup>58</sup> da música. Com base nesta relação entre mídias e música, no livro *Performing Rites – on the value of popular music* (FRITH, 1996) e no direto e pontual texto *Pop music* (FRITH, 2001), Frith define a música pop enquanto o terceiro estágio de uma história da música contada a partir de seus modos de armazenamento. Para ele, a música pop torna-se reprodutível e consumível através do mesmo processo que codifica sua forma e sua funcionalidade, ou seja, a música é transformada através de seu armazenamento em fonogramas<sup>59</sup>.

Embora em Frith (1996; 2001), música popular e música pop sejam expressões atreladas a distintos sistemas, isto não é recorrente como um todo em pesquisas e livros especializados. Philip Tagg (2003), ao descrever o que chama de música popular, diz que ela

é a) concebida para distribuição em massa para grupos de ouvintes de grandes dimensões e frequentemente heterogêneos, do ponto de vista sociocultural; b) armazenada e distribuída em formas não-escritas; c) possível somente numa economia monetária industrial em que se torna um produto comercial e d) em sociedades capitalistas, sujeitas às leis do “livre” comércio, de acordo com as quais deve, idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível (TAGG, 2003, p. 13).

À música pop (ou à popular contemporânea massiva) é designada uma relação inseparável com o mercado, o que converge com o demonstrado a partir do modo de produção musical agenciado pelo Ozone 9. Trata-se de uma música produzida “dentro dos padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia” (SOARES, 2015, p. 21). Significa dizer que na música pop, o fluxo mercadológico inerente às mediações operadas no polo da distribuição musical, estão interiorizadas no processo de composição.

Enquanto continuador da crítica marxista ao capitalismo, Adorno (1974; 2011; 1990; 2002) debateu-se profundamente com a emergência da música pop tanto em relação à sua dependência capitalística quanto em relação às formas e funcionalidades da canção pop agenciadas pelo fonograma. De modo bastante enfático, Adorno (2011) descreveu a música pop negativamente, em contraste à música de orquestra ou de

---

<sup>58</sup> A autora parte do termo *comoditie* para pensar o processo pela qual a música “transformada em mercadoria, submetida às relações de compra e venda” (SÁ, 2006, p. 5).

<sup>59</sup> A leitura musical de Frith (1996; 2001) torna-se bastante clara quando se observa os outros dois estágios margeados pelo autor: o primeiro deles seria o folk, no qual a música é consumida e armazenada através dos corpos e suas performances, relacionando-se com a música popular; e o segundo é intitulado artístico ou clássico, relacionando-se com o modo de conservar a forma ideal de uma música através de notações e partituras, processo muito relacionado à música erudita.



vanguarda, enfatizando que a influência do rádio e do fonograma produziram um tipo de escuta que simplificava as nuances musicais. Embora Adorno (1974) tenha dado proeminência ao trabalho de descrição do que chamou de nova música, referindo-se à música de Schoenberg e Stravinski enquanto espécies de escapes do estrangulamento midiático, em alguns textos específicos chega a comentar as características da música pop. Em um artigo especialmente raro de ser acessado, chamado *On the musical employment of radio*, comentado em nota de rodapé de outro texto que sugere a questão indiretamente, chamado *The Form of the Phonograph Record* (ADORNO, 1990), o autor enfatiza que as lógicas fonográficas abriam margem para um desenvolvimento que lhes fosse intrínseco, desenvolvimento do qual a música popular encontraria sua maior potencialidade.

Neste caso, Adorno (1990) parece apontar para um ato de criação distinto do modo dialético com que se trabalhou ao longo da maior parte de sua obra. Sugere algo realizado na versão em vinil de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (THE BEATLES, 1967), no qual o final do espiral por onde agulha percorre termina em um anel – um *loop*, no jargão do áudio, repetindo infinitamente uma amostra sonora que dura pouco mais de três segundos até que a agulha fosse retirada do disco por parte do ouvinte. Na execução em vinil, a repetição da última parte, que começa aos cinco minutos e dez segundos (5:10), que já tem uma progressão pululante, gera uma espécie de dodecafonismo que se transmuta em minimalismo pela repetição.

Um afeto, que se transmuta em ritornelo pela repetição, intrínseco à música registrada especificamente na série de discos de vinil em questão, esta criação deriva de um imbricamento inseparável entre música e mídia de registro e distribuição. Trata-se de uma perspectiva bastante peculiar que a música expressa em relação ao vinil. A ideia de fazer *loops*, provavelmente, diz respeito à aproximação que o quarteto estava fazendo com Stockhausen (que inclusive aparece na capa do disco) e com a música concreta. Na sequência, em seu álbum branco, os Beatles vão compor *Revolution 9* (THE BEATLES, 1968), música que também explora as materialidades dos equipamentos de fonografia.

Mas há também exemplos radicais de desenvolvimentos intrínsecos às lógicas fonográficas que atuaram desde a própria forma musical. Em 2014, a banda americana Vulfpeck lançou um disco chamado *Sleepfy*<sup>60</sup> (2014) no Spotify, no qual desenvolveu fonogramas sem som algum com duração de mais de trinta segundos pensando no modo

---

<sup>60</sup> *Sleepfy* (2014), de Vulfpeck, está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kTE2UdbmDw4&ab\\_channel=Enig.Ma](https://www.youtube.com/watch?v=kTE2UdbmDw4&ab_channel=Enig.Ma).

de remuneração da plataforma<sup>61</sup>, que apenas paga *royalties* pelos *plays* com duração que excedam este tempo. Na ocasião, uma parte da crítica musical chegou a ler a ação como uma espécie de crítica ao Spotify, mas, segundo a banda, teria sido um modo de angariar fundos para realização de uma turnê (objetivo que foi realizado com sucesso, já que a ação rendeu cerca de vinte mil dólares)<sup>62</sup>. De qualquer modo, são silêncios que tornam expressivos a organização, o modo de distribuição do Spotify e sugerem o modo de remuneração do Spotify. Trata-se de uma obra intrínseca à mediação que a distribui.

Retomando, o primeiro exemplo age tornando o vinil um suporte ainda mais expressivo, ou seja, um suporte que nessa consistência emite afetos musicais distintos dos tradicionais efeitos que ele agencia (como o ruído da agulha, por exemplo). Há um efeito musical (a repetição do último trecho sonoro), que aponta para um ato criativo contrainformacional, condicionado pelo pulo do plano pop ao plano da música concreta – significando que nesse caso há uma sensação musical dada pela passagem entre planos de organização. Já no segundo caso, do *Sleepfy* (VULFPECK, 2014), a ação é no domínio musical, ainda que voltado totalmente para a visibilização da estrutura midiática. Não há canção – apenas silêncio aparente que opera uma espécie de sugestão de que a música não importa para a estrutura midiática em questão. Neste caso, se há sensação, é entre a intensa passagem de níveis de uma música anteriormente escutada – dotada de sons, estruturas musicais, desenvolvimentos canceiros – e estes fonogramas curtos e silenciosos.

Dois potentes exemplos de desenvolvimento musical que giram em torno da exploração das características específicas e derivadas do amálgama sociotécnico midiático. Entretanto, estes dois exemplos ainda não demonstram como relações de elementos de uma música podem informar e contrainformar o plano de organização da música pop.

Embora Deleuze tenha dado proeminência às análises da música erudita de diferentes épocas (DELEUZE, 2005b; DELEUZE; GUATTARI 2012b), considerando músicas de Robert Schumann, Arnold Schoenberg, Claude Debussy, John Cage,

---

<sup>61</sup> Segundo a revista Eolor, “estima-se que, atualmente, CADA stream dentro do Spotify equivalha a US \$ 0,0049. Deste valor, cada artista recebe cerca de 50%, ou seja, o valor final equivale a US \$ 0,0024 por cada stream”. Matéria disponível em: <https://www.revistaeolor.com/post/quanto-ganham-os-artistas-no-spotify#:~:text=Estima%2Dse%20que%2C%20atualmente%2C,artistas%20mais%20rent%C3%A1veis%20da%20plataforma.> .

<sup>62</sup> O disco posteriormente foi retirado do Spotify. O caso é contado em detalhes pela Vice: <https://www.vice.com/pt/article/xyajnz/sleepify-o-album-silencioso-do-spotify-que-rendeu-20-mil-em-royalties> .

Wolfgang Amadeus Mozart, Emmanuel Chabrier, Georges Bizet, Béla Bartók, Edgar Varèse e outros<sup>63</sup>, há pontualmente alguns comentários acerca da música pop que revelam seu modo de compreender a criação correlata a este plano de organização. E este modo focaliza a operação que se alastra a partir do domínio musical e sobre as sistematizações do formato canção.

Em seu abecedário, Deleuze (1994) sugere que a criação na música pop possa se desenvolver a partir de operações que criem plasticidades que fazem um sistema organizador (plano de organização) chegar ao desequilíbrio, ainda que esse siga se mantendo enquanto quadro de referência. Neste caso, demonstra isso a partir de uma operação que desafia a perspectiva tonal no interior da canção. Retomando a citação que abre esta tese, a operação criativa da música pop é sugerida por Deleuze (1994) da seguinte maneira:

o que faz com que haja uma comunhão entre uma canção popular e uma obra-prima musical? Isso me fascina. Acho que Edith Piaf foi uma grande cantora, ela tinha uma voz extraordinária e, além disso, ela tinha a característica de sair do tom e de recuperar a nota fora de tom, uma espécie de sistema em desequilíbrio no qual sempre recuperamos algo. Esse me parece o caso de todos os estilos. Gosto muito porque é o que me pergunto sobretudo em relação à música popular. (DELEUZE, 1994, p. 66).

Neste caso, Deleuze (1994) parece inferir que uma das regras do plano de organização da música pop seja a tonalidade<sup>64</sup>. Buscando a intensidade produtiva de sensação contrainformacional que o autor parece observar no modo de cantar de Edith Piaf, pode-se dizer que ele observa uma espécie de autonomização da voz em relação às possibilidades melódicas margeadas pelo sistema tonal incrustado no plano de organização da canção pop. Parece tratar-se de um modo elementar expresso pela voz<sup>65</sup>, que é relacionado com a emergência de um plano de composição singular às paixões afetivas inerentes ao ato de cantar de Edith Piaf. Então, se a cantora por um lado utiliza o plano de organização da música pop como margem criativa, por outro desvencilha-se

---

<sup>63</sup> Uma playlist produzida com estes e outros nomes citados por Deleuze está disponível aqui: <https://open.spotify.com/playlist/1cCglfjMgXdSp3KFOBTi47?si=8d403d9ee1b74f9a>

<sup>64</sup> A tonalidade é um sistema frequentemente questionado pela música pop em diversos exemplos, que passam tanto pelas dissonâncias das guitarras de Sonic Youth quanto por algumas músicas do funk carioca, como é o caso do refrão de *Atoladinha (enterradinha)* (2005), de Bola de Fogo, As Foguentas, Dj Marlboro. Essa última está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5wJJ73Ja0irJyahx4Xexvv?si=517e2e1efd81444c>.

<sup>65</sup> Esta expressão designa um dos modos de produção de sensação descritos no capítulo 4, sendo explicado verticalmente naquele momento.

deste fazendo passar um fluxo decorrente da singularidade da expressão. Essa plasticidade é o que parece interessar Deleuze (1994) na música pop.

A questão do estilo é também bastante curiosa nesta passagem. Desde *Proust e os signos*, Deleuze (2003) evoca o estilo para definir uma operação especial da arte. Já neste livro em questão o estilo é evocado como uma espécie de ponto de vista, de perspectiva, que eclode pela relação de forças de distintos elementos<sup>66</sup>. Deste modo, a discussão do estilo é bastante correlata à investigação da insurgência de um plano de composição inerente a uma obra de arte. A operação de Edith Piaf, pontualmente, é a de fazer emergir um plano de composição na música através do tratamento especial que dá à melodia<sup>67</sup>.

Em *Derrames - entre el capitalismo y la esquizofrenia* (DELEUZE, 2005b), há um comentário que expressa a perspectiva acerca da música pop através de outro exemplo. Em uma das aulas, Deleuze (2005b) está buscando pontuar a questão do devir na música, demonstrando duas operações vocais. A dos *castrati*, cantores que ocupam regiões vocais tidas tradicionalmente como femininas (como soprano, mezzosoprano ou contralto), alcançando timbres que tornam indiscernível sua masculinidade; a segunda operação observada é a dos contratenores que utilizam a técnica do falsete para chegarem a alturas equivalentes às ocupadas pelos alcances vocais contraltos e mezzosopranos. Nestes dois casos, Deleuze (2005b) observa como, através da iminência de construção de uma certa indiscernibilidade da origem da voz – e da indiscernibilidade da constituição biológica ou do gênero dos cantores – instaura-se um processo de devir na música. Em meio a este cenário, lembra dos falsetes de David Bowie e dos Beatles, que operam também, segundo ele, procedimento similar de instauração de devir-mulher ou devir-criança na música.

---

<sup>66</sup> Se poderia dizer que a emergência do estilo passa pela relação de distintos elementos – como a voz, os instrumentos, as velocidades e temporalidades. Esta relação provoca uma espécie de acontecimento que faz ultrapassar codificações exteriores, fluxos individuais dos materiais e os estilos particulares dos artistas.

<sup>67</sup> Há uma passagem do filme *Assim Nasce uma Estrela*<sup>67</sup> (2018) que expressa bem a relação do estilo. Ao buscar demonstrar como se expressa a beleza da criação musical, o personagem Bobby, interpretado por Sam Elliot, diz para Ally, interpretada por Lady Gaga, que “a música é essencialmente doze notas por cada oitava. Doze notas, e a oitava repete-se. É a mesma história contada uma e outra vez. Tudo o que o artista pode dar ao mundo é a forma como vê essas doze notas”. Significa dizer que, dado um plano de organização, pode-se chegar a um plano que extrapola esta força de regularidade prévia, a uma criação que faz o plano de organização gaguejar a partir de suas próprias regras. Então, um plano de composição não necessita de um aval de um sistema ou de uma comunidade, pode ser uma perspectiva singular, que só obedece aos seus termos constituintes. Um plano de composição pode ser uma perspectiva singular acerca do sistema tonal, por exemplo, como parece estar sugerido no comentário acerca de Edith Piaf.

Neste segundo caso, observa um procedimento rente à técnica musical que, por sua intensificação, ultrapassa algumas classificações musicais ao passo que também coloca em xeque limites identitários. Se há alguma mídia, neste caso, é a voz, ainda que não seja tratada por esta nomenclatura nas aulas em questão.

Vê-se que a questão da mediação em Deleuze é tratada no nível da perspectiva organizacional que lhe é correlata. O que é discutido é o plano de organização (como um código) e a materialidade que expressa um tratamento específico deste plano, constituindo uma perspectiva singular – a voz de Edith Piaf e o sistema tonal, por exemplo. Mas ainda que apareça, raramente o material midiático no qual este sistema está incrustado é analisado. Não que as mídias, enquanto tecnologias de mediação, sejam invisíveis ou sem importância para Deleuze. Pelo contrário, em relação às tecnologias, Deleuze e Parnet (1998), expressam uma leitura bastante peculiar.

Um agenciamento não é jamais tecnológico, é até mesmo o contrário. As ferramentas pressupõem sempre uma máquina, e a máquina é sempre social antes de ser técnica. Há sempre uma máquina social que seleciona ou assimila os elementos técnicos empregados. Uma ferramenta permanece marginal ou pouco empregada enquanto não existir a máquina social ou o agenciamento coletivo capaz de tomá-la em seu phylum (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57).

Em continuidade ao pensamento pragmático que Deleuze desenvolve ao longo de sua carreira, uma mídia não teria uma essencialidade própria – sequer manteria um código puro e absoluto. Pensando o telefone, Deleuze e Guattari (2011c) o consideram uma ferramenta que pode compor peça em um maquinismo singular. Serve para projetar ou prolongar vozes, mas também é peça em um maquinismo no qual as próprias vozes também são peças, amálgama em que o menos provável pode eclodir, provocando funcionalidades e formas de comunicação<sup>68</sup> bastante distintas das projetadas idealmente pela indústria telefônica. É importante notar que nesta abordagem, a técnica, por si só, não determina, mas serve como peça de funcionamento. As formas de comunicação aberrantes que são criadas utilizando mídias hegemônicas, então, sequer são jogos contra os aparelhos, como pensa Flusser (2009), mas são consideradas enquanto construções maquinicas que selecionam fluxos latentes na técnica e a fazem adquirir um uso singular.

---

<sup>68</sup> Neste caso, menciona-se comunicação enquanto um processo de transmissão de informações redundantes, ou seja, enquanto transmissão de palavras de ordem. Esta concepção aparece principalmente em *O que é o ato de criação?* (DELEUZE, 2016) e em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Trazendo essa abordagem para pensar a música, o fonograma e seus meios de distribuição não podem ser considerados enquanto tecnologias de mediação deterministas. Primeiramente, o fonograma é diferente a cada mediação da qual ele faz parte. Existem fonogramas em vinil, fonogramas radiofônicos, fonogramas para streaming. Dentro destes, há diversidade de funcionalidades, diversidade de maquinismos fonográficos.

Um exemplo disso é o Spotify: no agenciamento de fonogramas para streaming, há o agenciamento Spotify e, ainda no interior deste agenciamento, há grupos de funcionalidades e formas margeadas pela musicalidade das canções e as escutas que lhe são correlatas<sup>69</sup>. O fonograma, enquanto formato midiático, é desessencializado a cada uso operacionalizado por distintas músicas.

Deste modo, a mediação tecnológica é pensada por Deleuze e Guattari (2011c) como parte funcional de um maquinismo.

É preciso estabelecer desde o início a diferença de natureza entre a ferramenta e a máquina: uma como agente de contato, a outra como fator de comunicação; uma como projetiva e a outra como recorrente; uma reportando-se ao possível e ao impossível, a outra à probabilidade de um menos-provável; uma operando por síntese funcional de um todo, a outra por distinção real num conjunto. Compor peça com qualquer coisa é muito diferente de prolongar-se ou projetar-se, ou de fazer-se substituir (caso em que não há comunicação<sup>70</sup>). Pierre Auger mostra que há máquina desde que haja comunicação de duas porções do mundo exterior realmente distintas num sistema possível embora menos provável (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 511).

A criação musical só acontece, portanto, porque uma máquina de produção se conecta aos fluxos da técnica. Em outros termos, um plano de composição instala-se na medida em que um plano organização torna-se imanente, passando a fazer parte do processo de criação. A instauração do plano de composição passa pela transformação do plano de organização em uma das perspectivas constituintes do processo de criação. Desse modo, o próprio plano de organização transforma-se.

Especificamente: o Spotify muda tanto quanto músicas mediadas por ele apresentam criações específicas, que contrainformam seu sistema (seu plano de organização).

---

<sup>69</sup> É também na investigação destas especificidades que o capítulo 4 se ocupa.

<sup>70</sup> Neste caso, comunicação é compreendida enquanto produção de relações, modo totalmente distinto da comunicação de palavras de ordem que citou-se anteriormente referindo *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e *O que é o ato de criação?* (DELEUZE, 2016). Neste caso, comunicação é justamente a comunicação contrainformacional, a comunicação produtiva.

As criações musicais agenciam, portanto, perspectivas singulares acerca do agenciamento social-técnico da época. Edith Piaf, David Bowie, Beatles, por exemplo, criaram fonogramas singulares na medida em que produziram modos de cantar, formatos de canção, modos de produzir acontecimentos musicais por diferentes vias.

Este modo de compreensão da criação dá a ver um modo bastante específico de ação política. Trata-se de atos que não são baseados na negação de uma mídia ou de um sistema como um todo. Não se trata de elaborar uma crítica pautada na negatividade, com imperativo da “não utilização”. Musicalmente, não se trataria de uma filosofia que diz não ao rádio, à televisão, ao vinil, como se estas mídias fossem essencialmente totalizantes ao desenvolvimento musical. Contemporaneamente, não parece interessante negar o Spotify, justificando esta ação pela procura de plataformas ‘menos’ incisivas ou determinantes de formas e funcionalidades musicais<sup>71</sup>.

São todas estas considerações de base que auxiliam a definir uma operação *pop* para Deleuze e Guattari (2003).

Aquilo a que se chama Pop - Música Pop, filosofia Pop, escrita Pop: Worterflucht. Servir-se do polilinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 55-56).

Neste sentido, a maior parte das análises estéticas realizadas por Deleuze estariam no campo pop. Kafka, Proust, Carrol e outros na literatura. Warhol, Godard, Rocha e muitos outros no cinema. Bowie, Beatles, Piaf, mas também Schumann, Varèse, Debussy na música. Todos esses utilizam tecnologias bastante tradicionais – o livro, a câmera, instrumentos musicais e gravadores. Utilizam também, de distintos modos, linguagens metaestabilizadas como a literatura, o cinema e a música. Utilizam, então, tecnologias produzidas em larga escala (verdadeiros produtos industriais que aglutinam perspectivas de linguagem), fazendo-os adquirir funcionalidades e plasticidades singulares que os arrancam do estupor da ordem.

Tome-se um exemplo: o livro e suas funcionalidades. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2011a) demonstram de saída que não se pode dizer que um livro – enquanto tecnologia – seja um meio que determina que por ele passem apenas comunicações de

---

<sup>71</sup> Por exemplo, Bandcamp e Soundcloud (ainda que também sejam grandes conglomerados capitalísticos e tenham seus próprios margeamentos musicais), muitas vezes são utilizados na cena musical *underground* através do discurso que seriam menos tiranas.

ordens. Para demonstrar isso, opõe dois modos de desenvolvimento a partir do livro – o livro cultural e o livro anticultural. O primeiro é o uso do livro enquanto decalque: “dcalque dele mesmo, dcalque do livro precedente do mesmo autor, dcalque interminável de conceitos e palavras bem situados, reprodução do mundo presente, passado ou por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 47). Trata-se de uma literatura que faz do livro uma peça para produzir comunicações redundantes, representativas, informações que propagam palavras de ordem.

Já o livro anticultural, ainda que seja atravessado por esta dimensão comunicacional da redundância, fará do livro

um uso ativo de esquecimento e não de memória, de nomadismo e não de sedentarismo, de mapa e não de decalque. RIZOMÁTICA = POP’ANÁLISE, mesmo que o povo tenha outra coisa a fazer do que lê-lo, mesmo que os blocos de cultura universitária ou de pseudocientificidade permaneçam demasiado penosos ou enfadonhos (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 47).

Rizomática = Pop’análise. Extrair dos supostos fantasmas da tecnologia do livro movimentos genuinamente inaugurais. Trata-se de instalar no livro uma literatura que questione o fluxo do próprio livro, agindo contrainformacionalmente em relação a ele, conservando sensações intrínsecas a este formato e a este uso.

Quando se dobra esta definição sobre Edith Piaf, David Bowie e Beatles, se pode considera-los pop não porque fazem parte de um cenário ou outro, mas porque produzem novas sensibilidades a partir de mediações existentes e linguagens disponíveis. Estes artistas não negam tecnologias e linguagens, mas compõem peça, instalam-se em fluxos e produzem novos usos para estes elementos. É como recriar as tecnologias e linguagens através da constituição de uma perspectiva distinta. Retomando os termos: recriar tecnologias e linguagens através da constituição de novos planos correlatos a estes elementos.

Como se tem visto, a questão da criação em Deleuze desemboca na criação de potencialidades e funcionalidades. E essas podem muito bem ser relacionadas com a compreensão significacional de uma proposição literária, musical, cinematográfica. Mas também podem ser relacionadas com outras funcionalidades, que extrapolem a significação. Como já se viu anteriormente, na música, a potencialidade contrainformacional é relacionada com a existência de sensações que emanam da musicalidade dos sons, os fazem entrar em fluxos não tão lógicos para organizações



prévias e que podem chegar a interferir em outros domínios expressivos e em outras materialidades.

Gradualmente, observou-se por distintas vias que a criação, de certo modo, coloca justamente problemas de interpretação. Correlata à criação de uma obra literária pop, portanto, emerge uma leitura pop. Correlata à criação da música pop, emerge uma escuta pop.

A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. Pop'filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3).

Neste ponto, Deleuze e Parnet (1998) talvez sugiram algo que não tenham dito nessa ocasião: se a arte e a música podem produzir modos de compreensão do mundo, então estas são áreas que pensam e fazem pensar. Especificamente, a música produz modos de perceber o mundo, faz filosofia, ou melhor, pop'filosofia, pop'análise.

Destaca-se que esse tipo de abordagem aponta que as criações estéticas contemporâneas sejam, em sua grande maioria, todas pop, já que é muito raro que os artistas criem primeiramente seus meios de produção para depois produzirem suas obras cinematográficas, literárias, musicais. Mas, em adição a isso, nem todos os artistas, de fato, realizam uma prática menor com as tecnologias industriais, fazendo suas linguagens variarem, produzindo agenciamentos diversos, criando sensibilidades emergentes.

Entretanto, caso uma música expresse contrainformações em relação ao plano de organização das tecnologias que utiliza para produzir, aí ela pode ser considerada enquanto uma música pop nos termos colocados acima. Assim, trata-se de uma música enquanto uma prática menor da música instalada na máquina capitalística.

Nessa perspectiva, o conceito de pop – e de música pop – apresenta-se fortemente transversal a uma diversidade bastante vasta de fenômenos. Precisamente nesse sentido é que se pode considerá-lo aquém de ser um gênero musical específico, sendo mais uma espécie de prática. Ao mesmo tempo, por ter intimidade com as máquinas capitalísticas e, em especial, com os meios de comunicação e distribuição, ele tem sua generalidade especificada na medida em que se especificam também esses

meios. Ao se considerar a gama de plataformas de distribuição musical, a gama de modos de criação que se engancham nessas plataformas para criarem perspectivas alternativas de suas organizações, o pop prolifera, gerando uma grande diversidade de atos estéticos pop específicos.

Para tornar isto claro, é preciso enfatizar mais uma vez dois pontos: 1) as tecnologias de registro e distribuição têm planos de organização que privilegiam as informações (as palavras de ordem); e 2) a criação estética tem por característica criar usos e funcionalidades para os materiais pelos quais opera, além de criar sensibilidades a partir deles. Nesta perspectiva, as criações pop, que utilizam mediações e linguagens já existentes, têm como procedimento estético a sublevação de usos e funcionalidades menores para tecnologias que tem lógicas capitalísticas incrustadas em seu fluxo produtivo: *esta música pop se instala sobre a máquina produtiva capitalística e extrai dela usos menores. E mais especificamente: esta música pop extrai usos menores e produz linhas de fuga à indústria fonográfica, mesmo dela fazendo parte.*

Esta música pop se trata de uma prática que utiliza aparelhos sociotécnicos capitalísticos para criar, arrancando-lhes a dimensão transcendente e assujeitadora ao torná-los elementos de um plano de consistência a partir do qual músicas específicas são criadas. Por sua vez, é nessas músicas onde fica inscrito o uso menor dessas tecnologias. Analisar seus afetos, ritornelos e sensações, em suma, seus funcionamentos e suas potências é verificar a um só tempo a criação musical agenciada por elas e o testemunho de variação do plano de organização sociotécnico em que elas estão posicionadas.

Dada essa definição mais geral da música pop, o foco desta tese é um pouco mais restrito: refere-se à análise dos funcionamentos e potências de hits pop que produzem usos menores em relação ao plano de organização das plataformas de streaming e, em especial, do Spotify.

Provocativo para a dialética do bem e do mal, que pensa oprimidos e opressores em lugares bastante delimitados, Deleuze e Guattari (2011a; 2011c) agenciam um modo de consideração do mundo moderno e contemporâneo enquanto processos histórico-sociais em que a qualquer fluxo é adicionado o fluxo capitalístico. No entanto, o desenvolvimento de detalhes que fazem este fluxo maquínico do capitalismo transvalorar-se em fluxos de criação passa também pela emergência de novas máquinas, que, de certo modo, estão enganchadas na máquina capitalística.

A música pop não é, assim, um plano de organização que cá sempre esteve, mas uma máquina produzida e não estabilizada. Cada máquina musical que se produz e se engancha nesta máquina maior faz com que algo aconteça, ainda que sem fazê-la perecer. Uma nova funcionalidade musical, por exemplo, pode não necessariamente revirar como um todo o sistema social vigente, mas pode produzir avalanches que abrem caminhos que são relacionadas à música e eventualmente a extrapolam, afetando outros domínios.

Deleuze e Guattari (2011c), nitidamente preocupados com a questão capitalística, chegam a levantar a questão sobre qual seria uma via revolucionária para a onipresença das lógicas capitalistas. E, então, acompanham Nietzsche propondo uma via em que se utilize do presente para ir mais longe, criar. “Não retirar-se do processo, mas ir mais longe, “acelerar o processo”, como dizia Nietzsche: na verdade, a esse respeito, nós ainda não vimos nada” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 318).

Neste ponto, abre-se toda uma nova problemática. Pesquisadores mais contemporâneos observam a questão por distintos vieses. Enquanto Shaviro (2013) acompanha Deleuze e Guattari (2011c) na perspectiva aceleracionista, Viveiros de Castro e Danowski (2017) observam como esta perspectiva pode estar conectada até mesmo com a degradação do planeta e com o aquecimento global, já que o capitalismo não seria tão frágil a ponto de ser quebrado desde seu interior e a aceleração de suas lógicas apenas geraria uma produção desenfreada, demandando mais e mais materiais, tecnologias e produtos diversos.

De qualquer modo, talvez a sugestão de Deleuze e Guattari (2011c) acerca do aceleracionismo enquanto prática revolucionária tenha sido mais uma sugestão pontual do que uma perspectiva que perpassa toda sua obra, já que não aparece com proeminência em outros livros. O ato de criação, nesse sentido, parece muito mais um ato de transformação do sistema do que um ato de destruição – de uma vez por todas – das lógicas axiomáticas do capitalismo. Trata-se não de uma aceitação da condição capitalística, mas de uma visão realista e menor, de que um sistema é definido por suas linhas de fuga. Mudar o sistema desde seu interior, ao invés de propor idealmente um sistema totalmente novo.

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle (DELEUZE,

2013a, p. 221).

Neste sentido, fonograma e canção, formatos agentes do plano de organização da música pop – que são atrelados ao capitalismo – são peças para o maquinismo da criação desta música pop. Encontrar respiros, bolsões de ar, vacúolos de não comunicação, significa produzir contrainformações neles mesmos, para que fluxos corram em seu interior de modo a conduzi-los a uma dinâmica de movimento. A música pop – em seu movimento – é, então, tanto margeada pelo fonograma e pela canção quanto produz novas intensidades a este plano material e a este modo expressivo da música.

\*\*\*

De maneira a elaborar um modo de consideração das músicas pop, elaborou-se uma perspectiva que visualiza a transversal entre os limites e potencialidades do fonograma, a expressividade da canção e o desenvolvimento das formas e funcionalidades das músicas pop. Plano material da técnica de registro e distribuição, linguagem musical e modos de criação musical são intensidades que formam o plano de organização da música pop. Embora cada uma destas intensidades possua uma natureza específica, elas estão, neste caso, imbricadas em um fluxo maquínico de produção. Em um fluxo constituído de fluxos: o fluxo de produção da música pop.

Vê-se que ao tratar do plano de organização da música pop, buscando descrever as regularidades que *fazem fazer* no interior desta perspectiva, acaba-se percebendo que a própria criação é uma força que produz tais regularidades. Em outros termos, o sistema da música pop não só influencia as criações que estão por vir, mas ele próprio é efeito de criações efetuadas ao longo dos tempos.

O plano de organização da música pop é, portanto, uma linhagem produtiva agenciada por distintas forças, que estabelecem relações tão imbricadas que, quando um dos elementos muda, os outros mudam também. Assim, torna-se pouco misterioso o nascimento da estética musical do hit enquanto correlata à paixão consistente entre a canção, o fonograma e a criação musical.

### **3.2 Os hits – as regularidades formais dos efeitos da consistência entre fonograma e práticas da canção**

Se a música pop pode ser compreendida a partir de seu agenciamento sociotécnico, ela pode também ser compreendida desde as regularidades formais e funcionais que informa. Após observar alguns agenciamentos que operam enquanto forças de sua produção, a observação das formas musicais existentes revela o modo singular como estas forças expressam-se.

*Bad Guy*<sup>72</sup> (2019), de Billie Eilish tem três minutos e quatorze segundos (3:14); *Modo Turbo*<sup>73</sup> (2021), de Luísa Sonza, Pablllo Vittar e Anita, tem dois minutos e trinta segundos (2:30); *Vai Embrazando*<sup>74</sup> (2017), de Mc Zaak e Mc Vigary, tem dois minutos e quarenta e seis segundos (2:46). A média de três minutos é uma demarcação temporal muito presente na música pop enquanto intensidade partícipe de seu plano de organização. Não é à toa, é a mais simples, notória e verificável característica das músicas desenvolvidas neste plano.

No texto *The Form of the Phonograph Record* (ADORNO, 1990) – publicado pela primeira vez em 1923, pensando os primórdios da indústria fonográfica e sua estética correlata – Adorno (1990) já observava que “a única coisa que pode caracterizar a música de gramofone é a inevitável brevidade ditada pelo tamanho da placa de vinil” (1990, p. 58, tradução nossa). Coleman (2005) também relembra desta duração em distintos momentos de seu livro, fazendo questão de também demonstrar que ela deva ser compreendida enquanto uma derivação direta do “resultado duradouro da tecnologia desenvolvida por Thomas Edison e outros” (p. 14, tradução nossa).

Embora a brevidade das canções pop seja inegável tanto no início da indústria fonográfica quanto nos hits atuais, aceitar a origem desta característica enquanto uma determinação tecnológica arrasaria a complexidade da questão. Observar essa durabilidade maquinicamente, desde a imanência plana entre fonograma, canção e criação, torna-se um objetivo a ser traçado a seguir. Mas antes de pensar esta duração, cabe verificar como a questão formativa desta característica foi abordada. Mesmo Adorno (2011), por exemplo, oferece uma leitura que observa o desenvolvimento da brevidade da música pop desde um *continuum* expressivo musical, do qual, segundo ele,

---

<sup>72</sup> *Bad Guy* (2019), de Billie Eilish, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2Fxmhks0bxGSBdJ92vM42m?si=3b6b56cb44954622>.

<sup>73</sup> *Modo Turbo* (2021), de Luísa Sonza, Pablllo Vittar e Anita, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2ip4hxYupn3CSsHjn4l2a8?si=754af8bea9644c63>.

<sup>74</sup> *Vai Embrazando* (2017), de Mc Zaak e Mc Vigary, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1zhfU6YXa2pXUAQdG1NvBZ?si=d77b4ee51bc640b3>.

fazem parte distintas sonoridades – incluindo o hit – que se aglutinam no termo música ligeira.

Em *Introdução à sociologia da música*, Adorno (2011), antes de designar a música popular massiva com o termo hit, a designa como música ligeira. Embora mantenha seu ranço em relação ao valor estético deste modo musical, faz uma breve história do conceito, demonstrando como há uma continuidade entre distintas formas específicas da música ligeira, citando a *opereta*<sup>75</sup>, a *revue*<sup>76</sup> e os mais diferentes musicais<sup>77</sup>. A música ligeira, então, pode ser compreendida enquanto um tipo musical que tem tanto agenciamentos tecnológicos quanto sociais e estéticos.

Na história contada por Adorno (2011), a música ligeira, que é anterior ao rádio, é rapidamente introduzida na programação de rádio da época. Segundo ele, a música de entretenimento, a qual é definida negativamente em relação ao que chama de música elevada, foi ainda conduzida a um declínio maior, atribuindo sua causa “ao avanço e à primazia técnico-econômica da transmissão radiofônica e do cinema, de modo mais ou menos semelhante à maneira como o *kitsch* fotográfico estrangulou a pintura” (ADORNO, 2011, p. 88). Concorda, portanto, que a tecnologia midiática tenha efeito sobre a forma da música ligeira, ainda que observe que esta música ligeira não se inicia com as mediações de massa.

Extrai-se, desta perspectiva, que a música ligeira tenha sido perspectivada e tenha encontrado nas mídias um modo peculiar de desenvolvimento, agenciando as características regulares do que ficou conhecido como música popular massiva. O tipo de voz, a formação instrumental e outros elementos musicais foram gradativamente sendo selecionados pelo formato midiático, que é materialmente recortado desde o formato da gravação fonográfica até sua distribuição posterior no rádio ou em discos de vinil. Em abordagem semelhante a este, Coleman (2011) pensa o sucesso de Enrico Caruso<sup>78</sup>, tenor italiano que ficou famoso por suas gravações no final do século XIX, devido a este ter uma voz que se encaixava perfeitamente ao formato fonográfico da

---

<sup>75</sup> Trata-se de um formato que designa uma ‘pequena opera’, uma espécie de versão mais curta, menos ambiciosa e ostensiva que a opera, que era muito popular entre o século XIX e o início do século XX. Jacques Offenbach é um dos compositores mais representativos deste formato.

<sup>76</sup> “Do francês, refere-se à “revista de variedades”, espetáculo musical dividido em quadros cênicos relativamente independentes uns dos outros, em geral alegre e festivo, com atrizes formosas e cenário bem apetrechado, ao som de músicas também divertidas” (ADORNO, 2011, p. 88).

<sup>77</sup> Representativos deste formato são os musicais da Broadway, que acontecem desde o início do século XX.

<sup>78</sup> As músicas de Enrico Caruso estão disponíveis no Spotify - [https://open.spotify.com/artist/2uB3KPGd1ZUGRsox7N1iH5?si=z\\_WB2liSrOYA1-8vLoYYQ](https://open.spotify.com/artist/2uB3KPGd1ZUGRsox7N1iH5?si=z_WB2liSrOYA1-8vLoYYQ)

época. Pensa o sucesso como derivado da mútua potencialização entre o fonograma e o timbre de voz de Caruso<sup>79</sup>.

A canção popular, então, ia adquirindo pouco a pouco novas características pelo amálgama sociotécnico formado pela produção musical e as mídias de gravação e distribuição musical. Adorno (2011) relata que de acordo com a emergência de músicas de grande sucesso de venda e escuta, algumas regularidades formais e funcionais da música popular massiva passaram a ser notáveis, verificabilidade que demandou um nome específico para esta música ligeira, que passou a ser chamada de hit por volta de 1930.

Segundo Adorno (2011), o hit necessitava informar algumas regularidades, que atingem a forma, o tema, a distribuição e os seus efeitos. Formalmente, ele devia participar de uma certa padronização, repetindo fórmulas já popularizadas e inseridas no mercado, tensionando minimamente estes padrões para chamar a atenção dos ouvintes sem extrapolar a linguagem musical que parecia natural à escuta média da moda da época; tematicamente, o hit expressava uma diversidade maior, mas caracterizava-se por tratar de temas cotidianos, que celebravam a alegria da vida doméstica ou tratavam do amor; acerca da distribuição, ele caracterizava-se por um vasto e repetitivo espalhamento na sociedade através de meios de comunicação de massa – sendo os da época o rádio e o gramofone; finalmente, em relação ao efeito do hit, Adorno (2011) diz que ele causava uma pseudoindividualização, ou seja, encarnava identidades existentes e pré-digeridas nos ouvintes.

Adorno (2011) define o hit de modo geral como uma música que comunica as informações já estabelecidas na linguagem musical acordada, ou seja, propaga a ordem, repetindo mais do mesmo. Dobrando a concepção de criação de Deleuze (2016) sobre a definição de hit de Adorno (2011), se poderia dizer que o hit adorniano nada cria, apenas repete ordens já dadas, sendo um dispositivo que apenas propaga subjetividades já existentes.

---

<sup>79</sup> “As vozes de baixo e soprano, no entanto, eram demais para o processo de gravação inicial: os agudos eram muito altos, os graves muito baixos. Os tenores se saíram melhor; a forma completa de suas vozes poderia caber no alcance estreito da trompa. E o tenor flexível de Caruso voltou rugindo. Ele comunicou domínio absoluto e telegrafou emoções avassaladoras. Seu impacto sonoro foi tal que ele ficou a um metro e meio da buzina durante a gravação. Ele atirou, mas com sensibilidade. Caruso também projetou o poder sedutor do carisma – sua voz irradia calor em tons pessoais, íntimos. Suas populares árias de quatro minutos estabeleceram a proeza do canto grandioso e levemente melodramático no disco” (COLEMAN, 2011, p. 11, tradução nossa).

Adorno (2011) critica a produção de hits ainda por outra via. Embora observe que a produção fosse artesanal – com isso, quer dizer que não eram músicas produzidas de modo totalmente racionalizado, a partir de calculadoras musicais, por exemplo –, ele a caracteriza como totalmente produzida por um sistema exterior de organização. Isto difere, segundo ele, da ‘música séria’, que é tanto uma configuração livre e autônoma quanto opera a partir de uma montagem na qual o sentido de totalidade “é obtido a partir da relação viva entre as individualidades que se contrapõem umas em relação às outras, alongando-se, ultrapassando-se e retornando mutuamente entre si”<sup>80</sup> (ADORNO, 2011, p. 97). O hit deve ficar internamente limitado a um esquema inflexivelmente estrito.

Em outros termos, o hit adorniano é uma música que agrada fortemente um plano fixo de organização da música pop, sem o questionar de modo algum. Informa a ordem musical, repete o plano de organização, tensionando-o, no máximo, em grau. Mais concretamente, muda apenas as já estabelecidas combinações de notas, acordes, melodias, estruturas, temáticas etc. É um conceito que parece manter de fundo a consideração de que o pop tenha que ser um plano de organização totalmente despótico e inquestionável para que se crie um hit.

No entanto, Adorno (2011) mantém uma dúvida, deixa aberta uma saída. Haveria uma música ligeira de qualidade: “aquela que diz respeito ao momento singular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade” (p. 109). Emenda esta questão lembrando dos chamados *evergreens* – espécies de hits que se tornam atemporais, seguem mantendo relevância popular por diferentes motivos, tornando-se, poderia se dizer, hits prolongados, atemporais e, quiçá, infinitos. *Garota de Ipanema*<sup>81</sup> (1962), de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, *Satisfaction*<sup>82</sup> (1965), dos Rolling Stones, *Imagine*<sup>83</sup> (1971), de John Lennon, *Vogue*<sup>84</sup> (1990), de

---

<sup>80</sup> É interessante notar que o método de análise musical que se propõe ao longo deste trabalho relaciona-se com este modo de escuta, observando o modo de relação de detalhes. Mas vale considerar que o método aqui proposto não necessariamente culmina em um todo que é dado pelas partes.

<sup>81</sup> *Garota de Ipanema* (1962), de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, está disponível em diversas versões no Spotify. Aqui, uma, na voz de Vinícius de Moraes: <https://open.spotify.com/track/7sW7b8jSAkhLjTXdJqZOcT?si=672936c8bc384fa3>.

<sup>82</sup> *Satisfaction* (1965), dos Rolling Stones, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2PzU4IB8Dr6mxV3IHuaG34?si=ac44fa4822774312>.

<sup>83</sup> *Imagine* (1971), de John Lennon, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7pKfPomDEeI4TPT6EOYjn9?si=d1cb2981c64643dc>.

<sup>84</sup> *Vogue* (1990), de Madonna, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7j5TIXPi0cCbSSqItmbyZy?si=6b71104fbc39460e>.



Madonna, *Run The World (Girls)*<sup>85</sup> (2011), de Beyoncé, são alguns possíveis exemplos de *evergreens*.

Segundo Adorno (2011), o hit *evergreen* tem um êxito paradoxal:

alcançar musicalmente, e, talvez, expressivamente, algo específico que não se deixa confundir com um material desgastado e nivelado por completo. Em tais produtos, o idioma transforma-se em outra natureza, possibilitando algo análogo à espontaneidade, à inspiração e ao imediatismo (ADORNO, 2011, p. 108).

Aqui a proposição adorniana aproxima-se da criação deleuzeana. Algo singular, que produz e conserva um estilo. Aproveitando a similitude, poderia se dizer: um hit, nesses termos, cria um plano de composição e materializa seu acontecimento em sua materialidade sonora. Embora Adorno (2011) enuncie esta possibilidade, não a descreve, deixando-a apenas sugerida. Fica, inclusive, a dúvida sobre o que Adorno diria acerca das operações realizadas por Edith Piaf, David Bowie e Beatles, por exemplo.

Com esta deixa, se poderia aproveitar e passar direto às análises dos modos de criação da música pop incrustados nos hits, mas é preciso lembrar que toda esta caracterização do hit dissecada por Adorno (2011) se refere ao hit relacionado ao fonógrafo e, no máximo, ao início da propagação musical efetuada pelo rádio. Posteriormente, o hit transforma-se, ganha novas nuances.

Coleman (2005) define o hit com base em uma história bem mais recente da música – observando, inclusive a música propagada digitalmente. Pontua que “como a reprodução é breve, as músicas populares devem ser instantaneamente reconhecíveis” (p. 14). Adiciona uma característica geral ao hit: ele não seria apenas breve, mas apresentaria as informações sonoras de ordem já no início da canção.

*Dude (Looks Like A Lady)*<sup>86</sup>, maior hit do disco *Permanent Vacation* de Aerosmith lançado em 1987, inicia-se pelo refrão, entregando o ritornelo que repetirá em distintos momentos da música. *Everybody (Backstreet's Back)*<sup>87</sup>, hit de 1997 dos Backstreet Boys, expressa o mesmo tipo de estrutura. Lançada em 2007, *Gimme More*<sup>88</sup> (2007), de Britney Spears, informa um outro modo de utilização desta entrega

---

<sup>85</sup> *Run The World (Girls)* (2011), de Beyoncé, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1uXbwHHfgsXcUKfSZw5ZJ0?si=68bf41e182d54357>.

<sup>86</sup> *Dude (Looks Like A Lady)* (1997), de Aerosmith está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6gQUbFwwdYXIKdmqRoWKJe?si=676da4a63d964171>.

<sup>87</sup> *Everybody (Backstreet's Back)* (1997), dos Backstreet Boys está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1di1BEgJYzPvXUuinsYJGP?si=54c23b937a5242f9>.

<sup>88</sup> *Gimme More* (2007), de Britney Spears, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6ic8OILUNEATToEFU3xmaH?si=c2b275fa28af4665>.

instantânea: em voz radiofônica e distorcida, Britney anuncia a propriedade musical, fazendo uma espécie de publicidade de si mesma na música, “it’s Britney, bitch” (BRITNEY SPEARS, 2007, Gimme More). Já *O Que Se Cala*<sup>89</sup> (2018), de Elza Soares, inicia com o refrão a capela logo no início da música, depois de sete segundos de ambientação instrumental.

Recentemente, esse tipo de informatividade instantânea é repetidamente utilizada pelo trap de diferentes partes do mundo. O gênero tem uma certa regularidade de começar com o refrão da música, podendo esboçar sua letra ou avisar o sentido da música em algum comentário. Logo no início de *Hotline Bling*<sup>90</sup> (2016), Drake esboça o refrão da música como se se preparasse para gravá-lo. Logo em seguida o repete com instrumentação completa. Em 2021, Matuê lança *Quer Voar*<sup>91</sup>, que se inicia com o refrão logo em seguida de uma instrumentação muito sutil. Em *Corte Americano*, lançada também em 2021, Filipe Ret anuncia a temática da música, propõe um estilo de vida e ainda faz uma espécie de publicidade para o seu DJ e para si próprio: “Bigodin' finin', cabelin' na régua / Jogadão pelo Manguinho / DJ Chris Beats / Ret” (FILIPE RET, 2021, Corte Americano).

Essa demanda por instantaneidade de informação musical é confirmada por Lucas Silveira, vocalista da banda Fresno, em seu curso online sobre composição e inspiração<sup>92</sup>. Já na primeira aula, menciona um evento esclarecedor sobre a questão. Conta que, em meados dos anos 2000, ainda antes das plataformas de streaming, ao mostrar as músicas que tinha composto para o diretor artístico de sua gravadora, o avaliador passava para a próxima faixa antes de completados os primeiros trinta segundos da música. Ao questionar o porquê dessa prática, o diretor argumenta que estava ouvindo no modo ‘como as pessoas ouvem’, dizendo que se as músicas não fossem cativantes desde o início, as pessoas pulariam a faixa.

Atravessando quase um século de música pop, a média de três minutos de música mantém-se, e a essa regularidade é somada a instantaneidade de informação inicial. No entanto, observa-se que essas formas agenciem diferentes modos de estruturação musical. Observou-se até agora como isso se expressou através da voz e da

---

<sup>89</sup> *O Que Se Cala* (2018), de Elza Soares, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6Pxgz0NfYuChCMnzjSU8qQ?si=0ceb4c0ad2a84ca9>.

<sup>90</sup> *Hotline Bling* (2016), de Drake, está no Spotify disponível em: <https://open.spotify.com/track/0wwPcA6wtMf6HUMpIRdeP7?si=df57a390346e4c0d>.

<sup>91</sup> *Quer Voar* (2021), de Matuê, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7aZusA4cWXz3Wv9e9uhavz?si=821b1c9d2c90496e>.

<sup>92</sup> O curso de Lucas Silveira pode ser acessado, mediante compra, em: <https://universidadeinvisivel.com/>.

letra, mas talvez até mesmo a separação da música pop em gêneros musicais possa ser lida nesta continuidade.

Soares (2015) coloca que os padrões recorrentes nas indústrias da música, sendo radiofônicas, audiovisuais ou digitais têm “como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias” (SOARES, 2015, p. 21). Em adição a isto, Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr. (2019), mapeando um vasto conjunto de pesquisadores, observam como a noção de gênero musical “apontava para a importância da noção de gênero como mediador das relações entre produtores e consumidores de música” (p. 129), sendo um resultado de um conjunto estável de sonoridades.

Na esteira desta realidade e, principalmente, da leitura de Sá e Janotti Jr. (2019), observa-se que o gênero musical é uma padronização sonora que tende a tornar possível a comunicação enquanto transmissão de informações sonoras ordenadas já desde a sonoridade. Talvez esta separação em gêneros musicais ofereça a possibilidade de repetições instantâneas a partir de um outro modo, talvez mais sutil – através de timbres, estruturas, tonalidades, harmonias etc., sem a necessidade de se começar a música com refrões ou avisos. Ainda que variáveis, estes elementos são bastante padronizados em relação aos gêneros musicais. *Solidão de Volta*<sup>93</sup> (2019), de Terno Rei, apresenta timbres de guitarra e de bateria, levadas e ritmos, bastante similares sonoramente aos de *Down the Line*<sup>94</sup> (2017), de Beach Fossils, ou de *Under The Sun*<sup>95</sup> (2016), de DIIV. As três bandas, embora de países distintos, encontram-se sonoramente no indie rock.

Portanto, a padronização absoluta parece ser uma consideração errônea. A disseminação das indústrias fonográficas repartiu em muitos nichos a produção de hits. Cada gênero, embora remeta a um plano de organização da música pop mais geral, ramifica este plano, o que parece apontar para a percepção de que tenham havido diversas criações de contrainformações fortemente intensas que mudaram os rumos da padronização. Deste modo, pode-se conferir diacronicamente, no mínimo, acontecimentos criativos na produção musical de hits.

---

<sup>93</sup> *Solidão de Volta* (2019, do Terno Rei, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5JDL8Z21Du2vvBB1NU3Atj?si=ac50cd56676246d1> .

<sup>94</sup> *Down the Line* (2017), de Beach Fossils, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/05ZUxHiGT7VR6ShJjhwJxn?si=2e170323282140f2> .

<sup>95</sup> *Under the Sun* (2016), de DIIV, está disponível em: <https://open.spotify.com/track/3cp8xX1N5jewfKU2oY2Y08?si=53a40ab9185d43fe>

Estas criações não reviram como um todo o plano de organização da música pop, mas abrem espaços desde seu interior. Estes espaços agenciam momentos de imprevisibilidade que desorganizam o plano de organização, fazendo-o, no mínimo, ramificar-se.

E a realidade nichada da música, expressa fortemente na emergência dos gêneros musicais da música pop, pode ser observada não só em estações de rádio distintas, em trilhas sonoras de filmes e séries ou na curadoria de apresentações em programas de televisão. Ela manifesta-se, ainda que atualizada, nos nichos de interesse dos sites de redes sociais, as chamadas bolhas<sup>96</sup> (PARISER, 2012) e nas playlists do Spotify.

### 3.2.1 Spotify e os hits de streaming

As plataformas de streaming musical são *interfaces* que dão acesso online ilimitado a catálogos de músicas, que podem ser acessados a partir de *gadgets* capazes de acessar sites ou usar aplicativos. Elas não exigem *download* prévio das músicas – basta procurar uma música na aba de busca de alguma plataforma e dar o *play*. A lógica de consumo musical é, portanto, de uso e não de propriedade, como colocam Moschetta e Vieira (2018). E cada uso de cada usuário fica registrado pelas plataformas, que por sua vez armazenam vastas informações sobre os hábitos de escuta de seus usuários. Tal qual sites de redes sociais (como Facebook e Instagram) e algumas empresas online (como Amazon e Shein), as plataformas de streaming musical utilizam estes dados para produzir algoritmos de distribuição. No caso destas plataformas, a distribuição de músicas se dá a partir de distintos motivos, sendo um dos mais proeminentes os gostos prévios dos usuários, sugerindo músicas similares àquelas que eles já interagiram.

Desde essa quase invisível operação algorítmica, as plataformas já revelam um certo alinhamento com o modo de consumo atrelado à indústria fonográfica. Diante da vastidão de nichos musicais contemporâneos, esta é uma medida para manter o comunicável, manter a música em estágio de informação ordenada. É justamente para evitar que fãs de metal recebam sugestões de pagode ou funkeiros recebam sugestões de indie rock que os algoritmos funcionam. Evitam a distribuição através da qual a música

---

<sup>96</sup> Em outra oportunidade, observou-se como se dá o processo de ramificação de nichos de interesse atualizada pelas lógicas algorítmicas do Facebook (ARRUDA, 2018). Nesta ocasião, inclusive, observou-se como a ação musical da banda Metá Metá operou movimentações de bolhas algorítmicas no site de redes sociais em questão.

geraria surpresa para a subjetividade do ouvinte. Distribuem, assim, músicas que já fazem parte do universo informacional do ouvinte.

Ainda que hoje a maioria das plataformas de streaming musical utilize estruturas algorítmicas para organizar sua distribuição, cada uma delas tem suas especificidades. Para evitar generalizações, o foco sobre uma plataforma de streaming carrega a pesquisa para uma especificação mais produtiva.

Em relatório produzido pela MIDiA Research, o Spotify é a plataforma de streaming mais utilizado no mundo em 2021, contando com 31% dos assinantes deste tipo de serviço, sendo seguido pela Apple Music, que tem 15% de participação neste mercado, segundo o site Mundo Conectado<sup>97</sup>. Sem receio de mostrar o seu maquinismo, o Spotify oferece um conjunto de informações abertas sobre sua API<sup>98</sup>, que regula o seu modo de funcionamento desde o modo de distribuição até o modo automatizado que *escuta* as músicas de seu banco musical.

E não é metaforicamente que se diz que o Spotify escuta as músicas. Esta plataforma tem capacidade de perceber desde a duração musical e os volumes médios das músicas até as seções musicais, as notas presentes nas músicas, os modos harmônicos (se são maiores, menores, em sétima etc.), os instrumentos presentes nas músicas através dos timbres expressos. Enfim, a partir desta escuta, pode inferir, por exemplo, a que gênero musical uma música mais se adequa, de acordo com as regularidades já presentes nos seus bancos de dados<sup>99</sup>. Assim, o modo de escuta do Spotify pode perceber a potencialidade de uma música de se tornar um hit, na medida em que esta condiz com os padrões constituídos pelas músicas que atingem este *status* em sua plataforma.

Ainda que se possa apenas inferir o que o Spotify faz, a partir destes parâmetros, algumas análises de fato foram feitas, por parte de programadores que utilizaram os códigos da API disponibilizada. Peter Dola (2020) apresenta um relatório que

---

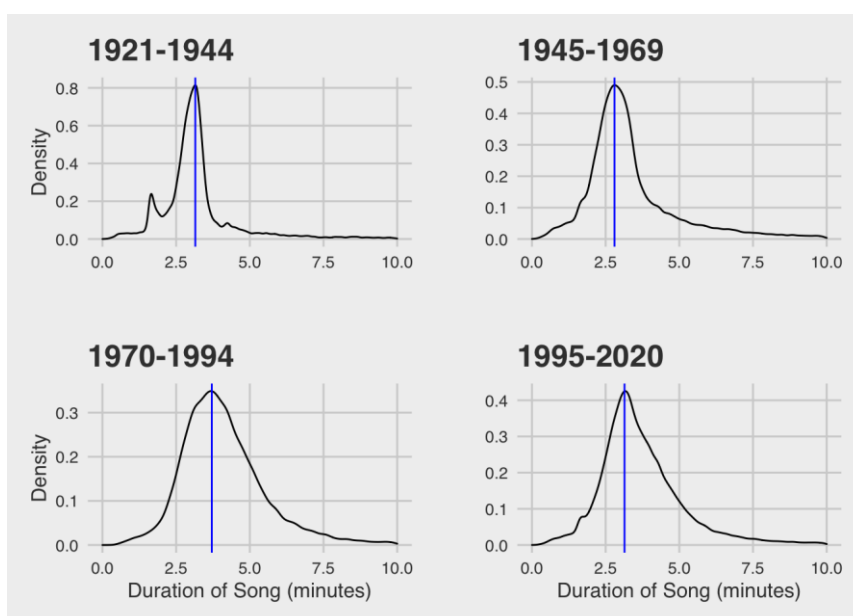
<sup>97</sup> A matéria com o completo ranking de uso de plataformas de streaming está disponível no Mundo Conectado em: <https://mundoconectado.com.br/noticias/v/22719/ranking-veja-quais-sao-os-servicos-de-streaming-de-audio-mais-populares-no-mundo#:~:text=Spotify%20%C3%A9%20o%20mais%20popular%20em%20o%20mundo,or%20Apple%20Music%20e%20Amazon%20Music&text=De%20acordo%20com%20uma%20pesquisa,m%C3%BA%20mais%20utilizado%20do%20mundo>.

<sup>98</sup> A descrição da programação da API do Spotify encontra-se no seu site direcionado a desenvolvedores, disponível em: <https://developer.spotify.com/documentation/web-api/reference/#/operations/get-audio-analysis>

<sup>99</sup> O Spotify oferece um dispositivo para avaliar a estrutura musical de músicas escolhidas pelo usuário. Embora não muito informativa para leigos de sua programação, o dispositivo pode ser acessado em: <https://spotify-audio-analysis.glitch.me/>

demonstra a evolução da música nos últimos quase cem anos, analisando músicas que foram lançadas a partir de 1927. Neste relatório<sup>100</sup>, são verificados algoritmicamente a popularidade e o ano de lançamento bem como padrões de duração, de dançabilidade, de acusticabilidade (se a música é mais acústica ou eletrificada), de energia, de instrumentação, de presença de letras, de notas musicais e seus modos, de vivacidade (se a música é gravada ao vivo ou em estúdio, por canais), de volume, de BPM e de humor. Avaliando também o ano das músicas, o algoritmo produz gráficos que demonstram a evolução ano a ano destes padrões – demonstrando a transformação da duração musical, por exemplo.

Gráfico 1 – Variação da duração das músicas em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify

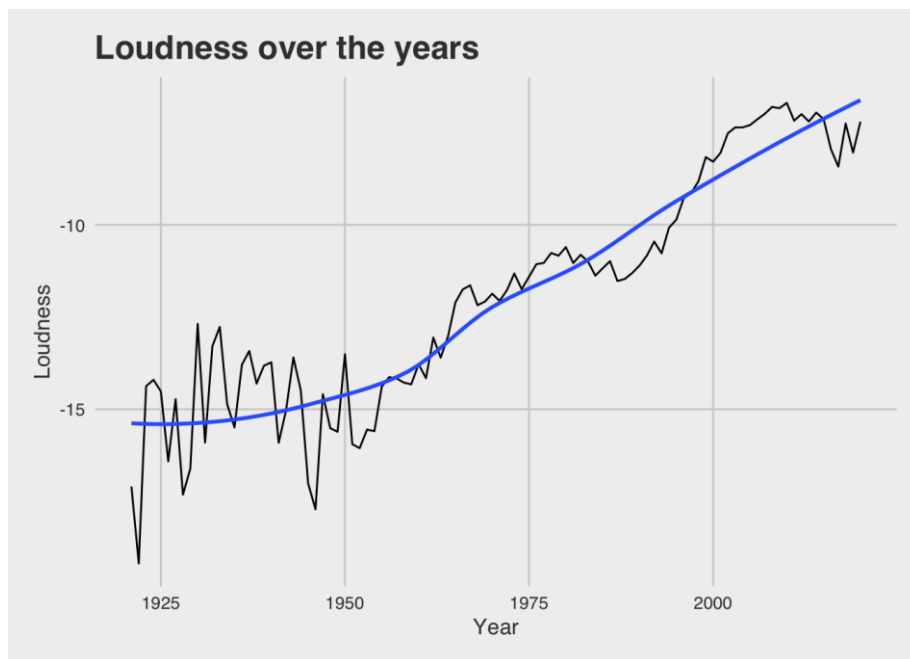


Fonte: Peter Dola (2020).

Neste caso da duração (Gráfico 1), é confirmada a teoria de que os hits têm duração média de três minutos e se verifica que houve um aumento da duração média entre os anos oitenta e noventa (chegando a quase cinco minutos), com recrudescimento às menores durações nos últimos anos, conforme consta no Gráfico 1.

Gráfico 2 – Variação da média de volume musical em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify

<sup>100</sup> O relatório completo está disponível no site Rpubs em: <https://rpubs.com/PeterDola/SpotifyTracks>

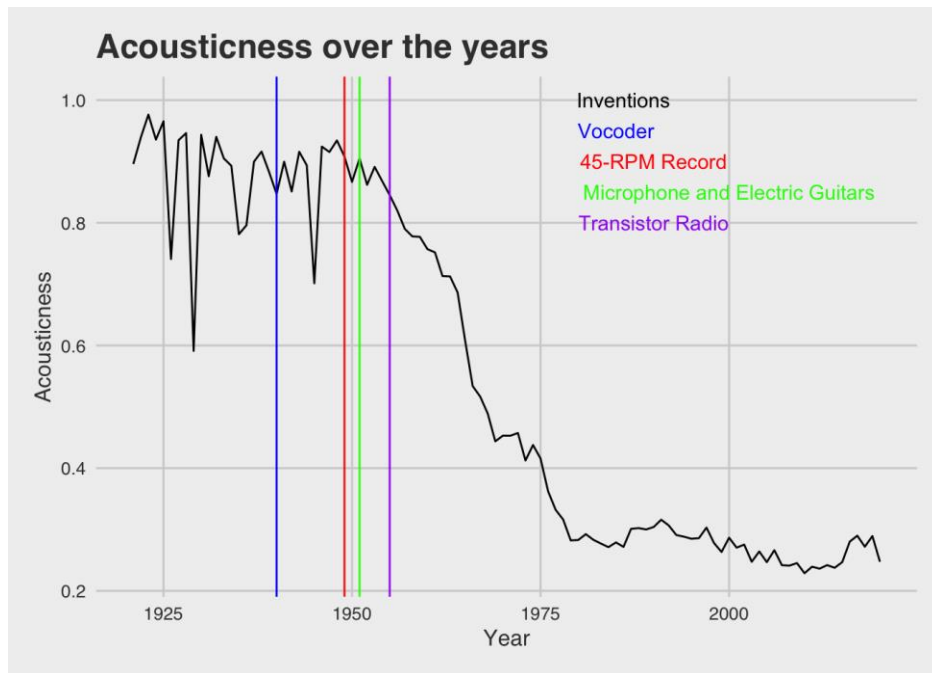


Fonte: Peter Dola.

Outro parâmetro para se verificar a evolução é acerca da média de compressão das músicas: a média alcançou seu pico no início dos anos 2000, tendo diminuído sutilmente nos últimos anos (Gráfico 2). Este decréscimo, inclusive, pode ser relacionado com os padrões assumidos pelas plataformas de streaming, que privilegiam músicas com uma média de compressão mais baixa para que as músicas não sejam danificadas pelo compressor do Spotify, o qual busca nivelar as músicas para que elas soem com volumes similares, independentemente do volume original dos fonogramas musicais<sup>101</sup>. Por outra via, é possível considerar esse decréscimo como uma reação à alta compressão, por parte, principalmente, dos produtores de som a partir de 2008.

Gráfico 3 – Variação da acusticabilidade musical em quase cem anos da música pop analisados algoritmicamente no Spotify

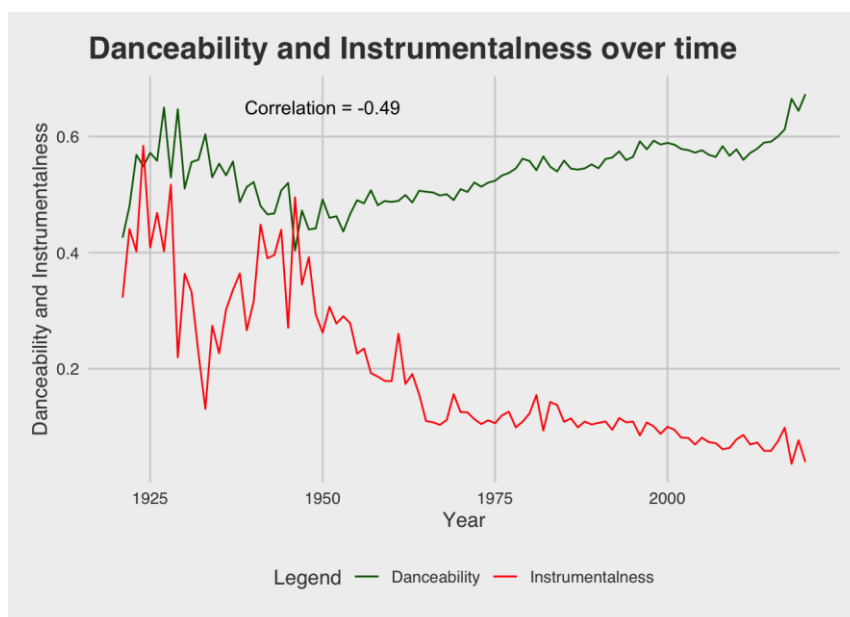
<sup>101</sup> No site do Spotify direcionado aos produtores musicais e artistas, a informação acerca da média de volume ideal consta em: <https://artists.spotify.com/help/article/track-not-as-loud-as-others>.



Fonte: Peter Dola (2020).

Já o Gráfico 3 trata da acusticabilidade das músicas. Com as invenções tecnológicas de gravação e distribuição musical (vocoder, disco de vinil de 45 polegadas, microfone e guitarras e rádio transistorizado), as músicas passaram a ser cada vez mais eletrificadas. A eletrificação acentua-se ainda mais com a emergência das tecnologias digitais nos anos 1980.

Gráfico 4 – Variação da média de dançabilidade e instrumentação em quase cem anos da música pop analisados algorítmicamente no Spotify



Fonte: Peter Dola (2020).



Embora este padrão de dançabilidade (Gráfico 4) seja pouco confiável já que passa por percepções subjetivas, no Gráfico 4, é possível observar como a instrumentação (a presença de períodos instrumentais nas músicas) veio diminuindo acentuadamente.

O cruzamento destes gráficos demonstra que a música pop oscilou pouco suas durações, mas se tornou cada vez mais comprimida, alta, eletrificada e vocálica nos últimos 100 anos. Não se trata de novidade alguma para os estudos especializados, no entanto, verificar a existência da possibilidade destas análises algorítmicas a partir do Spotify demonstra que esta plataforma participa do plano de organização da música pop ativa e intensamente.

Não é absurdo conceber que o hit de streaming seja fortemente influenciado por estas lógicas incisivas. Se Caruso fez sucesso no início do século XX devido à paixão alegre entre seu timbre de voz e as possibilidades e limitações do fonograma, é de se esperar que músicas contemporâneas que se tornam hits também confirmem as potencialidades de escuta e, conseqüentemente, de distribuição musical do Spotify.

A pergunta que surge é: dentro dos mais variados parâmetros analisáveis, haveria alguns mais importantes para o Spotify? Haveria intensidades que aglutinam estes padrões?

No site da Ditto Music<sup>102</sup>, uma das maiores agências musicais<sup>103</sup> do mundo na distribuição de fonogramas em plataformas de streaming, demonstra-se a hierarquização dos quesitos mais importantes para gerar circulação das músicas no interior da plataforma. Os quesitos são relacionados com o armazenamento de dados acerca dos hábitos de escuta dos usuários da plataforma. Verificando estes quesitos, abrem-se algumas características do plano de organização da música pop correlatas ao Spotify, podendo-se inferir quais são as características sonoras que informam o hit de streaming.

Os quesitos são: 1) histórico de escuta (organizado a partir do humor, estilo e gênero musical); 2) taxa de *skip rate* (que verifica se a música foi pulada ou se foi

---

<sup>102</sup> Matéria sobre os parâmetros musicais e de circulação mais importantes para o Spotify está disponível no site da Ditto Music em: <https://dittomusic.com/pt/blog/how-does-spotifys-algorithm-work-streaming-hacks-for-musicians/> . Estas informações também são comunicadas através de vídeo disponível no Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=ULxJXso2\\_Dw&ab\\_channel=DittoMusic](https://www.youtube.com/watch?v=ULxJXso2_Dw&ab_channel=DittoMusic) .

<sup>103</sup> A Ditto Music é uma empresa que faz distribuição musical nas plataformas de streaming. Na maioria das plataformas, não é possível subir uma música nestas plataformas sem a mediação de empresas do ramo. Então, estas empresas funcionam como espécies de gravadoras, ainda que não atuem no processo de gravação das músicas. Existem empresas do ramo que admitem qualquer artista, mediante pagamento.

escutada até o fim); 3) tempo de escuta (que no mínimo deve ser de 30 segundos); e 4) entrada em *playlists*.

Torcendo estes quesitos e buscando inferir formas e funcionalidades musicais a partir delas, pode-se chegar a dizer que os hits de streaming são: 1) músicas que tem em sua expressão traços que condizem com os padrões dos gêneros musicais já disponíveis; 2) músicas que prendem a atenção do ouvinte do início ao fim e, frequentemente, tem pequena duração para evitar o pulo; 3) músicas que informam ou produzem sensações logo em seu segmento inicial, até os primeiros trinta segundos; e 4) músicas que, por algum motivo, já entraram em *playlists* desde o seu lançamento.

### **3.4 Há um hit de streaming contrainformacional?**

Desde o estudo da história da música pop até os estudos de seus agenciamentos sociotécnicos contemporâneos, observaram-se algumas funcionalidades musicais privilegiadas pelo Spotify que dão a ver algumas características do plano de organização da música pop de streaming. São músicas que informam rapidamente ao passo que mantém o processo de escuta pelo maior tempo possível. O desafio é, ao menos, duplo: repetir e surpreender – nisso, o pop de streaming parece não ter mudado em relação ao que Adorno (2011) pontuava. É por esse jogo que os hits conseguem informar em larga escala (através da repetição) ao passo que mantém os sentidos em movimento por oferecerem distintos modos de criação.

Não é nada imprevisível remeter esse jogo ao sistema tonal da música ocidental, a partir do qual expressam-se movimentos de tensão e relaxamento desde modulações tônicas, negações da tonalidade dominante, resoluções de movimentos sonoros. O plano da música pop de streaming tem indícios de agenciamentos tonais. No entanto, como se observa no capítulo 4, isso não encerra a questão. Há tensão e relaxamento, mas em vários modos de criação, isso não se dá através de modulações tonais.

A necessidade de repetir e de surpreender agencia diferentes maquinações da música pop. E o modo de criação material e imanente de sensações<sup>104</sup> pode ser um deles. Pela verificação da efetuação desse tipo de música criadora de sensações contrainformacionais, se pode observar uma música pop – enquanto prática menor – em

---

<sup>104</sup> Relembrando, esse modo é discutido verticalmente no Apêndice 3 *Sensação – a força de variação das perspectivas de variação tendencial da música*.

plena atuação no Spotify. Nesse específico maquinismo, surpreender e repetir desdobram-se em informar e contrainformar rápida e continuamente.

Confirmando esse tipo de desenvolvimento pelas análises efetuadas é que a tese chegou na percepção da existência de uma *máquina de hits criadores da música pop de streaming*. Trata-se de uma máquina cujo modo de produção musical está intimamente atrelado às demandas capitalísticas e à emergência de práticas menores aos dispositivos tecnológicos que agenciam essas demandas.

Se observará, que nessa máquina, a repetição tem na figura do ritornelo seu proeminente dispositivo. A repetição é atrelada à informação – que designa uma reiteração de uma forma musical já acordada anteriormente ou a uma forma produzida por uma música específica que se torna capaz de se repetir e o é por essa mesma música. Já a surpresa, nesse caso, é uma surpresa muito específica, atrelada ao estopim de contrainformação dado pelas sensações, que modificam a música que as produz e se propaga a outros receptores.

#### 4 MODOS DE CRIAÇÃO DE SENSAÇÕES QUE POVOAM A MÚSICA POP DE STREAMING

Viu-se através de distintos autores<sup>105</sup> que repetir e diferir, informar e contrainformar, são intensidades complementares e inseparáveis que formam uma regularidade singular que revela um plano de organização da musicalidade pop que já resiste por mais de cem anos e se desenvolve ganhando especificidades nas plataformas de streaming. O uso dessa fórmula geral poderia levar a crer que os hits contemporâneos só mudariam de forma, mas repetiriam o processo desejado pela indústria fonográfica. No entanto, enunciar a existência dessa regularidade não encerra de maneira alguma a discussão nem sobre a especificidade funcional nem sobre os modos de criação da música pop.

Somada a esse estudo bibliográfico que pontua a regularidade geral da música pop, principalmente a partir da consideração crítica da influência das tecnologias fonográficas na diferenciação da música ligeira, termo usado por Adorno (2011), observou-se historicamente a diferenciação das estruturas musicais a partir de dois métodos: 1) análise dos gráficos produzidos algoritmicamente por Peter Dola (2020), que analisam o vasto catálogo do Spotify, que contém desde músicas dos primórdios da indústria fonográfica até agora; e 2) através da demonstração de diferentes procedimentos estéticos de alguns notórios hits que expressaram-se enquanto testemunhos da constante – embora sutil – diferenciação da regularidade geral de produção da música pop. Com esses movimentos, chegou-se à noção de que regularidades como a separação da música pop em gêneros musicais, os três minutos de duração média musical e a importância comercial dos primeiros trinta segundos das músicas sejam não leis ou determinações estritamente capitalísticas despóticas, mas efeitos do movimento e da inventividade de inúmeras criações que buscam tanto aderir às demandas momentâneas do mercado fonográfico quanto o fazer por vias alternativas.

Quando são observados hits específicos de maneira mais atenta, verifica-se que eles não aplicam a regularidade que joga com informações e contrainformações de modo totalmente similar. Varia o seu *modo de existência*, o modo como afetam e são

---

<sup>105</sup> A revisão bibliográfica de pesquisadores desenvolvida ao longo desta tese considerou direta e indiretamente desde autores canônicos que pensaram a música, como Adorno (1974; 2011), até autores mais contemporâneos de diversas partes do globo, como Coleman (2005), Frith (2001), Bennet (2019), Sá (2006), Soares (2015), Tagg (2003), Janotti Jr. e Sá (2019) entre outros. Os autores foram consultados a partir de seus livros e artigos em congressos, sobretudo nos anais de congressos brasileiros como Intercom e Compós.

afetados por si próprios, por outras músicas, por escutas humanas ou outros tipos de interpretação e relação.

Seguindo esta consideração, pode-se refletir que os hits se reportem a um plano de organização geral da música pop, embora suas forças afetivas singulares atualizem este plano mais geral com modos de criação distintos. Dito de outra maneira, os hits fazem parte de um mercado amplo com regularidades proeminentes, povoam as mesmas plataformas de streaming e têm características formais comuns, mas nem todos *podem e fazem* o mesmo. Suas afetividades podem ser distintas, suas sensações podem ter naturezas diferentes, seus modos produtivos podem depender de elementos concretos distintos. Em suma, eles podem expressar tipos de funções e de elementos muito distintos. Então, a um só tempo, *novas músicas podem criar novas sensações e novos modos de criação*.

Isso vai ao encontro de uma da definição de criação presente em *O anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011c) e em *Caosmose: um novo paradigma estético* (GUATTARI, 2012). Nesses livros, fica demonstrado que a criação é a um só tempo produtiva de produtos e produtiva de fluxos de produção. Perspectiva da qual se extrai uma consideração específica para a música: a criação está contida em uma música, mas uma música é também criação de um modo, ou pelo menos, de um estilo de criação musical.

O desafio tornou-se, portanto, demonstrar a partir das análises que aparecem a seguir como músicas que fazem parte do plano de organização geral da música pop expressam modos de criação singulares. Mais do que isso, como algumas músicas estilizam modos de criação singulares nos quais o plano de organização geral da música pop de streaming funciona como uma peça de um maquinismo<sup>106</sup> específico.

#### **4.1 Metodologia de análise: como as músicas foram selecionadas, como são separadas em modos e como são analisadas teórica e tecnicamente**

Algumas questões que evocam a demonstração de que os hits têm especificidades no nível de seus modos de criação são: como repetição e diferença, informação e contrainformação, operam e se relacionam? Em que nível está a repetição

---

<sup>106</sup> No capítulo 5, traça-se um diagrama com o qual se demonstram as regularidades e as diferenças nos diferentes modos de criação analisados nesse capítulo. É neste capítulo que se defende a ideia de que o modo elementar, o alutinismo e os diferentes bloquismos sejam modos de criação que perfazem a máquina abstrata de criação monumental da música pop de streaming.

informacional e qual o *locus* da diferença contrainformacional? A repetição informacional se dá no interior de uma música, entre uma música e outra, através de analogias intersemióticas (entre música, hábitos, domínios expressivos distintos) ou ainda de outros modos?

As músicas analisadas são pensadas em torno dessas questões. Em especial a última pergunta é o primeiro crivo de seleção das músicas analisadas. Todas as que fazem parte das seções analíticas são músicas que tem processos de informação e contrainformação desde os seus elementos sonoros, incrustados em seu fonograma, em sua interioridade, sugerindo a criação de exterioridades diversas. São músicas cuja afetividade entre seus elementos tanto expressa repetições informativas quanto cria, conserva e emite sensações que contrainformam essas primeiras.

Da vasta diversidade de músicas com essas características que povoam o Spotify, foram selecionadas músicas que tem os processos algorítmicos de distribuição das plataformas de streaming, em especial os do Spotify, como um de seus principais meios de propagação. Artistas consagrados e amplamente reconhecidos que lançaram músicas nessas plataformas e obtiveram grandes números entraram em momentos esporádicos, mas, em geral, foram privilegiados *hits de streaming*, ou seja, músicas que ganharam ampla distribuição a partir de suas características materiais, que, pelo jogo de informação e contrainformação em relação ao plano de organização dessas plataformas, mantém-se tanto enquanto músicas que conseguem diferenciar as regularidades a um ponto em que ainda podem ser compreendidas algorítmicamente por essas plataformas dada a sua carga de repetição.

Um segundo crivo de seleção das músicas corresponde aos seus procedimentos de criação. De um grupo de análise mais amplo do que consta a seguir, selecionou-se músicas que tem em comum modos de criação específicos – modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista. Cada um desses modos já é conceituado ao início de cada subcapítulo, mas é importante relatar que esta denominação foi construída ao longo do processo de análise. Houve um largo período de escuta perspectivista em que se buscou observar o que as músicas expressavam, inclusive, em relação a outras músicas que nem constam neste documento de tese. Foi aos poucos, portanto, que pela verificação de atos e funcionamentos comuns que se chegou ao ponto de nomear os três modos de criação e de os transformar em categorias musicais. Portanto, modo

elementar, modo multiblocos e modo aglutinista são efeitos da força das músicas, de suas regularidades diferenciais e da abordagem da tese.

Mesmo com esse segundo recorte, a vastidão de músicas era bastante notória. Então, um ainda terceiro crivo foi adicionado. Trata-se de um recorte analítico que presa por demonstrar que os modos são estilizados de distintos e, por vezes, distantes estilos. Nessa direção, a seleção de músicas foi feita de maneira a demonstrar como cada música é representativa de algum procedimento distinto das demais, ainda que em muitas delas também haja procedimentos comuns.

Posto isso, vale mencionar definições bastante sucintas dos modos de criação analisados a seguir para situar a leitura. Também já são citadas as músicas através dos quais são verificados esses modos e que expressam diferentes estilos.

O modo elementar refere-se ao procedimento que organiza as músicas a partir de paisagens sonoras pouco variantes sobre as quais ocorrem variações sonoras de elementos que assumem o protagonismo musical. As músicas analisadas sob este aspecto são *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), *Rei Lacoste* (MD CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021), *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021), *On Hold* (THE XX, 2017), *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021), *RADDIM* (FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020), *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020), *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022), *Shutdown* (SKEPTA, 2016), *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA, MARIAH ANGELIQ, 2021) e *Doce* (BOOGARINS, 2013).

O modo multiblocos refere-se o procedimento de reunião de blocos sonoros distintos em uma só música, de maneira que elas parecem conter em seu fonograma mais de uma música. As canções analisadas são *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019), *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018), *Sinto Tanta Raiva...* (BACO EXU DO BLUES, 2022), *Nem um Pouquinho* (DUDA BEAT, TREVO, 2021), *Money Machine* (100GECS, 2019) e *SAOKO* (ROSALÍA, 2022).

Já o modo aglutinista refere-se ao tipo que relaciona ritmicamente elementos sonoros parciais de conjuntos pré-existentes dentro de um mesmo trecho da música, criando sensações pela repetição desses trechos. As músicas examinadas são *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020), *Rajadão* (PABLLO

VITTAR, 2020), *Gasolina* (TETO PRETO, 2016), *Doas Cidades* (BAIASYSTEM, 2016) e *Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021).

Cada uma dessas músicas sofre um procedimento analítico que se desenvolve em duas partes: 1) taxinomia dos modos de criação e seus estilos singulares efetuados pela música e 2) método comparativo das características estruturais e funcionais próprias das músicas em relação às demandas do plano de organização da música pop, enviesado pelas plataformas de streaming e, em especialmente, pelo Spotify. Além disso, na introdução de cada seção analítica, não se deixa de pontuar algumas relações com eventos de outros momentos históricos, como emergência de gêneros ou sistemas musicais<sup>107</sup>.

Essa ação analítica desenvolve-se correlata ao método de análise musical elaborado no subcapítulo 2.2.4<sup>108</sup> a partir das teorias de Deleuze e Guattari sobre o ato de criação e o pensamento de planos, observando a leitura de Lapoujade (2015). Ela se dá pontuando os tipos e os procedimentos dos afetos, ritornelos e sensações das músicas, conceitos que foram trabalhados ao longo das preocupações da tese e que tem definições e estudos complementares expostos nos apêndices deste documento de tese. Sendo assim, o método subdivide-se nos seguintes passos:

- 1) observação e descrição das repetições de afetos que formam ritornelos e expressam informações a partir das músicas;
- 2) observação dos afetos de variação entre ritornelos ou entre ritornelos e blocos de afetos sem repetição, encontrando onde estão conservadas as sensações emitidas pelas músicas;
- 3) observação se a música contrainforma suas próprias tendências e de que modo. Neste ponto, é onde verifica-se mais frontalmente a designação de seu modo de criação enquanto modo elementar, modo multiblocos ou modo aglutinista;

---

<sup>107</sup> Essas partes dialogam com um método sucintamente proposto por *Deleuze em Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet* (DELEUZE, 1999). Em um trecho discutindo as singularidades, Deleuze (1999) pontua que para fazer o mapa político de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade “será preciso prolongar uma singularidade até a vizinhança de uma outra, de maneira a produzir uma “configuração de acontecimentos”, quer dizer, o conjunto mais rico ou mais consistente possível. Podemos fazer isso como historiadores: a história da Atenas, por exemplo. Só seremos, porém, historiadores se soubermos retomar a operação feita pelo próprio Péricles, essa conexão, essa junção de singularidades que teriam continuado latentes e isoladas sem uma política à qual damos, com justiça, o nome de Péricles. Um indivíduo, mesmo insignificante, é um grande campo de singularidades que só recebe seu nome próprio das operações que empreende sobre si mesmo e a sua volta, para tirar daí uma configuração que possa ser prolongada” (DELEUZE, 1999, p. 42-43).

<sup>108</sup> 2.2.4 Método de análise dos planos musicais.



- 4) verificação da ação musical em relação o plano de organização da música pop de streaming, em torno das funcionalidades de informação e contrainformação. Verifica-se se como as formas musicais analisadas informam (confirmam, repetem, explicam etc.) ou contrainformam (provocam linhas de fuga, estabelecem formas alternativas, negam etc.) as demandas do Spotify por músicas que se atrelam a um gênero musical específico, que tenham duração média de três minutos e que expressem práticas sonoras que buscam prender a audição nos primeiros trinta segundos das músicas.

Um último ponto acerca da metodologia de trabalho é sobre uma ferramenta que auxilia nos passos teórico-analíticos descritos: utiliza-se o programa Ableton Live na verificação de detalhes técnicos expressos nas músicas. Seu uso se dá, por exemplo, para verificar notas e acordes musicais presentes nas músicas, para observar numericamente regiões de frequência que designam timbres, para encontrar a velocidade rítmica das músicas (BPM<sup>109</sup>) entre outras precisões. É uma ferramenta de utilidade técnica que visa auxiliar na ultrapassagem dos limites de escuta do pesquisador, ou seja, visa retirar do pesquisador humano a métrica de análise musical, conferindo a essa ferramenta técnica a precisão de detalhes. Um exemplo bem simples é a verificação de frequências sonoras que não são captadas pelo ouvido humano, sendo estritamente vibracionais, dependendo, portanto, de aparelhos de reprodução de ampla gama de frequência.

A escuta analítica e pragmática – proposta desde a teorização presente em todo capítulo 2 *O ato de criação em Deleuze* tem como principal desafio instalar-se nas múltiplas perspectivas afetivas das músicas para se conseguir chegar o mais próximo possível de se instalar na perspectiva própria das músicas analisadas. Sendo assim, o primeiro passo de análise é comprometido com esse perspectivismo. É só depois que se verifica tecnicamente os efeitos dessa prática perspectivista através do Ableton Live nas músicas que demandam um detalhismo acentuado.

Ao mesmo tempo, não é como se essas duas etapas fossem totalmente separadas, já que esse *software* é amplamente utilizado na produção de grande parte das músicas analisadas. Essa coincidência entre ferramenta de produção e ferramenta de análise permite que essa pesquisa se aproxime da percepção dos produtores de áudio e das perspectivas musicais produzidas em consistência com essa ferramenta.

---

<sup>109</sup> BPM é uma métrica para medição de velocidade rítmica. A sigla aglutina a expressão ‘batidas por minuto’.

Há de se esclarecer que por medida de foco analítico, cada uma das seções de análise é modulada para tornar evidente o procedimento de criação que está sendo descrito. Como é observado, algumas músicas têm mais de um dos três modos de criação em sua materialidade. No entanto, busca-se focar proeminentemente naquele que se expressa mais intensamente, mais se repete, mais provoca sensações na música em questão.

O efeito de todos esses processos de análise é o recolhimento taxinômico de tipos de afetos, ritornelos, sensações e funcionalidades emitidas pelas músicas analisadas sob o viés de cada um dos modos de criação. Trata-se de um processo similar ao que acontece em *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983) e em *Cinema 2 – a imagem-tempo* (DELEUZE, 2018b), livros em que são realizadas classificações de filmes de distintas épocas, de acordo com os modos de criação verificadas nas imagens fílmicas. No caso desta tese, o método lá desenvolvido é perspectivado pela música pop e seus modos de criação.

Sendo assim, no capítulo 5, intitulado *Máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming*, apresenta-se a taxinomia musical realizada e busca-se ultrapassar a separabilidade dos modos de criação analisados. Naquele ponto se dá a ver como os três modos de criação funcionam uns em relação aos outros, visando demonstrar a possibilidade de consideração de que modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista façam parte de uma mesma máquina de criação que se instala no Spotify.

Procedimentos colocados à vista, a seguir pontua-se as características gerais de cada um dos modos de criação e se desenvolvem as análises propriamente ditas.

#### **4.2 Modo elementar - criação de sensação por variação elementar**

Uma voz que serpenteia, pula, veste distintas timbragens, faz floreios, muda de velocidade, encontra-se e desencontra-se; um instrumento delimita um intervalo de frequência como sua zona territorial para em outros momentos passear pela faixa de frequência musical nomadicamente; a faixa sonora tratada como um elemento único, sendo modulada de modo a arrastar conjuntamente todos os elementos que a compõe. Um *modo elementar*<sup>110</sup> ocupa, se espalha e se transmuta na música pop de streaming, expressando-se como um modo de criação que pode ser resumido enquanto um

---

<sup>110</sup> A playlist com as músicas analisadas nesse tópico está disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/5QkKCpNJmQTSloRxdUtCJh?si=dfd374f2b96c4213>.

encadeamento de variações de posturas de um mesmo elemento sonoro.

Imageticamente, é como um gif: imagine-se uma imagem de uma paisagem constante, na qual o céu muda continuamente de cor. O céu se torna o elemento diferenciante, do qual a cor é o parâmetro que sofre a variação afetiva e que expressa sensações sobre toda a imagem, sugerindo diferentes momentos do dia, diferentes climas, diferentes estados de saúde ambiental. Por sua vez, o próprio movimento de variação de cor pode sugerir a passagem do tempo, uma observação com estados alterados de consciência, a própria digitalidade da imagem etc.

Na música, o elemento diferencial transforma-se expressivamente através de variações de grau (mudanças de timbre, altura, intensidade, duração etc.), podendo transformar também sua funcionalidade na música por afetar expressiva ou funcionalmente outros elementos, podendo constituir ritornelos ou blocos de afetos variáveis, que, por sua vez, podem assumir funcionalidade de versos, pontes, refrões, microvariações de ritornelos, codas, comentários etc. O elemento diferencial, portanto, afeta a si próprio e aos demais elementos musicais, funcionando como um dispositivo de exploração e variação de relações dos sons de uma determinada música. Ele faz a música variar, inibindo seu fechamento, produzindo aberturas: é o elemento da música que sai de si mesmo, produzindo movimento de mundo.

Partindo de variações de grau de um único elemento musical, o modo elementar é um modo de criação em que a sensação quase se confunde com as afecções e os afetos. Isso porque esse modo tem como característica expressar um tipo muito específico de sensação<sup>111</sup>, que pode ser definido enquanto uma força de movimento que é agenciado por variações afetivas elementares e propaga esse movimento tanto a outros elementos sonoros e instâncias semióticas da mesma música quanto propaga esse movimento afetivo para escutas, políticas e outros domínios expressivos.

Por exemplo: uma guitarra de uma música, que faz o mesmo solo com dois timbres distintos, um modulado através de uma edição que a distorce e outro através de uma edição que suaviza seus estalos mais intensos, torna possível que se note que em um trecho o timbre da guitarra seja mais incisivo e em outro seja mais suave. A variação do timbre dessa guitarra, então, expressa uma sensação que cria a sensibilidade para

---

<sup>111</sup> No Apêndice 3: *Sensação – a força de variação de perspectivas musicais expressa pela relação de afetos*, observa-se como Deleuze e Guattari (2010) pensam vários tipos de procedimentos materiais que produzem sensação. E é com essas suas considerações que pensamos os tipos de sensações de cada modo de criação nas análises e no próximo capítulo.

perceber o timbre. Nesse sentido, uma variação afetiva de um elemento sonoro expressa tanto uma sensação que flui sobre o próprio elemento que a produziu quanto a propaga para o exterior, criando sensibilidades e escutas.

Esse exemplo revela que a variação afetiva de um timbre expressa uma sensação que faz perceber, proeminentemente, o próprio timbre do elemento diferenciante. Por sua vez, essa sensibilidade criada é, por vezes, o que produz novas funcionalidades para os trechos e elementos sonoros (tanto os que sofrem a variação quanto os que sofrem a força da sensação expressa por essa variação). Isso se dá, pois, a sensibilidade produzida pela sensação atinge tanto os outros elementos musicais quanto os ouvintes exteriores da música.

A música modal, a música minimalista, o rock e o pop: há, na transversal que atravessa esses planos de organização – já traçada por Wisnik (2017) – alguns indícios do modo elementar. A reportagem das notas tocadas a uma escala fixa, uma certa ênfase na estruturação musical a partir do ritmo, a criação de territórios a partir das repetições, a diferença produzida pela repetição. Essas características atualizam-se de diferentes maneiras nos planos mencionados, bem como se atualizam diversamente no plano de organização da música pop de streaming. Alguns exemplos: as microvariações timbrísticas, melódicas, temporais dos xilofones de *Keluwihan – Greatness*<sup>112</sup> (2014), de I Gusti Sudarsana; as variações rítmico-melódicas das vozes de *Kecak Trance*<sup>113</sup> (1999), de Wayan Udayana; a repetição instrumental com crescimento de intensidade e a repetição melódica da voz com modulação de timbre, intensidade e altura de *You Really Got Me*<sup>114</sup> (1964), de The Kinks, ou a constância instrumental de *Run Run Run*<sup>115</sup> (1967), de Velvet Underground, por sobre a qual a voz expressa diferentes desenhos melódicos e solos de guitarra; o passeio vocal de Rihanna sobre fundo repetitivo com microvariações, em *Needed Me*<sup>116</sup> (RIHANNA, 2016).

Com essas distintas caracterizações do modo elementar, se busca pontuar que a repetição é necessária para que o elemento diferencial se destaque. Trata-se de um modo

---

<sup>112</sup> *Keluwihan – Greatness* (2014), de I Gusti Sudarsana, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4QgJxhLzjFBtpkDApOlrXB?si=3bb9099251724489>.

<sup>113</sup> *Kecak Trance* (1999), de Wayan Udayana, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0LCGtwntU0HTe1cfOldjON?si=296292b18ba340c4>.

<sup>114</sup> *You Really Got Me* (1964), de The Kinks, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/29SyMC0plk6qw8NMF7IfRL?si=ca1b392ecf494a3a>.

<sup>115</sup> *Run Run Run* (1967), de Velvet Underground, está disponível em: <https://open.spotify.com/track/2J8Mbdpem8CiSZKRozOIEG?si=4c08e0a31ec8415e>.

<sup>116</sup> *Needed Me* (2016), de Rihanna, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4pA17FkDMNBsjykpXo91B3?si=9aed99d40c4947ed>.

de criação de sensações que opera através do contraste da repetição e da diferença, causada pelo elemento que varia.

O modo elementar ocupa músicas que podem ser interpretadas como pouco complexas, devido à sua variação ser potencialmente ocultada pela repetição completa ou pela repetição com variações muito sutis dos outros elementos musicais. Sua simplicidade produz uma escuta paradoxal: por um lado relaxada, devido às músicas expressarem trechos que funcionam como informações simples que não precisam ser desvendadas, e por outro lado sensível, já que a mudança de apenas um elemento produz sensações que agenciam transformações que se alastram por toda música.

Sendo assim, as sensações contrainformacionais desse modo são produzidas, conservadas e expressas pela relação do elemento que é marcadamente variável em relação a si mesmo e em relação ao conjunto marcadamente repetitivo. A sensação depende tanto do movimento do elemento variante quanto da pouca variação musical que acomete os outros elementos. A demarcação territorial operada pela música é necessária para que o movimento diferencial seja notório e não se perca nem em sutileza demasiada nem em caos generalizado. Em resumo: para analisar o funcionamento do modo elementar é necessário observar como a partir da mudança de um elemento, a funcionalidade do trecho musical que contém essa mudança também se transforma, embora o restante da música pouco mude materialmente, ou melhor, expressivamente. O modo elementar está em continuidade com a tese semiótica que considera que a transformação de um elemento evoca transformação de todos os outros elementos em relação, transformação esta que pode ser tanto expressiva quanto funcional.

Ocorre que este modo de criação delimita partes das músicas, mas nem sempre a mudança da maneira de desenvolvimento do elemento evoca uma funcionalidade por si só. Nas músicas analisadas se observa como a compartimentação da música em ritornelos (blocos de afetos organizados que se repetem) só devém funcionalidades distintas diante da relação que fazem com outros blocos. A funcionalidade só se expressa, portanto, pela relação. Retomando a definição de sensação enquanto variação de funcionalidade e potência, cabe salientar que a sensação se dá somente através da variação de grau que também expressa uma variação de funcionalidade na música.

Os casos concretos que efetuam esse modo de criação recriam a cada vez o plano de organização da música pop de modo imanente, reconstituindo definições de hit específicos. Para observar essas diferenças ao que se viu em relação ao fluxo de

produção correlato ao Spotify, algumas músicas são detalhadas em relação ao seu modo elementar e ao seu estilo singular de efetuá-lo.

Por cada música funcionar a partir de um elemento variante específico, o grupo de músicas analisado é subdividido em categorias que se referem ao tipo de elemento sonoro e ao tipo de tratamento diferencial que os elementos expressam. O primeiro foco é sobre as vozes, que ora são editadas por software de mixagem, ora variam desde a origem corporal, ora desde a origem sampleada que adquirem. Posteriormente, passa-se às análises da monumentalidade elementar diferenciante dada em relação a sons não vocais. Por fim, observa-se a operação que considera a faixa sonora das músicas enquanto um elemento único, consideração através da qual a variação elementar transforma-se em uma modulação geral da música<sup>117</sup>.

#### 4.2.1 Modo elementar nas vozes através de edição

Começar pela voz enquanto elemento diferencial é admitir uma certa centralidade vocal da música pop, que se estende ao plano de organização da música pop de streaming. É também uma oportunidade de demonstrar a força sonora expressiva da voz, que corre paralela e coexistente à sua potência de designação e representação. Embora pouco se fale das letras, cada verso só adquire seus afetos de variação pelas palavras, pela relação de palavras, pela relação de sílabas, pelas pronúncias, pelos sotaques. Então não está descartada a dimensão linguística da voz, ainda que o foco das análises incida sobre a expressividade não representativa do som da voz, quando ela se torna uma matéria musical.

Este primeiro grupo analisado a seguir, foca nas variações que atingem as vozes a partir de filtros de edição. Os efeitos que modulam, principalmente, os timbres das vozes tornam-se os meios de expressão de afetos. No entanto, não se busca referi-los desde sua exterioridade, descrevendo suas características essenciais ou funcionais. O que importa nas análises é descrever os afetos que são produzidos por essa mediação.

##### 4.2.1.1 Nikes – Frank Ocean (variabilidade de timbragens como modo de repartição musical em zonas e a linha de fuga dos devires)

Cinco minutos e quatorze segundos do mesmo ritmo e da mesma progressão

---

<sup>117</sup> As músicas que constam a partir daqui nas análises do modo elementar estão separadas em ordem de aparição na playlist *Modo elementar*, disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/playlist/5QkKCpNJmQTSloRxdUtCJh?si=ca8c0b4c6c8f4b7e>.

harmônica em Si bemol preenchem *Nikes*<sup>118</sup> (2016) de Frank Ocean. Um ritornelo instrumental repetitivo produz um território simples que é sutil e quase imperceptivelmente variado instrumentalmente por detalhes nos beats, como ocorre aos dezessete segundos (0:17) e aos vinte e um segundos (0:21) – pontos em que aparecem pequenos toques de pratos diferenciais. Mais adiante, aos três minutos (3:00), o beat para como um todo, voltando apenas aos quatro minutos e cinquenta e três segundos (4:53). Coincidentemente ou não, a música se transforma marcadamente aos três minutos, sugerindo uma lembrança da média de duração do plano música pop – parece se tratar de um percepto específico a esse tipo de organização.

Mas, concomitantemente a essas progressões mais repetitivas do que variáveis, um elemento nunca deixa de variar: uma voz nômade. Uma voz que não chega a repetir desenhos melódicos como um todo, apenas repetindo pequenas células, pequenos trechos já informados anteriormente na música, completando-os de um modo distinto, evitando um caminho tendencial: evitando formar ritornelos vocais melódicos.

A base instrumental repetitiva é contrastada pela voz variante. É como em um quarto, sala ou galpão de quatro paredes: a voz não sai do lugar, ainda que não pare de se movimentar, ocupando cada centímetro, cada fresta ou lacuna. Enquanto o instrumental constrói o território, a voz desenvolve diversos floreios em um percurso em variação contínua, que leva o território a flutuar e se repartir.

Embora a voz movimente-se sem repetir células bem demarcadas – sem formar ritornelos e, muito menos, refrões – reparte blocos através de variações de timbragem. Entre a repetição perpétua da base instrumental e a proeminente variação dos percursos melódicos, é possível verificar quatro zonas timbrísticas na voz. 1) a voz melódica e robótica, com *pitch* alterado<sup>119</sup>, que começa aos vinte e sete segundos (0:27); 2) a voz que uiva e descamba em uma espécie de esganiçar infantil que acontece em um minuto e trinta e oito segundos (1:38); 3) a voz mais humanizada – caracterizada assim pelo contraste em relação às anteriores – que se inicia aos três minutos (3:00) e canta em velocidade característica do rap, repetindo desenhos e rimando esporadicamente; e 4) o conjunto vocálico que começa em quatro minutos e trinta e oito segundos (4:38),

---

<sup>118</sup> *Nikes* (2016), de Frank Ocean, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/19YKaevk2bce4odJkP5L22?si=dc9a5aaec65e4ceb>.

<sup>119</sup> Trata-se de um tratamento de edição na mixagem com o qual se modula a altura da voz gravada ‘naturalmente’ por um microfone. Alguns softwares de edição sonora bastante populares atualmente, como o Ableton Live, têm ferramentas dedicadas a esse tipo de modulação embutidas em sua estrutura nativa.

formado por uma voz mais natural e por uma voz que efetua uma dobra melódica da primeira, conjunto que recebe uma timbragem que ameniza as consoantes das palavras, tornando a voz mais melódica e menos carregada do significado das palavras. Criam-se quatro zonas territoriais pela consistência timbrística das vozes. Sobre o território instrumental, criam-se, portanto, zonas vocais.

Em relação ao terceiro timbre de voz, é curioso notar como ele sugere uma timbragem por tecnologias artificiais mais branda, mesmo contendo intensa compressão sonora, adição de efeitos de reverb e dobras vocais. Quando a constância de intensidade da edição de voz presente até os três minutos de música se dobra sobre a característica timbrística da voz que se inicia aos três minutos (3:00), emana uma sensação que artificializa ainda mais as vozes anteriores e naturaliza o terceiro timbre.

A voz, então, devém expressiva pela mudança de nível timbrístico e as variações de timbres são os afetos de *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016). Os diferentes graus de edição da voz fazem com que ela aja sobre si mesma, posicionando a voz em quatro zonas. E esta compartimentação em zonas vocais timbrísticas ou zonas territoriais manifesta-se produzindo quatro informações. Por sua vez, as relações dos ritornelos timbrísticos emitem sensações que atingem não só cada um deles, mas também a base harmônica e a repetição rítmica. Em outras palavras, a criação da sensação, sua conservação e seu alastramento se dão pela passagem entre níveis distintos de edição timbrística da voz e pela relação da voz com a base instrumental repetitiva. Ou seja, se dão através dos afetos da voz e sua relação com a repetição ritornélica da base instrumental.

Além disso, a força das sensações é também decorrente da durabilidade temporal de cada timbre. Na medida em que um timbre adquire consistência de repetição e devém uma zona territorial distinta, a mudança de timbragem torna-se mais notória.

Sendo assim, no caso de *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), é a *diferenciação da voz através do timbre e da melodia nômade que gera sensação*. Há neste sentido, a criação de uma espécie de plasticidade da voz, que adquire força de conduzir a um passeio diferencial a base instrumental pouco variante por si mesma.

Com estilo próprio, a música pouco reitera os hábitos que constituem o plano de organização da música pop de streaming. Não segue os padrões formais do rap, do trap ou do R&B (estilos a que música está mais vinculada) e tampouco do indie (gênero que abraçou fortemente Frank Ocean), expressando uma espécie de sonoridade que transita



entre estes gêneros. *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016) vai bastante além da média de três minutos de duração e tem em seu começo uma base instrumental de quase trinta segundos, tratando a importância dos primeiros trinta segundos da música com um estilo “despreocupado” por ocupar todo esse tempo apenas com uma instrumentação quase sem variações. Desse modo, contrainforma essas tendências formais que funcionam como hábitos da música pop de streaming.

Já em relação ao plano de composição de *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), pode-se dizer que ele emerge da relação entre as seguintes sensações. 1) sensação agenciada pelo afeto de estopim das melodias de voz após um longo período musical sem expressão vocal; 2) sensação agenciada pelos afetos das trocas de timbre; 3) sensação agenciada pelos afetos entre o percurso melódico nômade e as microrepetições.

Dessas, destaca-se a sensação correlata à alternância de timbres, a partir da qual a música estrutura-se ao contrainformar-se. Ao passo que a duração dos timbres territorializa a voz, os afetos de variação timbrística a desterritorializam ao contrainformá-la através da sensação expressada por essa variação. Mas a cada desterritorialização, uma nova reterritorialização acontece através da duração do novo trecho. A linha de fuga a essa sistematização de reterritorialização dos elementos atingidos pela sensação é o trecho que vai de um minuto e trinta e oito segundos (1:38) a um minuto e quarenta e seis segundos (1:46), onde ocorre o uivo e o esganiçar infantil. Essa indiscernibilidade produzida, com a qual se pode falar de lobo e de criança, configura uma rápida passagem por um devir lupino a um devir criança, para voltar ao timbre robótico da voz modulada por alteração de *pitch*. A pouca duração desse trecho em relação aos demais aponta para uma espécie de baixa gravidade territorial, ou seja, uma espécie de trecho desterritorializado que não é recoberto por uma zona consistente, operando como uma espécie de paixão momentânea, bem menos consistente que os demais trechos. O uivo e o esganiçar, portanto, soam como pontas soltas assignificantes da música.

No geral, observa-se, que nessa música a sensação opera como um dispositivo de reconfiguração musical na maior parte das vezes, através do jogo que estabelece entre repetição e contrainformação agenciada pelos afetos e sensações. No entanto, a breve região da emissão dos devires parece manter a força de sugestão das sensações em estado mais bruto e potente, sem explicar as variações através da duração timbrística ou melódica.

#### 4.2.1.2 Por Supuesto – Marina Sena (oscilação repetitiva de timbragens)

*Por Supuesto*<sup>120</sup> (2021), de Marina Sena, embora opere neste mesmo modo de criação, expressa um estilo de voz sutilmente distinto. Sobre uma base harmônica em Ré Menor, que repete continuamente os acordes Si bemol maior, Sol maior com Sétima menor e Ré menor do início ao fim da música, a voz reparte a música em pelo menos duas zonas sonoras através do afeto de variação de timbre.

Embora mais repetitiva em termos de percursos melódicos que *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), a voz de Marina Sena também opera como elemento diferencial em *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), delimitando duas zonas territoriais distintas<sup>121</sup>. Em especial, a voz que canta a partir dos seis segundos (0:06) difere do timbre distorcido da voz alavancada pela intensificação sonora instrumental que canta aos trinta e oito segundos (0:38).

A voz mais distorcida opera uma repetição demarcada de seu percurso melódico, agenciando, ele também, um ritornelo. Entretanto, o pedaço de chão recortado por esta repetição é jogado a flutuar – a informação devém cósmica – tendo em vista que este segundo timbre é perspectivado pela força da voz menos distorcida, que ocupa o antes e o depois da aparição da voz distorcida. Por outro lado, a variabilidade de percursos melódicos que emanam da voz sem distorção ganha unidade devido ao seu timbre permanecer menos variável quando comparada com aquele da voz distorcida. O afeto timbrístico, que marca o desnível de timbragens, portanto, arranca a informação construída pela repetição melódica e harmônica da voz distorcida, contrainformando ambas as partes, devindo expressiva a voz, criando a partir dela uma sensação sensibilizante. Como em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), a criação da sensação que torna plástico o fluxo informativo de *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021) deve-se à voz tornar-se um elemento diferenciante.

*Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021) é uma música muito atrelada aos hábitos da música pop, reconstituindo-os ao seu estilo. Tem ao todo três minutos e sete segundos (3:07) e inicia a voz já a partir dos seis segundos (0:06), sugerindo uma certa preocupação com cativar a escuta antes dos primeiros trinta segundos. Segue também a

---

<sup>120</sup> *Por Supuesto* (2021), de Marina Sena, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7xVSNhAUQhUIpwrR6lTOwA?si=d6f8ff9afaaa4679>.

<sup>121</sup> Importante salientar que a mudança de timbre é duplo: na voz da cantora, a subida de tom; na parte da mixagem, a adição de distorção, a correção de EQ na voz dela e a aplicação de efeitos de reverberação.

musicalidade entre a informação e a sensação. Sua contrainformação está mais atrelada à sua tendência interna do que em relação ao plano de organização transcendente da música pop de streaming.

Vale salientar que a contrainformação, aqui, refere-se a um ato duplo: 1) contrainforma a unicidade territorial da música; 2) reterritorializa a sensação em duas zonas territoriais distintas, a partir dos quais há informação sendo emitida, já que cada território é operacionalizado a partir de ritornelos. Assim, *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), reforça algo que já havia aparecido em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016): a sensação opera uma contrainformação que é reterritorializada na medida em que se pode observar duas partes bem demarcadas da música. Ela, então, faz parte da plasticidade de organização musical.

No entanto, a sensação agenciada por esse afeto de variação timbrística também produz sensibilidades acerca do próprio timbre da voz, agindo contrainformacionalmente sobre um elemento muito comum do plano de organização da música pop. O trecho com a voz distorcida é repetido tal e qual em trinta e oito segundos (0:38) e em um minuto e cinquenta e oito segundos (1:58) da música, adquirindo função de ritornelo e também de refrão. Este clímax, no entanto, é a zona da música em que a voz se torna menos proeminente, onde a letra se torna menos definida, onde as palavras parecem se tornar menos conteudísticas e mais expressivas, devido à emergência da sensibilidade produzida. Isso aponta para um tipo de refrão bastante específico da música pop de streaming: um tipo de clímax que não ordena, mas alastra sensação contrainformacional pelo seu contraste em relação às outras partes da música.

Sendo assim, as singulares sensações que tomam parte na constituição do plano de composição de *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021) são: 1) sensação agenciada pelo afeto de troca de timbre vocal; e 2) sensação agenciada pelo afeto de desenho melódico do verso.

#### 4.2.2 A potência dos feats e dos samples para o modo elementar

Começa a transparecer o fluxo contínuo de criação do modo elementar. Nos dois casos analisados, a timbragem da voz apresentou-se como quesito principal de diferenciação do elemento variável. E, mais especificamente, a passagem entre timbres se deu por movimentos operados por efeitos sonoros, que podem ser adicionados tanto por equipamentos analógicos (como pedais de distorção sonora) quanto por softwares

de computador no momento da gravação ou posteriormente na ocasião da edição e mixagem musical. De qualquer modo, a funcionalidade que emana da passagem entre diferentes timbres tem na estilização operada através de tecnologias apenas uma de suas manifestações. Edith Piaf, como se viu anteriormente, usava como quesito diferenciante da voz a precisão da altura sonora, ou seja, a oscilação entre o dentro e o fora da escala tonal<sup>122</sup>. Elis Regina também expressava uma grande maestria neste estilo rebelde de colocação da voz, tensionando as harmonias musicais que interpretava devido ao seu nomadismo melódico, como se pode observar na apresentação ao vivo da canção *Como Nossos Pais*, de autoria de Belchior, no programa Fantástico<sup>123</sup>.

Retomar Edith Piaf e Elis Regina permite traçar um paralelo: ainda hoje alguns modos elementares vocais são realizados através da modulação corpórea da voz, ao invés de se darem por edição posterior. Duas vozes humanas, com pouca ou nenhuma edição, já mantém entre si detalhes que as diferenciam, e sua aproximação pode evidenciar perceptivamente<sup>124</sup> estas diferenças. Sendo assim, músicas interpretadas por mais de uma voz têm, no mínimo, alguma potência de provocar, conservar e propagar sensações devido às diferenças inevitáveis entre uma voz e outra. *Águas de Março*<sup>125</sup> (1972), cantada por Elis Regina e Antônio Carlos Jobim, é um exemplo bastante clássico desta potência. Operando de forma menos oscilatória, *Coração Vagabundo*<sup>126</sup> (1967), cantada por Gal Costa e Caetano Veloso, também operacionaliza o modo elementar diferenciante através de distintas origens vocais.

Evento bastante relacionado com esse modo de criação que se dá por múltiplas vozes é a recorrência de encontros entre diferentes cantores e cantoras para produção de singles lançados na era da música pop de streaming. Já popularmente chamado de *feat*<sup>127</sup>, seu crescimento é bastante notório nos últimos anos. Em agosto de 2018, o site

---

<sup>122</sup> *La Vie Em Rose* (1946), de Edith Piaf e Louiguy, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4FmiciU3ZmfgABlbCSXcWw?si=7af87c94d0db4cfe>.

<sup>123</sup> *Como Nossos Pais* (BELCHIOR, 1976) cantada por Elis Regina no Fantástico pode ser escutada em: [https://www.youtube.com/watch?v=2qqN4cEpPCw&ab\\_channel=RicardoDuarte](https://www.youtube.com/watch?v=2qqN4cEpPCw&ab_channel=RicardoDuarte).

<sup>124</sup> Vale lembrar que esta evidenciação perceptiva atinge tanto um ouvinte externo quanto as próprias materialidades sonoras de uma música, ou seja, cada uma das vozes passa a ocupar uma posição tanto funcional quanto de frequência devido a existência de outras.

<sup>125</sup> *Águas de Março* (1972), cantada por Elis Regina e Antônio Carlos Jobim, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/15ouqiBsgL12olEwP3COsH?si=5580b63ced244fb9>.

<sup>126</sup> *Coração Vagabundo* (1967), cantada por Gal Costa e Caetano Veloso, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2glisIsTYci8mo4X9KICPn?si=cfca6c55d69a4a25>.

<sup>127</sup> A expressão *feat* decorre da expressão inglesa *featuring*, recorrentemente utilizada no mercado fonográfico internacional para designar uma parceria musical entre distintos artistas.

G1<sup>128</sup> dedicou uma matéria ao crescimento da produção de feats no mercado brasileiro, na qual Tatiana Cantinho, gerente de artístico e repertório da Som Livre, diz que o principal fator para este aumento é a transformação agenciada pelas plataformas de streaming na indústria fonográfica, que gerou uma certa diluição das tribos musicais e a necessidade de ampliar a visibilidade de um artista para além de um gênero musical. Já o artigo *O fenômeno do feat na música: como combinar artistas de diferentes gêneros aumenta a popularidade de uma música*, de Ordanini, Nunes e Nanni (2018, tradução nossa), demonstra o crescimento exponencial de feats nas paradas da Billboard e argumenta que quanto maior a distância cultural entre os gêneros musicais dos artistas envolvidos, maior a probabilidade de a música chegar no topo das paradas.

Portanto, as referências trazidas apontam que a potência do feat esteja relacionada com uma espécie de jogo com os gêneros musicais existentes. Já do ponto de vista constituído por essa tese, o encontro de diferentes artistas em uma música – além de proporcionar a miscigenação de variadas expressões culturais como diferentes concepções da moda, estilos de vida, ideologias e outros – proporciona o encontro de timbres, modos de tocar e cantar, características melódicas e rítmicas distintas e outros atributos que compõem sonoramente os gêneros musicais nos quais os artistas estão territorializados.

Um dos feats mais notórios da era do streaming é *Work*<sup>129</sup> (2016), de Rihanna e Drake. É uma música que expressa a potência de perspectivação musical dada pelos afetos criados pela passagem de uma voz à outra, de uma técnica vocal à outra. Sobre uma base tonal em Si Maior, que marca ritornelicamente o território musical, Rihanna canta do início da música até os dois minutos e dez segundos (2:10), expressando diversos afetos de variação de desenho melódico, emitindo diversas sensações energéticas. Já a partir desse ponto, é Drake que assume os vocais, marcando um afeto de variação intenso na região vocal pela variação de diversos parâmetros sonoros.

Assim, o caso de *Work* (2016, Rihanna, Drake) é notório e muito representativo da potência dos feats na música pop de streaming. Ele demonstra como um dos modos de criação que é acionado pelo fenômeno dos feats é o modo elementar, pois, mesmo se

---

<sup>128</sup> Matéria *O ano do feat: Por que há mais parcerias do que nunca entre as músicas mais ouvidas do Brasil?*, de 2018, está disponível no site do G1 em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/08/27/o-ano-do-feat-por-que-ha-mais-parcerias-do-que-nunca-entre-as-musicas-mais-ouvidas-do-brasil.ghtml>.

<sup>129</sup> *Work* (2016), de Rihanna e Drake, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/72TFWvU3wUYdUuxejTTIzt?si=00f936c352454aa1>.

os artistas cantarem sobre uma mesma base sonora, ainda seguem carregando suas características sonoras inevitavelmente.

O que se dirá, então, das músicas que contêm contrastantes vozes sampleadas em relação às vozes principais? A variação elementar vocal parece ainda mais proeminente devido às diferentes origens de gravação, aos diferentes modos de edição, aos diferentes timbres das vozes, aos limites de modulação de vozes existentes, etc.

Então a seguir são analisadas sob um mesmo *continuum* músicas que produzem diferenciações com sensações dadas através dos feats e dos sampleamentos não só porque ambos os processos agenciam variações afetivas vocais, mas porque a importância do sampleamento para o plano de organização da música pop de streaming agencia também a dimensão ritornélica instrumental cara ao modo elementar. Ora, o sampleamento é uma prática de recorte e colagem de trechos de músicas pré-existentes, então, muitas das vezes os trechos sem voz já existentes são um tanto quanto escassos, demandando que se recorte um pequeno trecho e que se faça ele repetir de modo a constituir uma base duradoura, estruturação comum ao modo elementar.

#### 4.2.2.1 Rei Lacoste – MD Chefe, DomLaike e Offlei Sounds (o feat como intervalo que expressa sensação energética)

*Rei Lacoste*<sup>130</sup> (2021), de MD Chefe, DomLaike e Offlei Sounds, estiliza a criação de sensações por variação da voz através do fluxo de produção do feat. Em uma base harmônica fixa em Ré menor, a voz grave, suave e arrastada de MD Chefe começa a música com velocidades, notas e percursos melódicos pouco oscilantes. Nota-se na voz que o bloco de afetos repete um desenho melódico dos quatorze segundos (0:14) até os trinta e dois segundos (0:32), no trecho que vai de um minuto e doze segundos (1:12) até um minuto e vinte segundos (1:20) e também no trecho que se inicia em um minuto e cinquenta (1:50). Trata-se, então de um ritornelo que, por sua repetição, informa sua relevância acentuada na música, adquirindo a funcionalidade de refrão mesmo em uma dinâmica pouco dilatada. Já fora desses trechos, ocorrem distintas variações de desenhos melódicos, mantendo-se relativamente constantes o timbre, a altura das notas e a velocidade dos versos. Mesmo assim, entre o ritornelo-refrão e esses outros versos, pode-se dizer que existem afetos sutis, a partir dos quais sensações – também sutis, são emitidas organizadamente.

---

<sup>130</sup> Rei Lacoste, de MD Chefe e DomLaike e Offlei Sounds, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/55MhkCNsXzicqWxYwnj4bX?si=90221ef3868c4372>.

Mas a partir de um minuto e vinte (1:20) uma variação mais acentuada acontece. DomLaike entra cantando uma oitava acima com maior velocidade de palavras pronunciadas por compasso. Neste ponto, varia, portanto, a frequência, o ritmo e o desenho melódico da voz. E esta variação expressa, primeiramente, afetos na região vocálica, ou seja, variações de níveis de distintos parâmetros.

Embora as vozes recebam um tratamento de edição similar, o timbre de voz de MD Chefe parece soar muito mais grave. As diferenças expressas marcam a distância de níveis das expressões vocálicas, tornando cada uma delas expressivas em relação ao que tem de diferencial uma em relação à outra. É justamente desta diferença de níveis, deste afeto, que emana a sensação elementar neste caso.

Devido à origem distinta das vozes (sendo cada uma de um cantor diferente), pode parecer um equívoco tratar o caso dos feats como um estilo do modo elementar. Mas a funcionalidade geral do elemento vocal segue sendo o mesmo, ainda que seja exercido de maneiras muito distintas em diferentes quesitos (timbre, velocidade, altura), compartimentando o território fixo da música em zonas distintas. Em outros termos, as qualidades de cada uma das vozes atestam diferenças, mas apontam uma mesma tendência ritornélica e informacional. Já a relação *entre* as duas zonas, que expressam diferenças entre si, tornam, principalmente, a gravidade de MD Chefe e a agudez de DomLaike expressivas pelo contraste que movimentam. Dos afetos às sensibilidades que evocam, pode-se dizer que as variações criam sensibilidades que tornam timbre, velocidade e altura parâmetros expressivos nessa música.

Da parte de MD Chefe, é possível observar proeminentemente o refrão enquanto ritornelo informacional. Mas, pela sensação evocada pelos afetos de variação na região vocal dada pela troca de vocalista, cada timbre se torna informacional, pela relação que fazem. A contrainformação produzida pela sensação cria sensibilidades, mas também organiza a própria música. Já se viu isso em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016) e em *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), repetição a partir da qual se vai formando a percepção de que a música pop de streaming demonstra um uso dos afetos e das sensações enquanto dispositivos de produção e consistência. As variações e seus efeitos produzem ritornelos imanentes ao trabalho de uma música específica ao passo que esses ritornelos tornam consistente e organizada as relações elementares das músicas<sup>131</sup>.

Ainda em relação ao plano de organização da música pop, *Rei Lacoste* (MD

---

<sup>131</sup> Ao longo das demais análises é possível perceber modulações quanto a isso, que serão avaliadas no capítulo 5.

CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021) reconstitui o trap com um diferencial vocal que deve muito ao timbre de MD Chefe, que povoa uma região de frequência bastante incomum a este gênero musical, no qual é mais comum o desenrolar vocal em frequências que DomLaike ocupa nesta música. Por outro lado, tem dois minutos e trinta e dois segundos (2:32) ao todo, tendo sua voz principal iniciando aos quinze segundos (0:15): informa, portanto, algumas características formais da música pop demandadas pelas plataformas de streaming e, principalmente, o Spotify.

Acerca da voz enquanto elemento diferenciante, pode-se observar que o plano de composição dessa música é composto 1) pela sensação dada pelos afetos de variação de timbre, velocidade e altura das vozes e 2) pelas sensações agenciadas pelos sutis afetos de variação de desenho melódico fora do refrão.

A primeira sensação demarca e oferece uma compreensão da força dos feats para além de sua dimensão cultural ou mercadológica. Demonstra que a junção de vozes já tende a configurar um modo elementar e que o fenômeno dos feats explora esse modo de criação e sensação. E isso parece sugerir uma certa generalização: de que toda junção de vozes seria um modo elementar. Então é o caso de afirmar: toda junção de vozes tem potencial de se configurar enquanto modo elementar, mas é preciso observar com que intensidade isso acontece, ou seja, é necessário precisar os afetos, em que medida acontecem, se realmente marcam distâncias. Inclusive, observa-se a seguir, na análise da música *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021), que vozes distintas podem expressar semelhanças bastante marcadas, sendo quase imperceptível o afeto entre elas. Esse não é o caso de *Rei Lacoste* (MD CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021), que usa a diversidade de vozes em favor de um modo elementar de criação de sensações.

Já o segundo tipo de sensação referido é um tanto quanto banal no plano de organização da música pop, preenchendo diversas músicas. No entanto, viu-se que não são uma regularidade intransponível através da análise de *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), que pouco repete desenhos melódicos. Ainda assim, são importantes de ser mencionadas nesse ponto, pois são levadas a uma intensidade maior pela música *RADDIM* (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020), analisada mais à frente.

4.2.2.2 WUSYANAME – Tyler, The Creator, YoungBoy Never Broke Again e Ty Dolla \$ign (suspensão de sample como ênfase vocal e simultaneidade de vozes)



Passagem de velocidade e altura na região vocal a partir de diferentes vozes acontece também em *WUSYANAME*<sup>132</sup> (2021), de Tyler, The Creator, YoungBoy Never Broke Again e Ty Dolla \$ign. A voz grave e sincopada de Tyler, The Creator, que ocupa a região que vai dos treze segundos (0:13) até um minuto e um segundo (1:01) é contrastada pela voz aguda e rápida que dura por volta de trinta segundos e vai até um minuto e trinta e quatro segundos (1:34), quando a voz grave volta a ocupar a região vocálica.

As análises realizadas até aqui dão conta da operacionalidade deste tipo de contraste, dado pela passagem de nível timbrístico entre as vozes que operam mesma funcionalidade. Mas em *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021) acontece ainda uma outra camada. Vozes ocupam tanto a funcionalidade instrumental quanto a função de ambientação da música – esta última através de comentários falados, como ocorre do início da música até os treze segundos (0:13), quando são ditas as seguintes palavras: “Something real, yeah (baby)/ Oh, nah, we don't do backpack / My pick up line and shit /Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah (I got your bitch movin') /Call me when you get lost” (TYLER THE CREATOR, 2021, *WUSYANAME*). A relação entre a fala e os melismas vocais compõe uma sensação por sua grande distância expressiva.

Função de base harmônica e função de ambientação, estas duas operações expressam tanto uma polifonia de vozes quanto uma polifonia de funções. No entanto, todas contribuem, estão imbuídas, para uma compartimentação musical informativa. Inicia-se um verso aos treze segundos (0:13) e um refrão aos quarenta e sete segundos (0:47), que pode ser dito assim devido à sua dinâmica de repetição da letra “What's your name, girlfriend, what's your name?” (TYLER THE CREATOR, 2021, *WUSYANAME*), e também devido à repetição de todo trecho em um minuto e trinta e quatro segundos (1:34).

Em *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021), há um estilo singular do modo elementar vocal que se dá através da multiplicação das vozes, que ocupam distintos lugares e funções<sup>133</sup>. Há

---

<sup>132</sup> *WUSYANAME* (2021), de Tyler, The Creator, YoungBoy Never Broke Again e Ty Dolla \$ign, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5B0kgjHULYJhAQkK5XsMoC?si=9cde17b540c64b1e>.

<sup>133</sup> Parece estar em uma linha de produção comum ao soul, às sonoridades da Motown Records, ao R&B romântico dos anos 1990 (como Mariah Carey) e as boy/girl bands.

um conjunto maior de *maneiras* envolvidas na constituição deste estilo em relação aos já descritos até aqui, tornando esta multiplicidade um dispositivo paradoxal que está comprometido tanto com a funcionalidade informativa quanto com a contrainformação pela relação de distintas informações.

Como em outros casos, a música utiliza a potência diferenciante do feat, marcando as distâncias timbrísticas ou os estilos vocais entre os cantores. Mas vai além disso ao correlacionar diferentes técnicas vocais. Assim, a fala, o rap, a melodia trap e o melisma vocal mantêm entre si distâncias de maior ou menor grau e funcionalidade que, por suas relações, acabam produzindo sensações específicas.

Instrumentalmente vale salientar também um procedimento estranho à instrumentação característica de banda ao vivo que compõe esta música. Aos quatorze segundos (0:14), é como se a banda parasse com um todo para a entrada do vocal, não restando nenhum tipo de ressonância de seu som, sugerindo pelo menos uma edição sonora incisiva na mixagem. Em cinquenta e nove segundos (0:59) e em um minuto (1:00), ocorrem mais duas paradas instrumentais. Na terceira parada, o corte é tão seco que chega a sugerir que todo o instrumental tenha sido tratado como uma faixa só pela mixagem. E de fato: o instrumental de *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021) é um sample da música *Back Seat (Wit No Sheets)*<sup>134</sup> (1994), do grupo vocal H-Town. Então não se trata de uma parada instrumental, mas de uma parada produzida pela ilha de edição.

Para além do modo de criação dado pela citação de uma outra música (que pela citação produz uma relação diferencial entre as duas músicas, a mais antiga e a que faz a citação), o detalhe do modo de edição instrumental é, por si só, um ato elementar diferencial. Primeiro, por abrir espaço para que as vozes ganhem ainda maior ênfase em sua entrada; segundo, porque no andamento instrumental, há uma quebra de tendência da paisagem sonora: o corte no instrumental desenha um buraco com margens secas e energéticas que destoam do andamento suave e sem grandes dinâmicas nem de intensificação e nem de depressão que o instrumental vinha desenvolvendo. Há, portanto, um conjunto expressivo de ações que tornam intensivos os movimentos da voz, agenciando diversas sensações conservadas na música

Já em relação às regularidades formais da música pop, a música de Tyler, The Creator, tem indícios de vários gêneros musicais, desde o r&b, o rap, o trap da love

---

<sup>134</sup> *Back Seat (Wit No Sheets)* (1994), de H-Town, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6g3IWdT5DBpfwN4yHwjAUI?si=672b481e258746f0>.

song<sup>135</sup>. De certo modo, aponta para um desenvolvimento da love song, que se refere primeiramente a uma temática das letras musicais, mas que se desenvolveu historicamente muito próxima do r&b. Esta continuidade é expressa tanto pelo uso do sample e pela temática da letra de Tyler quanto pelas relações que o r&b e a love song vem estabelecendo. Atualmente, o r&b designa músicas de artistas que transitam perto das vizinhanças do trap e do rap, como SZA, The Weeknd, Drake, Bryson Tyler e mesmo Frank Ocean e Lil Tjay, artistas que compõem a constelação que se está analisando. Tyler, The Creator, informa essa tendência, a repete e a estiliza.

Além disso, *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021) tem ao todo dois minutos e um segundos (2:01), contando com variações de timbres e de técnicas nos vocais desde os cinco segundos (0:05) e tendo aos quinze segundos a entrada da voz principal. Expressa as demandas da indústria fonográfica atual com primazia, sendo curta, direta e suave, evitando que engatilhe um pulo da faixa.

Assim, a instauração do campo de criação desta canção é proposta por dois principais fatores: o uso de sample, que é importante para a estruturação repetitiva do instrumental, e na relação de diferentes graus de vozes. Sobre esta segunda, que agencia formação do plano de composição singular desta música, pode-se elencar as seguintes sensações simples como elementos formativos: 1) sensação emanada pela passagem entre diferentes técnicas vocais; 2) sensação dada pela troca de registros vocais; 3) sensação produzida pelas suspensões instrumentais produzidas por edição, as quais são posicionados de maneira a enfatizar as entradas das vozes; 4) pela sutil diferenciação melódica dos ritornelos devido à diferença das palavras que preenchem as melodias.

As sensações de *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021) seguem a lógica de contrainformação desterritorializadora que é reterritorializada observadas nas músicas anteriores desse capítulo analítico. Nesse caso, acontece que a simultaneidade das vozes e dos afetos entre as vozes é cortada em alguns momentos pela suspensão instrumental, que é acompanhada pela suspensão das vozes de acompanhamento, para designar quais são as vozes principais. Então, os ritornelos vocais mantêm-se informativos mesmo que sob eles fiquem ocorrendo diferenciações vocais que os coloquem em xeque informativo, agenciando sensibilidades que conduzem a escuta para suas características

---

<sup>135</sup> Simon Frith (1996) argumenta que “a canção pop é a canção de amor” (p. 161) e observa que a música pop é um mercado que propaga fórmulas de amor.

sensíveis.

#### 4.2.2.3 On Hold – The XX (o sample e a emergência da voz enquanto instrumento percussivo)

The XX, banda que conta com dois vocais principais bastante distintos, de Romy Anna Madley Croft e de Oliver David Sim, tem já em sua formação a potência da compartimentação timbrística característica do modo elementar estilizado por vozes. Muitos de seus hits operam justamente através de oscilações de vozes entre os dois cantores, sendo um dos seus mais notórios o single *Crystalized*<sup>136</sup> (2009, The XX). Mas um single mais recente mostra ainda um outro tipo de modo elementar vocal. Em *On Hold*<sup>137</sup> (THE XX, 2017), Croft começa cantando aos quatro segundos (0:04), sendo substituída por Sim aos vinte segundos da música (0:20), parte que vai fazendo uma escalada instrumental até a entrada dos beats aos cinquenta segundos (0:50). Neste momento, é introduzida uma terceira maneira vocal, que é produzida pelo sampleamento da música *I Can't Go for That (No Can Do)*<sup>138</sup>, lançada em 1981 por Daryl Hall & John Oates.

Como se viu, para a questão da diferenciação vocal, a questão da origem deste último trecho vocal pouco importa em termos das forças produzidas. O sample presente em *On Hold* (THE XX, 2017) tem um timbre que poderia ter sido produzido com uma voz que tivesse sido gravada em estúdio na mesma ocasião da gravação de Croft e de Sim. Mas a edição rítmica dada pelo recorte da voz é que demonstra uma maneira distinta de expressão da voz. A repetição do som que carrega a letra “Where does it stop, where does it stop / Where do you dare me to? / You've got the body, you've got the body / Dare me to, dare me to” (THE XX, 2017, *On Hold*), funciona como um ritornelo, informando-se enquanto refrão, e tem em sua materialidade sonora uma repetição tal e qual os dois primeiros versos de cada parte do refrão. Não é uma voz que se repete e mantém uma variação inevitável por sua condição humana; é uma voz que sugere um *status* robótico não só pelo timbre, mas pela exatidão da repetição. Trata-se de uma operação de cópia e colagem do som, manipulação que sugere um tratamento do

---

<sup>136</sup> *Crystalized* (2009), de The XX, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5UBBJnFxsFjFxfvtvErQoH?si=bbba4d6579ee4708>.

<sup>137</sup> *On Hold* (2017), de The XX, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5w3CRkbTWXfbYepIdFpGUN?si=b74ecba0a9a5434c>.

<sup>138</sup> *I Can't Go for That (No Can Do)* (1981), de Daryl Hall & John Oates, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/41dDygr3r7e926oGUXfrLt?si=a4313607f6674f86>.

som como uma imagem que pode ser recortada e reproduzida igualmente.

Além disso, este refrão soa mais baixo do que o volume das demais vozes. O refrão, então, adquire uma funcionalidade similar ao que se viu em *Por Supuesto* (2021), de Marina Sena, informando-se enquanto refrão devido à sua repetição aos dois minutos e trinta e oito segundos (2:38), devido ao contraste timbrístico e à repetição de suas frases, que contrastam em relação às outras partes da música, e, principalmente, porque é precedido de uma introdução instrumental e um verso, que vão criando uma tensão resolvida neste refrão. Sensações estão, portanto, atreladas a estas passagens de níveis, mais uma vez estando muito interconectadas aos afetos sonoros, ou seja, àqueles detalhes que despontam na continuidade musical, marcando desníveis.

*On Hold* (THE XX, 2017) segue um fluxo de produção contínuo às demandas do Spotify e demais plataformas de streaming. Com três minutos e quarenta e quatro segundos (3:44) ao todo e com um início povoado de distintos desníveis de timbre, e velocidades melódicas, a música estiliza o plano de organização atual da música pop com um conjunto de variações que agencia o seu plano de composição, montado pela relação das seguintes sensações maneiristas: 1) sensação produzida pela passagem de registro de voz; 2) escalada instrumental; e 3) sensação produzida pelo tratamento de timbre e modo de recorte e colagem das vozes, que cria contraste entre as vozes mais naturais, de Croft e Sim, e a voz sampleada.

Parece que a especificidade principal dessa música em relação às características do modo elementar descritas até agora relaciona-se com a terceira sensação, que evoca uma questão metodológica sobre a natureza dos sons. Metodologicamente, viu-se que para a análise pragmática musical desta tese, o que tem importado proeminentemente é o funcionamento maquínico dos elementos musicais uns em relação aos outros. Origem e sensação são, portanto, moduladas e recriadas pela música.

Sendo assim, o diferencial das vozes não é sua origem, mas seus tratamentos e suas relações com os demais elementos musicais: é justamente isso que desenvolve os afetos de variação de uma voz para outra, marcando diferentes zonas musicais. A voz sampleada tem o desenvolvimento de sua métrica silábica relacionada majoritariamente com a rítmica da música, tendo suas palavras recortadas de distintas maneiras para caber no espaço reservado para seu desenvolvimento. Além disso, a voz sampleada se sobrepõe a si mesma, como ocorre pontualmente em um minuto e dezesseis segundos (1:16), maneira de expressão que se repete em outros momentos. Efetivamente, cada

trecho dessa voz é como um acorde ritmado montado de maneira a construir um ritornelo, que não tem compromisso com o desenvolvimento orgânico da voz que deu origem ao sample<sup>139</sup>.

#### 4.2.2.4 Calling My Phone – Lil Tjay e 6LACK (produção de sensibilidade a partir de sample de banco de dados pago e o devir-mulher-criança-ciborgue)

Seguindo as problemáticas dos samples, *Calling My Phone*<sup>140</sup> (2021), de Lil Tjay e 6LACK, apresenta ainda um outro estilo do modo elementar de criação. Embora os dois rappers revezem-se nos versos da música, não é a diferença na maneira de cantar e os timbres de voz que expressam uma passagem de nível intensa e notável, capaz de conservar e emanar sensação. Os afetos das vozes dos cantores têm diferenças muito sutis, chegando a expressar uma continuidade quase sem diferencial, como fica evidente aos dois minutos e quarenta e três segundos (2:43), quando há a passagem de um vocalista para o outro: a técnica de cantar, a região de frequência que a voz ocupa, a melodia e o ritmo são muito similares. Já a entrada da voz que canta em trinta e seis segundos (0:36) e repete em um minuto e cinquenta segundos (1:50) e em três minutos e três segundos (3:03) expressa uma passagem de nível de timbre, de andamento rítmico e de natureza – que expressa uma repetição exata, como ocorre em *On Hold* (THE XX, 2017) – muito mais proeminente. Este trecho sonoro, que repete a letra “I can't get you off my mind now” (LIL TJAY E 6LACK, 2021, 2021, Calling My Phone), informa-se enquanto ritornelo mais notório (e enquanto refrão) através da recorrência, ou seja, através de sua aparição três vezes na música de forma quase exata, apenas comentada com alguns melismas sutis.

Expressivamente, a compartimentação da música ocorre com a passagem de timbre das vozes, e mais especificamente, com a passagem da voz dos rappers para a voz editada e recortada que se repete três vezes, a qual tem uma exatidão de repetição que sugere um procedimento de sampleamento. Mas ainda que participe do grupo de músicas produzidas a partir de samples, este caso se utiliza de um procedimento de produção de samples distinto dos já tradicionais recortes de partes de músicas pré-

---

<sup>139</sup> Posto isso em relação ao expresso na música, pode-se observar o modo de produção musical dessa voz, que é construída através de um instrumento analógico de sampleamento, chamado MPC. O uso desse instrumento pode ser observado na versão ao vivo de *On Hold* (2017, The XX) no programa KEXP, disponível no Youtube em: [https://www.youtube.com/watch?v=UoIMRqPCU7Y&ab\\_channel=KEXP](https://www.youtube.com/watch?v=UoIMRqPCU7Y&ab_channel=KEXP).

<sup>140</sup> *Calling My Phone*, de Lil Tjay e 6LACK, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3J8EOeKLTlXORtWPpOU5bE?si=b2cbd72769844781>.

existentes.

Alguns fóruns remetem a voz sampleada de *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK2021, 2021) a uma outra música, chamada *How I Been*<sup>141</sup> (2020), de Youngboy Never Broke Again. Mas o que ocorre de fato é que ambas as músicas utilizam esta voz sampleada, a qual não tem origem em uma música pré-existente, mas em um software chamado Arcade<sup>142</sup>. Este software funciona como um banco de samples, abastecido por diversos kits que contam com samples de baterias, guitarras, instrumentos de sopro, vozes e outros elementos. A frase “I can’t get you off my mind now” é possível ser encontrada no kit Hooked, na versão intitulada Stuck On You, como é possível ver na figura 1.

Figura 1 – Kit Hooked do Software Arcade que contém o sample de voz presente na música *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK2021, 2021)



Fonte: etapa analítica dessa pesquisa.

Portanto, a frase repetida em *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021) se dá a partir de um banco de samples pago. Esta condição originária da voz concorre no agenciamento musical, mas a sua expressividade nesta música não indica esta origem. Logo, inicialmente, é por vias de curiosidade que se revelou a origem deste sample, importando para a estilização estética do modo elementar vocal apenas a sua

<sup>141</sup> *How I Been*<sup>141</sup> (2020), de Youngboy Never Broke Again, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1nTYomYbsenopasW7KTnr1?si=13b34d5c230e4b28>.

<sup>142</sup> O funcionamento do Arcade e do kit Hooked pode ser observado no Youtube em: [https://www.youtube.com/watch?v=unm8xkWGbpA&ab\\_channel=ChrysGringo](https://www.youtube.com/watch?v=unm8xkWGbpA&ab_channel=ChrysGringo).

afetividade, expressa na repetição exata da voz e seu recorte rude na repetição. A importância da *origem* deste sample remete a outro modo de criação, que se comentou enquanto *interiorização de elementos parciais pré-existentes*, modo que se demonstrou depender de uma relação entre distintas músicas para precisar a sua diferença criativa.

Esta consideração de que a explicitação da origem do sample trata-se de um procedimento correlato a outro modo de criação, distinto do modo elementar, é emblemático, demonstrando os limites e potencialidades de ambos os modos de criação descritos. O modo elementar desenvolve-se por movimento musical imanente, ou seja, pelo movimento da relação dos elementos participantes de uma mesma música; sua lógica é dos objetos parciais que se deslocam internamente em um sistema fechado, sendo o sistema uma só música. Já a interiorização de elementos parciais pré-existentes pode ser um modo de criação que se desenvolve pela relação e sugestão de uma música com músicas pré-existentes<sup>143</sup>; sua lógica é a da citação: citação de melodias e harmonias, de vocais, de solos instrumentais ou mesmo de pequenos trechos musicais com todos estes elementos, trechos estes que podem servir tanto como comentário quanto como base musical.

Então, a música expressa o modo de criação relacionado à variação vocal (configurando modo elementar) e também o modo de criação que se dá a partir da importação do sample a partir de um banco de samples. Realçar este duplo modo de criação em *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021) marca que uma música pode expressar mais de um modo de criação em sua materialidade sonora. E marca, inclusive, que um mesmo trecho musical possa expressar distintos modos de criação.

Uma miríade de questões surge deste tipo de simultaneidade de modos. Isto pode ser interpretado pela via da produção da música, ou seja, pelo processo que produziu a materialidade sonora (e, então, se refletiria sobre a ocasião de composição, gravação e edição musical). Mas é preciso lembrar que – para essa tese – *a própria materialidade musical também cria*. Então aqui a análise musical se dá em relação ao exposto na música. Sendo assim, o que se pode dizer acerca de *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021) é que ela expressa um som vocálico com características que sugerem, primeiramente, sua natureza *sampleada*, dada sua exatidão de repetição.

Além disso, ainda se poderia remeter a um fora da música por outra via: o sample tem um timbre e um modo de entonação que provoca uma certa

---

<sup>143</sup> E pode ser um procedimento característico também do que se chama de *modo aglutinista*, analisado no tópico 4.4 deste capítulo analítico.



indiscernibilidade de sua origem corporal, posicionando-se por analogia próximo a uma voz feminina ou infantil super editada e modulada. A indiscernibilidade evoca uma espécie de devir-mulher-criança-ciborgue, que contrasta com as demais vozes da música. E é esse contraste, essa diferença de nível em relação às demais vozes da música, que produz, conserva e expressa sensação na perspectiva dessa tese.

Neste ponto, observa-se a potência rizomática e criativa da relação de ritornelos, que, neste caso, abre margem tanto para uma escuta imanente da música quanto para uma escuta escavatória que busca a origem sonora do sample no atravessamento de distintas músicas. O conjunto de análises que culmina neste ponto também demonstra que a sensação musical, mesmo imanente, devém um movimento de escuta que se expande e se alastra, que sugere ligações, compreensões, hábitos. Os afetos sonoros, os ritornelos, as sensações e suas naturezas são gatilhos de instauração tanto de tendências de desenvolvimento (planos de organização) quanto de instauração de processos relacionais agenciados por afetos e sensações flutuantes e ocasionais (planos de composição). Previsibilidade e imprevisibilidade não são polos de uma dicotomia válida para a criação musical, são forças de uma mesma máquina perspectivadas pela expressão sonora.

O plano de composição de *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021) tem força monumental, ou seja, conserva sensações em sua materialidade, mas, além disso, também atesta como esse processo pode evocar escutas que extrapolam a música. Ou seja, a força desse plano de composição tem uma dimensão contrainformacional que reparte a música em zonas territoriais através da sensação – como acontece em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016) e *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021) – e que também produz uma máquina de abertura desde o fechamento da música.

A sensibilidade produzida por essa música parece sugerir concomitantemente uma escuta que sinta a característica material da voz e uma escuta que busca desvendar a natureza originária da voz sampleada. Sendo assim, o fechamento que causa abertura é justamente a relação das vozes e as características sonoras que tornam indiscernível a origem da voz sampleada, abrindo e sugerindo um corpo originário da voz *sampleada* que só pode ser apreendido por especulação. É algo bastante similar ao que ocorre na linha de fuga dos devires que acontecem em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016). A iteração do devir-mulher-criança-ciborgue parece, inclusive, indicar uma regularidade formal da música pop.

E vale ressaltar: como em *On Hold* (THE XX, 2017), é a relação de distintas vozes que confere uma artificialidade maior à voz *sampleada* e uma maior naturalidade às demais vozes, mesmo que todas elas sejam altamente moduladas por *softwares* de áudio. O afeto de variação entre as vozes, então, é o que as posiciona em uma escala de naturalidade, contrainformando a voz autotunada enquanto uma voz supereditada, naturalizando-a.

Posto isso, vale ainda relacionar *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK2021, 2021) com o que se viu ao analisar o plano de organização da música pop em torno do Spotify. Ela repete a média temporal, tendo três minutos e vinte e cinco segundos, mas só inicia a voz aos dezoito segundos (0:18), cozinhando brandamente a entrada da música até então. No entanto, rapidamente desenvolve o verso e chega no refrão aos trinta e seis segundos (0:36), entregando todas as informações e sensações principais até os cinquenta e quatro segundos (0:54). Nesse sentido, a música funciona reiterando as demandas do Spotify, ainda que desempenhe funções contrainformacionais através da produtividade de sensibilidades das sensações que emite<sup>144</sup>.

#### 4.2.2.5 – RADDIM - Febem, Fleezus e CESRV (substituição progressiva e organizada entre ritornelos até a saturação da organização)

Até agora, o timbre, a velocidade, a tendência de repetição e diferença melódica (através de uma mesma voz, de vozes distintas ou mesmo de samples) foram as mais proeminentes estilizações analisadas do modo elementar. Metralhadora diferencial, *RADDIM*<sup>145</sup> (2020), de Febem, Fleezus e CESRV, apresenta passagens de níveis em cada uma destas intensidades em diferentes partes, agenciando sensações energéticas que saturam a organização musical.

Nos primeiros quarenta e um segundos da música (0:41), substituem-se progressivamente quatro vozes em um ritmo de fala, sutilmente distorcidas e com cortes na região dos graves (sugerindo uma espécie de clipagem da onda sonora por algum aparelho como *walkie talkie* ou microfone de celular). Nos trechos ocupados por essas quatro vozes, o elemento vocal varia sutilmente alguns parâmetros. Mas em relação à voz que se inicia aos quarenta e um segundos (0:41), a passagem já é bem mais

---

<sup>144</sup> É preciso lembrar que sensibilidades criadas por uma música podem, eventualmente, serem utilizadas na escuta de outras músicas, disseminando e proliferando contrainformações de outras ordens.

<sup>145</sup> *RADDIM* (2020), de Febem, Fleezus e CESRV, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7G2aB7ZtZLuO27F92BHF6J?si=c4767f07f7ec4788>.

acentuada. A voz passa ao primeiro plano da música, com tratamento limpo e naturalizante, acompanhada de beat eletrônico de funk e sintetizadores que giram em torno de Mi bemol. Febem e Fleezus passam a se revezar nos vocais, usando um estilo vocal maneirista que faz variar a letra mantendo desenhos melódicos com duração média de quinze segundos. Ocorre que sempre há repetição do desenho melódico, formando pequenos ritornelos que são trocados sucessivamente. Significa dizer que os timbres compartimentam a música, mas o desenho melódico compartimenta essas sessões timbrísticas ainda mais, formando ritornelos vocais. Um exemplo de ritornelo é o expresso no seguinte trecho da letra:

Forró Boys, forró nós  
Tanto faz, tanto faz  
Eu sou tranqueira, ela quer mais  
Sextou, litrão tá 6 no Brás  
Quer cocada? 10 reais  
Só não vicia, Deus é mais  
Quando foi pensar já foi  
Lata tá cheia, sangue de boi  
(FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020, RADDIM).

Nota-se que “Forró boys” e “forró nós” possuem o mesmo desenho melódico e informam uma tendência que é confirmada em todo o trecho selecionado. A melodia varia muito sutilmente, sendo modulada apenas pelo andamento da ligação entre as palavras, que por vezes deixam de ser guiadas pelo desenho melódico para serem guiadas pelo significado da frase, como ocorre em “quando foi pensar já foi”. É assim que a repetição melódica é bem delimitada e pouco variável, transformando o desenho melódico em ritornelo, e o ritornelo em informação devido à sua repetição.

Sistematização ritornélica altamente informativa, esta fórmula de organização é repetida em toda a música, que é compartimentada em, pelo menos, cinco diferentes ritornelos vocais até um minuto e trinta e sete segundos (1:37). Neste ponto, quando uma das vozes troca de velocidade e de timbre concomitantemente, acompanhando o ritmo do funk e sendo editada com distorção que simula um timbre de rádio, *RADDIM* (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020) apresenta um sexto ritornelo pela repetição melódica. Em um minuto e cinquenta e um segundos (1:51), um sétimo ritornelo é informado, repetindo-se até dois minutos e quatro segundos (2:04). Estes dois ritornelos são os únicos que são repetidos como um todo na música, começando sua recorrência em três minutos (3:00) da música e se configurando enquanto ritornelos mais proeminentes, atingindo status de refrão. Além disso, ainda se pode notar a

compartimentação da música em mais quatro zonas após o primeiro refrão.

Assim, *RADDIM* (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020) estiliza o modo elementar através de subsequentes repetições e oscilações: múltiplos breves desenhos melódicos são repetidos com troca constante de letras. É um estilo vocal que pode ser resumido como um ato de multiplicação de ritornelos que gera a multiplicação subsequente de sensações.

Se por um lado há um fluxo informativo transmitido pela repetição dos ritornelos, por outro a subsequente passagem entre diferentes ritornelos possibilita também uma variedade de sensações. E diante desta emissão periódica de sensações, a contrainformação de *RADDIM* (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020) é pouco rara no interior da música, mas o seu estilo de criação de sensações é bastante raro em relação às demais músicas analisadas nesta tese: a emissão de sensações também se transforma em uma repetição, ainda que cada sensação tenha suas particularidades diante da relação dos afetos sonoros pelos quais emerge.

Este caso é emblemático, pois evidencia através da repetição o modo de funcionamento mais abstrato do plano de organização da música pop de streaming: a produção de sensação através da relação de informações. E se a contrainformação se torna, ela mesma, uma repetição, é porque é introduzida no maquinismo de produção: e, então, a variação torna-se parte da repetição.

Parece haver uma potência energizante nessas sensações de troca de ritornelos, bem como nas variações dos desenhos e timbres dos beats. A música repete sem parar, mas não chega a recair em uma monotonia porque é energizada a cada afeto de variação que tem por correlata a emissão de sensações. A informação, doada por cada um dos ritornelos, nunca esteve tão próxima de expressar-se enquanto volume energético reconhecível – condição que é ainda intensificada pelas suas demarcações de início e fim agenciados pelos afetos e pelas sensações.

Com todos esses distintos atos, a notável organização e compartimentação de *RADDIM* (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020) confirma o plano de organização do Spotify de maneira a levá-lo à beira da saturação. Isso porque cada zona da música é tanto informativa pela sua dinâmica ritornélica quanto energética pela força de contrainformação dada pelos afetos de variação. Cada zona, portanto, é bem-posicionada em gêneros musicais (que oscilam do trap ao funk), mas as frequentes variações vão produzindo, gradualmente, um certo deslizamento da organização musical

já consolidada desses gêneros, constituindo o que vem se chamando de brime, uma variação do grime britânico.

#### 4.2.3 O modo elementar instrumental

Nestas análises, foi-se observando não só o procedimento do modo elementar que atinge um só parâmetro musical ou um só elemento sonoro, mas também sua gradual complexificação enquanto modo de criação. Começou-se com a diferenciação de edição do timbre de uma mesma voz, passando por *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016) e por *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021); passou-se à diferenciação vocálica que se dá pela variação de vozes, que também mudam de velocidades e desenhos – analisando-se *Rei Lacoste* (MD CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021) e *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021); e pela diferenciação vocal pelo uso de *samples* de distintas origens, categoria que analisou *On Hold* (THE XX, 2017), *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021) e *RADDIM* (FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020); essa última fez parte da categoria anteriormente exposta, mas teve como ato mais proeminentemente analisado a substituição progressiva de ritornelos, que é executada tão repetidamente que vai derretendo a organização sutilmente.

Observou-se como a variabilidade dos elementos é dada a partir de vários parâmetros simultâneos e como a subsequência de distintas organizações bastante rígidas também pode produzir, conservar e emanar sensações. Neste *continuum* de aumento de complexidade, ainda mais algumas músicas são notadas. Antes de se apresentarem, esta retomada justifica-se pela mudança do *tipo de elemento* que adquire tratamento diferencial: em *Sirenes* (2020), de Big Blakk, SD9 e Pedro Apoema, em *Ama O Jeito Que Me Odeia* (2022), de Sidoka e Intactoz Corp., e em *Shutdown* (2016), de Skepta, nota-se como o modo elementar manifesta-se instrumentalmente.

##### 4.2.3.1 Sirenes – Big Blakk, SD9 e Pedro Apoema (o ritornelo que sugere as margens e frestas territoriais)

Um pequeno detalhe repetitivo no sintetizador que ocupa a região subgrave de *Sirenes*<sup>146</sup> (BIG BLAKK, SD9, PEDRO APOEMA, 2020) ilustra algo que é explorado em outras músicas enquanto um elemento diferenciante. O mesmo sintetizador

---

<sup>146</sup> *Sirenes* (2020), de Big Blakk, SD9 e Pedro Apoema, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/65pLuhvAvq0tPijFTpqKBP?si=4c1cb8f7b5d94c21> .

‘desliza’<sup>147</sup> rapidamente entre frequências que vão desde os 16Hz<sup>148</sup> até quase 2000Hz, produzindo um desenho melódico fixo em Dó Sustenido menor, que é repetido durante quase toda a música, apenas parando quando o sintetizador é suspenso como um todo. Ao explorar esta vasta região de frequência – a partir dos vinte e nove segundos (0:29) –, o sintetizador ocupa tanto função sensorial quanto harmônica e melódica. É justamente essa multifuncionalidade que faz do sintetizador um elemento diferenciante: ele acaba se fazendo muito presente, tornando-se expressivo na medida em que seu conjunto de afetos produz uma tendência serpenteante que vai se infiltrando nas brechas da melodia de voz, afetando-a, completando-a, modulando os ritmos, mesmo quando não se faz presente, como ocorre dos dois minutos e quinze segundos (2:15) aos dois minutos e vinte e oito segundos (2:28)<sup>149</sup>.

O desenho repetitivo do sintetizador é um ritornelo instrumental cuja especificidade reside em ser um bloco sonoro que em sua consistência tem afetos intensos de variação de frequências. Ele serve como bloco de afetos que marca o território musical preenchido pelos demais elementos sonoros (assim como os demais ritornelos analisados anteriormente), mas tem como especificidade expressar-se não somente enquanto placa-cartaz: ele próprio já experimenta a extensão do território, ocupando as frestas deixadas pela rítmica da música e pelos desenhos melódicos dos demais instrumentos, expandindo-se do grave ao agudo, variando nos médios, desenhando percursos diversos.

Trata-se de um desenho melódico, uma partícula simples, que se propõe ao reconhecimento, operando enquanto informação musical. Mas é, também, elemento diferenciante por seu desenho ser expressivo na medida em que suas pontas, suas idas e vindas, não se contentam em permanecer fazendo papel de paisagem que sofre a ação dos personagens ativos que nela habitam. Esse sintetizador constrói uma paisagem ativa, que atinge, que afeta, que expressa sensações e deforma os outros elementos musicais que também se propõe ao reconhecimento. Um exemplo disso é que o teclado que inicia a música é, gradualmente, engolido pelo ritornelo produzido pelo desenho do

---

<sup>147</sup> Nos sintetizadores, há um parâmetro chamado Glide, que permite automatizar uma passagem gradual de uma nota para outra, passando mesmo pelas frequências desafinadas. Glide é a palavra inglesa que significa deslizar. Em *Sirenes*, este deslizamento é feito de maneira muito rápida.

<sup>148</sup> Faixa de frequência só atingida em grandes caixas, como acontece na cultura dos sound systems.

<sup>149</sup> Em outras músicas comentadas, observou-se (mesmo que colateralmente) como o modo elementar se dá recorrentemente através da entrada e saída dos instrumentos, ou seja, através de um jogo de presença e ausência. Observou-se em *Nikes* (2016, Frank Ocean), por exemplo, como a regularidade não era a presença, mas a ausência do instrumento, que quando aparece, expressa-se como um detalhe diferenciante.

sintetizador grave a partir dos vinte e nove segundos (0:29). Mesmo a entrada do ritornelo grave é expressiva, começando sua ação desde o meio de seu desenho, desde sua região de síncope, e não do toque que marca o início do compasso musical. O ritornelo grave, então, vai se apresentando plasticamente, contrainformando os demais elementos da música, sugerindo as margens e as frestas do território musical que lhe é correlato.

Esse caso é bastante notório e atesta a potência dupla de territorialização e desterritorialização dos ritornelos, mencionada por Deleuze e Guattari (2012b). *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020) demonstra como a paisagem pode ser um personagem ativo não só na territorialização de outros elementos, quanto na mudança de suas perspectivas. É um elemento estruturante que se mantém continuamente enquanto diferenciante, sendo essa sua ação mais notoriamente contrainformacional.

Relembrando o agenciamento sociotécnico em que está posicionado, vale notar que a música tem um posicionamento tangível no que toca à classificação em gêneros musicais do plano de organização da música pop de streaming. Trata-se de um rap com todos os indícios do grime – inclusive o sintetizador grave e seu desenho, que funcionam enquanto elemento diferenciante, são componentes muito característicos desse gênero. Além disso, a música tem uma duração que ainda pode ser dita enquanto uma informação da duração musical média, tendo três minutos e cinquenta segundos (3:50). Microvariações no instrumental podem ser verificadas desde o início da música e aos vinte e três segundos (0:23) é dada a largada vocal, cumprindo a tentativa de prender a audição nos primeiros trinta segundos. Portanto, *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020) parece pouco contrainformativa em relação ao plano de organização mencionado, ainda que contrainforme sua própria forma desde seu modo de manter a consistência entre seus elementos constituintes.

#### 4.2.3.2 Ama O Jeito Que Me Odeia – Sidoka e Intactoz Corp. (o ritornelo que varia em relação a si próprio)

Práticas de criação que jogam com a presença e a ausência instrumental são muito frequentes na música pop atual, e *Ama O Jeito Que Me Odeia*<sup>150</sup> (2022), de

---

<sup>150</sup> *Ama O Jeito Que Me Odeia* (2022), de Sidoka e Intactoz Corp., está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4bTSjtO6BnPPeNIDCxSwZ0?si=860a0289ca4d4446>.

Sidoka e Intactoz Corp., expressa esse procedimento do modo elementar como um de seus processos mais notórios.

Repetindo a sequência Fá Sustenido menor, Dó Sustenido menor, Ré maior e Lá maior, um sintetizador, que ocupa a região grave desde os 16Hz até quase 2000Hz, soa ininterruptamente até os trinta segundos (0:30). Mas nesse ponto entra o beat, fazendo com que o bumbo ocupe a região de frequências que antes era ocupada pelo sintetizador. Então, a situação informada pela abertura da música sofre uma transformação de pressão e duração da região grave, que passa a ser mais pontual e menos prolongada. E essa passagem de grau de duração das notas e de intensidade do sintetizador é o primeiro afeto notável no desenvolvimento sonoro deste instrumento na música.

Outro afeto de variação do sintetizador é o desenvolvido pelo floreio rápido e deslizante, agenciado através da técnica de glide, que acontece aos quarenta e três segundos (0:43). O afeto produzido por esse floreio e a sensação expressa por ele anunciam a supressão total do instrumento.

O sintetizador fica ausente até os cinquenta e nove segundos (0:59), quando volta com um *groove* mais quebrado, que joga com o ritmo do bumbo. Já de um minuto e nove segundos até um minuto e quatorze segundos (1:09 – 1:14), ele desliza em velocidades distintas, primeiro mais lento e em seguida rapidamente. Marcam-se, assim, mais afetos de variação do desenho do sintetizador, atestando sua vitalidade de diferenciação.

Estes detalhes do sintetizador são estilos de expressão do modo elementar que vão ocupando a faixa de frequência sonora, complexificando a função do instrumento, que, embora não deixe de territorializar ritornelicamente a música, vai demonstrando que o território tem algumas lacunas e curvas com distintos graus. Mais uma vez, o próprio instrumento de territorialização é colocado a variar, demonstrando como sua caracterização plástica pode manter o próprio território enquanto elemento desterritorializante.

O conjunto de afetos mencionados erigem o plano de composição de *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022) e marcam a força das sensações que se espalham pela música. As sensações desenvolvem-se enquanto expressões ambientais que transformam os outros elementos sonoros – como acontece também em *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020). Mas a música de



Sidoka e Intactoz Corp tem algo diferente da anterior: seu instrumental ritornélico varia em relação a si próprio, tornando-se expressivo e sensível. Ele até se mantém com a mesma sequência de notas, mas expressa diversos afetos de variação de distintos parâmetros sonoros, chamando a atenção dos demais elementos musicais para ele, agenciando variações nesses outros elementos.

As sensações de seu modo elementar são, portanto, criadoras de sensibilidade para a força de territorialização e variação do sintetizador ritornélico. Seu plano de composição produz uma escuta sensível a um instrumento musical sensorial. Então, a contrainformação está em tornar essa região de frequência um centro gravitacional de variação musical.

Fechando a análise e retomando as demandas do plano de organização da música pop de streaming, *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022) segue o modelo de duração geral da música pop, tendo três minutos e dois segundos (3:02), sendo também sucinta em sua introdução instrumental, que já passa a variar com a voz e com afetos instrumentais desde os treze segundos (0:13). Além disso, trata-se de uma música fortemente alicerçada nas dinâmicas do grime, subgênero musical do rap.

4.2.3.3 Shutdown – Skepta (o ritornelo que varia em relação a si próprio pela adição de outros instrumentos que o repetem)

*Shutdown*<sup>151</sup> (2016), de Skepta, é um terceiro estilo de instrumental diferenciante presente na música pop de streaming. Uma música que até parece escapar das regularidades que vem se conferindo ao modo elementar, já que não é um instrumento ou elemento vocal que se mantém enquanto elemento variante, mas é um mesmo desenho melódico que atinge diferentes instrumentos. O desenho formado por Sol, Ré, Si bemol, Fá Sustenido e Sol é repetido do início ao fim da música. Um ritornelo é, portanto, formado e traduzido de instrumento em instrumento, adquirindo diferentes níveis de timbres, alturas e intensidades.

O ritornelo inicia-se aos cinco segundos (0:05) com um sintetizador de timbre intenso e estridente que ocupa uma região de frequência que vai dos 125Hz até os 8000Hz, com ênfase nos 1000Hz. Aos doze segundos (0:12), este passa a ser acompanhado pelo kit de beats e por um sintetizador de graves, que repete o desenho

---

<sup>151</sup> *Shutdown* (2016) de Skepta, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/44GokgCa37BTZP2NU2zkoJ?si=9e2e3c703dbe44e4>

melódico com pequenas variações rítmicas e alguns deslizamentos, focando na região sonora três oitavas abaixo do primeiro sintetizador (ocupando região similar de frequência, embora alcance até os 16Hz e tenha mais proeminência pelos 70Hz). Neste ponto, o bloco de afetos que compõe o ritornelo mantém duas frequências simultâneas, sendo variado apenas aos vinte e sete segundos (0:27), quando o primeiro sintetizador mais agudo se retira para a entrada de um sintetizador que repete parcial e oscilatoriamente o desenho melódico uma oitava abaixo do sintetizador mais agudo, que lembra uma marimba editada com reverb e chorus. Já aos cinquenta e quatro segundos (0:54), todos os sintetizadores tocam simultaneamente o ritornelo, marcando a repetição de uma parte vocal, que adquire funcionalidade de refrão, sendo repetida também aos dois minutos e trinta e um segundos (2:31).

Ainda um terceiro arranjo de timbres compõe o mesmo ritornelo instrumental aos (2:05), sendo composto pelo sintetizador mais grave, o intermediário e um que ainda não tinha aparecido e que repete apenas o encerramento do ritornelo, com um timbre marítimo que se mantém na mesma oitava do sintetizador mais agudo, com pequenos detalhes da oitava acima deste.

Uma variação de presença instrumental ocorre já aos cinco segundos (0:05), quando se inicia o primeiro sintetizador após uma voz comentar de modo falado “Mans never been in Marquee when it shut down eh? Trust me daddy” (SKEPTA, 2016, Shutdown). Esta maneira falada não é tão distante do rap desenvolvido por Skepta, mas ainda funciona marcadamente como anúncio de uma variação. De um minuto em cinquenta segundos (1:50) a dois minutos e três segundos (2:03) ocorre um segundo anúncio de passagem, através de uma voz que sugere uma passagem televisiva, ao estilo comentário jornalístico, que diz “A bunch of young men all dressed in black / Dancing extremely aggressively on stage / It made me feel so intimidated and it's just not / What I expect to see on prime time TV” (SKEPTA, 2016, Shutdown). O interessante para o instrumentalismo diferenciante desta faixa é que as frequências agudas e médias do instrumental são filtradas, mantendo-se apenas uma sutil camada médio grave da música, que conduz a fala ritmada pelo ritornelo instrumental principal. A repetição não deixa de existir, apenas é timbrada de um modo que ainda não havia se expressado na música.

O detalhismo da análise de *Shutdown* (SKEPTA, 2016) contrasta com a simplicidade de sua repetição. Mas é justamente por pouco mudar o percurso melódico

que as diferenças acabam sendo atuais apenas nos detalhes. Então é com esse foco detalhístico que se pode observar as zonas territoriais compartimentadas através da variação de timbres do ritornelo principal. O instrumentalismo diferenciante é, portanto, estilizado com um método em que a sensação advém tanto da troca timbrística quanto da duração da repetição do ritornelo instrumental.

Similarmente ao que acontece em *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022), o ritornelo instrumental que marca o território musical dobra-se sobre si e varia. A especificidade em *Shutdown* (SKEPTA, 2016) é que isso se dá através de afetos produzidos pela adição de outros instrumentos fazendo o mesmo desenho melódico expresso desde o início da música. Esses afetos vão gradualmente produzindo sensações e sensibilidades que lhe são correlatas. No caso anterior, a sensibilidade criada perspectiva e chama a atenção dos demais elementos para um elemento sonoro específico; já no caso de *Shutdown* (SKEPTA, 2016), a sensibilidade criada perspectiva e chama a atenção não para um instrumento específico, mas para três parâmetros musicais específicos: o timbre, a duração e o ritmo do desenho melódico instrumental.

Se há contrainformação nesse plano de composição, é uma especificamente energética, que mantém a repetição instrumental com carga diferencial. *Shutdown* (2016, Skepta) consegue durar três minutos e nove segundos (3:09), tendo rimas desde os doze segundos (0:12), sem deixar de variar mesmo repetindo seu ritornelo de base e repetindo padrões estéticos do grime britânico. Dessa maneira, traz as informações demandadas pelo plano de organização da música pop do Spotify.

4.2.4.2 ANACONDA \*o\* ~~~ – Luisa Sonza e Mariah Angeliq (a variação gradual de velocidade).

*ANACONDA \*o\* ~~~*<sup>152</sup> (2021), de Luisa Sonza e Mariah Angeliq, desenrola-se por um afeto que nitidamente transforma não só o funcionamento musical ou as formas do instrumento diferenciante, mas as formas e velocidades de todos os demais elementos. Afeto intenso que expressa sensação altamente moduladora, a variação de velocidade presente nessa música atesta a força condutora do ritmo na consistência musical.

---

<sup>152</sup> *ANACONDA \*o\* ~~~* (2021), de Luisa Sonza e Mariah Angeliq, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2342lPAZ9zddhgAQEiLx4V?si=f1f2de96dad14b09> .

A música inicia-se com uma média de 96 BPM, velocidade rítmica que é gradualmente diminuída no intervalo que vai de um minuto (1:00) a um minuto e vinte e dois segundos (1:22), até chegar em 75 BPM. Essa velocidade mais lenta permanece inalterada até um minuto e quarenta e oito segundos (1:48), quando a música passa a variar gradual e ascendentemente até os 96 BPM novamente no intervalo que vai de um minuto e quarenta e oito segundos (1:48) até dois minutos (2:00). Há ainda uma terceira variação de velocidade rítmica, expressa em dois minutos e quarenta e quatro segundos (2:44). Neste momento, a variação é mais abrupta, passando de 96 BPM para 130 BPM instantaneamente.

No afeto de variação decrescente de velocidade, que começa em um minuto (1:00), o ritornelo de base é esticado, passando a durar mais cada um de seus desenvolvimentos antes de se repetir. A informação vai sendo gradualmente derretida, emitindo sensações contrainformacionais que vão atingir a consistência do próximo trecho, agenciando formas vocais bastante distintas das cantadas até então – que tanto são agenciadas pela nova consistência quanto pelo corpo que as canta, distinto da voz que cantava o trecho anterior. São vozes que acompanham essa mais extensa duração, naturalizando-a, reterritorializando e reinformando-a, por gradualmente desenvolver melodias que se encaixam na nova métrica, demonstrando a consistência do trecho.

Já o afeto crescente de velocidade, que se inicia em um minuto e quarenta e oito segundos (1:48), é ocupado pelas vozes sendo também elas aceleradas gradualmente acompanhando a música como um todo. Mais uma vez há contrainformação. Aqui, o afeto de variação aproxima-se de ser um efeito de pós-produção: a exatidão da variação de velocidade instrumental da música sugere que ela é feita através de automação digital em um programa de edição sonora; por sua vez, as vozes também seguem essa exatidão. Então, nesse momento, a música parece ser automatizada e modulada como se fosse um só bloco sonoro, evocando algo que também acontece na próxima análise – uma edição da faixa sonora como um todo enquanto modo elementar.

Esse caso tem uma especificidade singular. Toda variação sonora é puxada pela variação de velocidade rítmica, demonstrando que o afeto simples de variação rítmica desdobra em função de si uma transformação em cadeia. O afeto simples de variação rítmica, portanto, desenvolve uma semiótica passional em torno desse parâmetro rítmico, que muda a natureza de todos os demais elementos sonoros.

Portanto, as variações de velocidade são afetos que desenvolvem as diferenças dos trechos sonoros apontados. E essas diferenças já estão expressas na própria música, quando muda o tipo de métrica, de consistência musical, de modo de cantar. Elas também estão correlacionadas ao significado sexual presente na letra da música.

Mas há um além dessa reterritorialização: as sensações expressas pelas passagens afetam cada um dos trechos, produzindo a sensibilidade da própria velocidade na música. Se se pode dizer que uma parte é mais veloz do que a outra, que uma dura mais do que a outra, que o tempo passa mais rápido ou mais devagar em cada um dos trechos, é porque a velocidade e o tempo se tornaram sensíveis, porque essa sensibilidade flui desde a música.

Fica bastante notória tanto a diferença entre a variação ascendente e descendente quanto a diferença de velocidade de variação entre a diferença gradual e a diferença instantânea. Neste caso, portanto, ficam explícitas as *relações entre diferenças*, pois elas atingem vários elementos através do mesmo parâmetro de distintas maneiras. Fica explícita, portanto, a relação entre sensações e o modo de formação do plano de composição singular de *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA; MARIAH ANGELIQ, 2021).

Apesar dessas variações musicais pouco tradicionais, *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA; MARIAH ANGELIQ, 2021) é uma música bastante comprometida em jogar nas regras do plano de organização do Spotify, utilizando o pop, enquanto gênero musical, para aglutinar diferentes estéticas, como o reggaeton desacelerado e o funk que finaliza a música. De certo modo, chega a contrainformar a organização de streaming por fazer essa miscigenação de gêneros, ainda que o gênero pop sirva como guarda-chuva para naturalizar essa mistura.

\*\*\*

Vale notar que em *Sirenes* (BIG BLAKK; SD9; PEDRO APOEMA, 2020), em *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA; INTACTOZ CORP, 2022), em *Shutdown* (SKEPTA, 2016) e em *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA, MARIAH ANGELIQ, 2021) existem não só diferenciações instrumentais, focadas em um elemento, mas também outras diferenciações que atingem outros elementos, como marcadamente acontece com as vozes das músicas. Embora haja nestes últimos três casos uma

importância instrumental na diferenciação elementar funcional dos sons, nunca deixa de haver expressão diferencial nas vozes. A característica vocálica do plano de organização da música pop não deixa de se apresentar, ainda que, em alguns casos, uma maior proeminência da instrumentação atualize essas diretrizes gerais. Então, a diferenciação instrumental atualiza não só as funcionalidades de partes da música, mas também atualiza o plano de organização transcendente da música pop (já que entre as regularidades formais dos cem anos da música pop expressa-se a tendência de queda na instrumentação e intensificação da condução musical através da voz).

A análise destas três músicas em específico desenvolveu-se com foco no instrumental, mas ora ou outra também se referiu às vozes. E em relação a esta variação que se move multiplamente é preciso lembrar: *a variação de nível de um elemento evoca variação (potencial, material ou funcional) de todos os outros elementos em relação*. Conferir a um ou a outro elemento a função de elemento variante é, portanto, menos relacionada a uma origem da variação e mais relacionada com a expressão da variação. É neste sentido que o modo elementar não é um modo de criação paranóico – derivado de um elemento que age despoticamente orientando todos os outros – mas é um modo de criação que escoia expressivamente em um ou outro elemento sonoro as variações sempre múltiplas do material sonoro.

#### 4.2.4 Edição da faixa sonora como um todo enquanto modo elementar

Como fechamento da seção dedicada ao modo elementar, ainda aparece uma última música, que também não é analisada do ponto de vista de um modo elementar operado pelos afetos vocais; tampouco é analisado por seu instrumentalismo diferenciante. Em *Doce* (2013), dos Boogarins, é notada uma diferenciação que atinge a faixa sonora como um todo, manifestando um tratamento que considera a faixa sonora musical como um elemento único, condição que se observou também em um dos afetos de *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA; MARIAH ANGELIQ, 2021).

##### 4.2.4.1 Doce – Boogarins (os filtros de equalização que atingem a faixa sonora toda da música)

*Doce*<sup>153</sup> (BOOGARINS, 2013), expressa com um estilo bastante lúdico a consideração de que a variação de um elemento sonoro agencia transformações nos demais elementos sonoros. Aos três minutos e quarenta e oito segundos (3:48), a música passa a variar gradualmente alguns desenhos melódicos e rítmicos, além de variar os timbres de cada um dos instrumentos até chegar em uma variação conjunta de toda a faixa sonora. Aos quatro minutos (4:00), todos os elementos variam conjuntamente sendo filtrados os agudos em um vaivém desordenado, sem aparente lógica condutiva, embora os elementos sonoros sejam responsivos uns aos outros afetivamente. A filtragem da faixa primeiro faz um corte de agudos mais altos do que 8000Hz por volta de quatro minutos e dez segundos (4:10) e evidencia esta timbragem mais acentuadamente em quatro minutos e trinta e cinco segundos (4:35), quando corta todas as frequências maiores que 300Hz, voltando a expressar rapidamente frequências até 4000Hz a partir de quatro minutos e quarenta e seis segundos (4:46). Há ainda uma oscilação do panorama de emissão sonora, que aos quatro minutos e quarenta e dois segundos (4:42) direciona-se totalmente para o lado direito da faixa sonora e aos quatro minutos e quarenta e seis segundos (4:46) se volta totalmente para a parte esquerda.

Estas oscilações de edição sonora não poupam nenhum elemento sonoro. O modo elementar em *Doce* (BOOGARINS, 2013) expressa como elemento de variação a faixa sonora como um todo<sup>154</sup>. O afeto de variação acentuada de timbragens e organizações espaciais emana sensações que contaminam a perspectiva de mixagem apresentada até os três minutos e quarenta e oito segundos (3:48), sugerindo outras perspectivas por levar a existente a variar. A informação constituída até a temporalidade mencionada é, portanto, contrainformada pela diferenciação produzida através da mixagem variável que atinge a faixa sonora.

Sugestivamente, *Doce*<sup>155</sup> (BOOGARINS, 2013) expressa em sua materialidade sonora um perspectivismo cujo conceito condutor relaciona-se com a emergência de estados alterados de consciência. Em um primeiro momento, altera-se a consciência da própria música, que parece já não decidir o que é som e o que é sensação, oscilando períodos de som e de quase silêncio através do filtro de equalização. Assim, o

---

<sup>153</sup> *Doce* (2013), de Boogarins, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7BB2ht9dfciuMQ1rFPaooo?si=67390d8559f649c6>.

<sup>154</sup> Isto é comum no lofi hip hop, por exemplo, um gênero de música ambiente contemporânea. Trata-se de uma técnica de pós-produção, que pode ser exercida tanto no canal de saída geral da música na mixagem quanto no processo de masterização.

<sup>155</sup> *Doce* (2013), de Boogarins, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7BB2ht9dfciuMQ1rFPaooo?si=67390d8559f649c6>.

desdobramento dessa sensação parece desenvolver-se enquanto sugestão de alteração da consciência e da percepção dos ouvintes.

O tempo também parece posto a flutuar, já que a música se estende por quatro minutos e cinquenta e sete segundos (4:57), demonstrando uma perspectiva temporal distinta da média de três minutos da música pop. Além disso, o início da música também não parece se preocupar com a demanda por afetos intensos nos primeiros trinta segundos, ainda que a introdução tenha um desenho melódico com alguns afetos notórios, apresentando a voz somente a partir dos trinta e seis segundos (0:36). Contrainformando essas duas modelizações que vieram se tornando tendência contemporaneamente, *Doce*, que é uma música de 2013, parece ter sido uma música que atesta uma linha de fuga do estado atual da organização da música pop.

#### 4.2.3 Retrospectiva dos atos do modo elementar

Com esta última análise, a constelação formada por doze músicas que estilizam o modo elementar adquire uma consistência que aponta para variadas tendências concomitantemente. Retrospectivamente, os estilos do modo elementar tratados relacionaram-se com os seguintes atos: 1) variabilidade de timbragens vocais como modo de repartição musical; 2) oscilação repetitiva de timbragens de voz; 3) variação de timbragens e velocidades de voz através do feat; 4) suspensão de sample como ênfase vocal; 5) simultaneidade de vozes; 6) voz enquanto instrumento percussivo a partir do uso de samples; 7) produção de sensibilidades a partir de samples de voz; 8) substituição progressiva e organizada entre ritornelos até a saturação da organização; 9) variação do ritornelo em relação a si próprio; 10) ritornelo que varia em relação a si próprio pela adição de outros instrumentos que o repetem e o perspectivam timbricamente; 11) variação gradual de velocidade musical (BPM); e 12) ação de filtros de equalização que atingem a faixa sonora como um todo.

Além disso, demonstra-se como estes estilos de modo elementar produzem sensações que transformam perspectivas dos demais elementos sonoros, por vezes criando zonas musicais com funcionalidades distintas. Portanto, embora o modo elementar designe um modo de criação que usa um elemento sonoro como dispositivo diferenciante, sua afetividade ressoa enquanto sensação sobre outros elementos, acontecimento através do qual os elementos e blocos de afetos mudam potencialidades, materialidades e funcionalidades. Em suma, a mudança de grau dos sons acaba por



mudar suas naturezas. Em relação ao objetivo de observação dos planos de composição das músicas analisadas, *a criação de sensações através da variação elementar pode ser compreendida enquanto uma variação de um território único, subdividido em zonas*. Sendo assim, de modo geral, a contrainformação agenciada pela produção de sensações nas práticas do modo elementar na música pop está atrelada ao objetivo de prolongar a repetição informacional.

Entretanto, concomitantemente a esse objetivo mercadológico, o modo elementar, alicerçando-se nessas em alterações funcionais, sensíveis e energéticas, desliza o fim das interpretações por vir, nunca deixando de evocar, sugerir, transformar, sensibilizar, em suma, perspectivizar seus interpretadores.

As músicas analisadas não chegam, portanto, a expressarem-se intensamente enquanto contrainformações ao plano de organização da música pop, ainda que algumas linhas de fuga analisadas cumpram esse papel. Sua proeminente ação é de informar as regras do plano de organização com estilos singulares. Sendo assim, suas contrainformações referem-se proeminentemente a estruturas intrínsecas e singulares de cada música.

#### **4.3 Modo multiblocos – criação de sensação através da relação de múltiplos blocos expressos em uma música.**

*Drama*<sup>156</sup> (2021), disco de Rodrigo Amarante, inicia-se com uma música homônima ao álbum que sugere a representação de um espetáculo instrumental de orquestra. Acompanhado de risadas ao fundo, um conjunto de cordas percorre distintas notas e traça um percurso que sugere um território sem zonas muito bem demarcadas. Já a segunda música, intitulada *Maré*<sup>157</sup> (RODRIGO AMARANTE, 2021), desenvolve-se muito mais rente a uma canção pop com voz, violão, baixo, bateria e outros instrumentos, sendo estruturada em zonas instrumentais e em zonas de verso, ponte e refrão vocais. A passagem de uma música a outra marca a variação de diversos parâmetros musicais (mudam os instrumentos, a tonalidade, o ritmo, a estrutura musical, as funcionalidades de cada elemento sonoro, etc). Do ponto de vista da ética materialista deleuzeana, há a produção de distintos afetos agenciados pela variação sonora e a

---

<sup>156</sup> *Drama* (2021), disco de Rodrigo Amarante, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/album/4XGFdSkArqglb0DLPeh8N5?si=xsaGTvJxSa-SraA4ELEMXA>.

<sup>157</sup> *Maré* (2021), música de Rodrigo Amarante, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2TGNiLgm0TpUVVDSdf1gyt?si=cd5f361b47234c99>.

produção de uma sensação que posiciona uma e outra música topológica e funcionalmente. Do ponto de vista operado por planos, a relação sequencial destas duas músicas sugere que, entre elas, exista alguma relação, mesmo que esta não esteja explicada por algum traço material. Neste sentido, há uma certa evocação de um terceiro termo. Talvez uma lei ou alguma lógica maior que faça esta conexão? Ou, ao contrário, talvez esta relação entre partes não obedeça a um todo prévio, mas produza, ela própria, um todo que não é englobante, mas apenas mais um elemento produzido pela relação?

Esta sequência de músicas de *Drama* (RODRIGO AMARANTE, 2021) é um caso notório de criação de sensações através da relação de partes musicais que sugerem um termo exterior à relação. No entanto, não é algo aberrante e isolado: é um procedimento que se atualizou em diversos momentos e geografias na história da música pop. Em *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*<sup>158</sup> (1967), disco dos Beatles, *Whithin You Whitout You* (THE BEATLES, 1967) marca uma distância bastante acentuada em termos instrumentais e estruturais em relação à *When I'm Sixty Four* (THE BEATLES, 1967), músicas que são subsequentes. Outro claro exemplo está em *Dark Side Of The Moon*<sup>159</sup> (1973), disco do Pink Floyd, no qual algumas faixas desenvolvem-se em planos de organização muito distintos, como é o caso da minimalista *On The Run* (PINK FLOYD, 1973),<sup>160</sup> que é precedida da progressiva *Time* (PINK FLOYD, 1973).

Esta última, inclusive já faz um movimento de passagem de partes internas à música: os relógios que tocam aleatória e dissonantemente sem repetição no início de *Time* (PINK FLOYD, 1973)<sup>161</sup> expressam uma espécie de cluster sonoro caótico que contrasta com o plano de organização tonal que sistematiza a música a partir dos dois minutos e dezoito segundos (2:18). Outro exemplo do pulo entre partes distintas dentro de uma mesma música é *A Day In The Life* (THE BEATLES, 1967), também presente no disco dos Beatles citado logo acima. Neste caso, o glissando que começa a partir de um minuto e quarenta e cinco segundos (1:45) contrasta com o formato mais cancioneiro de outras partes da música. Um terceiro exemplo seria *Um Girassol Da Cor*

---

<sup>158</sup> *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), disco dos Beatles, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/album/6QaVfG1pHY11z15ZxkvVDW?si=3Du2NDBRQDa-8hlqyGta7w>.

<sup>159</sup> *Dark Side Of The Moon* (1973), disco do Pink Floyd, está disponível no Spotify em: [https://open.spotify.com/album/4LH4d3cOWNNsVw41Gqt2kv?si=MBJN4icORwWho\\_rSPRS8sg](https://open.spotify.com/album/4LH4d3cOWNNsVw41Gqt2kv?si=MBJN4icORwWho_rSPRS8sg).

<sup>160</sup> Chamada assim devido à sua repetição melódica e rítmica constante com variação timbrística contínua.

<sup>161</sup> *Time* (1967), do Pink Floyd, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3TO7bbrUKrOSPGRTB5MeCz?si=3f85111760fc447c>.

*Do Seu Cabelo*<sup>162</sup> (1972), de Lô Borges, que apresenta três partes, sendo a primeira e a segunda canções bastante distintas uma da outra, intervaladas por uma progressão instrumental de orquestra.

Um ainda quarto estilo de justaposição de distintas partes em um mesmo fonograma ocorre em diversas músicas do Sonic Youth, como *Teenage Riot*<sup>163</sup> (1988), *Sugar Kane*<sup>164</sup> (1992) e *Washing Machine*<sup>165</sup> (1995), nas quais a canção pop desliza até o plano de organização do noise e vice-versa. Exemplo já bem mais recente é o caso da música *Crimewave*<sup>166</sup> (2008) de Crystal Castles, que, após desenvolver um território conciso com repetição de progressões de notas durante quase toda música, finaliza a faixa trazendo um solo de bateria que sugere a instauração de uma segunda música por vir, a qual não é desenvolvida, minguando em fade out.

Entre todas estas músicas, pode-se encontrar regularidades produtivas que apontam para um modo de criação que opera pela *relação de partes*, ou melhor, pela *relação de blocos*. Melodia, harmonia, timbre, intensidade formam blocos que só mudam ao variar materialmente em conjunto, de modo que cada parte opera como uma informação assignificante<sup>167</sup> em relação a outra. Trata-se de um modo de criação que opera com uma certa descontinuidade tendencial material que gera sensação pelas acentuadas diferenças entre cada um dos conjuntos. Em outros termos, cada parte funciona como uma informação, mas, estas informações sendo descontínuas, expressam grandes variações entre si, gerando sensações que contrainformam cada uma delas.

A esse tipo geral de modo de criação, que produz sensações através da relação de blocos distintos, propõe-se dar o nome de *modo multiblocos*<sup>168</sup>.

---

<sup>162</sup> *Um Girassol Da Cor Do Seu Cabelo* (1972), de Lô Borges, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2eDUcjS6SSDJd6Rcx4TFkd?si=5499bef1a732439a>.

<sup>163</sup> *Teenage Riot* (1988), do Sonic Youth, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0WIbzDVEpmOyBnqqdtqIL9?si=17b741ade4bd40d8>.

<sup>164</sup> *Sugar Kane* (1992), do Sonic Youth, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6q03mlzKsM1m3TLpi6T6Cw?si=dfdcc25ea3fa4abc>.

<sup>165</sup> *Washing Machine* (1995), do Sonic Youth, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4UiAXkpz8xPsutLxStDIPl?si=1168e987c6e04819>.

<sup>166</sup> *Crimewave* (2008), de Crystal Castles, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3TjliM0xQ3fkza0RpINRrq?si=2877399fd5e94bbb>.

<sup>167</sup> Algo similar foi observado no modo elementar, em especial na música RADDIM (FEBEM, FLEEZUS, CESRV, 2020). Nessa música, cada ritornelo de zona é significativo, mas não faz parte de uma mesma cadeia significativa, cada um contrainformando o outro sequencialmente. No caso do modo multiblocos, ocorre a relação assignificante entre blocos completos das músicas, formados por ritornelos de base, ritornelos de zona, múltiplos afetos, etc.

<sup>168</sup> A playlist que conta com as músicas analisadas nesse tópico está disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/5y8kMsFxnNv7Vg6uULp47Y?si=38cfb5a1d01e452f>.

Com os casos citados, pode-se observar dois tipos de modo multiblocos. Primeiro, um modo multiblocos que produz afetos e sensações pela relação assignificante de músicas distintas. No segundo caso, há um modo multiblocos agenciado por pulos entre partes assignificantes no interior de uma mesma música.

Em especial, este segundo tipo de modo multiblocos encontra no Spotify um lugar privilegiado. *Máquina do Tempo* (2020), de Matuê, *Bad Guy* (2019), de Billie Eilish, *This Is America* (2018), de Childish Gambino, *Sinto Tanta Raiva...* (2022), de Baco Exu do Blues, *Nem Um Pouquinho* (2021), de Duda Beat e Trevo, *Money Machine* (2019), de 100gecs, e outras várias outras músicas atualizam este modo de criação. Trata-se, por um lado, de uma continuidade ao que Beatles, Pink Floyd e Sonic Youth expressaram nas músicas citadas, e por outro, uma continuidade à demanda por velozes informações e sensações das plataformas de streaming. O modo multiblocos, que maquina fluxos entre distintas perspectivas de desenvolvimento musical através da relação de blocos sonoros, ganha maior velocidade diante do desejo da máquina Spotify por manter a média de duração musical de três minutos e por prender a escuta nos primeiros trinta segundos da música. Nesse sentido, atualmente, já não são mais frequentes as temporalidades épicas no modo multiblocos – próximas a uma média de sete minutos, como acontecia no período da música progressiva dos anos setenta ou no noise dos anos oitenta e noventa. Tampouco, a forma da relação expressa-se gradual e lentamente: o modo multiblocos ocupa as plataformas de streaming e é por elas modulado, tornando-se mais sucinto e abrupto.

São fonogramas que parecem conter duas, três, quatro músicas; que podem expressar variações que tocam simultaneamente em diversos parâmetros sonoros e ainda manterem-se em um mesmo plano de organização, em um mesmo sistema musical, ainda que adquiram funcionalidades e tendências bastante contrastantes; mas que também podem variar de modo a relacionar partes que representem gêneros musicais distintos ou mesmo expressem planos de organização distintos. Assim, são músicas em que os clichês formais são muito importantes e servem como peças de um quebra-cabeça que é montado desencaixando-se. Músicas em que o desenrolar se dá como uma perambulação por diferentes territórios. Músicas em que as ligações entre as partes são assignificantes, tornando dispersiva a tendência de desenvolvimento musical única, por apresentar mudanças abruptas de vetores.

Dados esses procedimentos materiais, o *entre blocos* torna-se *locus* desafiador a ser compreendido. Se quer dizer, buscar analisá-lo é investigar as maneiras como são produzidas as sensações desse modo de criação, já que a natureza suscinta de passagem entre blocos é o índice material de seu procedimento geral. *O entre blocos é o intervalo que marca a variação de diversos elementos conjunta e simultaneamente: é o que marca o tipo de afeto desse modo de criação, que pode ser chamado de afeto composto ou multiplicidade afetiva, já que cada afeto não existe materialmente e expressivamente sem a existência dos demais.*

Para tornar claro o que isso quer dizer, basta lembrar das características do modo elementar: lá, o afeto de variação partia de um elemento sonoro, que atingia os demais elementos pela força da sensação, mudando eventualmente suas potencialidades, funcionalidades e, bem raramente, suas materialidades expressivas. No caso do modo multiblocos, os afetos compostos são a variação de grau de parâmetros sonoros de diversos elementos sonoros conjuntamente, ou seja, todos eles variam alguma parâmetro semiótico, sejam suas potencialidades, suas expressões ou suas funcionalidades.

Além disso, os afetos compostos do modo multiblocos podem marcar transformações de ritornelos territorializantes – aqueles de base, que formam paisagens que seguram o curso da música ao se repetirem. Então, com esse encadeamento, o modo multiblocos pode ser composto por múltiplos ritornelos de base e múltiplos territórios. Mas isso não é uma regra geral, já que os blocos relacionados não necessariamente têm função de ritornelo e, tampouco, sempre produzem territórios. Há casos em que um bloco ritornélico é relacionado com um bloco sonoro caótico ou um bloco sonoro liso, demarcando um modo multiblocos de tipo distinto daquele que relaciona diferentes ritornelos territorializantes.

Essas especificidades são notadas detidamente a seguir, quando são descritos alguns estilos do modo multiblocos, expressos em sete músicas lançadas no Spotify. As músicas são distribuídas em três tipos, que se relacionam com a reflexão acerca do tipo de bloco correlacionado. São elas: 1) relação de blocos de um mesmo gênero musical; 2) relação de distintos gêneros musicais; e 3) relação de distintos planos de organização. Essa última designa a relação de blocos ritornélicos com outros tipos de blocos.

Mas antes, ainda vale inserir um adendo de ordem metodológica em relação à processualidade deste modo expressivo. Dada a natureza do modo multiblocos, sendo

ele produzido pela relação de partes musicais que aparentam ser músicas independentes, é comum que suas partes possuam concomitantemente outros modos de criação. Cada bloco funciona como um território, que eventualmente tem distintas zonas e que pode expressar sensações agenciadas por outros modos de criação, como o modo elementar e o modo aglutinista.

Sendo assim, nas análises realizadas a seguir, não se adentra em detalhes em cada parte formativa do modo multiblocos, mas se vai direto à descrição dos afetos de variação de múltiplos elementos, de maneira a se ter condição de apontar e descrever a condição e a natureza das sensações criadas por este modo<sup>169</sup>.

#### 4.3.1 Modo multiblocos que justapõe blocos sonoros de um mesmo gênero musical

A primeira seção do modo multiblocos dedica-se a pensar a ação de músicas que colocam em relação blocos sonoros bastante distintos, mas que ainda funcionam ritornélica e territorialmente e mantêm regularidades formais condizentes com algum gênero musical específico. São músicas que expressam multiplicidade simultânea de afetos, criando a sensação de que marcam a passagem não entre zonas de um mesmo território, mas entre territórios distintos.

##### 4.3.1.1 Máquina do Tempo – Matuê (a relação causal de ritornelos através da significação e da continuidade de características expressivas como elementos de ligação)

*Máquina do Tempo*<sup>170</sup> (2020), de Matuê, segue o estilo característico do trap ao iniciar a música: primeiramente sem beat, traça um território através da repetição de uma mesma progressão de acordes que perdura posteriormente como paisagem harmônica fixa. Neste caso, a progressão de acordes que permanece repetindo-se é formada pelas notas Dó em sétima maior, Lá menor, Mi menor e Sol maior. A música desenvolve-se através de afetos que já foram descritos no tópico sobre o modo elementar, como lógicas de presença e ausência de instrumentos, de variações de timbres e variações melódicas. Assim, através da repetição duradoura desta progressão,

---

<sup>169</sup> As músicas que constam a partir daqui nas análises do modo multiblocos estão separadas em ordem de aparição na playlist *Modo multiblocos*, disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/playlist/5y8kMsFxnNv7Vg6uULp47Y?si=e64bfd67b7824f5e>.

<sup>170</sup> *Máquina do Tempo* (2020), de Matuê, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5oI9blwsXC8AKTWw6wASY8?si=e166aab9d4e346a3>.

constitui-se um ritornelo de base, que é apenas variado pelos afetos e sensações derivados das variações dos outros elementos.

Já em dois minutos e cinquenta e nove segundos (2:59), variam múltiplos parâmetros concomitantemente: muda a progressão de acordes, muda o timbre do beat, muda a melodia, mudam os timbres instrumentais, permanecendo apenas o mesmo timbre de voz e o BPM da música, os quais operam como marcas de continuidade. Em especial, vale apontar que a música passa a se organizar com uma repetição da progressão de acordes formada por Mi bemol em sétima maior, Dó menor e Sol menor. Forma-se, portanto, um segundo ritornelo territorial.

Desse modo, dois blocos de informação, que se expressam enquanto dois territórios distintos, são colocados em continuidade através da regularidade do BPM, do mesmo timbre de voz e, de certa maneira, de uma mesma temática na letra. Aqui, ao invés de um elemento variante em relação a um conjunto fixo, três elementos quase fixos servem para assegurar a sequência. A relação assignificante entre os dois territórios é, portanto, marcada materialmente, ou seja, a relação é explicada pela continuidade de desenvolvimento desses três elementos enquanto diversos outros parâmetros sofrem descontinuidade e recomeço.

A música adquire dois territórios, então, pelos afetos compostos que expressa. A sensação, neste caso, portanto, é relacionada com a passagem de um território a outro dentro de uma mesma música, que mantém alguns dispositivos como marcas materiais da passagem, assegurando ainda uma certa naturalidade da relação.

Em *Cinema I – a imagem-movimento*, Deleuze (1983) é cirúrgico ao lembrar duas espécies de relações descritas pela tradição filosófica: as relações naturais e as relações abstratas, sendo as primeiras mais alusivas à significação e as segundas à lei ou ao sentido.

Pelas primeiras, passa-se naturalmente e facilmente de uma imagem a outra: por exemplo, de um retrato ao seu modelo, em seguida as circunstâncias em que o retrato foi feito, depois ao lugar onde o modelo está agora etc. Há portanto formação de uma sequência ou série habitual de imagens, que todavia não é ilimitada, pois as relações naturais esgotam bem rapidamente seu efeito. A segunda espécie de relações, a relação abstrata, designa, ao contrário, uma circunstância pela qual comparam-se duas imagens que não estão naturalmente unidas no espírito (como duas figuras muito diferentes, que entretanto têm como circunstância comum o fato de serem secções cônicas). Há aí constituição de um todo e não mais formação de uma série (DELEUZE, 1983, p. 221).

No exemplo dado por Deleuze (1983), se pode observar que a relação natural se alicerça em uma espécie de causalidade, ou melhor, expressa um fluxo de produção em que os termos materiais se implicam uns aos outros de tal modo que se possa designar a relação das premissas e da conclusão. Por outro lado, a relação abstrata toma algum aspecto similar em dois eventos como partícula de conexão, de modo que não há causalidade bem demarcada na relação, a não ser alguma certa similitude que provoca pensamento.

Em *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), a letra implica uma certa causalidade entre o primeiro e o segundo territórios – o *lifestyle* cantado precede um problema amoroso. Mas não há explicação de como o modo de vida e o acontecimento relacionam-se, apenas é sugerida uma continuidade entre eles pelo desenvolvimento temporal da música. Do ponto de vista significacional, a dúvida instaurada parece ser justamente o efeito dos múltiplos afetos que ligam uma e outra parte. Já do ponto de vista expressivo, a similitude material do timbre da voz e a velocidade constantes nos dois diferentes territórios da música demarca a formação de um todo entre duas séries. A relação do primeiro com o segundo território é, assim, por um lado exposta enquanto partes de um mesmo processo produtivo e por outro enquanto dois processos distintos que tem alguma similitude material.

Relação dada pelo processo significacional e relação dada por similitude material convivem. Sendo impossível de se chegar a uma essencialidade da relação entre os dois territórios, eles são explicados tanto por uma continuidade de significação quanto por continuidade de algumas expressões. Há continuidades e repetições que expressam informações ao passo que também existem descontinuidades que produzem sensações contrainformacionais. No plano de composição desta música convivem, portanto, diferentes tipos de relação, evocando tanto uma escuta significacional quanto uma escuta assignificacional. Processos de significação e de sentido<sup>171</sup> chocam-se produzindo um plano de composição que coloca em relação afetos de distintos tipos. No que se refere à funcionalidade sugerida pela sensação, pode-se dizer que ela sugere uma relação causal de ritornelos através da significação e da continuidade de características expressivas como elementos de ligação.

---

<sup>171</sup> Como significação entende-se o processo de produção de signos e lógicas de compreensão de conteúdos dos enunciados musicais. Já a produção de sentido relaciona-se com a lógica de produção expressiva e funcional das músicas.



Além disso, trata-se de um caso em que o modo multiblocos deixa o gênero musical intacto, permanecendo claramente nas características do trap; a música mantém-se próxima à média de três minutos do hit, tendo ao todo três minutos e cinquenta segundos (3:50); e cria expectativa através de uma montagem gradual do primeiro território até os trinta e oito segundos (0:38), quando a música entrega uma recompensa afetiva intensa por mudar velocidades e inserir um conjunto sonoro instrumental e vocal. Em suma, *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020) afirma o plano de organização da música pop de streaming tanto nessas formas citadas quanto na demanda geral por informação e sensação.

E este tipo de modo multiblocos, que varia distintos elementos sonoros simultaneamente, traça distintos territórios, expressa relações naturais e abstratas concomitantemente, mantém-se no gênero musical e informa o plano de organização da música pop de streaming enquanto forma ordenadora não é exclusivo de *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), mas espalha-se por diversas outras canções. *Self Care*<sup>172</sup> (2018), de Mac Miller, e *SICKO MODE*<sup>173</sup> (2018), de Travis Scott, são músicas que demonstram que este tipo de modo multiblocos ocupou o trap<sup>174</sup> como uma característica processual e cada vez mais regular. Parece se tratar de um jeito de produzir afetos e sensações intensas mesmo que se mantenham o gênero e o sistema musical. Trata-se de uma maneira de afirmar um modo de criação apaixonado pelas demandas do Spotify, que joga e é mais ou menos respeitoso com características formais e com as funcionalidades desejadas pelas plataformas de streaming. Nesse sentido, relaciona-se com o modo elementar por ter suas forças contrainformacionais reterritorializadas nas próprias músicas, ainda que no modo elementar isso ocorra em função da produção de zonas musicais e no modo multiblocos em função de diferentes territórios musicais na mesma música.

#### 4.3.2 Modo multiblocos entre gêneros musicais distintos

A segunda e mais numerosa seção de análise do modo multiblocos dedica-se a

---

<sup>172</sup> *Self Care* (2018), de Mac Miller, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5bJ1DrEM4hNCafcDd1oxHx?si=f8cb275a32f34acb>.

<sup>173</sup> *SICKO MODE* (2018), de Travis Scott, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2xLMifQCjDGFmkHkpNLD9h?si=a55c8bcd38e04801>.

<sup>174</sup> Fora do trap, as pesquisas encontraram raras outras músicas que operam essa processualidade do modo multiblocos dentro de um mesmo gênero musical. Uma das poucas que podem ser citadas é *Come Over* (2018), de The Internet, disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2hPNuVVSV1tqiD2uPlfhez?si=19fb60c14e6f4891>.

descrever atos de criação que justapõem territórios musicais que remetem a distintos gêneros musicais. São uma continuidade do primeiro estilo descrito, com *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), adicionando à camada significacional e de sentido uma camada de relação de agenciamentos e de gêneros musicais. Desse modo, trata-se de um tipo de modo multiblocos que contrainforma a regularidade dos hits de estarem territorializados em um só gênero musical, ainda que cada uma das partes relacionadas informe claramente seu gênero correlato.

#### 4.3.2.1 Bad Guy – Billie Eilish (a diminuição e a saturação territorial)

Pouca instrumentação e uma sutileza timbrística singular marcam a expressão de *Bad Guy*<sup>175</sup> (2019), de Billie Eilish. Como em *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020), afetos recorrentes do modo elementar geram sensações que perspectivam e compartimentam a música em zonas. Já no que toca ao modo multiblocos de criação, neste caso, também ocorrem dois principais territórios, cuja fronteira está marcada aos dois minutos e trinta e um segundos (2:31) e assinala a passagem do gênero pop ao trap.

O primeiro território é desenvolvido pela repetição do ritornelo que se dá pela progressão de acordes formada por Sol menor, Dó menor e Ré menor, tendo como características expressivas um modo sussurrado de cantar e uma intensidade timbrística instrumental pouco energética, que contrastam com o BPM elevado e com a rítmica semelhante ao house e à disco music, gêneros que, através de sua miscigenação, historicamente vieram constituindo o pop enquanto gênero musical<sup>176</sup>. Já o segundo território é formado pela repetição duradora e fixa do Sol menor em uma roupagem timbrística mais intensa que a primeira, organizada com regularidades muito características do trap. Diante da diferença destas duas partes, pode-se observar que a afetividade de variação que ocorre em dois minutos e trinta e um segundos (2:31) atinge múltiplos parâmetros: varia o BPM, varia o ritmo e os timbres do beat, varia a progressão de acordes, varia a melodia da voz, varia o timbre do baixo, enquanto o timbre de voz segue o mesmo, ainda perspectivado pela nova harmonia. Sendo assim, é a voz o índice material da continuidade entre um território e outro.

---

<sup>175</sup> *Bad Guy* (2019), de Billie Eilish, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2Fxmhks0bxGSBdJ92vM42m?si=0e7e0d450f0a41f4>.

<sup>176</sup> No capítulo 3 *O plano de organização e a consistência da criação da música pop*, o pop é tratado enquanto prática relacionada aos meios de comunicação e distribuição musical, não enquanto gênero musical. Já no trecho logo acima, se está referindo o pop enquanto gênero musical, que tem regularidades sonoras e culturais.

Mas se trata de uma continuidade intervalada: dois segundos de silêncio marcam o intervalo de passagem de um ritornelo territorial a outro. E, posteriormente, a letra sugere um outro modo de enunciar a temática geral da música, marcando que há um tipo de relação natural entre as partes. Mas a passagem expressiva de variação múltipla de parâmetros evoca uma relação abstrata na qual se mantém como dispositivo conectivo apenas o timbre da voz. Este timbre, então, é o elemento fixo que assegura a continuidade entre estas duas partes que tem regularidades formais características de dois gêneros musicais distintos.

O primeiro território tem uma maior variedade de afetos simples, contribuindo tanto na produção de informações quanto na emergência de sensações que colocam em variação o gênero pop. Já o segundo território expressa-se com menos variabilidade, sendo um tanto quanto caricato, quase como um sketch clichê. E esta é justamente uma forte característica do modo multiblocos: ele abastece-se de clichês para criar sensações ou, em outros termos, a sensação é produzida desde a relação de blocos de informações bem demarcados e já existentes. Em *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019), o beat do segundo bloco é muito comum no trap, mas esta segunda informação deixa de ser apenas uma repetição de algo pré-existente pela relação que faz com o primeiro bloco da música. Sendo assim, a sensação que emerge dos múltiplos afetos de variação de um bloco a outro é o que coloca em variação a informação da segunda parte, já que esta é precedida por formas e processos bastante distintos.

Nota-se com este processo que o modo multiblocos pode ser um modo de criação que tem uma importante abertura ao exterior, sofrendo uma espécie de abastecimento para estabelecer suas relações problemáticas interiores. Em *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019), as formas pré-existentes mais clichês do pop e do trap mantêm-se como informações para assegurarem uma comunicação ordenada enquanto a relação das partes da música contrainforma essa ordenação. Ou seja, a relação coloca em xeque o prévio plano de organização da música pop que mantinha e tornava possível a propagação de um modo de escuta específico a um gênero e outro.

Já pela produtividade da sensação, o que é criada é a sugestão de uma sensibilidade capaz de mudar de perspectiva ou encontrar noções comuns entre esses dois gêneros musicais. Os afetos compostos – responsáveis pela produção da sensação – deformam os modos de escuta alicerçados na separação de gêneros musicais e sugere a criação de um modo de escuta emergente.

De onde a dupla ação do modo multiblocos que relaciona gêneros musicais distintos: criar um signo em que o pop e o trap estão em continuidade e criar uma sensibilidade (um modo de escuta) capaz de ouvir esse signo. Este índice de continuidade entre gêneros, então, sugere uma comunidade por vir, que pode experimentar a música aquém dos gêneros musicais.

Desta maneira, *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019) assegura que há continuidade entre o pop e o trap com um modo multiblocos que depende dos clichês dos gêneros musicais e usa a voz como dispositivo de conexão, tanto natural quanto abstrata. Trata-se de uma certa fuga ao plano de organização da música pop de streaming, por se estabelecer com este processo de colagem de músicas e gêneros distintos, ainda que isso aconteça afirmando a essencialidade formal de cada um dos gêneros. A clara demarcação de partes generificadas é, portanto, a característica principal deste estilo de modo multiblocos: a transitoriedade formal está no nível da força de sensação realizada pela sequência direta de uma à outra parte e não a um tipo de variação material ou à mistura de características em uma mesma parte da música. O modo multiblocos adquire neste caso uma processualidade de colagem de figuras já prontas, que, por sua relação, são movimentadas.

Nesse processo, *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019) demonstra uma compreensão bastante singular do plano de organização da música pop de streaming no que se refere à sua organização em gêneros musicais. Já a duração média e a importância dos primeiros trinta segundos são mantidas – a música tem ao todo três minutos e quatorze segundos (3:14). Vale notar que estas temporalidades médias não são apenas repetidas protocolarmente, mas tornam-se fluxos que agenciam justamente a forma brusca de relação dos ritornelos e a rápida duração de cada uma das partes.

O plano de composição é, portanto, formado pelos afetos interiores a cada um dos territórios e pelo afeto de variação múltipla que se dá entre os dois territórios. Em relação a este segundo afeto, a passagem expressa uma diminuição e saturação territorial: a progressão de três acordes resume-se à fixidez de apenas um acorde<sup>177</sup>, evocando uma maior saturação timbrística e um tipo de cantar mais próximo a uma conversa. A redução do espaço é como um aprisionamento, uma provocação, que intensifica o fluxo de movimento por encerrá-lo em um pequeno quarto escuro.

---

<sup>177</sup> A progressão de acordes é de tônica, quarta e quinta. A quarta (subdominante) e a quinta (dominante) são os acordes mais afastados da tônica. Então cada progressão nos versos é um jogo de perto/longe/perto/longe. Quando a música fica em Sol menor (o tom), ela fica apenas no perto.

#### 4.3.2.2 This Is America – Childish Gambino (a dicotomia e a síntese territorial)

O modo multiblocos tem um quê provocativo, que, de certo jeito, é um tanto quanto humorístico ou irônico por conectar e naturalizar diferentes movimentos e espaços rapidamente. Em *This Is America*<sup>178</sup> (2018), de Childish Gambino, observou-se<sup>179</sup> um estilo distinto do modo multiblocos que reparte a música, gerando uma certa dicotomia que vem a ser deslizada mais para o fim do fonograma. Neste caso, ocorre um vai e vem entre duas principais partes, que irrompem, por exemplo, aos quarenta e cinco segundos (0:45). Expressivamente, são expressas mudanças de progressão de acordes (que vai da repetição de Fá maior, Fá maior com baixo em Dó e Si bemol para uma repetição fixa de Ré menor), de timbres instrumentais e de voz e de ritmo do beat e demais instrumentos, permanecendo constante apenas o BPM da música.

Estas passagens principais de *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018) oscilam entre características comuns do gospel americano e do trap, tendo como dispositivo de relação causal a temática da letra (que gira em torno do dinheiro e da negritude) e como índice de continuidade entre as partes o BPM musical. A partir da continuidade da temática, o dinheiro é perspectivado dicotomicamente, desde sua faceta da festa gospel e do dízimo até sua faceta sombria enquanto dispositivo de agenciamento de violência a partir do tráfico.

Expressivamente e significacionalmente, em *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018), os blocos que recorrem a distintos gêneros musicais colocam em continuidade natural a salvação e a perdição do capital, tornando caricata a dicotomia de perspectivas por demonstrarem a continuidade entre informações tão diferentes. Fazem isso através de afetos compostos que marcam a troca do gênero musical, processo que funciona tanto como um movimento de ação e reação quanto como expressão plástica de duas percepções tão distintas quanto contínuas de uma mesma situação.

Mas é preciso enfatizar que essa continuidade se dá através de subsequentes rupturas, que apenas *sugerem* continuidade. Inclusive, vale mencionar também que parece ser a repetida oscilação entre blocos que garante a percepção de continuidade. Assim, a música estabelece-se *entre* a repetição e a diferença, colocando os clichês em

---

<sup>178</sup> *This Is America* (2018), de Childish Gambino, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0b9oOr2ZgvyQu88wzixux9?si=53f30eac70d2425f>.

<sup>179</sup> A passagem de partes relacionadas a diferentes ritornelos territoriais é analisada em 2.3.6 Método de análise dos planos musicais.

favor de uma afetividade composta, brusca e rápida, contrainformando a informação trap através da informação gospel e vice-versa. Em outros termos, a música produz sensações contrainformacionais a cada vez que ocorrem estas oscilações entre informações.

Em torno do plano de organização da música pop de streaming, há, mais uma vez, uma perspectiva singular de percepção e expressão dos gêneros musicais. Vale, inclusive, lembrar que Ordanini, Nunes e Nanni (2018) conferiam o sucesso do feat à sua possibilidade de aproximar gêneros musicais e culturas muito distintas. A partir deste argumento, *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019) e *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018) teriam uma singularidade criativa que seria uma espécie de desenvolvimento desta característica de aproximar diferenças culturais por outra via. Esta via seria, pois, o modo multiblocos.

Além disso, a música de Childish Gambino executa também outras demandas das plataformas de streaming. Tem ao todo três minutos e quarenta e seis segundos (3:46) e apresenta um início direto que já constrói o primeiro território a partir de vozes que são variadas já aos quinze segundos (0:15), além de desenvolver um tipo de modo multiblocos ligeiro que enfatiza informações a partir de sensações.

O plano de composição singular de *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2018) é similar a *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019) em certa medida. Um território mais amplo, neste caso mais populoso e preenchido, é oscilado para um território menor, mais fixo, aprisionador e paranoico. Mas, há também, a reação a este decréscimo: a expansão do território trap ao território gospel e, ainda posteriormente, uma síntese destes dois territórios, a qual precede uma espécie de coda em que os parâmetros musicais mudam ainda de uma maneira distinta, gerando um quarto território.

Estas oscilações todas apontam para relações afetivas que posicionam a escuta em polos distintos, devindo uma capacidade de transitar entre distintas perspectivas acerca de um tema. A relação entre um e outro afeto compostos deste plano de composição, bem como as ressonâncias entre eles (que geram sensações contrainformacionais), sugerem uma espécie de alteridade por demonstrarem o multiperspectivismo que a música e sua temática proporcionam. Se, por um lado, a música opera através de clichês de gêneros musicais e de clichês subjetivos, por outro condiciona um movimento de troca tão rápido e brusco que sugere as contaminações de uma e outra perspectiva, sintetizado a possibilidade de outras vias por vir.

#### 4.3.2.3 – Sinto Tanta Raiva... – Baco Exu do Blues (a relação arbitrária de desaceleração expressiva que sugere trabalho simbólico)

Para além destas duas músicas, outras tantas têm manifestado o modo multiblocos entre gêneros musicais. Duas, em específico, demonstram já uma tendência ao próximo estilo multiblocos, que se dá entre planos de organização. No entanto, expressam-se como que a meio caminho, mudando de gênero e sugerindo uma mudança de plano. *Sinto Tanta Raiva...*<sup>180</sup> (2022), de Baco Exu do Blues, tem uma parte que vai dos cinco aos quatorze segundos (0:05 – 0:14) que expressa um jazz rápido que remete a um momento de improvisação turbilhonar. Um suspiro, como que o primeiro suspiro após um profundo mergulho, dá início ao trap colado ao blues que se desenrola pouco a pouco até o fim da música. A simultaneidade de afetos de variação sonora que acontece aos quatorze segundos (0:14) apresenta mudanças de harmonia, de BPM, de ritmo, de timbres instrumentais, de melodia, de intensidade e de modo de organização tonal, bem como apresenta uma variação em relação à presença vocal, que só se efetua no segundo bloco. No primeiro, o ritornelo (se o há) é simultaneamente mais restrito e mais aberto do que o ritornelo do segundo bloco, que repete uma progressão de acordes do início ao fim. Esta segunda parte, por sua vez, desenvolve-se aos modos do elementarismo variante, variando modos de cantar e expressar a voz, bem como diferenciando a música com lógicas de presença e ausência instrumental.

Neste caso, não há indício claro da relação de partes. O suspiro, que marca o intervalo entre essas duas partes, é a única partícula através da qual é possível extrair alguma significação simbólica. No entanto, ela é apenas sugestiva, deixando totalmente em aberto seus motivos. A relação é, portanto, apenas sugestiva de um motivo relacional, que não se apresenta expressa. *Sinto Tanta Raiva...* (BACO EXU DO BLUES, 2022) é singular na medida em que passa de um gênero a outro sem um motivo temático ou sem uma explicação formal, agenciando-se enquanto lacunar, mantendo um vão signficacional a ser preenchido. Esse vão, que mantém uma dúvida dos motivos, é sintomático e aponta para a natureza do plano de composição: trata-se de uma relação que soa arbitrária, sugerindo a produção simbólica e mental. Logo, é agenciada uma produção semiótica desde o trabalho expressivo e sensível da música.

---

<sup>180</sup> *Sinto Tanta Raiva...* (2022), de Baco Exu do Blues, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6SB7iDdA9F7NrQSZGQFdf2?si=8a70bf36662d4de8>.

É uma música plena de produção na medida em que conserva uma simultaneidade afetiva, cuja sensação derivada se alastra tanto sensível quanto semioticamente. Esta dimensão sugestiva coloca a música em uma posição que não demonstra tudo às claras, ainda que ela desenvolva-se através de uma plasticidade em que a variação material e as informações baseadas em gêneros pré-existentes são explícitas.

*Sinto Tanta Raiva...* (BACO EXU DO BLUES, 2022) segue a linhagem de produção que justapõe gêneros musicais, afirmando-os em suas características mais comuns. Assim, respeita este primeiro quesito do plano de organização da música pop de streaming de um modo singular, estabelecendo-se também em continuidade às demandas de temporalidade e rapidez no desenvolvimento de sensações: a música tem dois minutos e cinquenta e quatro segundos (2:54) ao todo e já possui variações afetivas desde os quatro segundos (0:04).

O plano de composição de sensações é formado pelos afetos elementares e pelo afeto relacionista. Em específico, a simultaneidade do afeto composto desenvolve uma desaceleração muito proeminente, enquanto simultaneamente aumenta o território em espaço. Gera tensão veloz com o primeiro bloco para provocar uma sensação de relaxamento formal com a entrada do segundo. E a sensação conservada e emanada é relacionada com esta desaceleração.

Ainda sobre esta simultaneidade afetiva, ao seu funcionamento pode ser atribuído à importância dos clichês dos gêneros musicais, mas ao mesmo tempo, estes clichês aproximam-se dos clichês de diferentes planos de organização. O rápido jazz evoca tanto um plano de organização jazzístico quanto evoca uma espécie de dodecafonía devido à sua breve duração, que não permite a instalação de um território dado pela repetição ou pela duração. A relação das partes verificada soa arbitrária por não apresentar elementos expressos que a expliquem, constituindo uma narrativa ou uma demonstração do motivo da relação, apenas sugerindo a exterioridade que a mantém.

4.3.2.4 Nem um Pouquinho – Duda Beat e Trevo (relação de blocos enquanto separação territorial que delimita o feat e a relação de blocos que explica a influência musical)



Ainda é possível citar *Nem um Pouquinho*<sup>181</sup> (2021), de Duda Beat e Trevo, como uma música em que o modo multiblocos entre gêneros musicais assume um estilo bastante peculiar e deslizante. Nesta música há uma variabilidade em cada um dos territórios bem mais acentuada do que nas anteriores, mas o que chama atenção nela são dois principais quesitos: 1) o processo relacionista ocorre delimitando fortemente as partes em que cada artista atua, de maneira que o evento do feat é transformado em modo multiblocos; e 2) há uma multiplicidade simultânea de afetos de variação aos três minutos e quarenta segundos (3:40) que expressa um beat bastante comum de trap que informa a influência deste gênero na primeira parte da música.

Em torno do primeiro quesito, as partes de Duda Beat e de Trevo são divididas em um minuto e cinquenta e oito segundos (1:58) e em dois minutos e quarenta e um segundos (2:41). No primeiro momento, há uma ponte instrumental de passagem, enquanto no segundo ponto, a variação é brusca, puxada pela voz de Duda. Nestas passagens, variam a progressão de acordes, o timbre de voz, o ritmo do beat, as melodias e os timbres instrumentais e vocais, mantendo-se constante apenas o BPM da música e a temática de relacionamento da letra.

Ambas as partes são constituídas de progressões de acordes variáveis. Não seguem a mesma linha de produção das canções anteriores, tendo uma maior complexidade formal em cada território. O modo multiblocos, então, serve como marcação mais incisiva e comunicante, tornando cada parte mais informativa pela proeminente diferença expressiva entre elas. Este caso parece quase inverter toda lógica descrita até aqui: ao invés de cada território ser plenamente informativo e o modo multiblocos marcar a produção de afetos de variação múltipla, emanando sensações contrainformacionais, cada parte tem sua fluidez interna alterada pela sensação contrainformacional.

O afeto relacionista que acontece mais para o final da música tem função semelhante a essa. O início de *Nem um Pouquinho* (DUDA BEAT, TREVO, 2021) é conduzido por um beat que apenas sugere uma certa relação com o trap, transmutando-se em um lento tecnobrega gradualmente. Por sua vez, a voz de Duda Beat segue a linha pop mesclada com melodias comuns a este segundo gênero, característico de sua carreira. Até aqui, nota-se uma hibridização de gêneros. Mas a parte final, que se inicia aos três minutos e quarenta segundos (3:40), é marcada por um beat característico do

---

<sup>181</sup> *Nem um Pouquinho* (2021), de Duda Beat e Trevo, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3Cq7wCt8aN1aYJhID568fi?si=1e1ade4a39274268>.

trap. Trata-se de uma parte exclusivamente instrumental, que varia múltiplos parâmetros sonoros em relação à parte anterior. Mas, ao mesmo tempo, tem uma certa similitude formal com o beat do início da música, posicionando-o como uma espécie de trap experimental. Deste modo, mais uma vez, o modo multiblocos opera através de gêneros, mas tem como resultado não o deslizamento informacional, mas uma comunicação que informa as partes mais deslizantes da música.

Desta maneira, *Nem um Pouquinho* (DUDA BEAT, TREVO, 2021) tem uma abordagem muito particular em relação ao plano de organização das plataformas de streaming no que se refere à clareza do gênero musical. Primeiramente parece não se importar, apresentando formas que sugerem gêneros existentes, ainda que o faça misturando ritmos. Mas o final da música parece voltar atrás, buscando informar o gênero musical inicial com uma mensagem ordenada, que, embora contraste com a primeira parte, também tem suas similitudes formais. A temporalidade total da música é de quatro minutos e quinze segundos (4:15), ainda compondo com a média de três minutos dos hits, e a maneira de lidar com os primeiros trinta segundos é um pouco despreocupada, já que o início da música se dá através de uma construção gradual do primeiro território.

O plano de composição, por sua vez, é construído através da relação dos afetos interiores a cada uma das partes, pelos afetos de variação múltipla que marcam o início e o fim da parte destinada à participação do cantor Trevo e o que marca a entrada da informação do gênero musical aos três minutos e quarenta segundos (3:40). Enquanto os primeiros emanam sensações que adquirem função contrainformacional, o último emana uma sensação contraformacional que ao ser rebatida pelo início da música, opera como um dispositivo informativo.

Da sensação, enquanto conceito que designa a força emanada pelos afetos, é retirada a necessidade de assumir função de variação com vetor ao desmanche das formas. Neste caso, a sensação opera designando com mais precisão uma parte sonora que em relação aos gêneros musicais pré-existentes só poderia ser dita enquanto híbrida.

#### 4.3.3 Modo multiblocos que relaciona distintos planos de organização musical

Um a um, os casos analisados foram demonstrando o gradiente de complexidade do modo multiblocos. Na primeira seção, as músicas analisadas relacionavam ritornelos territoriais de mesmo gênero musical; na segunda, relacionavam ritornelos territoriais de

gêneros musicais distintos. As sensações derivavam da simultaneidade de afetos que atingiam distintos elementos e parâmetros sonoros. Agora, como última seção de análise deste modo, observa-se como há uma prática de criação em desenvolvimento que relaciona distintos planos de organização.

São músicas que tem blocos sonoros muito distintos, variando não só o gênero musical, mas o tipo de sistematização rítmica, melódica e harmônica. No primeiro caso, *Money Machine* (100GECS, 2019) demonstra a explosão do noise como clímax musical, enquanto em *SAOKO* (ROSALÍA, 2022) observa-se um intervalo energético onde o caos se torna consistente.

Trata-se de um processo através do qual a música relaciona seus blocos organizados mais tradicionais (os ritornelos territoriais melódicos e de harmônicos de base) com blocos que tem características turbilhonares, que expressam tendências vetoriais que apontam em várias direções, temporalidades e espacialidades ao mesmo tempo. Um processo que torna apreensíveis e informativos mesmo os blocos turbilhonares, que a uma escuta mais tradicional parecem meros espaços caóticos. Isso se deve à manutenção da regularidade descrita até aqui: há divisão bem demarcada de blocos através de afetos simultâneos, conferindo bordas a cada um deles, separando suas formas.

O modo multiblocos que relaciona distintos planos de organização expressa a prática pop de englobamento organizado de outros planos de organização, colocando para dentro de suas músicas outros tipos de sistematizações para gerar sensações. Em certa medida, isso demonstra uma maneira bastante específica da consideração de Deleuze e Guattari (2012a) de que a sociedade se define por suas linhas de fuga. Nesse caso, o pop se define por uma prática de domínio sobre aquilo que ele não é, tornando traços aberrantes ao seu plano de organização em elementos que lhe fazem parte. Nos termos do pop deleuzeano, que se viu a partir do *O abecedário* de Gilles Deleuze (DELEUZE, 1994), trata-se de uma prática alternativa que constitui a música pop.

4.3.3.1 Money Machine – 100gecs (saturação concreta e a produção de sensibilidades anestesiadas)

*Money Machine*<sup>182</sup> (2019), de 100gecs, expressa saturações elementares desde o uso intenso do autotune, da compressão e da variação de *pitch* da voz até a distorção e o cromatismo instrumental. São atos de edição violenta constantes nas músicas do grupo, atos que radicalizam algumas regularidades formais da música pop. Mas para além dessas modulações elementares, o desejo de buscar o limite no qual as tendências regulares do plano da música pop complicam-se umas às outras também opera através do modo multiblocos: em um minuto e trinta e sete segundos (1:37), a música produz um afeto de variação múltipla que marca a passagem entre planos de organização distintos: do trap alternativo a algo próximo da música concreta, do noise e da música acusmática.

Neste ponto, a música passa de um BPM regular, com ritornelo produzido pela repetição de progressão de acordes fixa e melodias de voz repartidas em blocos repetíveis e funcionais (que assumem funcionalidades informacionais de verso e refrão) ao plano caótico, sem signos vocais, deslizando índices de repetição até uma montagem aleatória de variações, comprimindo o som ainda mais violentamente, aproximando todos os elementos de um mesmo timbre distorcido, fazendo-os produzir uma paisagem abstrata formada por traços ocasionais que pouco se distinguem entre figura e fundo, tornando imperceptível a origem instrumental.

Tendendo à abstração formal, o segundo bloco pode ser primeiramente encarado como um não-território, ou seja, como um espaço em que não se estabelece ritornelo algum, apresentando-se como um tipo de terra crua, originária, de onde são emitidos sons degenerados, sujos, pulsionais de uma tendência selvagem. No entanto, a permanência do timbre altamente distorcido e comprimido, estabelece-se enquanto uma placa que marca presença e traça uma repetição, ainda que esta tenha proeminência textural. Como uma espécie de abstracionismo sonoro, essa segunda parte traça, então, um território estabelecido pela permanência da violência timbrística. Esta terra ruidosa pulsional é mais um território singular *produzido* do que um regresso a uma origem sonora caótica, expressando informação, ainda que o faça através de uma saturação sensível.

O segundo bloco adquire, então, funcionalidade informativa através de sua permanência e também através da continuidade de textura e de tendência à saturação em relação ao primeiro bloco. A relação entre o primeiro e o segundo território é marcada

---

<sup>182</sup> *Money Machine* (2019), de 100gecs, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/61bwFjzXGG1x2aZsANdLy1?si=da86b7c08b5c433f>.

pela variação afetiva de distintos elementos e pela expressão de sensações correlatas a essas variações. Ainda assim, mantém como um de seus dispositivos de continuidade a similitude material, ou seja, a relação entre estas partes tem como traço conectivo apenas uma textura timbrística distorcida.

Perigando incorrer no risco da superinterpretação, talvez se possa compreender o funcionamento da música e a expressão do segundo bloco enquanto uma resposta reativa à frase que marca o refrão “Feel so clean like a money machine” (100GECS, 2019, Money Machine). Ou seja, à limpeza da máquina de dinheiro é adicionada toneladas de distorção que ‘sujam’ o som. Mas antes de afirmar isso enquanto uma certeza, pode-se, pelo menos, tomar essa impressão enquanto um sintoma da força da relação dos dois blocos, que apenas sugere uma sequência de significação, que não é exposta de forma direta e expressiva através de palavra.

Formado pela convivência dos afetos elementares de cada uma das partes com a multiplicidade afetiva simultânea (característica do modo multiblocos), a música traça sensações que se estabelecem enquanto forças que naturalizam a forma violenta da primeira parte através da radicalização da intensidade de saturação musical da segunda parte. A sensibilidade criada é a sugestão de uma escuta menos sensível. Ou em outros termos, a sensação dessa música evoca o amortecimento, a anestesia, da escuta. Ou seja, o primeiro bloco é naturalizado pelo segundo, porque o segundo anestesia a escuta através de uma intensidade ainda mais radical.

Já em relação ao plano de organização da música pop de streaming, *Money Machine* (100GECS, 2019) traça um desvio em relação à intensidade sonora e à permanência em um só gênero musical. O noise ou a música concreta podem até ser compreendidos enquanto gêneros musicais pop, no entanto, sua lógica de desenvolvimento é tão distinta que chega a ser possível pensá-lo enquanto planos de organização distintos do pop. Algo similar ocorre também quando se toma a segunda parte analisada em sua relação analógica com a música acusmática (a característica sintetizada da música pop já inviabiliza a compreensão completa da origem instrumental, no entanto, esse tipo de música tem agenciamentos muito específicos, apartados da música pop, reservando-se, principalmente, a ambientes acadêmicos e artísticos).

Fechando a análise dessa música em relação ao agenciamento sociotécnico das plataformas de streaming, se pode dizer que a música encurta a duração musical média

de três minutos, tendo ao todo um minuto e cinquenta e quatro segundos (1:54). Já em relação à demanda das plataformas de streaming por prender a escuta nos primeiros vinte segundos de escuta, *Money Machine* (100GECS, 2019) tem pelo menos três afetos de variação elementar até os trinta segundos, confirmando a regularidade formal e funcional do plano que demanda sensações instantâneas.

#### 4.3.3.1 SAOKO – ROSALÍA (intervalo de aleatoriedade como energética musical e a consistência do caos)

Yo soy muy mía, yo me transformo  
Una mariposa, yo me transformo  
Make up de drag queen, yo me transformo  
Lluvia de Estrellas, yo me transformo  
Pasá' de vueltas, yo me transformo  
Como sex siren, yo me transformo  
Me contradigo, yo me transformo  
Soy todas las cosas, yo me transformo  
(ROSALÍA, 2022, SAOKO).

A transformação e o estilo são as temáticas significacionais de *SAOKO*<sup>183</sup> (2022), de ROSALÍA. O corte – “Tela y tijeras, y ya / Cógela y córtala, y ya” (ROSALÍA, 2022, SAOKO) – e a colagem – “El logo de LEGO, bebé / Kim K cuando está blonde, bebé / Un T-white con tie-dye, bebé / La calle en Navidad, bebé” (ROSALÍA, 2022, SAOKO) – estão propostas desde a letra da música até a forma de sua expressão.

Nos primeiros segundos da música, um primeiro tipo de colagem se dá, aproximando objetos parciais de estéticas distantes. A rítmica sincopada da bateria orgânica do jazz é aglutinada à repetição de uma espécie de conversa, em que Rosalía pergunta e responde, conversação que ganha uma modulação diferenciante, característica do modo elementar na voz a partir dos quinze segundos (0:15), quando a voz ganha alturas a partir da edição de *pitch*.

Dada essa preparação com bateria e voz modulada, que expressa tanto o modo aglutinista quanto o modo elementar<sup>184</sup>, a simultaneidade afetiva de variação, característica do modo multiblocos, ocorre pela primeira vez aos dezenove segundos, cambiando a música para uma espécie de *reggaeton* dissonante. Ancorado na

---

<sup>183</sup> *SAOKO* (2022), de ROSALÍA, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2FYGZDfsAnNsrmlgVbyKnG?si=f86a3e7ca80f4a53> .

<sup>184</sup> A descrição detalhada do modo aglutinista consta no próximo subcapítulo, enquanto o modo elementar foi tratado no anterior.

progressão de Sol, Dó, Sol e Dó Sustenido, a música passa a ter timbres instrumentais estritamente eletrônicos tanto no beat quanto na base harmônica, enquanto a voz passa a ser ‘mais natural’. Os afetos de variação simultânea, portanto, invertem os polos limítrofes da música, já que em seu começo era a percussão que assumia lugar mais natural enquanto a voz era altamente editada eletronicamente.

Mas essa primeira marcação afetiva de blocos distintos é ainda sutil quando relacionada com a segunda, que ocorre em um minuto e vinte e cinco segundos (1:25). Neste ponto, que vai até um minuto e trinta e sete segundos (1:37), a música estabelece uma espécie de intervalo turbilhonar, desconstruindo-se e aproximando-se de uma passagem de som desordenada, com escalas de piano quebradas, rufares de bateria com timbres oscilatórios e comentários orais acerca da própria voz – “Bien, ja / A ver si sirven de algo / Los caramelos de la voz, a ver” (ROSALÍA, 2022, SAOKO).

A multiplicidade afetiva que acontece em um minuto e vinte e cinco segundos (1:25) varia, portanto, desde os elementos de instrumentação até o plano de organização: do eletrônico se retorna a uma organicidade e deixa de haver um ritornelo territorializante, a partir do que cada instrumento passa a expressar movimentos em distintas direções, movimentando-se nomádica e imprevisivelmente.

Ainda assim, o período nômade tem suas margens bordadas pelo tempo e pela velocidade da música até então. Ele dura quatro compassos. Trata-se de um intervalo que em seu interior ocorrem passeios turbilhonares que se aproximam do caos, mas que é margeado organizadamente em relação ao resto da música, que volta a repetir o ritornelo territorial em um minuto e trinta e sete segundos (1:37), permanecendo assim até o fim da música.

Tendo em vista as demais análises, já era de se esperar que o ritornelo territorial exercesse função informacional, o que é confirmado por SAOKO (ROSALÍA, 2022); o mesmo vale para a função contrainformacional exercida pela entrada do intervalo nômade, que expressa sensação energética e dá à música todo um recomeço. Agora, dada a margem precisa de início e fim do intervalo turbilhonar, subjugado à velocidade e ao tempo musical, acontece algo singular: pode-se dizer que a multiplicidade afetiva desterritorializa as informações tendenciais através das sensações que expressa, mas o próprio intervalo é reterritorializado pelo seu ponto de fechamento.

O plano de composição da música, então, torna o caos consistente. Ou seja, o período intervalar não se estabelece apenas enquanto puro caos, mas sugere que o caos

seja parte do processo de montagem e de organização. As sensações criadas, conservadas e expressas na movimentação descrita parecem por um lado criar ruptura e por outro demonstrar que a ruptura é parte da continuidade.

Mesmo intervalada, *SAOKO* (ROSALÍA, 2022) é sucinta e direta. Sua duração total não passa de dois minutos e dezessete segundos (2:17) e sua entrada constrói informação já a fazendo variar através de afetos e sensações característicos tanto do modo multiblocos quanto do modo elementar, apontando até mesmo para o modo aglutinista. Corresponde, portanto, às temporalidades ideais do plano de organização da música pop.

Do ponto de vista do gênero musical, joga com vários, os justapõe, os aglutina, e mais: flerta com a música experimental em seu intervalo, que pode ser relacionado analogicamente ao serialismo dodecafônico, dada sua aleatoriedade e sua brevidade temporal, que provoca sensibilidade atenta e mental, contrastando com a característica dançante do restante da canção. Em relação a esse último ponto, trata-se de uma música contrainformacional ao plano de organização descrito, ainda que, como *Money Machine* (100GECS, 2019), esse processo possa ser observado do ponto de vista da apropriação de linhas de fuga desse plano de maneira a reconstitui-lo.

#### 4.3.4 Retrospectiva dos atos do modo multiblocos

A segunda constelação analítica, centrada na descrição do funcionamento do modo multiblocos, observou três classificações desse modo: 1) o modo multiblocos que justapõe blocos sonoros de um mesmo gênero musical; 2) o modo multiblocos entre gêneros musicais distintos; e 3) o modo multiblocos que relaciona distintos planos de organização. Na primeira categoria, observou-se um primeiro estilo específico: 1) relação causal de ritornelos através da significação e da continuidade de características expressivas como elementos de ligação. Na segunda, observou-se os estilos multiblocos que ocorrem por 2) diminuição e saturação territorial; 3) dicotomia e síntese territorial; 4) relação arbitrária de desaceleração expressiva que sugere trabalho simbólico; 5) relação de blocos enquanto separação territorial que delimita o feat; e 6) a relação de blocos que explica a influência musical. Já na última categoria, observou-se os dois últimos estilos decorrentes dessas análises do modo multiblocos, que são: 7) saturação concreta e a produção de sensibilidades anestesiadas; 8) intervalo de aleatoriedade como energética musical; e 9) sensação que dá consistência do caos.



Ao cruzar as funcionalidades das sensações observadas nas músicas analisadas, chega-se em alguns funcionamentos comuns: 1) a constituição de narrativa musical; 2) sugestão de significado simbólico da música; 3) organização musical; 4) explicação de influência sonora; e 5) produção de sensibilidades diversas. As sensações e suas funcionalidades contrainformacionais, portanto, estão, principalmente, à serviço da consistência e da organização musical bem como da sugestão de sensibilidades de escuta específicas, demonstrando capacidade de perspectivar os ouvintes por vir.

Já a ação do modo multiblocos em relação ao plano de organização da música pop de streaming pode ser analisada enquanto contrainformacional proeminentemente em relação à dinâmica que separa as músicas em gêneros musicais. Por outro lado, ao que toca às temporalidades, este modo confirma as regularidades formais do plano de organização mencionado.

#### **4.4 Modo aglutinista – criação de sensação através da relação de elementos sonoros parciais de conjuntos pré-existentes**

O afrobeat, o mangubeat, o funk carioca, o kuduro e outros mais. Ritmos que apontam para passado, presente e futuro simultaneamente. Resgatam elementos parciais de culturas ancestrais ao mesmo tempo que as vestem em roupagens contemporâneas, com sonoridades e tecnologias diversas, fabulando transversais entre distintos territórios existenciais, temporais, geográficos. Materializações de criações que chegaram ao hábito e à simbolização social, adquirindo nomes próprios e se tornando gêneros musicais, esses movimentos podem ser compreendidos a partir de distintas abordagens, dentre as quais uma que considera seus modos de criação. E dentre esses, talvez haja um que se manifesta como regularidade entre esses gêneros e que povoa ainda outras músicas: um modo de criação que opera através da produção de consistência para elementos cuja distância de sentido deixa de ser um impeditivo de relação e se torna motor de constituição de ritmos musicais e culturais imprevisíveis.

*Zombie*<sup>185</sup> (1977), de Fela Kuti e Afrika 70, e sua aglutinação da guitarra percussiva do funk, da percussividade iorubá, da tonalidade do jazz nos sopros, da voz ritualística; a versão de Chico Science e Nação Zumbi para *Maracatu Atômico*<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> *Zombie* (1977), de Fela Kuti e Afrika 70, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/11GDQVqIEKAB4QKOcIVOVG?si=f0385bd0bde84688>.

<sup>186</sup> *Maracatu Atômico* (1996), de Nelson Jacobina e Jorge Mautner em versão de Chico Science e Nação Zumbi, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3cR6v2bOwqi7znC8P5Vs1T?si=cf5a4fa0b60343b9>.

(1996), composição de Nelson Jacobina e Jorge Mautner, que consiste na relação do maracatu de Recife, do baixo groovado e sincopado e da guitarra percussiva do funk psicodélico, do sample de sinal de radar de submarino, da voz que passa pela métrica do rap, do raggamuffin e da embolada; *Boladona*<sup>187</sup> (2004), de Tati Quebra Barraco e Dj Marlboro, que aglutina o instrumental característico do miami bass, a rima da voz desenvolvida nos encontros de elaboração *freestyle* do rap e os timbres sintetizados que povoam diversos gêneros da música eletrônica; *Kalemba (Wegue Wegue)*<sup>188</sup> (2008), de Buraka Som Sistema e Pongo, que traz a célula rítmica já presente em outros ritmos (como o sungura) em beats eletrônicos que marcam o pulso forte com bumbos característicos do house enquanto o swing se faz por batidas sincopadas através de palmas e marimbas eletrônicas, e ainda forma ritmos com sintetizadores e a métrica rap do português angolano.

Da rápida transversal descritiva dos distintos e distantes elementos colocados em relação por essas músicas específicas, vai se desenhando o modo de criação que se busca analisar em músicas lançadas recentemente no Spotify. Trata-se de um modo que funciona por aglutinação de elementos parciais de outros conjuntos, formando novas células rítmicas e, eventualmente, tipos de ritornelos emergentes. A ser chamado *modo aglutinista*, este modo de criação de sensação desenvolve-se por um duplo ato: 1) o resgate e o uso de elementos parciais; e 2) a rítmica desses elementos, que faz propriamente desse procedimento um modo de criação aos termos de Deleuze e Guattari (2010).

Se o modo elementar funciona através da diferenciação expressiva de um elemento que vai variando parâmetros sonoros sob um fundo musical relativamente fixo, e o modo multiblocos funciona através da variação afetiva múltipla e simultânea, que liga ou faz chocarem-se dois ou mais blocos musicais, o modo aglutinista está exatamente no meio desses dois processos. Trata-se de um desenvolvimento aditivo, que satisfaz a um desenvolvimento expressivo consistente bastante específico: ao expressar um ou outro ritmo, um ou outro elemento, demonstra modos com que esses coexistem em um mesmo território sonoro. É um modo de criação que encara o desafio

---

<sup>187</sup> *Boladona* (2004), de Tati Quebra Barraco e Dj Marlboro, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5yIZRbTn28rfKILSrBRKM2?si=8f570f64055441b3> .

<sup>188</sup> *Kalemba (Wegue Wegue)* (2008), de Buraka Som Sistema e Pongo, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6ieoyYXFCcYB14YgUvWkvX?si=25da77c18bc340c1> .

da consistência afetiva<sup>189</sup>, enfatizado enquanto modo de criação musical. Ou, em outros termos: trata-se da concomitante desterritorialização de ritornelos pré-existentes na constituição de ritornelos rítmicos territoriais enquanto modo de criação de sensação singulares.

Os processos rítmicos são, portanto, procedimentos próprios da formação de ritornelos do modo aglutinista. E eles, também, podem ser considerados em duas dimensões, lembrando os tipos de planos<sup>190</sup>: o ritmo que provoca consistência entre distintos elementos e o ritmo musical expresso em uma música específica. O primeiro produz uma música e o segundo é o que pode fazer de uma música uma máquina que instaura outras criações. No caso do modo aglutinista, o ritmo expresso é, ele próprio, produtor de sensações dada sua composição diversa, que em pouco espaço de tempo expressa muitos afetos de variação.

Por exemplo, em *Kalemba (Wegue Wegue)* (BURAKA SOM SISTEMA; PONGO, 2008), as características temporais dos intervalos entre um pulso sonoro e outro bem como a diferença entre as características timbrísticas e melódicas de cada elemento explicitam muitos afetos com distintas posições. Isto é, entre a posição e as características sonoras do pulso do sintetizador e do bumbo, por exemplo, muitas variações afetivas se expressam, então imagine-se a miríade de afetos existentes na relação de todos os elementos dessa música. Isso se dá já que os toques instrumentais ocupam ora o lugar dos pulsos fortes (marcando o tempo de maneira reta) ora o lugar dos pulsos fracos (expressando-se enquanto sínopes). O desenho de cada compasso desse ritmo, então, é de uma sísmica bastante variável, configurando um ritornelo territorial com rápidos e subsequentes afetos.

O modo aglutinista de *Kalemba (Wegue Wegue)* (BURAKA SOM SISTEMA; PONGO, 2008), que se espalha por diversas outras músicas com estilos distintos, é agenciado por múltiplos micropulsos e microcontrapulsos<sup>191</sup>. E é nos intervalos desses pulsos que se configuram os intervalos e variações, que são os afetos característicos do modo aglutinista.

---

<sup>189</sup> Que se observa no Apêndice 2 Ritornelo – bloco consistente de afetos que informa e se propõe ao reconhecimento.

<sup>190</sup> Ao final do capítulo 2.2.4 *Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical*, é oferecida uma síntese das definições de planos trabalhadas. Em especial, o plano de consistência e o plano de composição inspiram as considerações realizadas acerca do ritmo.

<sup>191</sup> Se poderia falar também em micropontos e microcontrapontos. E a questão da consistência através de pontos e contrapontos leva diretamente para o modo de desenvolvimento de relações consistentes criativas, trabalho descrito, principalmente, em 2.3.2 Ritornelo – bloco consistente de afetos que informa e se propõe ao reconhecimento.

Os monumentos musicais aglutinistas funcionam, portanto, pelos microafetos entre um e outro elemento sonoro. Presentes mesmo em um só tempo musical, esses microafetos duram meio, um, dois segundos. Parecem tão suaves, tão sutis, mas que em sua continuidade, em sua repetição, no desenvolvimento musical vão produzindo sensações bastante intensas. Então, a repetição é proeminentemente importante no modo aglutinista, já que é ela que garante que os microafetos estejam em favor do desenvolvimento da sensação.

Adjunta a essa importância, uma outra: a definição de cada elemento colocado em relação faz toda diferença para a sensação produzida. Em outros termos, uma célula rítmica em que se pode perceber as partes e uma célula rítmica que é mais homogênea produzem sensações muito distintas. É como imaginar a diferença afetiva e sensitiva que a areia grossa e a massa de pão produzem na sua experimentação tátil. Em especial essa questão se desenvolve na diferença das sensações produzidas por *Rajadão* (2020), de Pablo Vittar, e por *Gasolina* (2016), de Teto Preto, como se observa a seguir nas análises dessas músicas<sup>192</sup>.

Como já se pode ter percebido, aos poucos, se vai oscilando entre falar de célula rítmica e de ritornelo. Essa transitoriedade relaciona-se justamente com o posicionamento de que um ritornelo pode expressar-se de distintas maneiras, mas, em especial, o ritornelo musical territorial que se veio tratando ao longo das análises é aquele ritornelo que opera enquanto paisagem musical. É o ritornelo que se dá pela coexistência de distintos elementos e seus afetos.

É, precisamente, neste sentido que se pode falar do ritornelo enquanto ser da sensação, enquanto o próprio monumento de sensação. Ele próprio tem seus afetos e com eles movimenta sua materialidade. É a própria produção territorial através do ritmo<sup>193</sup>. Assim é que o ritornelo informa um território e o contrainforma através de sua repetição.

Ao refletirem sobre os processos de formação territorial, Deleuze e Guattari (2012b) já falavam que “há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (p. 127). E é justamente com esse processo que o modo aglutinista mantém intensa intimidade: ele é a própria formação das paisagens sonoras ritornélicas através

---

<sup>192</sup> As músicas aglutinistas que constam nas análises a seguir constam playlist O ato de criação no plano da música pop – modo aglutinista, disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/playlist/7f2qT7tbvhI7SHvnZsN7HY?si=62c19169418b4d13>.

<sup>193</sup> Trata-se da maneira como Deleuze e Guattari pensam o ritornelo em *O que é a filosofia?* (2010).

da expressividade rítmica, ou seja, através da produtividade própria do ritmo que se torna consistente.

Falar de afetos rítmicos em relação aos territórios é lembrar que Deleuze e Guattari (2012b) pontuam que o ritmo é o que faz a relação entre distintos elementos, é o que faz a coordenação entre distintos espaços-tempo, produzindo território. A cosmologia rítmica, portanto, é o que faz a passagem do caos ao território. Por isso é que questões de coexistência, de mundos originários ou do cosmos que liga todas as coisas são tão evocadas pelas sensações do modo aglutinista.

A coexistência característica do modo aglutinista – que está presente desde seu processo de produção até seu efeito de sensação, pode ser, inclusive, relacionada com as categorizações da música pop, que geraram termos como a world music. Termo que emergiu na indústria fonográfica por volta da década de 1980, ele veio para designar sob um mesmo guarda-chuva as músicas com influências regionais periféricas que dialogam com sonoridades da música pop norte-americana e que, de certa maneira, estão no centro do plano de organização da música pop de streaming. Agrupa, portanto, “uma série de produções culturais emergentes do Sul Global em um termo genérico, como se o maracatu recifense, a rumba congoleza e os tocadores de kora do Mali ocupassem um espaço semântico homogêneo” (VARGAS; CARVALHO, 2021, p. 6).

Nessa esteira, a coexistência rítmica de sonoridades periféricas do Sul Global com sonoridades e padrões da indústria fonográfica pode levar as músicas aglutinistas e tantas outras a serem analisadas sob a luz das problemáticas de desterritorialização de elementos musicais efetuada pela world music e seus derivados, como a world music 2.0 ou a global ghattotech<sup>194</sup>. No entanto, aquém de pensar o modo aglutinista como um modo aglutinador de gêneros musicais por misturar ritmos e timbres – ação característica da world music – ou pensá-la enquanto uma música que expressa a força de uma região geográfica específica – caracterização que o posicionaria enquanto global ghattotech –, se propõe analisar as relações dos elementos musicais em sua produtividade específica e imanente ao plano musical. Se propõe analisar que tipo de afetos e sensações a coexistência de diferentes ritmos, melodias, tonalidades pode produzir.

---

<sup>194</sup> Miranda (2011) demonstra como esses dois últimos termos estão em continuidade de uma crítica do cooptação de estéticas periféricas por artistas pop que não fazem parte dos movimentos originários dessas estéticas.

Assim, por modo aglutinista se quer designar o processo de aglutinação de afetos organizados de maneira simultânea em um mesmo bloco musical, em um mesmo território musical. Mesmo assim, não se descarta que as músicas aglutinistas desterritorializem ritmos pré-existentes – a questão é só que as sensações dessas músicas não dependem exclusivamente de uma análise comparativa entre a expressão sonora que adquirem em uma música aglutinista e músicas em que esses ritmos e sonoridades estejam mais próximos de serem consideradas essencialmente originais e estejam conectados aos contextos culturais. Não é só pela comparação de *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020), com *Rap Glamurosa*<sup>195</sup> (MC MARCINHO; SAN DANADO; MC BOLA DE FOGO; CHOCOLATÉ; MC TATI QUEBRA BARRACO, 2005), um clássico naturalizado do funk carioca, que emergem sensações analogicamente. Isso seria como dizer que as músicas que operam o modo aglutinista – fortemente dançantes e contagiantes – não produziram, conservariam e emitiriam sensações desde sua expressão fonográfica.

Assim, o modo aglutinista não parece ser um modo de criação de sensações exclusivo da chamada world music, e tampouco de sua especificação global gettotech, embora nesses gêneros musicais encontre etiquetas comerciais que lhe servem para sua introdução e circulação na indústria fonográfica. O caso parece ser o contrário: são músicas aglutinistas que acabam sendo alinhadas a esses rótulos para performarem uma melhor circulação social. Sendo assim, parece que antes de ser um fenômeno sociológico, o modo aglutinista, bem como os demais modos de criação descritos até aqui, é um fenômeno que se desenrola enquanto um artesanato musical.

Posto isso, uma última consideração de cunho estético social é válida para justificar e expressar o tipo de tratamento que se busca nas análises a seguir: as descrições efetuadas pelo modo aglutinista remetem em muitos quesitos ao modo de desenvolvimento do sistema modal, descrito por Wisnik (2017), ou aos procedimentos semelhantes da música serial minimalista, descritos por Ferraz (1998). No entanto, busca-se extrair dos trabalhos desses pesquisadores apenas os ensinamentos criativos de cada um desses sistemas, sem necessariamente se comprometer e fazer remissões das músicas analisadas sob o foco aglutinista às histórias, geografias, motivos de sistemas musicais anteriores que parecem manter alguma semelhança com os fenômenos atuais.

---

<sup>195</sup> *Rap Glamurosa* (2005), de MC Marcinho, San Danado, Mc Bola de Fogo, Chocolate e Mc Tati Quebra Barraco, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0RADP3i5RdFBWOxITiPa5S?si=e53cd65b2cb143f5> .

Posto isso, para demonstrar mais detidamente como funciona e como é estilizado o modo aglutinista, a seguir se analisa cinco músicas que efetuam tal modo. As músicas são separadas em três categorias, que são produzidas pela seguinte consideração: o modo aglutinista, por operar desde a distribuição alternativa de elementos sonoros pré-existentes sobre um plano material novo, tem efeitos bastante similares nas diferentes músicas que o fazem funcionar. No entanto, nos diferentes estilos que é perspectivado por músicas específicas nota-se que diferentes temporalidades e espacialidades são sugeridas nas músicas. A volta à terra originária aquém dos gêneros, a crença no por vir de novos gêneros e a proposição da existência atual de gêneros musicais emergentes marcam as características que subdividem as categorias de análise a seguir<sup>196</sup>.

#### 4.4.1 Modo aglutinista e a sugestão da música aquém do gênero

A primeira seção se refere a uma maquinação musical que emite sons desde um fundo sonoro em que não se pode discernir bem suas partículas formadoras. Constitui-se, assim, uma espécie de terra originária, característica muito importante na proposição do conceito de naturalismo de Deleuze (1983).

##### 4.4.1.1 Gasolina – Teto Preto (produção de mundo originário e emissão de partículas sonoras no modo aglutinista)

*Gasolina*<sup>197</sup> (2016), de Teto Preto, tem ao todo sete minutos e quarenta e seis segundos (7:46), temporalidade bastante distinta da demandada pelo Spotify, fazendo coexistir por longa duração diversas sonoridades orgânicas com sonoridades características da música eletrônica – que nesse caso aproximam-se do house e do techno.

Sobre um fundo harmônico fixo, expressões sonoras diversas vão sendo emitidas de um mesmo “teto preto” originário. A batida reta e regular do bumbo nos tempos fortes que sustentam toda a música já se inicia fundida com o som de um instrumento que ocupa uma região médio-grave<sup>198</sup> e com um chocalho. No terceiro compasso, um

---

<sup>196</sup> As músicas que constam a partir daqui nas análises do modo aglutinista estão separadas em ordem de aparição na playlist *Modo aglutinista*, disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/playlist/7f2qT7tbvhI7SHvnZsN7HY?si=51cbf13543a34850>.

<sup>197</sup> *Gasolina* (2016), de Teto Preto, está disponível em: <https://open.spotify.com/track/7rCNFbBjRhFedDMagiH32L?si=33dd50d985024f35>.

<sup>198</sup> Esse instrumento provavelmente é um violoncelo, já que essa música contou com a produção e participação instrumental de Filipe Massumi, artista que dirigiu a parte musical do Teatro Oficina e é conhecido pelo seu modo de tocar esse instrumento.

atabaque vem se apresentando a partir de um fade in, também surgido de uma interioridade sonora profunda, fazendo ponte para a voz marcar o ritornelo vocal que se apresenta como refrão da música em diversas outras partes. Desse modo, o ritornelo de base, que se repete ao longo de toda a música, é erigido de uma terra originária e, talvez por isso, sua sonoridade remeta aos sons dos rituais indígenas que batem o pé na terra para aterrarem os espíritos.

A simultaneidade dos toques iniciais mantém intervalos entre um toque e outro, intervalos esses que são os afetos entre pulsos repetidos. O silêncio ruidoso provocado por esses intervalos afetivos simultâneos parece ser o que evidencia o lugar de onde vão aparecendo os novos sons, já que eles, em sua maioria, são apresentados a partir de processos de fade in, como acontece com o atabaque mencionado. O violoncelo que brota a partir de cinquenta e oito segundos (0:58) segue essa tendência bem como o sintetizador que ocupa de maneira rítmica a frequência média da música em um minuto e dezoito segundos (1:18). Esse mesmo sintetizador sofre diversas variações afetivas ao longo da música, passando a outras regiões de frequência (expressando uma certa diferenciação elementar), mas tendo como regularidade esse modo de variação gradual e mística, ou melhor, um tanto quanto ocultista e sugerindo o fundo originário.

*Gasolina* (TETO PRETO, 2016) aglutina ritmicamente diversos elementos materialmente, mas também sugere uma aglutinação em constante variação, que é tanto originária quanto produtiva, apontando também para um futuro. A letra, inclusive, aponta nessa direção, que se pode dizer naturalista em termos deleuzeanos<sup>199</sup>: “Quando eu voltei para El Dorado / Não sei se antes ou depois / Quando eu vi a paisagem mutável / A natureza” (TETO PRETO, 2016, *Gasolina*).

A sensação criada e expressada por esse tipo de monumento aglutinista sugere uma coexistência de produções variadas em um processo que nunca se termina. As formas sonoras que se individualizam partindo desse “teto preto” não formam indivíduos finalizados (são um pouco mais que esboços sonoros, que agilizam um ritmo, uma melodia, para depois se afundarem no mesmo vão de onde surgiram). Esses sons são informações rapidamente contrainformadas por outras emissões ou por derretimentos formais, que os fazem retroceder a um plano de pura sensação e devirem outras formas,

---

<sup>199</sup> O naturalismo é discutido por Deleuze em *Cinema 1 – a imagem-movimento* (1983) e é pontuado como uma estética fílmica que se desenvolve sugerindo um mundo originário, de onde fluem pulsões. Leites (2021) demonstra como essa estética cinematográfica é atualizada pela produção cinematográfica brasileira dos anos 2000, em filmes como *Febre do Rato* e *Baixio das Bestas*, por exemplo.



sugerindo uma repetição infinita do processo de diferenciação: involução e individuação são processos oscilatórios e devedores do mundo originário de Teto Preto ou, se diria, de El Dorado. “Gasolina, gasolina neles” (TETO PRETO, 2016, Gasolina) e o fogo é invocado como fator que derrete as formas emitidas do mundo originário, fazendo a ele retornar. E os seres sonoros formados, ao pó da terra voltarão.

Os sete minutos e quarenta e seis segundos (7:46) atestam a repetição enquanto um processo de diferenciação. Mas também atestam a importância informativa da própria repetição. É através dela que, mesmo com emissões rítmicas que vão se aglutinando e se diferenciando, que se forma um fundo ritornélico fixo. O BPM invariável (120) e progressão fixa que alterna dois acordes tornam mesmo as diferenciações partes de uma regularidade aglutinista variável. Então, há uma regularidade de variação da própria música, que faz dela bastante singular em relação aos gêneros musicais existentes. *World music* ou *global ghetto-tech* são opções, mas a frágil distinção sonora desses, devido a sua vasta diversidade de estilos, parece ser apenas uma opção para a indústria fonográfica.

Nesse sentido, em relação ao plano de organização do Spotify, *Gasolina* (TETO PRETO, 2016) é bem pouco atenciosa. Não atende às principais demandas, apenas se concentrando em apresentar o refrão nos primeiros trinta segundos da música.

#### 4.4.2 O gênero por vir no modo aglutinista

A segunda seção analítica do modo aglutinista estabelece posição na medida em que suas músicas desenvolvem maquinações sonoras que sugerem a proposição de um gênero musical por vir. Trata-se da proposição de plásticas já em estágio relativamente bem formatado, mas que não tem um nome proposto e amplamente acordado pela indústria fonográfica ou por sistematizações acadêmicas.

##### 4.4.2.1 Rajadão – Pablllo Vittar (coexistência aglutinista de elementos que mantêm sua individualidade)

*Rajadão*<sup>200</sup> (2020), de Pablllo Vittar, tem pelo menos três modos monumentais de criação de sensações descritos ao longo das análises dessa tese: 1) expressa o modo elementar diferenciante na voz, que varia a partir de distintas edições, as quais podem ser observadas principalmente aos cinquenta e nove segundos (0:59) – quando a voz

---

<sup>200</sup> *Rajadão* (2020), de Pablllo Vittar, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1DmSaOjZkuwFi57KPv20oB?si=53639c5563b749a4>.

sofre uma compressão sonora vinculada ao pulso do beat, sendo picotada ritmicamente – e a partir de um minuto e cinquenta e seis segundos (1:56), quando a voz é variada, subindo várias oitavas até se tornar um sintetizador que compõe a melodia de arrocha que se sobrepõe à batida característica de psy trance; 2) expressa o modo relacionista por marcar um primeiro bloco sonoro nos primeiros trinta e sete segundos (0:37) da música, calcada principalmente na voz com entoação característica da música gospel de louvor brasileira enquanto melodia de seu ritornelo, para após embarcar em uma variação afetiva múltipla através da entrada de diversos instrumentos e ritmos, que culmina na batida característica do psy trance, segundo ritornelo organizacional; 3) já seu modo aglutinista de criação de sensação aparece sugerido na descrição desses dois primeiros: ocorre ao sobrepor e fazer coexistir ritmos e sonoridades do gospel de louvor brasileiro, do psy trance e do arrocha, ou seja, ao produzir um ritornelo próprio dessa coexistência.

Em relação ao modo de criação de sensação a partir do modo aglutinista de elementos, dois principais processos podem ser analisados. Primeiramente, é revelada que a entoação vocal – que tem timbre e rítmica característica do louvor de adoração – segue a síncope da batida do arrocha a partir de um minuto e vinte e cinco segundos (1:25). A frase vocal inicia-se no segundo toque do bumbo, que é sincopado, e termina no último. É como se o louvor encontrasse no intervalo o seu ponto de partida, fechando cada um de seus ciclos do pulso forte do compasso, que é acompanhado de um sintetizador médio grave, que mostra o peso do recomeço. Em um minuto e quarenta e seis segundos (1:46), a batida muda, tornando-se reta e duplicando a velocidade, expressando-se enquanto o build-up da música eletrônica – momento de tensionamento formado por crescendos de intensidades variadas (melodias ascendentes, adição progressiva de elementos rítmicos etc.). Mas mesmo nesse trecho, a voz de Pablo não deixa de começar o verso no pequeno intervalo sincopado. O detalhismo da relação entre batida e voz é o que permite a coexistência de sonoridades tão distintas – tanto do louvor com o arrocha quanto do louvor com o build-up da música eletrônica. Forma-se, aqui, o primeiro ritornelo aglutinista.

O segundo momento bastante notório de coexistência dada pelo modo de criação aglutinista se dá em dois minutos e oito segundos (2:08), quando a melodia sintetizada pela modulação de voz coexiste com a alta velocidade rítmica do sintetizador de base característico do psy trance que entra nesse ponto da música. Dada a alta velocidade

rítmica do sintetizador de base, o sintetizador melódico como que fica livre para habitar os intervalos entre os compassos, ainda que esteja intimamente ligado à rítmica sincopada da bateria de arrocha que também coexiste nesse trecho. Forma-se, assim, o segundo ritornelo aglutinista.

Tanto as coincidências de pulso entre o beat e a melodia com a base quanto os contrapontos produzidos entre o beat e a melodia formam um território em que os elementos convivem sem perderem sua individualidade. Produz-se assim, pelas variações rítmicas e melódicas sensações de pertença, coexistência e individualidade.

Ora, uma vez que a individualidade elementar é preservada, cada instrumento se mantém informativo de características próprias, que podem remeter a uma origem. Ao mesmo tempo, as relações que a música proporciona entre cada elemento contrainforma a essencialidade originária, demonstrando como há fatores em comum entre cada elemento, remetendo a um território cósmico onde tudo é parte de um mesmo fluxo de diferenciação. Essas sensações, de certo modo, remetem a um plano espiritual de pura imanência, talvez aquilo que se pode chamar de Deus para Espinosa (2009) ou de plano de imanência para Deleuze e Guattari (2012b). Observar isso em uma música que se estabelece em uma relação íntima com a sonoridade do louvor de adoração parece diagnosticar o proeminente êxito da monumentalidade de *Rajadão* (PABLLO VITTAR, 2020), ou seja, dessa música criar, conservar e expressar sensações.

Como se não bastasse, a letra torce a dimensão pura do louvor ao introduzir a palavra rajadão, que opera como uma palavra-valise, ou seja, uma palavra que condiciona uma miríade de significados, inclusive sexuais. Também pela via do conteúdo da letra, portanto, *Rajadão* (PABLLO VITTAR, 2020) produz coexistências.

Mesmo com tantas variações e coexistências, ao todo, a música tem dois minutos e trinta e oito segundos (2:38). Duração bastante condizente com o plano de organização do Spotify e sua demanda por músicas cada vez mais curtas. A forma de coexistência sonora de *Rajadão* também se encaixa na demanda por informação e contrainformação e pela força de sensação nos primeiros trinta segundos da música. Sobre o desejo por clareza e pureza de um gênero musical específico do Spotify, *Rajadão* (PABLLO VITTAR, 2020) expressa claramente a sonoridade de louvor de adoração e o psy trance de modos separados, brincando também com a coexistência desses com o arrocha. É, portanto, uma música ao mesmo tempo desviante e

confirmadora dessa regularidade demandada, por expressar informativamente os gêneros que são misturados.

#### 4.4.2.2 Duas Cidades – BaianaSystem (modo aglutinista que faz seus elementos trocarem de posição, desessencializando os sons)

BaianaSystem tem o modo aglutinista como um de seus modos de criação mais regulares. Tem característica de misturar tanto instrumentos característicos de gêneros musicais distintos quanto expressar através deles rítmicas e modos tonais divergentes para compor cada uma de suas músicas. Além disso, desenvolve diferentes estilos aglutinistas em diferentes músicas, que vão desde processos que demonstram uma espécie de distância produtiva entre passado e futuro – como acontece no disco *Duas Cidades*<sup>201</sup> (2016) – até processos que manifestam uma consistência simultânea de temporalidades – como ocorre no disco *O Futuro Não Demora*<sup>202</sup> (BAIANASYSTEM, 2019).

Em *Duas Cidades* (BAIASYSTEM, 2016), música que dá nome ao disco de 2019, fica bastante evidente o modo aglutinista desde os vinte segundos (0:20) da música. Se aglutinam claramente a rítmica do pandeiro, do berimbau, da guitarra baiana e de outros instrumentos de percussão orgânica com a rítmica do bumbo digital, o qual apresenta uma marcação repetitiva super exata, dada sua característica eletrônica, posicionando a música em 127 BPM. A tradição passa ao presente, ainda que suas diferenças continuem bem-marcadas.

Um detalhe do ritmo formado a partir dos dezenove segundos (0:19) é que o lugar que o quarto bumbo ocuparia, antes de repetir o compasso de 4 tempos, é retirado para que uma percussão – que lembra uma caixa de bateria de escola de samba – exerça um pulso mais forte, seguido de uma virada em estilo de repinique. Como que em um respiro, uma volta: a revirada da condução rítmica é estabelecida pela relação de ponto e contraponto dos instrumentos de origens distintas aglutinados. Passado que faz futuro junto com o presente? Ou o encontro da cidade alta e da cidade baixa? As sugestões vêm à tona, incrementadas pela temática da letra.

---

<sup>201</sup> O disco *Duas Cidades* (2016), de BaianaSystem, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/album/6ArV7cwxuSK0B6Gh1Hn5EI?si=xIWwRZjwT9qF8dWHaXuN3A>.

<sup>202</sup> O disco *O Futuro Não Demora* (2019), de BaianaSystem, está disponível no Spotify em: [https://open.spotify.com/album/195RDcBkD9dUqWBO75eCgQ?si=u5nG9pSiQ\\_yOpgI6WoP5Og](https://open.spotify.com/album/195RDcBkD9dUqWBO75eCgQ?si=u5nG9pSiQ_yOpgI6WoP5Og).

Aos cinquenta e nove segundos (0:59), a música varia a mixagem e faz um corte de agudos nas percussões, que passam a exercer apenas uma rítmica de fundo, nos graves da música. Cria-se uma sensação de vazio instrumental, oportunidade pela qual um sintetizador rítmico passa a ocupar o espaço em que a percussão vinha à tona, onde tinha a oportunidade de fazer sua revirada. Há uma espécie de devir sintetizador da percussão, pelo primeiro tomar a rítmica do segundo e pelos elementos da dupla tornarem-se por certo momento quase indiscerníveis.

É aqui que a voz pergunta: “Dividir salvador diz em / Que cidade você se encaixa / Cidade alta cidade baixa / Diz em que cidade que você” (BAIANASYSTEM, 2016, *Duas Cidades*). A dubiedade coloca a própria dicotomia em xeque: não seria o ato de dividir que demanda a escolha de pertencimento a uma ou a outra parte da cidade falada? De maneira semelhante: não seria o ato de dividir origens instrumentais que demandaria o encaixamento essencial dos instrumentos em um ou outro gênero musical?

O interessante desse modo aglutinista é que nem tende à formação de uma massa disforme originária, negando a separabilidade dos instrumentos – como o faz *Gasolina* (TETO PRETO, 2016) –, e nem afirma uma imutabilidade essencial. Através da troca de lugares e dos momentos de indiscernibilidade sonora produzida pela variação timbrística por edição e pela passagem do ritmo percussivo para um instrumento digital, a sensação aglutinista dessa música sugere que, em algum ponto pelo convívio das diferenças, os lugares possíveis passam a ser intercambiáveis entre os elementos que são aglutinados. O ritmo aglutinista torna-se o próprio dispositivo de sua variação. E a convivência dos sons – tão distintos quanto cooperantes – é o que produz o monumento, a expressão sensorial e a variação dos elementos.

Pagodão baiano, samba reggae, cultura *soundsystem*, um pé no afrobeat. Em relação ao plano de organização da música pop, *Duas Cidades* (BAIASYSTEM, 2016) expressa uma irreduzibilidade resistente em ser classificada. Simultaneamente, ao ser vinculada a esses rótulos, expressa-se enquanto uma música que os diferencia pelo desenrolar de seus três minutos e quarenta e seis segundos (3:46). Sendo assim, não confirma o plano de organização do mercado de streaming sem o revirar por dentro.

4.4.2.3 Malvadão 3 – Xamã e Neo Beats (modo aglutinista em que a voz assume posição rítmica)

Em *Malvadão 3*<sup>203</sup> (2021), de Xamã e Neo Beats, a voz parece absoluta sobre um fundo vazio, com alguns beats e guitarras que servem de alicerce percussivo, mas, sutilmente, uma batida funk pulsa de um maneira que modula os outros andamentos. Por volta de um minuto e trinta e quatro segundos (1:34), ela tem talvez sua aparição mais evidente, já que todos os outros elementos estão ausentes. E assinalar esse trecho também evidencia uma outra característica da força desse ritmo sutil: a voz utiliza esse funk como uma espécie de guia rítmico, cantando alguns versos exatamente na mesma métrica e pulso – como é possível observar nas frases “vapo vapo do Malvadão” e em “de quatro de quatro, que tesão” (XAMÃ; NEO BEATS, 2021, *Malvadão 3*).

Dessa maneira, ocorrem, principalmente, dois processos aglutinistas em *Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021). A coexistência do beat de trap e do beat de funk; e o modo aglutinista imitativo da voz que reproduz em verso a métrica do beat de funk. O primeiro é até um tanto quanto naturalizado: já há, no Brasil, uma íntima relação desses dois ritmos, que são aglutinados em diversas músicas, como *Fica à Vontade*<sup>204</sup> (2020), de Mãolee, Mc Poze Do Rodo, Ferrugem, Xamã e Mc Hariel, e *Meu Mundo*<sup>205</sup> (2018), de WC no Beat, MC Cabelinho, PK, MC Hariel e Orochi.

Já a segunda aglutinação é mais rara. A voz e o beat funk parecem dobrar um ao outro, bem como acontece quando uma mesma melodia é tocada em uma guitarra e expressa por uma voz. Em *Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021), voz e beat funk fazem um par que pouco diverge, tornando-se quase inseparáveis. Assim, os afetos que constroem o ritmo de funk coincidem com os afetos de variação melódica da voz. Formam-se, assim, afetos rítmicos que são discerníveis ao mesmo tempo que pouco separáveis. Enquanto cada elemento pode ser dito enquanto ritornelo, célula sonora reconhecível, sua junção forma um ritornelo que desterritorializa cada um deles separadamente. Voz e beat, por sua aglutinação, são misturados de modo que o beat funk informa sua existência mais tradicional, enquanto a voz toma para si o ritmo mais abstrato do funk – descolando-se da sua materialidade enquanto batida percussiva – e o expressa vocalicamente. E assim, mais uma vez, a coexistência aglutinista dos elementos provoca um devir elementar: devir percussivo da voz, devir vocal do beat.

---

<sup>203</sup> *Malvadão 3* (2021), de Xamã e Neo Beats, está disponível no Spotify: <https://open.spotify.com/track/0NBgym17T0IvUNbXIkCSpH?si=f3d2ad31c5944965>

<sup>204</sup> *Fica à Vontade* (2020), de Mãolee, Mc Poze Do Rodo, Ferrugem, Xamã e Mc Hariel, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5579yRF96PYOFoh69ghsRZ> .

<sup>205</sup> *Meu Mundo* (2018), de WC no Beat, MC Cabelinho, PK, MC Hariel e Orochi, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1hw5UuO6s1DRAJmCn4Nc1H?si=24a8a9fac9e7466d> .

A característica monumental de *Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021) é, portanto, a indissociabilidade do modo aglutinista entre beats e entre voz e beat. É dessa indissociabilidade que é erigido seu plano de composição de sensações. A sensação é dada pela variação indissociável da batida e da voz. No decorrer das análises, foi se observando que, no modo aglutinista, a coexistência também é sintoma de que a variação se dá sempre transformando mais de um elemento ao mesmo tempo. O modo aglutinista, então, é o germe da multiplicidade indissociável.

A sutileza do beat funk em *Em Malvadão 3* (XAMÃ; NEO BEATS, 2021) pode até ser compreendido enquanto uma mixagem provocada pela demanda por assertividade das músicas em relação aos gêneros musicais. A música aposta no trap – gênero musical que é tendência do sucesso atual – e mantém o funk enquanto influência moduladora. É, assim, altamente informativa, mantendo sua contrainformação sensorial impregnada na sutileza de seu modo aglutinista. Além disso, a música já se inicia de maneira muito direta, com a voz cantando no ritmo provocada pelo modo aglutinista, tendo sua estrutura instrumental completa já aos sete segundos (0:07), seu refrão a partir dos dezessete segundos (0:17), que, por sua vez, acaba antes dos trinta segundos (0:30). O ritornelo aglutinista e suas principais variações, portanto, tem por volta de trinta segundos, atingindo a idealidade do Spotify.

#### 4.4.3 Proposição de existência de gênero musical emergente e já consolidado pelo modo aglutinista

Por fim, a terceira seção de análise do modo aglutinista concentra-se em descrever o procedimento musical através do qual à aglutinação de elementos é adicionada a explicação da mistura e a proposição de um nome para o ritmo formado, consolidando-o enquanto índice de um gênero musical já formado. Trata-se de uma prática em que a temática da letra e os afetos de variação de uma zona a outra da música operam a partir de uma prática autorreferente e explicativa.

##### 4.4.3.1 Rave de Favela – Anitta, Major Lazer, Mc Lan e BEAM (afetividade e sensibilidade pela explicação progressiva dada camadas de informação)

*Rave de Favela*<sup>206</sup> (2020), de Anitta, Major Lazer, Mc Lan e BEAM, aglutina distintas sonoridades em seus dois minutos e trinta e quatro segundos (2:34), fugindo de uma essencialidade prévia e encontrando pontos de encontro. Kuduro, house, funk carioca, techno, uns por dentro dos outros, os afetos desses gêneros operam quebras de expectativa sucessivamente, principalmente através de mesclagens de timbres e rítmicas cujas distâncias são aproximadas. A potência do *feat* desses quatro projetos transporta não só o encontro de distintos artistas, mas traça nesse som transversais entre sonoridades e espaços geográficos distintos, produzindo um território cósmico onde diferentes tipos de fronteiras são ultrapassados pela potência da sensação sônica.

Sonoramente, essa música expressa uma tendência a encontrar noções comuns entre distintos elementos ao mesmo tempo em que também diferencia timbres comuns dos ritmos aglutinados. No kuduro, por exemplo, o espaço do pulso fraco do ritmo sincopado é preenchido pela marcação forte do bumbo eletrônico, ao passo que os intervalos entre um bumbo e outro são tensionados pela síncope percussiva. Em *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020), esse encontro rítmico é apresentado de modo lúdico: nos primeiros quinze segundos (0:15), a percussão do kuduro é apresentada, mas a partir desse momento, ela é retirada por completo para dar ênfase à parte ao bumbo de ritmo reto e isócrono comum ao house e ao techno até os trinta segundos (0:30). Após esse período, volta a percussão, que é diferenciada em natureza aos quarenta e cinco segundos (0:45) para a entrada de um trecho bastante comum na música eletrônica, chamado break ou build-up, que precede o drop<sup>207</sup>, trecho que se inicia aos cinquenta e dois segundos (0:52).

E o drop de *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020) aglutina e faz funcionar diferentes ritmos ao mesmo tempo: segue o kuduro e é adicionado um sintetizador melódico percussivo que toca em uma rítmica que sugere a síncope do funk, ritmo que é revelado em suas características mais comuns em um minuto e sete segundos (1:07). Já a partir de um minuto e quatorze segundos (1:14), o

---

<sup>206</sup> *Rave de Favela*<sup>206</sup> (2020), de Anitta, Major Lazer, Mc Lan e BEAM, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1K7WzjKDcDdVbKNGrB0gej?si=e3af37ee638744ed>

<sup>207</sup> O drop é como que o refrão da EDM (electronic dance music), trecho musical que busca ter o momento de maior êxtase da música. Ele pode ser precedido pelo break ou build-up, que regularmente se desenvolve dobrando a velocidade dos elementos percussivos várias vezes, gerando uma tensão rítmica resolvida pelo drop.



ritmo mais característico do funk é timbrado com elementos percussivos industriais<sup>208</sup>, bastante utilizados no techno. Os afetos de cada ritmo – os intervalos e as variações de um toque ao outro, de uma intensidade à outra – são, portanto, diferenciados, contrainformandos, pela coexistência dos afetos dos outros ritmos.

Ocorre que tal transversalidade rítmica provoca concomitantemente tanto uma sensação de totalidade imersiva (da qual todos os elementos e ritmos fazem parte) quanto uma sensação de um processo de hibridização, desde a qual também fica subentendida uma espécie de pertencimento prévio daquilo que é misturado. Pertença a um sistema englobante e permanência da individualidade, duas tendências que produzem a escuta de *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020), parecem revelar o efeito do modo aglutinista nessa música.

Suas sensações, portanto, são dadas pela demonstração progressiva de camadas de informação. Primeiramente é informado o kuduro, que é explicado pela simplificação de sua célula rítmica. Posteriormente, o *bluid up* sugere o processo de aglutinação, que culmina no *drop*, que expressa a coexistência do kuduro e do funk perspectivado pela EDM. Posteriormente, a influência funk presente no drop é explicada pelos timbres característicos do funk, que ainda são desdobrados com timbres industriais mais uma vez. Em suma, a música é montada em torno da explicação do termo rave de favela, buscando demonstrar isso tanto através do som quanto da letra. E ao explicar através da desmontagem do ritmo, produz afetos de variação e sensações correlatas que se espalham e produzem a sensibilidade de mistura e de pertencimento prévio. Um plano de composição de sensações que é agenciado por um desafio lúdico.

A aglutinação de gêneros musicais, que é correlata à aglutinação dos ritmos e elementos descritos, poderia ser dita enquanto contrainformacional em relação à demanda por evidenciação de gêneros musicais do plano de organização do Spotify. Mas *Rave de Favela* (ANITTA; MAJOR LAZER; MC LAN; BEAM, 2020) explica o aglutinado de maneira que a música se torna, ela própria, o índice referencial de um gênero emergente: a rave de favela<sup>209</sup>. Torna a contrainformação em informação através

---

<sup>208</sup> Timbres industriais referem-se a um tipo de produção eletrônica que buscou utilizar sons de fábricas para compor suas batidas e que acabou desenvolvendo toda uma gama de timbres que o techno tem predileção. São sons que soam mais incisivos e agressivos.

<sup>209</sup> As características sonoras da música analisada têm íntima relação com o eletro funk brasileiro, que tem uma história longa no país, começando nos estados do sul do Brasil, como aponta matéria do site Opera Mundi, disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/samuel/36861/funkeira-do-parana-pergunta-por-que-so-ter-um-se-eu-posso-ter-sete>. O termo “rave de favela” parece ser a atualização do eletrofunk

de seu desenvolvimento lúdico. Além disso, já entrega uma estrutura musical que confirma as demais regularidades desejadas pelo Spotify ao ter ao todo dois minutos e trinta e quatro segundos (2:34), explicando-se através de letra e som e expressando variações afetivas desde os primeiros segundos de música.

#### 4.4.4 Retrospectiva dos atos do modo aglutinista

A terceira constelação analítica, que se ocupou das descrições de diferentes estilos do modo aglutinista, revelou procedimentos bastante distintos de inserção desse tipo de monumento de sensações no plano de organização da música pop. De maneira geral, pontuou-se o modo aglutinista enquanto um modo de invenção de ritornelos através de aglutinação rítmica de elementos parciais pré-existentes. Em sua descrição, revelou-se o testemunho de que a um ritornelo territorial existente nada pertence: sua existência deve-se sempre a elementos parciais de outros conjuntos e suas potências de conectividade e repulsão. É um tipo de monumentalidade musical que tem sede pela novidade, demonstrando como partes de conjuntos pré-existentes (mesmo de ritornelos pré-existentes) podem coexistir e formar novos blocos ainda não desenvolvidos materialmente.

Em especificidade, a análise demonstrou os seguintes procedimentos do modo aglutinista: 1) afetividade e sensibilidade pela explicação progressiva das camadas de informação; 2) coexistência de elementos que mantêm sua individualidade; 3) produção de percepção de mundo originário e emissão de partículas sonoras; 4) troca de posição de elementos sonoros e desessencialização de sons; e 5) tomada de posição rítmica da voz.

Ao cruzar esses estilos, se pode dizer que as sensações do modo aglutinista transmutam informação e contrainformação em práticas de naturalização e desessencialização sonora e musical. Por isso, as sensações criam sensibilidades temporais, que, através da coexistência de elementos, apontam ora para mundos originários ora para cosmos infinitos onde tudo pode se conectar no devir.

Já em relação às demandas comunicacionais do plano de organização do Spotify, o modo aglutinista age contrainformando suas regularidades de gênero musical, ainda que essas linhas de fuga abasteçam a plataforma com uma maior força de organização.

---

através do posicionamento geográfico da mistura sonora no Rio de Janeiro. Já a música analisada parece ir mais além na atualização, desterritorializando geográfica e expressivamente o eletrofunk.

Uma prática aglutinista não analisada verticalmente e que vale ser mencionada para desenvolvimentos posteriores é o tipo de criação que opera através da citação de letras ou sampleamento de bases instrumentais de músicas pré-existentes em novas músicas. É um tipo de modo aglutinista que torna muito evidente a potência de desterritorialização que parte da música. Alguns procedimentos que exemplificam o que se está querendo dizer são:

- a) a inserção de melodias territoriais e populares pré-existentes: como fez Dorival Caymmi em *Acalanto*<sup>210</sup> (1965) – música que expressa a cantiga Boi da Cara Preta –, ou como acontece na música *Se Essa Bunda*<sup>211</sup> (2021), de Costa Gold, Kawe e André Nine, que fazem uma paródia da cantiga *Se Essa Rua Fosse Minha*;
- b) a cadeia de referencialidades<sup>212</sup> que insere ritornelos de uma música pop em outra: como o caso notório de Baco Exu do Blues, que em *BB King*<sup>213</sup> (2018) utiliza a melodia de *You Don't Know Me*<sup>214</sup> (1972), de Caetano Veloso – que por sua vez, traz a melodia que canta “laia, ladaia, sabatana, Ave Maria” da música de Edu Lobo e Rui Guerra, chamada *Reza*<sup>215</sup> (1965);
- c) o sampleamento de partes de um fonograma para utilização como base harmônica em outra música: como acontece em *Bitch, Don't Kill My Vibe*<sup>216</sup> (2013), de Kendrick Lamar, que utiliza um trecho da música *Tyden Flyver*<sup>217</sup> (2008), de Boom Clap Bachelors); ou como ocorre também em *Empire State Of Mind*<sup>218</sup> (2009), de Alicia

<sup>210</sup> *Acalanto* (1965), de Dorival Caymmi, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/68qXjmv7L2aa2mxF86GxjD?si=ab46714f892d42bc>.

<sup>211</sup> *Se Essa Bunda* (2021), de Costa Gold, Kawe e André Nine, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7gMWTBRgB5CZdNDSuweCyr?si=1694fd74a645487a>.

<sup>212</sup> A cadeia de referencialidades entre Baco Exu do Blues, Caetano Veloso e Edu Lobo é explicitada na entrevista entre Caetano e Baco no canal da Mídia Ninja e está disponível em: [https://youtr.se/bota\\_ou\\_nãou.be/ZHCeTIWAXQM?t=1050](https://youtr.se/bota_ou_nãou.be/ZHCeTIWAXQM?t=1050).

<sup>213</sup> *BB King* (2018), de Baco Exu do Blues, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/4FKXfcm dye6qnoR7UPeeCz?si=97aa30976a24407c>.

<sup>214</sup> *You Don't Know Me* (1972), de Caetano Veloso está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7Fw7VPZTX461fLYo72UkV1?si=ebaf4bde5e494317>.

<sup>215</sup> *Reza* (1965), de Edu Lobo e Rui Guerra, na voz de Edu Lobo, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2A6M5SIjPxVYsN4V2c0eCJ?si=81d2f0a4124a4cb0>.

<sup>216</sup> *Bitch, Don't Kill My Vibe* (2013), de Kendrick Lamar, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5h5tBFnbcVioFXiOixTn6E?si=811db334305049dd>.

<sup>217</sup> *Tyden Flyver* (2008), de Boomclap de Boom Clap Bachelors está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0Ag44k4hdnKUE4bU4E4qne?si=b21c47e9f2b44fb3>.

<sup>218</sup> *Empire State Of Mind* (2009), de Alicia Keys e JAY-Z, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2igwFfvrlOAGX9SKDCPBwO?si=65ad2937294c4617>.

Keys e JAY-Z, que usa um pequeno trecho de *Theme From New York, New York*<sup>219</sup> (1977) de Frank Sinatra, para marcar pequenas diferenças na repetição do piano principal; ou ainda em um terceiro exemplo, na música *Old Town Road*<sup>220</sup> (2019), de Lil Nas X, música que utiliza um trecho da música *34 Ghosts IV*<sup>221</sup> (2008), de Nine Inch Nails como base sonora.

---

<sup>219</sup> *Theme From New York, New York* (1977) de Frank Sinatra, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0K2WjMLZYr09LKwurGRYRE?si=e12cb0663a9b41f7>.

<sup>220</sup> *Old Town Road* (2019), de Lil Nas X, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0F7FA14euOIX8KcbEturGH?si=c56236f336184cfc>.

<sup>221</sup> *34 Ghosts IV* (2008), de Nine Inch Nails, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2vXOjiwfjobOqrezcuSBok?si=a0152c0f05824fd8>.

## 5 MÁQUINA DE HITS FONOGRAFICOS CRIADORES DA MÚSICA POP DE STREAMING

Modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista. Por um lado, eles sempre foram referidos a um plano de organização da música pop, ou seja, a um conjunto de regras que já está marcado até mesmo algoritmicamente nas plataformas de streaming e, em especial, no Spotify. Mas, além da relação com esse plano de organização comum, as músicas foram escolhidas e analisadas sob um viés que buscou observar suas dinâmicas de criação, conservação e expressão de sensações imanentes às músicas devido à sua estruturação afetiva e ritornélica que, em algum momento, contrainformam as informações que se prestam a construir.

Então a característica monumental que é correlata às sensações musicais é um tipo de montagem comum ao conjunto múltiplo analisado. Embora por um lado se considere que cada música tenha seu plano de composição singular e por outro se observe que ele tenha uma conexão íntima com um plano de organização geral, simultaneamente, pensou-se a criação da música monumental pop de streaming enquanto uma máquina que é formada por diversas linhagens produtivas, que ora se encontram e coexistam em uma única música, ora manifestam-se exclusivamente.

Mas também é preciso dizer que esses três modos não englobam todo tipo de criação musical pop contemporânea e, muito menos, todo tipo de criação musical monumental pop. Também é preciso dizer que as músicas analisadas não manifestam todos os estilos com que os três modos de criação podem se desenvolver, embora sugiram a diversidade de estilos.

No entanto, modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista não se opõem uns aos outros. Tampouco pedem exclusividade ou batalham entre si. Parece haver um maquinismo transversal e específico a todos eles. Se está sugerindo que é possível pensar uma máquina abstrata que manifesta a imanência entre esses diferentes planos (de composição, de organização e de consistência entre eles) e entre os diferentes tipos de monumentos sonoros ou modos de criação (modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista).

Observou-se isso em algumas análises: como no caso de *Rajadão* (2021), de Pablo Vittar, que manifesta modo elementar na voz que se transforma em sintetizador e compõe aglutinativamente o ritmo em alguns trechos da música; ou como em várias músicas que expressam o modo multiblocos, nas quais cada bloco é expresso o modo

aglutinista ou o modo elementar em seu interior – como é o caso de *Bad Guy* (2019), de Billie Eilish, ou *This Is America* (2018), de Childish Gambino.

Além disso, desde o capítulo 3 foi se observando a existência de uma máquina de criação da música pop em continuidade histórica, a partir da qual foi possível visualizar que o plano de organização da música pop de streaming não é uma simples determinação transcendente, que vem dos céus ou de um deus capitalístico, mas é um constructo que veio paulatinamente se formando, de música em música, de hit em hit. Mostrou-se, assim, que o próprio plano de organização atual faz parte de uma consistência maquinaica mais ampla, ou seja, que faz parte de uma imanência transversal a várias produções estéticas, técnicas, sociais. Por exemplo, por várias vezes, seus procedimentos foram remetidos ao sistema modal e ao sistema serial (em especial a ramificação minimalista desse último). Sendo assim, a mesma continuidade histórica foi observada também em relação aos modos de criação.

Cruzando todos esses indícios que apontam noções comuns entre as músicas analisadas, parece ficar sugerida a existência de uma específica máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming que opera, pelo menos, por meio dos três modos descritos. De maneira mais geral, pode-se dizer, portanto, que os modos de criação descritos fazem parte da *máquina de hits criadores da música pop de streaming*<sup>222</sup>. Mas como saber se vale mesmo a pena pontuar esse maquinismo enquanto uma máquina específica foi uma questão que foi se colocando ao lado da busca pela descrição analítica.

As análises musicais (a partir das quais se chegou a uma diversidade de tipos de afetos, ritornelos, sensações e modos de criação monumentais) e o desvelamento dos desejos do plano de organização do Spotify tornam oportuna a possibilidade de diagramatizar os elementos visualizados, demonstrando suas relações, seus níveis e suas especificidades. Dos planos envolvidos nos distintos processos musicais, se vai à sua planificação, que pode tornar possível a confirmação de uma máquina produtiva. Explica-se:

É preciso distinguir o plano (planômeno) de sua “planificação” (ou diagramatização). 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).

---

<sup>222</sup> Esse nome busca enfatizar que a criação está contida no fonograma da música e que esse instaura outras criações.

A primeira parte da proposição diz que as perspectivas musicais são distintas de perspectivas de criação musical. De onde se poderia crer que a máquina abstrata determina a produção. Já a segunda parte diz que a criação musical organiza e desenvolve aquilo que os próprios planos manifestam e problematizam.

No que toca ao que se observou especificamente nesta tese, o detalhamento da proposição de Lapoujade (2015) desenvolve-se da seguinte forma: a máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming é o que traça a transversal entre cada plano singular de cada música e o plano de organização geral das plataformas de streaming. É também através de seu funcionamento que esses planos são criados e diferenciados. Mais especificamente: são os modos de criação (modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista) que criam os planos. *Os modos de criação são, portanto, as intensidades que criam e transformam os planos, as perspectivas musicais.*

Mas, sob outra via, algumas perspectivas musicais (materializadas nas músicas) problematizam os modos de criação. Mais especificamente, as perspectivas musicais problematizadoras, que colocam a próprio funcionamento de uma música em xeque e fazem ela se diferenciar são o que problematiza os modos de criação.

Em termos bastante diretos, o que a proposição de Lapoujade (2015) parece apontar em relação ao tema específico dessa tese é a retroatividade entre música e modo de criação musical. De onde se pode dizer que os hits fonográficos criadores são tanto produtos quanto engrenagens de transformação de planos e, inclusive, da própria máquina e seus modos de criação.

Isso ocorre, basicamente, quando uma música 1) repete e estiliza modos de criação através de afetos expressivos, que não estão a serviço de uma compreensão geral da obra; 2) cria e sugere sensibilidades e formas de escuta que vão, futuramente, intervir na diferenciação e relativização de outras músicas – modos de percepção que são produzidos pela ação das sensações; e 3) cria ritornelos que servem como embriões de desenvolvimento de outras músicas. São esses procedimentos que podem ser ditos enquanto contrainformações verificadas na ação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming descritos por esta tese.

### **5.1 Esquema taxinômico de alguns afetos, afecções e sensações da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming**

Colocados resumidamente os atos dos hits fonográficos criadores, torna-se importante elencar os tipos gerais de afetos, de sensações, de ritornelos e de procedimentos verificados em cada uma das seções de análise, primeiro separadamente para, posteriormente, sugerir suas relações. Para tornar mais palpável a descrição esquemática da diagramatização desta máquina específica de criação musical da música pop de streaming, antes da descrição textual é oferecida a Tabela 1. Vale notar ela designa apenas os tipos de elementos específicos de cada modo de criação, podendo haver em algumas músicas mais de um tipo de cada elemento.

Além disso, no decorrer do desenvolvimento desse subcapítulo, algumas potencialidades dos modos de criação verificadas nas análises musicais são lembradas e desenvolvidas em direção de pensar os modos de escuta e as políticas produzidas e envolvidas por cada modo de criação.

Tabela 1 – Taxinomia de afetos, ritornelos e sensações da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming específica a essa tese

	<b>MODO ELEMENTAR</b>	<b>MODO MULTIBLOCOS</b>	<b>MODO AGLUTINISTA</b>
<b>Tipo de afeto</b>	Afeto simples	Afeto composto	Microafeto ritornélico
<b>Tipo de organização territorial</b>	Território único subdivido em zonas marcadas por afetos simples	Múltiplos territórios	Território único em diferenciação contínua pela duração da repetição rítmica
		Música dividida em território e espaços sonoros turbilhonares	
<b>Tipo de ritornelo</b>	Ritornelo de zonas (ritornelo do elemento diferencial)	ritornelo territorial repetível	ritornelo territorial rítmico repetível que expõe sua natureza de origem misturada
		Presença também de blocos de afetos turbilhonares	
<b>Tipo de sensação</b>	Sensação afetiva	Sensação sintética	Sensação rítmica

Fonte: etapa taxinômica dessa pesquisa.



O **modo elementar** é um modo de criação musical que se organiza com fundos sonoros “fixos” e com variações elementares que assumem o protagonismo musical. Tem afetos simples, provocados pela variação de posturas de um elemento sonoro em destaque, e esses afetos marcam a variação de um ou mais parâmetros sonoros. As marcas deixadas por esses afetos, ou seja, as afecções produzidas são afecções de timbre, de velocidade, de melodia que se destacam por assumirem funcionalidade ativa de diferenciação do todo da música. As sensações são produzidas a partir da relação de qualidades e potências desgrudadas (desindividuídas do material), sugerindo uma vida própria das qualidades.

O fundo “fixo” do modo elementar é produzido por ritornelos que tem como característica geral uma plasticidade repetível a partir da qual se possibilita sua repetição. A repetição desses ritornelos é o que informa o território musical. E como são ritornelos que se repetem do início ao fim das músicas, essas têm característica de expressarem-se enquanto um território apenas.

A ação dos afetos simples, por sua vez, emite sensações que contrainformam o território de base, subdividindo-o em zonas. Essas zonas podem ser tanto mais organizadas quanto os afetos simples do elemento sonoro diferencial traçarem desenhos organizados e repetíveis, que são também, a seu modo, ritornelos (sobre esse segundo tipo de ritornelo, pode-se dizer que são ritornelos afetivos, dados pela repetição de afetos, e que se sobrepõe ao ritornelo territorial, diferenciando-o; a ação dos afetos simples pode também criar zonas que traçam linhas de fuga à música, quando os afetos traçam trajetórias nômades.

A contrainformação agenciada pela produção de sensações nas práticas do modo elementar na música pop adquire, proeminentemente, funcionalidade de marcação de zonas da música e de energização musical agenciada pelas microdiferenças elementares, que, por sua vez, atuam como dispositivos que possibilitam o prolongamento da repetição informacional e da produção de sensibilidades aos elementos e parâmetros sonoros. As músicas do modo elementar proeminentemente não contrainformam o plano de organização da música pop de streaming em relação às suas demandas de gêneros bem delimitados, de músicas de em média três minutos e de produção de informações e sensações nos primeiros trinta segundos. Suas contrainformações operam majoritariamente em função de problematizações no interior das músicas que as criam,

agindo futuramente por criarem sensibilidades de escuta que serão utilizadas na fruição de outras músicas.

Como se observou, a funcionalidade de marcação de zonas da música a partir de elementos diferenciadores desenvolve-se de uma maneira bastante recorrente nas músicas analisadas. Os processos internos de contrainformação viabilizam diferenciações de trechos musicais mesmo em músicas que tem paisagens repetitivas, que pouco expressam perceptos da mudança de trecho musical. Então, por uma via, esse processo está comprometido com a diferença, mas por outra atesta a reterritorialização das linhas de fuga produzidas por uma música nela mesma. Esse procedimento demonstra a grande força informativa da música pop, que impede processos de desterritorialização absoluta através da força de repetição de seus territórios, reterritorializando esses processos através da duração de cada uma de suas partes.

Como músicas do modo elementar analisadas em que acontece esse tipo de reterritorialização das diferenças emitidas se pode citar *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), *Por Supuesto* (MARINA SENA, 2021), *Rei Lacoste* (MD CHEFE; DOMLAIKE; OFFLEI SOUNDS, 2021), *WUSYANAME* (TYLER, THE CREATOR; YOUNGBOY NEVER BROKE AGAIN; TY DOLLA \$IGN, 2021), *On Hold* (THE XX, 2017), *Calling My Phone* (LIL TJAY; 6LACK, 2021), *RADDIM* (FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020), *Ama O Jeito Que Me Odeia* (SIDOKA, INTACTOZ CORP, 2022) e *Shutdown* (SKEPTA, 2016).

Os pontos de exceção analisados, nos quais alguns traços assignificantes permanecem enquanto contrainformações desterritorializantes em relação ao desenvolvimento geral das músicas, são três: 1) em *Nikes* (FRANK OCEAN, 2016), através da breve duração do trecho vocal que expressa características que sugerem a passagem de um uivo lupino ciborgue a uma criança rouca, deixando esses sons como pontas soltas assignificantes da música; 2) em *RADDIM* (FEBEM; FLEEZUS; CESRV, 2020), na qual a emissão subsequente de distintos ritornelos vocais repetitivos vai criando uma enxurrada de informações sonoras que passam a se somar, chegando a saturar a informatividade de cada trecho; e, por uma via bastante distinta, 3) em *ANACONDA \*o\* ~~~* (LUISA SONZA, MARIAH ANGELIQ, 2021) e em *Doce* (BOOGARINS, 2013), na primeira pela variação de velocidade rítmica e na segunda através do filtro de equalização, nas quais esses elementos se estabelecem enquanto

afetos que determinam a variação material de todos os outros elementos sonoros, agenciando a formação de diversos perceptos sonoros.

Em torno da segunda funcionalidade observada nas análises do modo elementar – energização musical produzida por floreios vocais e instrumentais não repetitivos – se pode dizer que eles estão entre a função de reterritorialização e os traços assignificantes das desterritorializações absolutas. Ao energizar, permitem uma maior durabilidade da repetição. Mas, além disso, eles podem sugerir uma certa busca por demonstração de virtuosismo, chamando a atenção para a plasticidade das técnicas vocais e instrumentais.

Em continuidade a essas duas funcionalidades descritas, a potencialidade de criação de escutas do modo elementar expressa-se, principalmente, enquanto produtividade de maneiras de escuta atentas às características materiais dos sons. As músicas colocam em evidência timbres, desenhos melódicos, plasticidades de técnicas vocais e instrumentais, tornando perceptivas as edições sonoras e outros tipos de variação afetiva. Colocam-se em potência de criar comunidades de ouvintes atentos mais às características sonoras do que à significação logocêntrica da música.

Nesta esteira, falar de uma dimensão política correlata ao modo elementar é descrever uma ação múltipla, que se dá por sensibilização e destacamento. Os afetos e sensações desse modo sensibilizam para a corporalidade individual de um elemento em contraste com a paisagem sonora que a envolve, que a circunda – paisagem essa que pode mudar tanto funcional e potencialmente quanto materialmente, demonstrando que percebe a ação do elemento diferenciante. O efeito é o destacamento elementar dos sons, que eventualmente podem produzir também modos de escuta e de pensamento que se estabeleçam pela divisão entre elemento ativo e elementos receptivos.

As potencialidades políticas desse tipo de construção são muito variadas, já que o modo de percepção do mundo pela divisão entre elementos de destaque em conjuntos de múltiplos elementos pode agenciar desde a percepção sensível de traços expressivos de um corpo qualquer até a percepção das potencialidades de controle que um corpo tem sobre outros. Assim, o modo elementar pode estar em continuidade com práticas de construção de figuras carismáticas que adquirem notoriedade pelas suas afetividades e não por seus grandes feitos, mas também pode se atualizar na produção de líderes, de ídolos e de heróis.

O **modo multiblocos** é relacionado com músicas com partes distintas bem demarcadas. A lógica de produção é a de relacionar blocos sonoros muito distintos, que se relacionam de variadas maneiras. São músicas que parecem conter em seu fonograma mais de uma música.

Os afetos característicos desse modo são aqueles que marcam a passagem entre esses distintos blocos. São, portanto, multiplicidades de afetos, ou mais simplificadamente, conjuntos de variações que acontecem simultaneamente, podendo ser chamados de afetos compostos. Atingem distintos elementos sonoros simultaneamente, variando parâmetros conjuntamente, podendo os alterar em uma mesma tendência ou em várias distintas.

As afecções marcadas pelos afetos compostos são as divisões das músicas em blocos distintos. Essas divisões podem ser orientadas por relações que são explicitadas e explicadas pela própria música ou por relações que parecem arbitrárias e assignificantes.

Os ritornelos repetem as mesmas funções do modo elementar, podendo ser ritornelos territoriais repetíveis (informando e marcando os blocos das músicas) e ritornelos de zonas. Mas, nesse caso, existem também blocos sonoros que não são territórios, mas espaços sonoros turbilhonares e caóticos, que buscam evitar a formação de ritornelos. Com o modo multiblocos, portanto, verifica-se a produção de músicas com mais de um território (em que cada um deles pode ser dividido em zonas) e músicas formadas por ritornelos e espaços sonoros turbilhonares.

As sensações são produzidas pelo choque entre blocos, sendo sintéticas, ou seja, produzidas pela relação entre os blocos. Contrainformam, portanto, as informações produzidas por cada um dos blocos de afetos.

Além dessa funcionalidade mais geral das sensações, algumas outras foram verificadas, tendo em vista os diferentes tipos de relações entre blocos. São elas: constituição de narrativa musical; sugestão de significado simbólico da música; organização musical; explicação de influência sonora; contrainformação do plano de organização da música pop de streaming ao justapor mais de um gênero musical; e produção de sensibilidades diversas. As sensações e suas funcionalidades contrainformacionais, portanto, estão, principalmente, a serviço da consistência e da

organização musical bem como da sugestão de sensibilidades de escuta específicas, demonstrando capacidade de perspectivar os ouvintes por vir.

A partir dessas funcionalidades, as contrainformações do modo multiblocos sugerem exterioridades. Ou seja, desde a separação bem demarcada de blocos sonoros em uma mesma música é sugerida a existência de um motivo pelo qual eles possam fazer parte de uma mesma continuidade. Assim, o modo multiblocos parece funcionar não somente pelo seu relacionismo de blocos muito distintos, mas também pela criação da percepção de uma ruptura e de um intervalo sonoro, que, significacionalmente, pode até mesmo criar a percepção de um buraco (quicá até uma falta) entre os significados disponíveis para a compreensão musical.

Esse ato produz uma escuta ativa e mental, que busca o motivo, que busca desvendar o dispositivo responsável pela justaposição de partes tão distintas. O modo multiblocos, então, tem em potência a criação de uma escuta produtiva, que inventa o motivo da ligação dos blocos caso ele não esteja expresso nas músicas.

A sugestão é, por vezes, reterritorializada pelas narrativas das letras das músicas, que parecem apontar que cada bloco seja uma espécie de estágio de um evento. E esses estágios podem ser, por exemplo: subjetivos – como acontece em *Máquina do Tempo* (MATUÊ, 2020) e em *Bad Guy* (BILLIE EILISH, 2019) – e estruturais – como acontece em *This Is America* (CHILDISH GAMBINO, 2016) e em *Money Machine* (100GECS, 2019). Há, portanto, uma reterritorialização simbólica que perpassa o modo multiblocos.

Para além da significação que se desenvolve correlata à letra da música, esse modo também sugere uma significação categórica por expressar a continuidade entre diferentes gêneros musicais ou diferentes sistemas musicais. Nesse tipo de ação, há por um lado a sugestão de produção de escutas aquém dos gêneros e sistemas musicais, bem mais atentas à narrativa e ao funcionamento sonoros do que às classificações mercadológicas ou acadêmicas da música. É também por essa dimensão evocada pelas sonoridades que o modo multiblocos pode sugerir uma escuta atenta às noções comuns entre distintas culturas.

Portanto, as músicas analisadas apontam que o modo multiblocos tem em potência a sugestão de escutas que buscam por pontos de síntese entre os blocos justapostos.

Em continuidade a esse trabalho de síntese, esse modo pode ser considerado em sua dimensão cooptativa da diferença. Ou seja, as linhas de fuga expressadas pelas músicas que usam o modo multiblocos são inseridas e cooptadas por parte do plano de organização da música pop. Naturaliza-se o aberrante, como fica explícito em *Money Machine* (100GECS, 2019); ou se reserva um espaço bem delimitado para o desvairamento, como se observa em *SAOKO* (ROSALÍA, 2022). Entretanto, essa cooptação, sendo apenas sugerida, desenvolve trabalhos de compreensão, que não avançam sem desenvolverem também espécies de embates ou variações significacionais e formais.

Assim, pela produtividade que evoca, o modo multiblocos abarca em seus procedimentos uma política relacional, que pode desenvolver-se tanto em política de combate quanto em política de variação contínua. Tem em sua potencialidade a sugestão de um trabalho operatório de síntese nas escutas que produz. Mas é importante notar que ele próprio não opera síntese material, ou seja, mistura bem acordada. Ele expõe uma relação que sugere, mas não cumpre a síntese, mantendo a música enquanto um testemunho de um processo sintético por vir – e, por vezes, eternamente por vir, tamanha as distâncias que explora.

Não significa que não haja síntese própria do modo multiblocos: sua síntese própria é a produção de sensações, como se comentou logo acima. E as sensibilidades correlatas a essas sensações são oriundas da inseparabilidade entre escuta sensível dos sons e escuta mental e inventiva de significados, funcionalidades e categorias musicais. Trata-se de uma escuta em potencial que observa a continuidade entre os processos sensíveis e os processos de significação.

\*\*\*

O **modo aglutinista** designa músicas que misturam gêneros musicais. A lógica de produção é a de aglutinar ritmicamente objetos parciais dentro de um mesmo trecho da música – um pandeiro de pagode com um beat de house, por exemplo. Opera por relações de pequenas partes ritmadas e repetidas capazes de criar ritornelos territoriais singulares.

Seus afetos se dão entre um e outro elemento: são variações muito rápidas entre diferentes elementos. Podem ser ditos enquanto microafetos. Já as suas afecções são

propriamente ritornelos territoriais que expõe sua natureza de origem misturada. Se quer dizer: o modo aglutinista é a própria formação de novos ritornelos territoriais através da ritmização de objetos parciais pré-existentes.

Seus ritornelos são territoriais e repetíveis, mas possuem uma característica adicional: tem como proeminente característica sua hierarquia, na qual é o ritmo que torna consistente a diversidade elementar.

Suas sensações advêm dos microafetos de variação dos distintos elementos aglutinados. Então crescem na medida em que as músicas têm seus blocos de afetos repetidos. Em outras palavras, as sensações advêm do ritmo e da repetição duradora do ritornelo territorial.

Descrevendo mais especificamente a processualidade desse modo, se pode elencar as funcionalidades das sensações encontradas nas músicas analisadas. São elas: emissão de partículas sonoras; desessencialização de funções e origens de sons; criação de sensibilidades e maneiras de escuta focadas no ritmo; produção de coexistência de elementos que mantém sua individualidade; sugestão de mundos originários e de cosmos por vir; criação de funcionalidade rítmica para a voz; produção de afetividade e sensibilidade pela explicação progressiva das camadas de informação; contrainformação do plano de organização da música pop de streaming por sugerir a criação de novos gêneros musicais.

Destrinchando essas características funcionais, observa-se que o modo aglutinista é simultaneamente criativo de informações e contrainformacional. O procedimento aglutinista, por fatiar as informações sonoras pré-existentes e montar ritmos com os elementos parciais resultantes desse primeiro recorte, traça linhas de fuga da repetição de blocos que lhe são exteriores. Mas suas informações são íntimas e próprias, ou seja, são produzidas pela repetição do ritornelo que a própria música produziu por aglutinação. Isso relembra a definição de informação que foi oferecida ainda no capítulo 2.1.3<sup>223</sup> desta tese: um bloco sonoro simples e organizado que tenha uma natureza repetível confirmada pela própria música que o cria.

O modo aglutinista, portanto, cria os ritornelos informacionais que repete; ao mesmo tempo, ao repetir duradouramente esses ritornelos vai produzindo diferença. Dessa maneira, os territórios criados por esse modo têm um quê de únicos, como se

---

<sup>223</sup> O capítulo 2.1.3 intitula-se 2.1.3 *O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música?*

fossem apartados de uma realidade empírica e vivida. Falou-se da terra originária e do cosmos por vir.

A retomada dessas potencialidades e funcionalidades observadas busca dar a ver que as sensações do modo aglutinista sugerem escutas de um campo transcendental instalado pelas músicas. É preciso lembrar: os microafetos dos ritornelos vão produzindo sensações e as amplificando através da repetição. Então o efeito da repetição ultrapassa a força própria das sensações simples dos microafetos, constituindo a percepção disso que se está chamando de campo transcendental. A escuta produzida parece partir do material, mas instala seu foco na energia de variação contínua produzida pelas músicas.

Da coexistência rítmica abre-se, portanto, um campo transcendental pela instalação do plano de composição próprio das músicas aglutinistas: é como a constituição de uma força maior do que a soma das partes. O modo aglutinista, portanto, sugere uma política de multidão, que através da mobilização micropolítica que opera enquanto uma cooperação dissonante (ou como um dissenso consonante), expõe-se enquanto dispositivo de criação e transformação dos sons existentes.

E dessa política dos sons exposta pelo modo aglutinista pode se estabelecer concepções de ativismos que se efetuam a partir de outros domínios expressivos. Não é coincidência que a maioria dos artistas produtores das músicas analisadas também se expressem enquanto ativistas de diferentes causas. O corpo de Pablio Vittar energiza-se pelas sensações aglutinistas e age em favor das causas LGBTQIA+; o corpo de Angela Carneosso, vocalista do Teto Preto, expressa forças micropolíticas de transformação quando perpassada pela musicalidade de seu projeto musical; multidões no carnaval de Salvador entram em transe quando colocadas em movimento pelo trio elétrico de BaianaSystem. A política do modo aglutinista parece ser aquela paradoxal da sensação<sup>224</sup>: uma espécie de política da desencarnação pela intensa vibração dos corpos.

\*\*\*

Como fechamento desse capítulo, a seguir se busca demonstrar a transversalidade produtiva que coloca os três modos de criação em relação na constituição da máquina de fonogramas criadores da música pop de streaming.

---

<sup>224</sup> Comentada, principalmente, no Apêndice 3 desta tese, intitulado *Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos*.



## **5.2 Modos de criação como meios de ligação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming com outras máquinas**

A existência de mais de um dos modos de criação nas músicas analisadas permitiu logo acima afirmar a existência de uma máquina abstrata, que se chamou de máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming. Essa pluralidade de modos ocupando uma só música oferece a sugestão de que existam relações entre os modos de criação. Mas que tipo de relações seriam essas? E que movimento elas demonstram?

Das variadas funcionalidades e operações específicas de cada modo de criação, a operação comum a todas elas é o *trabalho com partes* – partes essas que podem ser desde pulsos sonoros, passando por desenhos de percursos sonoro até conjuntos de sons. Assim, a maneira como se considerou as operações musicais dos modos de criação esteve calcada principalmente nos tipos de relação e nos estilos de variação das relações de sons. Foi desse modo que se observou como 1) o modo elementar faz um conjunto (bloco sonoro) se transformar pela variação de uma de suas partes; 2) o modo multiblocos faz cada um de seus blocos variar pelos tipos de relação que expressa entre eles; e 3) o modo aglutinista produz conjuntos sonoros e os faz variar através da duração de sua repetição. Mas mesmo com essas definições específicas a cada um dos pontos, fica a pergunta: que relações haveria entre esses processos desenvolvidos pelos diferentes modos de criação musical descritos?

Montou-se toda análise musical fixada na descrição dos elementos expressos nas músicas. Essa era uma das características mais importantes do pensamento operado por planos: observar como o plano material da música – o fonograma – expressa relação de sons que instauram processos criativos dentro e também fora da música, ou seja, em outros planos de relação. No entanto, embora as ações de cada um dos modos de criação possam desenvolver afetos, ritornelos e sensações pela relação dos seus próprios sons, esses sons não são sempre inaugurados em sua forma e funcionalidade pelas músicas. Observou-se que eles estão em continuidade com diversos outros elementos, desde instrumentos, técnicas, culturas até gêneros e sistemas musicais. Há, portanto, tanto um processo de fechamento de uma parte do exterior quanto a abertura de uma exterioridade desde o fechamento musical. Processos de corte de fluxos e produção de

fluxos são inerentes aos modos de criação musical observados – mais uma característica que pode demonstrar que eles fazem parte de uma mesma máquina de criação.

Mas haveria algum indício material que atestasse essa relação? Alguma prova da continuidade entre os três modos de criação a partir de sua produtividade?

Algumas músicas analisadas manifestam passagens de um modo de criação a outro desde seus fonogramas. É o caso, por exemplo, de *This Is America* (CHLIDISH GAMBINO 2016), que se constrói pela oscilação de dois ritornelos territoriais, característica do modo multiblocos, até o momento em que expressa a consolidação aglutinista desses dois ritornelos, que tocam conjuntamente mais para o fim da música. Um segundo exemplo é *Gasolina* (TETO PRETO, 2016), música que monta um ritornelo aglutinista para em seguida sobrepor a ele uma voz característica do modo elementar, que serpenteia afetivamente em distintas direções e formas, formando tanto desenhos nômades quanto ritornelos de base que subdividem a música. Um terceiro caso é *SAOKO* (ROSALÍA, 2022), que expressa a passagem do modo elementar ao modo multiblocos: o aumento gradual de *pitch* da voz logo no início da música culmina na entrada de um ritornelo territorial distinto do que servia de base para a voz inicial. Um ainda quarto caso é *Rajadão* (PABLLO VITTAR, 2021), que já se viu na introdução desse capítulo como faz a passagem do modo elementar ao modo aglutinista.

Em *This Is America* (CHLIDISH GAMBINO 2016), o modo multiblocos sugere a modo aglutinista por vir. Em *Gasolina* (TETO PRETO, 2016), o modo aglutinista possibilita o modo elementar. Em *SAOKO* (ROSALÍA, 2022), o modo elementar ao ser intensificado desemboca no modo multiblocos. Em *Rajadão* (PABLLO VITTAR, 2021), o modo elementar produz um som que se torna parte do grupo mobilizado pelo modo aglutinista. São indícios de que, pelo menos eventualmente, cada modo de criação pode estar em continuidade com outro.

Entretanto, esses indícios não permitem dizer que essas continuidades se efetuem *necessariamente*. Apenas apontam que cada modo de criação possa desencadear desejos de continuidades específicas, a partir dos diferentes estilos com que é atualizado em agenciamentos específicos.

Quer dizer que os modos de criação não fazem nada por si só. Eles são meios intensivos, regularidades diferenciais, ou melhor, singularidades. Estão em potência de se engajar na constituição de músicas que os instalam e os atualizam e em potência de instalar e produzir outros modos na formação de máquinas de criação por vir. Suas

ações só se desenrolam se eles entrarem em consistência com outros diversos elementos. Modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista são, portanto, por um lado engrenagens da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming e por outro meios de conexão dessa com outras máquinas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando um hit pop é capaz de colocar um desejo de criar? A pesquisa desenvolvida por essa tese estabeleceu-se pelo desenrolar e pelo enfocar da criação musical que parte de fonogramas instauradores de processos significacionais de distintas ordens. Buscou compreender a criação musical desde sua imanência em relação ao acontecimento de variação contínua das formas, das funcionalidades e dos modos de criação dos hits da música pop.

Tomada pelo desafio proposto pelo problema geral oriundo da questão “*o que é o ato de criação na música pop e como abordá-lo?*”, um dos desafios mais trabalhosos de ser enfrentado foi o de encontrar por onde observar o desenvolvimento contínuo da criação. Elocubrações diversas e análises das premissas estético-musicais de Deleuze e Guattari (2010) culminaram em um percurso analítico que partiu das materialidades musicais contidas em hits lançados na era do streaming para descrever como a criação é acontecimental é infinita, ainda que se estabeleça de modos muito específicos em diferentes agenciamentos. Assim, a tese encontrou seu ritornelo próprio na repetição do seguinte objetivo ao longo de suas páginas: descrever e problematizar o que é o ato de criação das músicas pop sob o viés do pensamento de planos perspectivado por funcionalidades comunicacionais, compreendendo seus modos de criação e os pensando em relação às demandas de distribuição musical do Spotify.

Vale pontuar que o recorte em torno dos hits da música pop de streaming e a tomada de decisão de operar as análises a partir de um viés de pensamento perspectivista de planos (que partiu do plano material da música, passou ao plano de composição de sensações musicais e foi dobrado sobre o plano de organização do Spotify) permitiu que se observasse em especificidade material três modos de criação. Modo elementar, modo multiblocos e modo aglutinista.

Cada um deles, descrito verticalmente no capítulo 4 e problematizado em relação às suas potencialidades políticas e criativas de sensibilidades e escutas no capítulo 5, deu a ver a existência de uma máquina de criação que tem procedimentos específicos: a máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming. Máquina esta que foi percebida na sua faceta comunicacional mais abstrata a partir de seu funcionamento de *extração de contrainformações desde variações informacionais e relações entre informações*.

Informação e contrainformação, por sua vez, foram funcionalidades consideradas enquanto atualizações temáticas do campo da comunicação em relação à prática usual de tensão e relaxamento musical, que atravessa a música desde o sistema tonal até à música da indústria fonográfica atual.

Dessa maneira, a pesquisa enfrentou o desafio de descrever processos comunicativos (perpassados pelas funcionalidades de informação e contrainformação) que acontecem desde a relação de elementos sonoros interiores a uma única música. Tratou-se de considerar, por um lado, uma música enquanto signo, mas também uma música enquanto um conglomerado de elementos que se relacionam afetiva e semioticamente. Assim, observou-se como uma música tanto recoloca, desterritorializa, varia, em suma, contrainforma informações quanto é capaz de produzir informações singulares.

Foi, portanto, a observação da música enquanto um conglomerado de partes que possibilitou a verificação de diferentes tipos de trabalhos entre suas partes. E é justamente o *tipo de trabalho das partes de uma música* que definiu cada um dos modos de criação. Nessa esteira é que se tornou proeminentemente importante o estudo e a compreensão dos tipos de elementos sonoros que movimentam uma música. Assim foi que afetos, ritornelos e sensações se tornaram tão importantes para as análises da tese – são esses tipos de singularidades que foram verificados e que permitiram considerar uma música um conglomerado. E é também por esse motivo que os estudos e leituras críticas acerca desses elementos entraram no documento de tese, ainda que enquanto apêndices (dada sua característica de estudos preliminares que constituem as premissas do trabalho).

Em especial a esses termos, a operação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming, dita em termos comunicacionais logo acima, pode ser dita de outra maneira. Ela opera através de processos de *criação de sensações* a partir da relação de afetos, ritornelos (blocos consistentes de afetos sonoros) e blocos sonoros turbilhonares expressos em uma música.

Relacionando ambas as definições, fica sugerido que a sensação e a contrainformação são íntimas: a contrainformação é uma das potencialidades da sensação. Isso se reporta à teoria de Deleuze (1981) e de Deleuze e Guattari (2010), de que as sensações são forças de perspectivação, que transformam continuamente tanto a própria música quanto seus ouvintes. Então, as músicas que criam, conservam e

expressam sensações desde a relação de seus elementos são músicas que têm potencialidades contrainformacionais, capacidade essa que se atualiza de diferentes maneiras, tornando-se força de criação de escutas e de outras sensibilidades, de diferenciação de hábitos tanto humanos quanto tecnológicos, de produção de linhas de fuga a códigos de significação de diversas linguagens, como códigos algorítmicos de plataformas de streaming. Sendo assim, os modos de criação analisados são especificamente modos de criação de sensações que podem efetuar a potencialidade contrainformacional.

Estando as definições dos três modos de criação colocadas e analisadas criticamente logo cima, no capítulo 5, vale pontuar apenas alguns achados gerais que podem dar a ver como o estudo dos modos de criação musical pode se inserir em futuras pesquisas.

Primeiramente, observou-se que os modos de criação estão incrustados nas músicas e agem sobre elas. Mas também buscou-se considerar como eles agem sobre diversos agenciamentos, em relação com a cultura, com a sociedade, com distintos modos de escuta e políticas. Sendo assim, um recorte potente a essa consideração é, portanto, observar os modos de criação territorializados geográfica, política e socialmente (considerando tanto classes sociais quanto eventos históricos importantes, por exemplo). Trataria-se de uma contribuição aos potentes estudos decoloniais contemporâneos, dentre os quais, já se avista em vários casos a relação de estéticas musicais com as dimensões culturais.

Por segundo, os modos de criação de sensações podem ser ditos enquanto *regularidades diferenciais* que agenciam estilos de funcionamento de acordo com as especificidades formais e funcionais de cada música. Sendo assim, os modos de criação não são forças transcendentais que só fazem fazer e não sofrem mudanças pela sua materialização: eles estão imersos em forças de variação contínua. Portanto, uma vez feita as descrições do modo elementar, do modo multiblocos e do modo aglutinista por essa tese, outros trabalhos podem verificar sua transformação diacrônica, desenvolvendo uma espécie de arqueogenealogia dos modos de criação de sensações tanto no interior do agenciamento de hits da música pop de streaming quanto para além dele.

Por terceiro, fez-se a leitura dos três modos de criação enquanto peças de uma mesma máquina de criação, mas não se objetivou com isso estabelecer uma necessidade

incontornável de que cada um desses modos tenha que fazer parte apenas dessa máquina. Seria muito potente observar como esses modos podem tomar parte em outras distintas máquinas, dando a ver uma maior complexidade da mecosfera que cobre o globo.

A utilização crítica das considerações sobre os modos de criação e seus métodos de análise pode, portanto, dar a ver outros modos de criação, sequer mencionados nessa tese. Levar o método à exaustão seria uma atitude que, talvez, provocasse uma maior percepção dos distintos modos de criação de sensações emergentes ou presentes em épocas passadas.

Por fim, além de sugerir o prosseguimento variante do método estético-comunicacional desempenhado por esta tese, é possível que o método proposto possa ser ainda complexificado a partir de leituras críticas e criativas que pensem seus procedimentos. E se esse procedimento fosse realizado, será que ele desembocaria na abertura de um tipo de epistemologia comunicacional para a música? Uma espécie de *microcomunicologia da música*, talvez? Uma *microcomunicologia* focada na comunicação diferencial dos elementos internos que compõem o *ser-música*?

Megalomias à parte, este é apenas um fechamento que se propõe ao convite para utilização dessa tese enquanto um meio para outras criações, que sejam continuidades, rupturas, críticas ou mesmo proposições que não expressem relação alguma com o que aqui foi feito, mas que por esse trabalho sejam inspiradas. Enfim, em seu desejo mais vitalista – e talvez delirante –, essa tese não busca se tornar prescritiva de ordem alguma, mas apenas manifestar sua vontade de se tornar, ela própria, uma máquina de criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Form of the Phonograph Record**. October, vol. 55, The MIT Press, 1990, pp. 56–61, <https://doi.org/10.2307/778936>.

\_\_\_\_\_. **Essays on Music**. Berkley: University of California Press, 2002.

ARAUJO, André. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ARRUDA, Mario. **Ecologia da bolha algorítmica** – liberdade e controle nas redes de comunicação online. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BENNET, Samantha. **Modern Records, Maverick Methods Technology and Process in Popular Music Record Production 1978–2000**. New York: Boomsbury Academic, 2019.

BYRNE, David. **Como funciona a música**. Barueri: Amarylis, 2014.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. *Anais*. UnB: Brasília, 2006. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/r1409-1.pdf> >. Acesso em: 14 fevereiro. 2022.

CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies. In **Computer Music Journal**, 24:4. 2002.

CASTANHEIRA, José Castanheira Siqueira. Back to black: o que há de novo nas velhas prensas. In: AMARAL, Adriana; BOMFIM, Ivan; CONTER, Marcelo Bergamin; FISCHER, Gustavo Daudt; GODDARD, Michael; SILVEIRA, Fabricio. **Mapeando cenas da música pop** - Materialidade, Redes e Arquivos Volume II. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019, p. 114-145.

COLEMAN, Mark. **Playback : from the Victrola to MP3, 100 years of music, machines, and Money**. Cambridge: Da Capo Press, 2005.

CONTER, Marcelo Bergamin. **LO-FI**: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papius Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012a.



- \_\_\_\_\_. **Cartas e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 1** – a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2** – a imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **Derrames** – entre el capitalismo y la esquizofrenia. Buenos Aires: Cactus, 2005b.
- \_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018c.
- \_\_\_\_\_. **Dois regimes de loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa** – filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013b.
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon** – lógica da sensação. 1981.
- \_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018d.
- \_\_\_\_\_. **O abecedário de Gilles Deleuze** - transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. 1994.
- \_\_\_\_\_. **Péricles e Verdi**: a filosofia de François Châtelet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** – por uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012c.
- \_\_\_\_\_. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011c.
- \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. Digitalização, diagramação e revisão: Coletivo Bando, 1998.

ECO, Umberto. **Obra aberta** – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição** – a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC/Fapesp., 1998.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. In: **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.9, p. 67-76, out. 2010.

FLEISCHER, Rasmus. Towards a Postdigital Sensibility: How to get Moved by too Much Music. In: **Culture Unbound**. Linköping, V. 7, Linköping University Electronic Press, 2015.

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

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Pop music. In: FRITH, S.; Straw, W.; STREET, J. (Orgs.). **The Cambridge Companion to pop and rock**. New York: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. The Discourse of World Music. In: BORN, G.; HESMONDHALGH, D. **Western music and its others**: difference, representation, and appropriation in music. California: University of California Press, 2000, p. 305-322

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: **Galaxia**. São Paulo, n. 41, p. 128-139, mai-ago, 2019.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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

LEITES, Bruno. **Cinema, naturalismo, degradação**: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000. Porto Alegre: Sulina, 2021.

MOSCHETTA, Pedro Henrique; VIEIRA, Jorge. Música na era do streaming: curadoria e descoberta musical no Spotify. In: **Sociologias**. Porto Alegre, n. 49, p. 258-292, set-dez 2018.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O crepúsculo dos ídolos** – ou a filosofia a golpes de martelo. Curitiba: Hemus S.A., 2001.

ORDANINI, A.; NUNES, J.C.; NANNI, A. The featuring phenomenon in music: how combining artists of different genres increases a song's popularity. In: **Springer Nature** - Mark Lett 29, p. 485–499 (2018). Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11002-018-9476-3>

PARISER, Eli. **O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

PEREIRA, Demétrio J. R. **Gilbert Simondon e a comunicação maquínica.** 2021. 178 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

PINTO, Patrícia B. **Pensamento-música e a filosofia de Gilles Deleuze.** 2017. 135 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

SERRRANO, Jorge F. M. **Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze.** 2008. 264f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 2008.

SHAVIRO, Steven. Sobre o aceleracionismo. **Lugar Comum** – Estudos de mídia, cultura e democracia. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ – Vol 1, n. 1, (1997) – Rio de Janeiro: UFRJ, n. 41 – set-dez 2013.

SILVA, Alexandre Rocha. **O fenômeno e o ser: entre o infinito de fora e o ínfimo de dentro.** Inédito, 2021.

SÁ, Simone Pereira. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: **E-compós.** Brasília, v.2, n.19, p. 1-19, ago. 2006.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRAZ, R. (Orgs.). **Cultura Pop.** Brasília: Compós, 2015, p. 19-33.

TAGG, Philipp. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: **Em Pauta.** Porto Alegre, v.14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. A Noção Pós-Gênero: Proposta Teórico- Metodológica Para Estudos de Experimentalismos e Híbridizações na Música Pop. In: **Comunicação e Informação.** Goiânia, v. 24, p. 1-20, 2021.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis** – o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Rio de Janeiro: Editoria Intrínseca Ltda., 2015.

## **APÊNDICES: ESTUDOS COMPLEMENTARES DE DEFINIÇÕES DOS ELEMENTOS DO ATO DE CRIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DE GILLES DELEUZE**

Em um zigue-zague nômade, ainda que verticalizante, chegou-se ao modo de pensamento plano com um objetivo bem específico: desmoronar o maniqueísmo que pensa a criação, ou melhor, *tratar a criação em sua positividade mais radical*. Correlacionados, alguns bastiões da leitura subjetivista e hermenêutica da criação foram questionados: argumentou-se que a vontade individual e interior do artista, as morais exteriores, os códigos transcendentais, as sistematizações de criação e interpretação exteriores e mesmo as possibilidades oferecidas pelo agenciamento em que se posiciona uma obra criadora acabam por ser extrapoladas pelo acontecimento de criação. Além disso, também se observou como uma criação é estritamente singular, referindo-se única e exclusivamente a um problema específico produzido pela própria obra. Em suma, aos poucos foi-se montando uma abordagem que compreende a criação musical enquanto um acontecimento que não é contra nada e nem ninguém, mas que distribui seus efeitos enquanto um fluxo que corre e produz seus veios concomitantemente.

Não se deixa de considerar que uma música se mantenha em constante transformação significacional através de seus usos e interpretações. Concorde-se que uma música não se encerra em si mesma, tendo seus significados modulados por interpretações de diferentes contextos, produzindo sentidos distintos através das maquinações em que toma parte. Mesmo assim, considerou-se que não é como se uma música pudesse ser relativizada ao infinito, não é como se uma música pudesse ser qualquer coisa: cada música mantém seus limites e potencialidades de vir a ser incrustados em sua materialidade.

Talvez seja preciso reforçar: não é como se a musicalidade não importasse, considerando que a disseminação e que a importância de uma música em um contexto específico se dê exclusivamente ao poderio monetário ou social que os artistas ou suas gravadoras detêm. Diferente disso, a abordagem que se vem descrevendo busca observar como músicas e suas características sonoras importam e insistem, exercendo forças que tanto perspectivam as interpretações que se fazem delas quanto perspectivam o próprio modo de escuta que é utilizado para interpretá-las.

Observar a criação para além do bem e do mal. É sobre isso: ao invés de dobrar a criação sobre algo já existente, observar como ela também devém da afetividade dos

elementos musicais, ou seja, da força dos elementos musicais uns em relação aos outros. Por isso, objetivar chegar o mais próximo possível de descrever a perspectiva da própria música, analisando seus sons, suas relações organizadas e suas desorganizações. Trata-se de observar o modo de existência e as perspectivas dos elementos constituintes das músicas.

*Trata-se de extrapolar os limites humanos de afecção e percepção para focar nos afetos e sensações musicais que emanam das músicas e que, primeiramente, a auto-informam e a auto-contrainformam. Secundariamente, trata-se de focar nos modos como essas músicas informam e contrainformam os corpos e os modos de escuta que as interpretam.*

E para se chegar na compreensão e descrição das perspectivas das músicas incrustadas em suas nuances materiais, é preciso encontrar as ferramentas mais adequadas. Ferramentas que auxiliem na busca do plano próprio das músicas analisadas. São ferramentas que consigam extrair tendências de movimento das próprias músicas, ou melhor, dos sons em relação, de modo a traçar o plano musical específico onde convivem e se influenciam diferentes variações sonoras presentes em uma só e específica música. E, assim, de perspectiva em perspectiva elementar do som, chega-se ao plano de movimento imanente de uma música. É precisamente esta relação entre perspectivas de movimento e plano produzido pelo conjunto de movimento em que se desenvolve a relação intrínseca entre plano e perspectiva. Vale lembrar, para Lapoujade (2015), esta é a mais simples definição de plano: perspectiva.

E é neste pique que Deleuze e Guattari (2010) relacionam plano e afeto: para eles, os afetos e afecções expressam materialmente as perspectivas das obras de arte. E os afetos e afecções sonoras, por sua vez, expressam materialmente as perspectivas de uma música. Então, extraindo estas perspectivas sonoras é possível observar como existem movimentos que afirmam e repetem uns aos outros (informam-se) enquanto existem ainda outros que se problematizam uns aos outros, mantendo um movimento de desmanche das formas musicais (contrainformam-se). Ora, assim já se chega a perceber algo: existem músicas que tanto informam quanto contrainformam a si mesmas a partir de seus movimentos internos. Logo, é como que um movimento de variação contínua que se perpetua a partir de tendências contrastantes já desde a materialidade musical.

E é precisamente neste sentido que uma música também insiste nos usos e significações que lhe são correlatas. Seus movimentos de informação e de

contrainformação propagam-se ao exterior. Nos casos mais intensos, a problematização informativa-contrainformativa propaga-se simultaneamente. E assim, os interpretadores e seus modos de escuta são atingidos por forças musicais transformacionais. Estas são as sensações: ressonâncias agenciadas pela materialidade afetiva dos sons que se espalham pela própria música, produzindo e transformando suas funcionalidades, e para além da música, atingindo corpos de outros domínios expressivos. Propor teoricamente como compreender esta inerente força transversal da música desde os afetos musicais torna-se um desafio para os próximos tópicos.

É também um desafio de pesquisa compreender o que os afetos produzem sonoramente em uma música. Quando há um conjunto de afetos organizados capaz de demarcar um território informativo, há, para Deleuze e Guattari (2012b), um ritornelo. A dupla produz toda uma teoria musical em torno deste conceito e de suas potências práticas, tanto na música quanto em outros domínios expressivos. Cabe a seguir discutir este conceito em relação às potências afetivas, dando a ver como o ritornelo estabelece-se enquanto bloco afetivo. E mais, cabe discutir em que medida um ritornelo torna-se um dispositivo informativo e em que medida também é contrainformacional.

Partindo disto, apresentando e discutindo as considerações de Deleuze e Guattari em diferentes obras acerca dos afetos, dos ritornelos e das sensações, é que se dá o estopim da descrição dos elementos do ato de criação na música. São todos desenvolvimentos que buscam demonstrar como as perspectivas singulares de uma música diferem, ao menos a partir de pequenos detalhes, de códigos de composição e escuta já previamente sistematizados. De certa maneira, recorrer aos afetos, ritornelos e sensações já é um ato que visa, no mínimo, questionar a soberania dos sistemas organizadores da música a partir do pensamento intrínseco dos elementos sonoros.

Com este ato, já se estabelece uma pista para discernir planos musicais. Há os planos singulares das músicas, que emergem das perspectivas sonoras realmente efetuadas: estes são os planos de composição. E há também os planos sistemáticos da música, que são oriundos da consolidação de certas regularidades enquanto representativas de um movimento que abrange distintas músicas. Estes são os planos de organização: planos de desenvolvimento e interpretação que operam como quadros de referência, tais como o sistema modal, o sistema tonal, o sistema serial (WISNIK, 2017). Nesta esteira, é que se falou sobre um plano de organização da música pop e, mais especificamente, da música pop de streaming.

Um trabalho analítico que opera desde os afetos sonoros é um trabalho que busca uma condição de avaliação em que é possível observar como mesmo músicas tidas como pop tem linhas de fuga em relação ao plano de organização pop. É com este tipo de abordagem que se pode observar um outro tipo de operação musical, que condiz com a ação da sensação musical em relação a um plano de organização, informando-o e/ou contrainformando-o.

Para discutir mais embrazadamente cada um destes conceitos e processos, avaliando seus limites e potencialidades, a seguir é destinando um tópico para cada.

### **Apêndice 1: Os afetos expressivos sonoros revelam as perspectivas de variação tendencial da música**

A necessidade que agenciou a recuperação do conceito de afeto para esta tese alicerça-se principalmente na problemática acerca do modo de conhecer e pensar algo. Mais especificamente, no modo de escutar, conhecer e pensar a música. Trata-se de uma incursão em um modo perspectivista de escutar e produzir música, o qual está em continuidade com o modo de pensamento operado por planos, discutido em diversos momentos até aqui.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010), ao descreverem os modos de pensamento da ciência, da filosofia e da arte, demonstram três vias distintas de conhecimento. Tratam-se de três vias que fogem tanto de um idealismo humano quanto de um individualismo relativista exterior ao fenômeno, ou seja, evitam a instauração de um sujeito transcendental ideal (personagem tão caro a uma fenomenologia rasteira, que, para não individualizar o observador, traça um modelo ideal de humano receptor); e também evitam relativizar um fenômeno a partir de um observador real que o observa a partir de um contexto e de uma história individual (relativização que na melhor das hipóteses gera uma cartografia que recorre ao percurso de um sujeito pesquisador em particular levado a uma deriva que revele forças ocultas do fenômeno observado).

Ciência, filosofia e arte são tratadas como meios de produção de conhecimento, os quais desenvolvem três modos perspectivistas que não buscam constituir uma relatividade do verdadeiro, mas buscam observar o funcionamento do próprio relativo. São três modos de se instalar na própria variação: trata-se de meios de perceber e experimentar um fenômeno, embora as percepções e as afecções que são daí extraídas não sejam relativas a um humano ideal nem específico, mas pertençam às coisas

analisadas. Para tornar distinto o modo de pensamento plano sobre a arte – alicerçada sobre e a partir de afetos – se pode sobrevoar rapidamente o perspectivismo da ciência e da filosofia.

Para Deleuze e Guattari (2010), o modo de pensamento perspectivista da ciência alicerça-se a partir de observadores parciais. Em um ambiente específico e real, pergunta-se: como um átomo específico reage a um outro, ou a uma descarga elétrica, ou à passagem do tempo? A perspectiva não é a do cientista, mas a de um objeto específico e existente no fenômeno. No que se pode chegar a um resultado também específico, ou seja, a um fenômeno que não é geral, mas no máximo pode se tornar referência, podendo ou não ser análogo a outros fenômenos.

Já o modo perspectivista da filosofia operaria através de personagens conceituais ou mesmo através de conceitos. Como Zaratustra é afetado pelo idiota de Dostoiévski? Como o amigo filosófico da Grécia relaciona-se com o amigo filosófico de Deleuze? Ou quando se tratando de conceitos enquanto observadores parciais: como o conceito de consenso habermasiano é afetado pelo conceito de comunicação deleuzeana? Como o conceito de indústria cultural relaciona-se com o conceito de sociedade do espetáculo, de Debord, ou com o conceito de meio enquanto mensagem, de McLuhan?

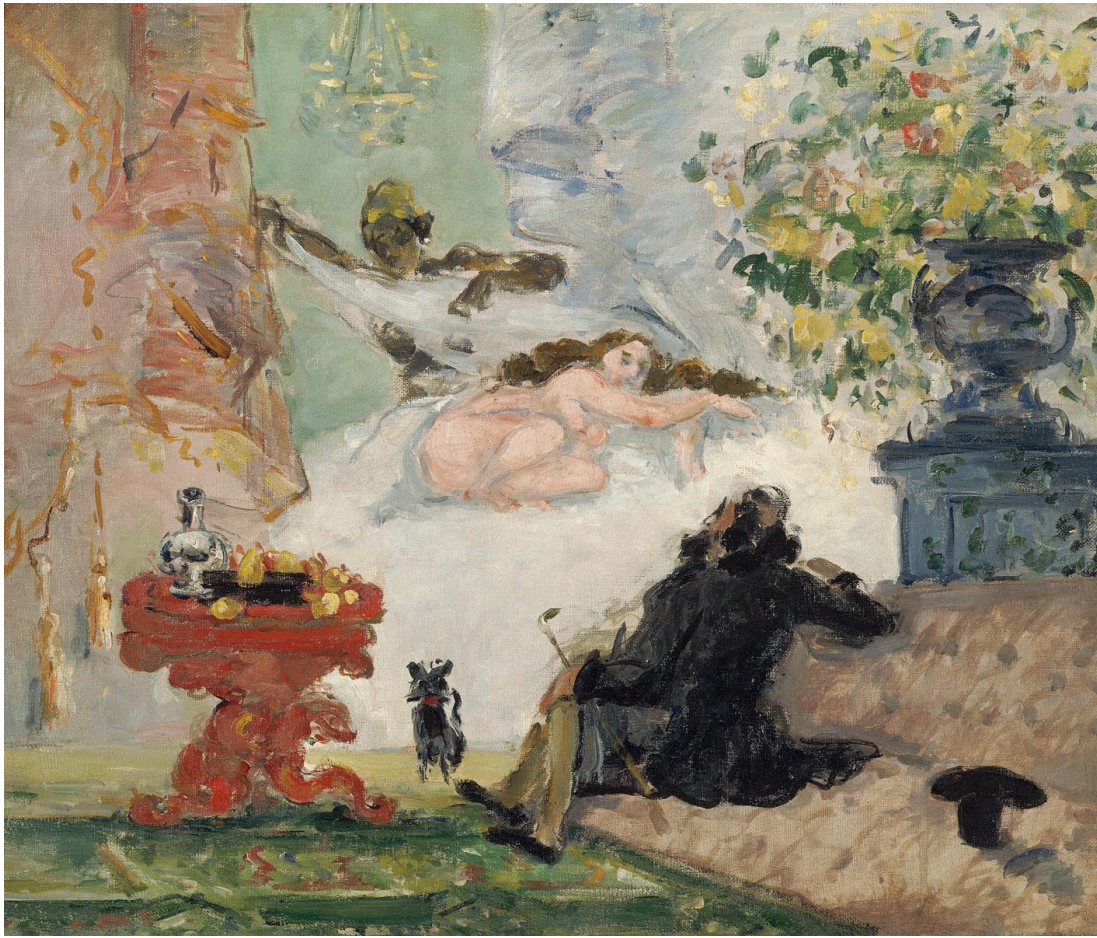
Filosoficamente, se poderia pensar estritamente dentro do universo teórico de um só pensador: como o conceito deleuzeano de afeto se relaciona com o conceito de sensação do mesmo autor? E com o conceito de ritornelo ou o conceito de plano?<sup>225</sup> Quais seriam as regularidades e as diferenças entre esses conceitos? É possível que os conceitos colocados em relação convivam tal qual são propostos? Que mudanças são agenciadas pela sua relação para que eles pudessem manter entre si algum tipo de continuidade e complementariedade? Ou eles são inextricavelmente opostos e tem forças constituintes que anulariam uns aos outros? Em suma: um conceito específico é simpático ou antipático a um determinado outro? Neste caso, as perspectivas não são de Deleuze, mas dos próprios conceitos.

Figura 2 – Afetos de traços e afetos de cores na Olympia Moderna de Paul Cézanne

---

<sup>225</sup> A relação entre conceitos deleuzeanos é um método operado nesta tese para estabelecer especificidades conceituais. Neste mesmo capítulo, desenvolvem-se as definições de afeto, ritornelo, sensação e plano de modo que cada um está enganchado no outro de alguma maneira. Este tipo de montagem é uma espécie de maquinação conceitual específica, ou seja, disponibiliza definições que funcionam uns em relação aos outros e não devem ser tomados como definições essenciais. Ainda assim, cada definição estabelecida com este método pode servir de trampolim para definições destes conceitos em outras maquinações.





Fonte: wikimedia.org.

E se a ciência pensa através de observadores parciais e a filosofia através de conceitos, para Deleuze e Guattari (201), os afetos seriam os observadores parciais próprios das artes. A *Olympia Moderna* de Cézanne (Figura 2) pensa através de seus afetos de traços (que variam entre o movimento figural até zonas do quadro onde se espalham traços não representativos, eminentemente diagramáticos, produzindo figuras moventes) e de seus afetos de cores (que variam colorações não só em relação aos objetos desenhados, mas também através da própria força da relação da mão do pintor com o pincel e com o quadro), por exemplo. As perguntas correlatas a ela seriam: como um afeto de cor relaciona-se com um afeto de traço?

Similarmente, uma música pensa através de seus afetos sonoros: como um afeto de variação de velocidade se relaciona com um afeto de variação de melodia, por exemplo? A observação de uma variação em relação a outra evoca, assim, tanto uma percepção das tendências de variação elementar quanto uma percepção mais ampla das relações tendenciais da música. Isso quer dizer: a observação de um afeto revela uma

das perspectivas constituintes da música, enquanto a percepção da relação de afetos revela o próprio plano de composição de específicas músicas.

Bem, então, o que seria, própria e especificamente, um afeto? Os afetos seriam todos de mesmo tipo? E qual específico conceito de afeto está em continuidade com o desenvolvido nesta tese?

Benedicto de Espinosa (2009), filósofo holandês que viveu de 1632 a 1677, é um dos grandes inspiradores do pensamento afetivo de Deleuze. A tese complementar de Deleuze, lançada em 1968, foi sobre a obra de Espinosa, dando origem ao livro *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017). Dois anos mais tarde, o francês condensaria esta tese em *Espinosa – filosofia prática* (DELEUZE, 2002). Além disso, em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2012b; 2012c) recuperam em diversos momentos os postulados de Espinosa, sendo um deles o de crucial importância na descrição do plano de composição, atrelando-o a uma condição afetiva. Já em *Crítica e clínica*, Deleuze (2011) encara frontalmente o problema da natureza do afeto e da afecção ainda em Espinosa.

Acompanhando Espinosa, Deleuze (2017) mantém uma proximidade bastante acentuada entre afecção e signo. Em *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017), a palavra signo é utilizada para designar um efeito de analogia, de encontro, de paixão, um efeito de uma relação entre distintos corpos, ou melhor, designa a marca que indica que os corpos foram afetados por esta relação. Por sua vez, à palavra afeto é reservada a designação da variação corporal sofrida pelo corpo afetado: “a afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o afeto remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes” (DELEUZE, 2002, p. 56). A afecção é uma marca, enquanto o afeto é a variação de potência da qual as marcas são apenas pontos de estabilidade.

*Os signos não têm por referente direto objetos. São estados de corpo (afecções) e variações de potência (afectos) que remetem uns aos outros. Os signos remetem aos signos. Têm por referente misturas confusas de corpos e variações obscuras de potência, segundo uma ordem que é a do Acaso ou do encontro fortuito entre os corpos. Os signos são efeitos: efeito de um corpo sobre outro no espaço, ou afecção; efeito de uma afecção sobre uma duração, ou afecto (...). Os efeitos remetem aos efeitos, assim como os signos remetem aos signos: consequências separadas de suas premissas (DELEUZE, 2011, p. 180, grifo do autor).*

Outro quesito importante para esta concepção de afeto e afecção é que que eles sejam efeitos de causas que lhe são exteriores. *Efeitos de um corpo sobre outro ou efeitos de uma afecção sobre outro domínio*. Um corpo humano tem uma cicatriz, mas a sua causa é uma faca (coisa bem diferente do corpo). Parece haver, assim, na lógica dos afetos uma necessidade de comunicação entre diferentes corpos.

Portanto, a lógica afetiva parece ser uma forte e acentuada teoria semiótica da comunicação para Deleuze (ARAÚJO, 2020). A comunicação entre vasos não comunicantes (entre os signos e suas causas; entre a carne e a pele; entre a música, o compositor e o ouvinte) explicita-se via lógica dos afetos. Desta maneira, a relação entre diferentes corpos (instrumentos musicais, instrumentos de gravação, lugares, pessoas e seus movimentos) pode ser compreendida enquanto inspiradora de uma obra de arte, de uma música.

Mas como explicar que os elementos de uma música se relacionem entre si e desenvolvam forças que emanam de seu interior e se propaguem transversalmente a outros corpos, outros domínios expressivos? Essa relação interna romperia a lógica afetiva?

Argumentou-se que, em diferentes livros, Deleuze observa a força que obras artísticas exercem em relação a si mesmas. Em *Francis Bacon - Lógica da sensação* (DELEUZE, 1985), ele chega a pensar como uma figura movimenta-se, dilui-se e refaz-se, pelas relações imanentes de um quadro. Em *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983), observa como as imagens de um filme se relacionam e produzem movimentos específicos. Outros tantos exemplos deste tipo de análise trariam a pontualidade da seguinte questão: estes movimentos e relações de elementos das obras seriam processos afetivos ou seria outro nome que designaria este tipo de processo? Mas se não forem processos afetivos, por que Deleuze e Guattari (2010) falam que a arte pensa através de afetos? Mais do que isso, como a arte afetaria se tem uma certa independência daqueles que a experimentam?

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194).

Este problema, no mínimo, sugere que os afetos artísticos tenham uma certa especificidade. Parecem mais autônomos, autopoieticos, do que os afetos sgnicos. Em *Espinosa e o problema da expressão* (DELEUZE, 2017), há uma pista para desenvolver esta diferença. Neste livro, é descrita a oposição presente na obra de Espinosa entre signo e expressão. Como se viu, o signo teria em sua constituição a lógica comunicoafetiva, agenciada pela relação entre diferentes corpos. Já a expressão é o que dá conta de um desenvolvimento não causal: ela não é produzida enquanto uma marca oriunda da ação de um corpo sobre outro, mas uma distinção, um desenvolvimento de escolha, de preferência da composição das próprias coisas ou de uma multiplicidade inseparável de coisas.

Um artesão carpinteiro sabe que não pode dar forma a um toco de madeira a seu bel prazer. A madeira insiste. Se o artesão for com muita sede ao pote, desejando do alto de sua subjetividade soberana esculpir um finíssimo braço humano na madeira, a martelada que dá força à coifa pode sair pela culatra e o toco pode se partir ao meio, inviabilizando a antropomorfização buscada. Então, diante da martelada, a própria madeira tem preferência de trajetos que a repartem. E esta preferência está marcada em seus veios singulares e irrepetíveis. A preferência da madeira está em suas afecções e afetos (nas marcas de variação de sua dureza, de sua porosidade, de suas ramificações etc.). Uma madeira, então, pode preferir uma cabeça a um braço ou devir onça ao invés de devir humano. Ao passo que o humano pode preferir outra coisa. A forma final, portanto, é oriunda do desenvolvimento de uma relação produtiva entre madeira e humano, a partir da qual cada uma das partes entra em devir com a outra. Devir madeira do humano e devir humano da madeira.

E o artista recorre às preferências de sua matéria-prima mesmo quando não busca desenvolver os seus fluxos imanentes. Mesmo o artista subjetivista lida com os fluxos tendenciais dos afetos de sua matéria. Mas ocorre que a música lida com o som, e o som dificilmente revela seus limites em uma fatalidade irreversível: o som dificilmente pode ser quebrado e inutilizado. O que se inutiliza é uma gravação específica. No entanto, o som tem tendências preferenciais, tem graus de simpatia, podendo gerar ressonâncias e dissonâncias, por exemplo. E uma organização sonora, um e outro sistema musical, também tem suas preferências: em relação a um tipo de tonalidade específica, certas notas musicais são mais simpáticas a umas do que a outras notas.

De maneira similar, embora cada instrumento tenha suas preferências (o baixo prefere ocupar a região de sons graves enquanto a flauta doce prefere os agudos), o convívio de diferentes instrumentos pode desembocar no desenvolvimento de sons que não sigam as preferências tradicionais, mas sigam uma lógica de desenvolvimento conjunto que leve cada instrumento para caminhos aberrantes, que os faça variar nomadicamente. Na prática, significa dizer que de um instrumento pode emergir sons que são comuns em um outro, por exemplo. Este efeito se relaciona com uma espécie de desessencialização (ou de desidentificação) de cada um dos instrumentos originários, que se dá por um desenvolvimento próprio da relação maquínica entre os instrumentos. Por este desenvolvimento maquínico, ancorado no plano de relação instrumental, emergem sons e variações sonoras (afecções e afetos) da relação entre os instrumentos constituintes de uma música.

Alguns exemplos hipotéticos, baseados em experiências comuns de produção musical, são:

1) uma sequência de palavras surge de um cantarolar ancorado em um ritmo agenciado por um bumbo acústico cujo timbre e tom evocam acordes em sol em um teclado – cada elemento sonoro, e suas características específicas, como que deseja maneiras dos outros expressarem-se, de modo que o resultado se relaciona com a consistência que todos os instrumentos mantêm entre si;

2) a ocasião em que na mixagem de uma música um baixo acústico perde sua característica grave e assume um timbre característico posicionado na região média da música, na medida em que é afetado por um bumbo. Como baixo e bumbo, ao ocuparem a mesma faixa de frequência na música causariam problemas de reprodução sonora da música nos *devices* que tocarão o som posteriormente, a frequência do baixo eventualmente pode ser editada para soar em frequências mais médias, fazendo com que seu som adquira características que são comuns a outros instrumentos, e não ao baixo. Desse modo, pode haver devir-sintetizador do baixo. Esse processo aconteceu fortemente na formação das sonoridades do pós-punk, como fica sugerido no single *Transmission*<sup>226</sup> (1977), de Joy Division. Processo similar aconteceu, posteriormente em algumas vertentes da disco music e no acid house. Nessa linhagem produtiva, dos quais a relação entre bumbo e baixo se tornou um problema que desenvolveu várias diferenciações, houve, inclusive, a criação de um sintetizador que assumiu a posição de

---

<sup>226</sup> *Transmission* (1977), de Joy Division, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1Bq65xKgu0kjSUMUlfWYPI?si=13b1f16664144c4d>.

baixo nessas características, chamado Roland Tb-303. Uma canção notória com essas características é o hit *I Feel Love*<sup>227</sup> (1977), de Donna Summer<sup>228</sup>.

Esses exemplos demonstram como o desenvolvimento da forma musical está para além da vontade humana individual. O aparecimento de características atribuídas comumente a um instrumento no som de outro, que são variações agenciadas pelas relações instrumentais, correspondem ao desenvolvimento expressivo do plano de relação de afetos dos instrumentos e outros corpos no ato de criação da música. Nesse segundo caso, a consistência se dá em um agenciamento que extrapola os sons, ainda que sejam os sons os elementos modulados através da influência consistente dos outros corpos.

É nesse sentido que os afetos da arte e da música podem ser ditos enquanto *afetos expressivos*: eles são oriundos de um desenvolvimento conjunto, que vai gradualmente desenvolvendo posições e funcionalidades a partir da simpatia entre cada um de seus fluxos. Neste caso, a interioridade que produz expressão não é a interioridade de um corpo apenas, mas a interioridade de um conjunto: é a interioridade de uma multiplicidade inseparável de corpos. É a interioridade da máquina que produz uma exterioridade de movimento e variação não contida enquanto possibilidade originária tradicional e individual dos elementos colocados em relação.

Com isso, nota-se que os afetos expressivos não são oriundos de paixões ocasionais entre corpos, não são apenas frutos do acaso, não são contingentes. Eles são expressões de uma relação entre diferentes corpos, tecnologias, linguagens, forças que adquirem uma consistência tal que passam a fluir conjuntamente. Esse desenvolvimento, que culmina nos afetos expressivos, é agenciado, portanto, pela consistência estabelecida entre distintos elementos. Eles formam um plano de relação consistente, e essa é, precisamente, uma primeira definição de plano: o plano de consistência, onde já não existem individualidades, mas se estabelece um fluxo de desenvolvimento expressivo formado por diversos fluxos elementares.

É preciso notar que esta relação produtiva de afetos expressivos não garante que a própria música funcionará enquanto um ser produtivo. O afeto expressivo pode ser produzido por uma relação acordante, condicionada a tornar a música um organismo

---

<sup>227</sup> *I Feel Love* (1977), de Donna Summer, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/1vCBk33l9HaWp5FOnhSGxk?si=320c320725124fab>.

<sup>228</sup> A maneira com que o sintetizador mencionado toca o baixo de *I Feel Love* (1977, Donna Summer) está disponível no Youtube, sob o título de *The Bass Line Of "I Feel Love On A TB-303*, em: [https://www.youtube.com/watch?v=sIBSN1\\_9Geo&ab\\_channel=DoctorMix](https://www.youtube.com/watch?v=sIBSN1_9Geo&ab_channel=DoctorMix)

que busca sobreviver mantendo-se enquanto um castelo duro e impenetrável, que nada jorra. Em outros termos, poderia se cogitar que este afeto fosse uma espécie de acordo entre os sons, que chegassem em uma noção comum totalmente informacional.

É aqui que se encontra a importância de uma multiplicidade de afetos expressivos em uma mesma música. É somente quando afetos expressivos convivem com outros afetos expressivos que se instaura um plano de composição da própria música. É assim que uma música é, ela própria, um dispositivo de criação. Mas antes de chegar nesse ponto, cabe ainda discernir um outro momento do pensamento deleuzeano para demonstrar a especificidade afetiva.

Na fase espinosista mais pura, o signo é um tipo de afecção. No entanto, nos livros sobre cinema, sob a influência de Hjelmeliv e, principalmente, de Peirce, Deleuze (1983; 2018c) passa a considerar o contrário: só existem signos, e a afecção é um tipo específico de signo. No entanto, os signos são produzidos por processos afetivos, ainda que o tipo de processo ainda sirva de fundo para designar diferentes tipos de afecções e signos. Em *Cinema 1 – a imagem tempo* (DELEUZE, 1983), por exemplo, os signos da imagem-afecção obedecem à lógica expressiva, enquanto os signos da imagem-ação correspondem a uma lógica comunicacional de choques, ainda que os choques sejam de imagens do próprio filme. Então, em certa medida, todas as imagens têm uma certa consistência produtiva por estarem relacionadas por um filme.

Segue pertinente, portanto, a observação da diferença processual de produção de signos a partir de multiplicidades consistentes ou a partir de choques fortuitos. No entanto, nesses dois livros sobre cinema, essa dicotomia é ultrapassada, proliferando a taxinomia signo/afetiva para diversos tipos. Caberia pontuar que, processualmente, todo signo da arte seria produzido expressivamente, ainda que, nesses livros, os processos de consistência sejam discernidos em torno do tipo de relação que estabelecem.

Os vários tipos de afetos da arte têm em sua constituição diversos modos de consistência singular. O tipo de consistência, assim, é correlato aos modos de criação musical – tanto aos modos de produção de uma música quanto aos modos de criação que se desenvolvem a partir de uma música já em estágio de fonograma.

É, assim, que se pode falar em máquinas específicas, formadas por tipos de afetos e afecções específicos (afecções de qualidade, de degeneração, de choque, de lei), por modos de consistência ou modos de criação específicos (modo elementar, modo aglutinista e modo multiblocos), por sensações específicas (de potência, de natureza, de

batalha, de lei) e formam planos de composição bastante específicos cujo estilo propaga informações e contrainformações aos planos de organização musical<sup>229</sup>.

\*\*\*

Viu-se nas análises que em uma música já em estágio de fonograma, um afeto expressivo sonoro pode ser observado enquanto uma variação de grau de um parâmetro sonoro (uma variação de velocidade, uma variação de notas, uma variação de tonalidade etc.) ou enquanto uma variação múltipla de parâmetros (variação conjunta de velocidade, timbre, melodia, por exemplo). Um afeto expressivo não designa uma individualidade pré-musical, nem de um instrumento nem de um artista, mas é produto do desenvolvimento de um plano de consistência formado por distintos elementos. Então, ainda que os afetos expressivos possam atingir apenas as funcionalidades de um dos elementos formadores deste plano (podendo atingir apenas a voz, o beat, o sintetizador etc., por exemplo<sup>230</sup>), produzindo afecções neste elemento, esta afecção é produto de uma consistência múltipla.

Um afeto expressivo, portanto, não designa uma perspectiva essencial prévia, mas a perspectiva de variação de vários elementos colocados em relação, ou seja, ele é produzido pela maquinação de várias partes, que adquirem expressões pelas relações que estão colocadas. Por sua vez, essas expressões – mesmo que atinjam apenas um dos elementos musicais – são algo indivisível e sem partes: são qualidades indivisíveis, pois foram produzidas porque uma relação múltipla se tornou consistente.

Dado esse tipo de consistência do acontecimento de produção dos afetos da arte, pode-se dizer que eles expressam uma perspectiva de variação tendencial da multiplicidade de elementos colocados em relação na produção da obra. Não se resumem a uma ou outra perspectiva dos elementos colocados em relação, mas à perspectiva de desenvolvimento do agenciamento inextricável e inseparável das partes. Ou em outros termos: os afetos expressivos produzidos pelo acontecimento de produção

---

<sup>229</sup> O capítulo 5 tem como objetivo diagramar as relações entre estes tipos de elementos a partir das análises efetuadas no capítulo 4. Para o momento, elencou-se os principais tipos de elementos verificados, os quais são explicados verticalmente também no capítulo 4 e 5.

<sup>230</sup> Dedicou-se o tópico 4.2 *Modo elementar* à descrição da potência e da natureza dos afetos que desenvolvem sua expressão em apenas um dos elementos musicais. Neste tópico são observadas músicas que tem bases fixas formadas por distintos elementos, que são transformados pelo movimento de um elemento solitário: são vozes que serpenteiam em um fundo imóvel ou timbres instrumentais variáveis que mudam melodias repetíveis, por exemplo.



musical expressam a perspectiva singular de uma música em específico. Os afetos expressivos atestam, portanto, a perspectiva de um processo de consistência que produz a música e segue nela impregnado.

Por isso, Deleuze e Guattari (2010) argumentam que é através dos afetos que a música pensa. É nessa via que também argumentam que é através dos afetos que se pode considerar o movimento próprio da música.

Os próximos passos para observar a potencialidade dos afetos expressivos correspondem 1) à investigação da maneira musical pela qual blocos de afetos adquirem consistência e tornam-se ao mesmo tempo territoriais e diferenciais (condições operadas através da produção de ritornelos); e 2) à investigação de quando a presença de múltiplos afetos expressivos é capaz de tornar uma música um dispositivo de criação (potencialidade produzida pela ressonância de suas forças, que devém sensações).

## **Apêndice 2: Ritornelo – bloco consistente de afetos que informa e se propõe ao reconhecimento**

O conceito de ritornelo é proeminentemente desenvolvido em *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), aparecendo também em *Derrames* (DELEUZE, 2005b) e em diversas entrevistas e cartas de Deleuze sobre o seu modo de fazer filosofia. O autor parecia considerá-lo um conceito pop, de fácil assimilação por ser algo tão casual e recorrente em diversos agenciamentos, atingindo desde o modo de existência das crianças até o modo de territorialização dos animais. Ainda assim, é um conceito complexo, desenvolvido para pensar a consolidação das comunicações afetivas entre distintos elementos (inclusive de elementos de domínios expressivos distintos), considerando a movimentação de conjuntos e as diferenças e passagens entre o caos, a organização, a consistência e a imprevisibilidade. De certa maneira, seu desenvolvimento torna mais palpável as questões acerca da diferença e da repetição, que ocuparam Deleuze ao longo de sua carreira.

Trata-se de um conceito que flutua sobre uma diversidade muito ampla de máquinas e agenciamentos, mas que tem sua base nos processos de criação musical e nos efeitos das músicas. Por essa amplitude demasiada – que pula rapidamente entre níveis e domínios –, o conceito de ritornelo foi tão importante quanto desafiador de ser perspectivado diante dos objetivos e fluxos que vetorizaram a conversa até aqui. Por isso, antes da verticalização sobre ele, vale pontuar em que medida o ritornelo auxilia no

desenvolvimento de um pensamento acerca da criação musical efetuada por planos musicais.

No decorrer, a descrição do ritornelo persegue as seguintes características: 1) um ritornelo pode ser um bloco de afetos musicais e sua investigação auxilia na compreensão da passagem da comunicação afetiva fortuita de sons para uma relação consistente, capaz de se tornar criativa através de sua expressividade; 2) o ritornelo é o conteúdo próprio da música e sua investigação afasta a pesquisa de uma hermenêutica que busca o significado das músicas em suas letras ou nos sentimentos a que a elas são atribuídas, produzindo um foco que observa as potências musicais de informar e deslizar sentidos dados; 3) um ritornelo musical tem diversas funções territoriais sobre o espaço geográfico, mas também tem a capacidade de territorializar e tornar funcionais os sons de uma música. Nesse caso, sua investigação auxilia na observação da dimensão informativa da música; 4) a música pode produzir ritornelos, mas também pode desterritorializar ritornelos, e essas desterritorializações atingem tanto as funcionalidades musicais, que podem se desenvolver enquanto contrainformações no interior da música, quanto podem ressoar para fora da música, contrainformando outros planos. Investigar essas potencialidades é aproximar-se da força das sensações.

Posto isso, o desenvolvimento a seguir busca dar maior consistência a essas placas-cartaz colocadas e extrair de sua relação algumas expressões que sirvam para as análises posteriores.

\*\*\*

Em seu abecedário, Deleuze (1994) descreve o ritornelo enquanto uma ária: uma série de notas que constituem um canto, uma melodia. Um ritornelo pode ser um “tra-la-lá” (DELEUZE, 1994, p. 67). E um tra-la-lá parece ter três partes com diferentes notas musicais ou, pelo menos, com intensidades distintas, que marcam algum tipo de descontinuidade entre as partes. Se assim for, se houver três partes, a questão é que há uma consistência entre elas, já que não só estão juntas nessa frasesinha quanto se propagam em diversas músicas.

E a criação de um ritornelo é, justamente, um enfrentamento do problema da consistência, que coloca em continuidade aquilo que aparentemente expressa uma

ruptura. Então se pode perguntar: por que as partes de tra-la-lá tem consistência? Que tipo de forças constituíram esse singelo ritornelo?

Diferente de recorrer a uma explicação da criação dos ritornelos a partir de um modelo arborescente, ou seja, a partir de códigos ou leis que regessem a formação de blocos sonoros, Deleuze e Guattari (2012b) pensam a formação dos ritornelos a partir de uma lógica afetocomunicativa consistente e, portanto, expressiva. Consideram que a força que um afeto age sobre o outro pode se tornar uma força de consistência das relações das partes. Consideram, assim, que o que produz consistência é a relação dos afetos, mais do que a relação das partes. Ao invés de considerarem uma lógica da relação das partes, consideram uma lógica rizomática dos afetos. Um afeto deseja outro a partir de seus fluxos e a formação de um ritornelo é a formação de uma máquina de vários afetos, que encontram uma consistência entre diferentes fluxos.

Em torno do tra-la-lá, se pode especular que a relação entre a rítmica tamborilesca do ‘tra’ e a potência melódica do ‘la’ cria um afeto de variação capaz de evocar uma segunda relação entre o ‘la’ e o ‘lá’. É como que um encontro fortuito acabasse gerando uma ponte, que, agencia movimentações que desembocam em novos encontros que, por sua vez, evocam outra ponte.

Uma relação devém um afeto (da descontinuidade, cria-se uma consistência de continuidade e, então, as partes diferentes passam a ser um *continuum* intervalado por variações). Por sua vez, esse afeto do *continuum* passa a desejar variar, evocando uma nova relação e a produção de outro afeto. No entanto, não se pode mais do que especular essas etapas, já que sua temporalidade e seus vetores não podem ser remontados.

De qualquer maneira, o resultado concreto da produção conjunta desses afetos é a consistência que mantém as partes do tra-la-lá reunidas. É a formação do ritornelo. E sua lógica de produção é, portanto, tanto afetiva quanto sua consolidação é inventiva.

A consolidação não se contenta em vir depois; ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 148, grifo dos autores).

Sendo assim, os afetos e afecções são o que tornam possível tal tomada de consistência do ritornelo. Um ritornelo não é construído à base de uma batalha onde restam apenas os afetos mais fortes. Um ritornelo é constituído através de relações de simpatia, através de paixões alegres que aumentam a força dos sons mutuamente ou

através de danças elementares que ora ocupam ora liberam espaços para outros elementos, numa lógica de pontos e contrapontos, como dizem Deleuze e Guattari (2012b)<sup>231</sup>. A produção dos ritornelos não é, portanto, uma consolidação acordante, que todos trabalham em prol de uma mesma produtividade; tampouco é uma consolidação que gera excluídos absolutos. É um tipo de produção que se desenvolve como uma música, uma dança, uma arte dos encontros consistentes – entre corpos e entre afetos sonoros<sup>232</sup>. É, então, como se houvesse uma música mais abstrata dentro do fazer musical. Uma rítmica do universo, do cosmos.

Na música, um ritornelo é uma relação afetiva consistente de sons. Mas ela deve a sua constituição a um mar de relações que está aquém e além dos sons. Os ritornelos da música pop, por exemplo, podem ser produzidos pela relação de sons, instrumentos, equipamento de gravação, estúdios, vivências. Estes elementos e seus afetos vão constituindo consistência, formando planos de relações (planos de consistência<sup>233</sup>) que passam a produzir afetos musicais, ou seja, vão produzindo sons e relações de sons. Esses, por sua vez, vão relacionando-se até adquirirem tal consistência sonora que se tornam ritornelos estritamente sonoros.

Outro modo de aparecimento de ritornelos na música pop relaciona-se com uma espécie de movimento de ocupação de ritornelos pré-existentes em outras músicas. Isso fica claro em músicas que utilizam ritornelos infantis, animais e outros. Alguns exemplos: 1) o próprio tra-la-lá é utilizado tanto em músicas infantis<sup>234</sup> quanto em

---

<sup>231</sup> Os afetos pouco intensos, então, não são excluídos dos ritornelos: eles podem se tornar pontes para outros afetos, podem ocupar brechas, podem encontrar ritmos em que possam se encaixar. Não se trata, portanto, nem de uma arte do consenso, no qual o diferente ou fraco é excluído.

<sup>232</sup> Para Deleuze e Guattari (2012b), a arte de dar consistência à relação de afetos encontra na música uma tematização, mas essa arte percorre diversos outros agenciamentos. Em *Espinosa – filosofia prática*, Deleuze (2002) observa como a investigação da consistência das relações se trata de um estudo ético, que desemboca em uma etologia, que tanto investiga as relações afetivas entre corpos distintos quanto os afetos intensivos de um corpo. Neste mesmo livro, Deleuze recupera a etologia de Uexküll, que pensa a relação entre animais como uma espécie de composição musical. É imerso nessas concepções, que Deleuze e Guattari (2012b), observam como os animais produzem ritornelos com galinhos, com cores, com sons, com folhas, com gestos, com lugares. Observam como eles produzem consistência e consolidação entre múltiplos elementos, que, algumas vezes, produzem sons organizados. Assim, o canto do bem-te-vi, por exemplo, não obedece somente à ligação dos sons, mas também a relação que eles fazem com a paisagem sonora de seu habitat, com suas cores, com seus gestos etc. É nesse sentido que a estética musical e artística desenvolvida por Deleuze e Guattari (2012b) é muito menos humana do que maquínica.

<sup>233</sup> A definição dos diferentes planos descritos por Deleuze e Guattari situa-se no capítulo 2.2.3 *Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical*.

<sup>234</sup> Por exemplo, *Oh Tra La La La La Oh* (2019), de Kamalu e sua Turma, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/3y7mbTFwMzL23XyhOUS6uL?si=e9ea5a0bca554b14> ; há também *The Tra La La Song (One Banana, Two Banana)* (2021), de The Banana Splits: <https://open.spotify.com/track/2j9w5xu69ioTxUZFvquGs?si=f089a559b6d94bf9> . E há ainda muitas outras músicas infantis que utilizam o tra-la-lá enquanto ritornelo e estão disponíveis no Spotify.

músicas que buscam se inserir nos fluxos de distribuição da música pop massiva<sup>235</sup>; 2) em uma brincadeira que se espalhou na internet em diversas redes sociais, o canto do bem-te-vi foi mixado em diversas músicas pré-existentes ou em diversos ritmos musicais, desenvolvendo uma grande cadeia de desterritorializações<sup>236</sup>; 3) o uivo lupino figura em diversas músicas pop, ocupando diferentes gêneros musicais, como o trap, o sertanejo e o r&b, e sendo utilizado com diferentes funcionalidades<sup>237</sup>.

Sendo criado musicalmente ou criado a partir de outros tipos de agenciamento, os ritornelos são considerados enquanto o bloco de conteúdo próprio da música por Deleuze e Guattari (2012a). Por um lado, quando se pensa o ritornelo enquanto bloco sonoro, deflagra-se que é possível considerar os próprios sons enquanto corpos e as suas capacidades de conexão enquanto suas possibilidades enunciativas<sup>238</sup>. Já quando se considera que ritornelos infantis, animais e outros ocupam músicas diversas, deflagra-se que movimentos de outros domínios ressoam sobre os sons musicais, de maneira que a música pode ser perspectivada por movimentos produtivos outros<sup>239</sup>.

É com a segunda consideração que Deleuze e Guattari (2012a) observam o devir na música. É quando ritornelos musicais ocupam ou fazem menção a ritornelos de outros domínios que a música, ela própria, aproxima-se de uma alteridade radical. Embora o tra-la-lá de Tina Turner e Ike (1962, Tra La La La) sugira um tra-la-lá infantil, trata-se de um tra-la-lá em vozes potentes, proferido a partir de técnicas vocais aguçadas. O bem-te-vi modulado para se tornar afinado e produzir melodias variáveis não é um bem-te-vi animal, mas o sugere. O uivo contido em *Self Control*<sup>240</sup> (2016), de Frank Ocean, afinado e timbrado com *autotune*, produzindo melismas diversos, não é um uivo lupino ou canino, mas sugere lobos e cachorros. Em cada um dos casos,

---

<sup>235</sup> Há uma música de Ike & Tina Turner, chamada *Tra La La La* (1962), que está disponível em: <https://open.spotify.com/track/5eihRfCKzrB22hSWVHxWpM?si=6130d8ab49af4a99> ; existem ainda bandas atuais de diversos estilos utilizando variações do tra-la-lá, colocando esta célula em gêneros como o trap pop e o punk. Para ouvir exemplos: Naturalvbyz Issential Aka N.V.I, disponível em: <https://open.spotify.com/track/1yPLJGyUbzmL59G3mS3D77?si=16b2174950bf47fc> ; e The Dickies, disponível em: <https://open.spotify.com/track/6TKKQtAbvO5WBZQvGLdOpE?si=a70464102db74683> .

<sup>236</sup> Um exemplo é Bem-Te-Vi Remix, que está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/episode/6ilFoah8eQv5f553RxIT6r?si=e74fd34eb1764038> .

<sup>237</sup> A playlist Uivos na música pop contém várias músicas que tem como conteúdo o ritornelo lupino. Está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/playlist/3Sz72FQLtE3Gu2KaeckCbs?si=3f0da576b1714602> .

<sup>238</sup> Essa concepção é correlata ao modo de consideração dos agenciamentos de corpos e os agenciamentos de enunciação tratada no capítulo 2.2.1.

<sup>239</sup> É a lógica da inspiração e agenciamento entre vasos não comunicantes, que foi tratada no capítulo 2.2.1

<sup>240</sup> *Self Control* (2016), de Frank Ocean, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/5GUYJTQap5F3RDOiCOJhrS?si=578542c872a84d1e> .

surtem figuras limítrofes, seres totalmente novos dentro da música, que estão *entre* identidades. Nem criança nem adulto; nem pássaro e nem sintetizador; nem lobo nem humano. São indiscerníveis, seres de fronteira, que operam devires: devir-criança, devir-pássaro, devir-lupino na música.

Os ritornelos, então, são blocos sonoros, mas remetem a corpos, a situações, a territórios. Eles são expressões de certas identidades, que não se referem a indivíduos, mas a coletividades (crianças, bandos, matilhas, alcateias). E são os ritornelos que traçam os territórios desses seres. A criança canta seus ritornelos para espantar o medo, forjando um lugar seguro; os animais expressam seus ritornelos para afastar seres de mesma espécie, se proteger, acasalar.

Se vai entrando, pouco a pouco, nas funcionalidades ritornélicas. Territorializar, desterritorializar, reterritorializar.

“Quando é que cantarolo?” Cantarolo em três ocasiões: quando dou uma volta pelo meu território e tiro o pó dos móveis. O rádio está ao fundo. Ou seja, quando estou na minha casa. Cantarolo quando não estou em casa e estou voltando para casa ao anoitecer, na hora da angústia. Procuo meu caminho e me encorajo cantarolando. Estou a caminho de casa. E cantarolo ao me despedir e levo no meu coração... Tudo isso é canção popular (DELEUZE, 1994, p. 67).

O ritornelo funciona como um centro funcional, ou melhor, como um centro provisório que distribui funções. Ele é uma fórmula sonora que se propõe ao reconhecimento – é a figura sonora. *Bem-te-vi*, e um pássaro vai construindo seu território em uma vasta terra, protegendo-se com tijolos sonoros. *Bem-te-vi*, e um pássaro demonstra a zona em que está posicionado, mais perto ou mais longe de sua casa. *Bem-te-vi*, e um pássaro demonstra que está apto e desejando acasalar ou partir em errância. Caos, abrigo e abertura para a liberdade.

Esta é a dimensão (contra)informacional do ritornelo. Ele provoca processos tão distintos quanto complementares (territorializações, desterritorializações, reterritorializações), mas também mantém relações, organiza, permite repetições. Musicalmente, isso fica muito evidente: um ritornelo instrumental pode adquirir tamanha fluidez e consistência que pode ser repetido do início ao fim da música, funcionando como base fixa, onde outros elementos possam conviver e variar<sup>241</sup>; um ritornelo melódico pode funcionar como um refrão que distribui todo o sentido da

---

<sup>241</sup> É o caso da música modal, desenvolvida como ritos em diversas sociedades africanas, orientais e ameríndias, como descreve Wisnik (2017). Mas é também o caso de um grande conjunto de músicas pop que são analisadas no capítulo 4.

música; um timbre que mantenha sua duração pode expressar-se enquanto ritornelo que marca zonas musicais.

O uso de ritornelos informa a música e informa a escuta que se faz dela. Mas também pode desterritorializar e contrainformar a música, os agenciamentos originários dos ritornelos e as escutas musicais. É o caso dos devires: o ritornelo do lobo é arrancado do território lupino ao se tornar consistente em uma música.

E esse é justamente o processo estético que Deleuze (2005b) considera como próprio da música criadora. “O ritornelo é a territorialização sonora por oposição à música, enquanto a música é o *processo*, o processo de desterritorialização” (DELEUZE, 2005b, p. 336). A música, então, precisa de ritornelos existenciais para produzir outro tipo de ritornelo: o ritornelo cósmico ou a máquina de sons.

Nos termos comunicacionais de Deleuze (2016), a música se torna criadora quando faz com que a repetição do ritornelo provoque diferença. Não se trata de produzir um novo sistema musical, mas de escapar das potencialidades estritamente informacionais dos ritornelos e fazê-los produzir. E embora a inserção de ritornelos pré-existentes na música seja o modo de criação descrito em maior profundidade por Deleuze e Guattari (2012a), ele é um dentre tantos modos de fazer isso.

Em *Derrames*, Deleuze (2005b) observa a desterritorialização criadora por outra via. Pensa sobre a técnica dos castrati, cantores que alcançam timbres e alturas que territorializam existências femininas e infantis. Portanto, trata-se de uma técnica que desterritorializa os ritornelos infantis e femininos.

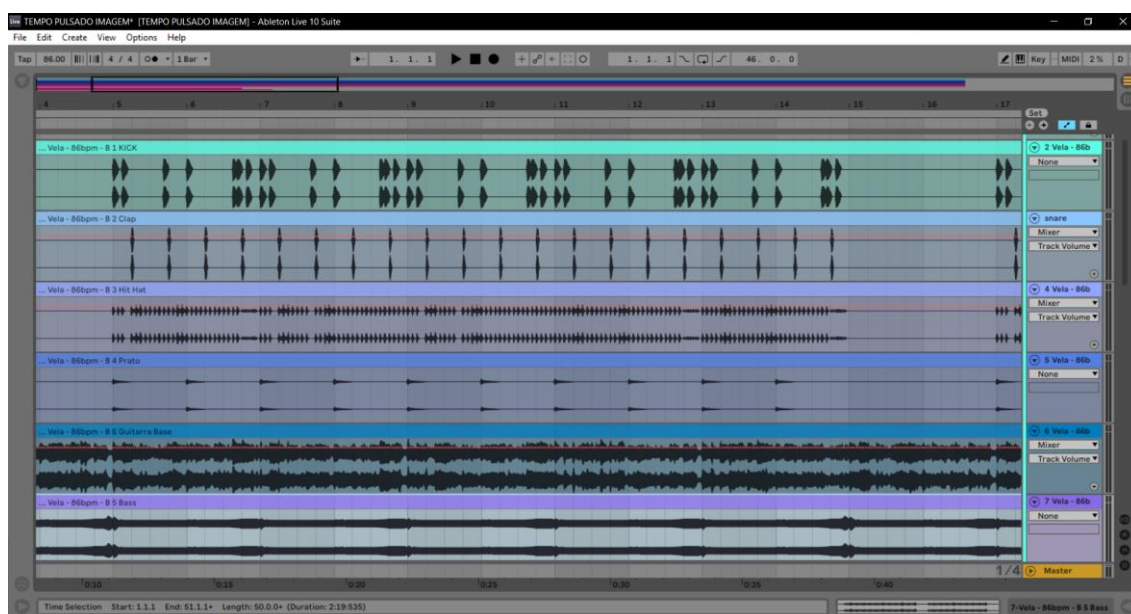
Nesses dois modos, a criação estaria em uma desterritorialização que funcionaria a partir de uma transversal traçada entre a música e corpos outros. Uma transversal que atravessa diferentes domínios expressivos. Mas haveria como pensar a desterritorialização do ritornelo de uma música através do trabalho de seus próprios sons? Haveria música que cria um ritornelo, faz ele informar um território sonoro, e através de procedimentos de relação internos o faça deslizar, desterritorializando-o e, conseqüentemente, contrainformando-o?

A partir de outra abordagem, ainda em *Derrames*, Deleuze (2005b) observa o ritornelo na música em relação ao tempo. Pensa dois tipos de tempo: o tempo pulsado e o tempo não-pulsado. O tempo pulsado é o tempo territorializado, é o que se pode assinalar o estado de desenvolvimento de uma forma, serve para ritmar o

desenvolvimento de uma forma. E, além disso, diz que a forma musical mais simples do tempo pulsado é o ritornelo.

Considerando que a música pop ocupou e se desenvolveu a partir de softwares de produção que funcionam fortemente através de repartições temporais (como demonstra a Figura 3), percebe-se que na música pop de streaming o ritornelo musical é realmente um de seus tipos de bloco sonoro mais recorrentes.

Figura 3 – Ableton Live opera através do tempo pulsado



Fonte: etapa analítica dessa pesquisa.

Já o tempo não pulsado é explicado por Deleuze (2005b) como a operação de desterritorialização do ritornelo por procedimentos musicais. É um tipo de tempo que só pode ser arrancado do tempo pulsado. Não existe em si, não é um tipo de sistema temporal, mas uma linha de fuga do tempo pulsado. E para se chegar nele, é preciso que se forme a consistência entre diferentes afetos, é preciso que se conjugue diferentes fluxos afetivos de modo a descarrilhar o tempo. Mas o descarrilhamento não é uma aleatoriedade fora das marcações apenas: ele pode ser o efeito de uma organização consistente sobre a outra.

O tempo não pulsado é fabricado se o desenvolvimento de uma forma qualquer, definida por propriedades intrínsecas, arranca partículas que se definem somente por suas relações de velocidade e lentidão, suas relações de movimento e de repouso (DELEUZE, 2005b, p. 357-358, tradução nossa).



Logo, se pode conceber uma desterritorialização de um ritornelo na medida em que, por exemplo, há variação entre duas velocidades musicais, ou seja, quando há variação de BPM ou variação de modo de organização rítmica. Existem várias músicas de grande sucesso que operam esse tipo de criação, como *ANACONDA \*o\* ~~~*<sup>242</sup> (2021), de Luisa Sonza e Mariah Angeliq, ou como *Saci*<sup>243</sup> (2019), de BaianaSystem.

Nesses casos, os afetos de variação atestam a passagem de uma velocidade a outra ou de um ritmo a outra. No primeiro caso, ambas as partes, embora com BPM's distintos, estão organizadas pulsadamente. No segundo, ambas as partes, embora com desenhos rítmicos distintos, também estão organizadas pulsadamente. No entanto, a relação das partes de cada uma das músicas provoca efeitos sobre as outras, desterritorializando-as, contrainformando-as<sup>244</sup>. Observa-se que se pode chegar no tempo não pulsado, na desterritorialização ritornélica, através da relação de ritornelos. E essa é um dos modos mais característicos de criação da música pop de streaming<sup>245</sup>.

Para além desses modos de criação e desterritorialização de ritornelos, ainda são demonstradas outras tantas ao longo das páginas precedentes. E a generalização delas é o tipo de trabalho sonoro que já se mencionou em diversos outros momentos: o trabalho expressivo das partes de uma música.

Assim, relembra-se como os ritornelos musicais podem adquirir, mesmo no recorte de uma simples música, tanto funções de territorialização quanto de desterritorialização, evocando uma reterritorialização sempre inacabada. Trata-se, do desvelamento da força de ressonância própria das músicas que funcionam como máquinas de sons, como músicas criadoras. Trata-se do desvelamento das sensações produzidas, conservadas e emanadas pela música, que partem delas e viajam transversalmente para domínios pouco previstos.

### **Apêndice 3: Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos**

Há uma íntima relação entre a produção de afetos expressivos, a desterritorialização dos ritornelos e a produção de sensações na teoria musical

---

<sup>242</sup> *ANACONDA \*o\* ~~~* (2021), de Luisa Sonza e Mariah Angeliq, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2342IPAZ9zddhgAQEiLx4V?si=f1f2de96dad14b09>.

<sup>243</sup> *Saci* (2019), de BaianaSystem, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/0JODkg3g4Pn6MgeNyaARIF?si=deddcfe744a34ce5>.

<sup>244</sup> Essas músicas são analisadas mais detidamente no capítulo 4.

<sup>245</sup> O capítulo 3 demonstra como esse tipo de criação encontra meio de distribuição privilegiado nas plataformas de streaming.

deleuzeana. Embora sejam três acontecimentos estéticos que podem ser ditos enquanto separados, eles mantêm uma forte consistência entre si. É possível que em alguns modos de criação musical, apenas um ou outro acontecimento seja intensificado, um ou outro realmente se expresse. Mas, em relação à música pop de streaming, considera-se que haja uma regularidade bastante acentuada de um encadeamento inextricável desses acontecimentos. Isso se deve à demanda das plataformas de streaming por músicas que tanto sejam altamente informativas quanto produzam sensações, jogo através do qual as músicas tornem-se mais circuláveis e duradouras nas playlists de sucesso dessa indústria pop<sup>246</sup>. Deleuzeanamente se poderia dizer: as plataformas de streaming desejam as máquinas de sons.

Além disso, a continuidade entre os acontecimentos mencionados já foi sugerida: enquanto blocos de afetos expressivos, os ritornelos, ao serem desterritorializados pela música, emitem expressividades incorporais (sensações) que contrainformam a organização musical, podendo também se propagar a outros domínios expressivos.

Esse encadeamento sugerido (entre afetos, ritornelos e sensações) aparece, inclusive, em trechos distintos de *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010). E por vias de introdução da abordagem da sensação que se faz a seguir, valem ser recuperadas.

Sobre a simpatia e a proximidade dos afetos e das sensações nas criações artísticas, eles dizem:

o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197).

Em frente a essa consideração, a pulga se instala e as questões vão aparecendo: que tipo de relação tem os afetos e as sensações? Como um e outro elemento são produzidos em consistência?

Já ao mencionar o movimento de territorialização animal enquanto arte, pontuam: “o ritornelo inteiro é o ser da sensação. Os monumentos são ritornelos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 218). Dizem que na própria constituição do

---

<sup>246</sup> O capítulo 3 demonstra a concepção deleuzeana de pop e também descreve pontualmente os mecanismos algorítmicos do Spotify que constituem um maquinismo de circulação musical que influencia nos modos de criação dos hits.

ritornelo existe produção e conservação de sensações. E ao lembrar que um ritornelo é um bloco consistente de afetos, se poderia já indagar: como emergem essas sensações dos ritornelos? Qual é sua natureza? São o único tipo de sensação descrita por Deleuze e Guattari?

Quando se investiga também as aparições (e os modos como as sensações aparecem) na obra deleuzeana, as relações entre os afetos, os blocos de afetos e as sensações vão ficando cada vez mais nítidas. As sensações – assim nomeadas – são discutidas principalmente em *Francis Bacon - lógica da sensação* (DELEUZE, 1981) e em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), aparecendo pontualmente também em *Cinema I – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983) quando da descrição das chamadas imagens-afecção.

Mas é notório também encontrar descrições de elementos muito similares às sensações em outros livros, principalmente em *Proust e os signos* (DELEUZE, 2003) e em *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2018c). No primeiro, os *signos essenciais da arte* são ditos enquanto emissões incorporais que são como ressonâncias que mudam a perspectiva de seus interpretadores. No segundo, o *ser do sensível* é descrito enquanto uma força que se revela na obra de arte e a faz um meio de experimentação, que suscita problemas devido à sua natureza incorporal e que não pode ser sentida do ponto de vista do exercício empírico, mas apenas através do exercício transcendente. *Signos essenciais e ser do sensível*<sup>247</sup> tem, portanto, características e funcionam muito similarmente ao que é dito sobre as sensações.

Essas pistas, e seus *drops* de definições correlatas, anunciam apenas o novo a ser destrinchado. E a verticalização das definições de sensação, que se espalham por diversos livros deleuzeanos, vem a seguir perseguindo alguns objetivos cruciais para a perspectivação do conceito a partir da força das músicas produzidas pelo maquinismo que tomam parte com o Spotify.

Então, a partir das descrições das sensações operadas por Deleuze, as problematizações a serem discutidas rondam as seguintes características: 1) a sensação é uma força de transformação, de deformação e até mesmo de destruição em certo sentido. Compreendida assim, no interior de uma teoria da comunicação deleuzeana, ela

---

<sup>247</sup> Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010) chegam a mencionar o ser do sensível como uma expressão cambiável a ‘ser da sensação’: “o artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239, grifo dos autores).

pode ser considerada enquanto uma força contrainformacional. Já em relação ao perspectivismo do pensamento de planos, ela pode ser compreendida enquanto uma força de variação de perspectivas, tanto musicais quanto dos intérpretes musicais; 2) as materialidades da sensação sempre são compostas: a) para a sensação ser vibração, é preciso haver força sobre corpos; b) para ser ressonância, é preciso que exista relação de vibrações; c) para ser movimento forçado, é preciso que exista ressonância tamanha que gere movimento em corpos. Desses três tipos de sensação, extrai-se que a sensação é puro movimento, de onde sua natureza incorporal. Mesmo assim, ela não é imaterial: ela é força, sua materialidade é a das relações de movimento. Essa concepção leva diretamente à natureza dos afetos expressivos (que também emergem da consistência da relação de movimentos), coincidência essa que exige o discernimento preciso entre afeto expressivo e sensação; 3) os tipos de sensação descritos por Deleuze já sugerem modos de sua criação, mas é importante enfatizar modos de criação de sensações propriamente musicais, objetivo através do qual se recorre ao ritornelo e a lógica do monumento. Nesse ponto, abre-se a oportunidade de rever a especificidade das sensações próprias da música pop de streaming.

Com esses blocos de problemas colocados, está informado o percurso a ser desdobrado a seguir a partir de seu agenciamento com alguns trechos musicais como sons que fazem pensar as sensações.

\*\*\*

Começar definindo a sensação por seus efeitos é, ao mesmo tempo, ir sugerindo sua natureza incorporal. Porque a sensação aparece em seus efeitos, ela anuncia-se ao efetuar uma mudança. E, proeminentemente, diz a que veio por ações que atingem as formas concretas, os corpos existentes, os expressos. “A sensação é a mão da deformação, o agente da deformação dos corpos” (DELEUZE, 1981, p. 19).

Sua potência característica é de deformar – contrainformar. Então necessita de algo a que transformar para manifestar sua natureza. Por isso, Deleuze (1981) chega a dizer que ela tem uma face voltada para o sujeito (ou se poderia dizer para o corpo que é transformado) e outra voltada para o objeto através do qual emana a força de deformação (se diria, a música, por exemplo). Mas esse modo fenomenológico que ainda dicotomiza sujeito e objeto é questionado por Deleuze (1981) por dentro da

própria fenomenologia, e à sensação é conferida uma espécie de plano de consistência, na qual sujeito, objeto e sensação não mudam individualmente de natureza sem que os outros elementos mudem também.

Ela [a sensação] pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolúvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu *me torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro (DELEUZE, 1981, p. 19).

A sensação, portanto, tem a capacidade de deformação, mas ela própria se deforma ao desenvolver sua potencialidade. Ou melhor, ela seria uma matéria em variação contínua, a depender da consistência dos elementos com que faz relação. Nesse sentido, a potência de deformação, pensada comunicacionalmente, pode ser dita enquanto contrainformação. Ela depende do processo de informação para se manifestar e a sua contribuição é desviar o processo da repetição exata.

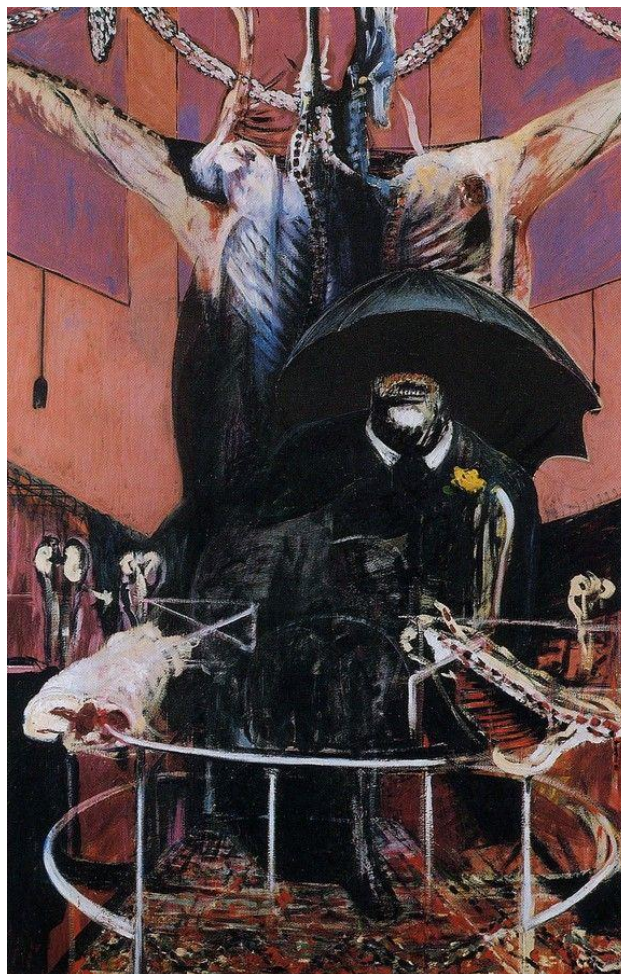
Pensando a pintura, esse processo fica bastante evidente. Deleuze (1981) observa que existem duas maneiras de ultrapassar a figuração: através da forma abstrata e através do que chama de Figura<sup>248</sup>. E a Figura é a forma sensível relacionada à sensação. Paul Cézanne é considerado precursor desse tipo de pintura e Francis Bacon estaria em continuidade a essa linhagem produtiva da pintura. Mas o que fazem? Não deixam de figurar, mas ao pintar uma casa, um corpo, um lugar etc. mantêm traços, borrões, áreas de puro traçado, relações de corpos através dos quais a força da sensação se torna sensível e atuante, de maneira que as formas da pintura fogem de sua exterioridade representacional. Assim, as formas das Figuras remetem às suas deformações e não exclusivamente a objetos exteriores que a pintura buscaria representar. Os contornos, por exemplo, tornam-se elementos de exploração, já que deixam de apenas serem usados para representar o exterior, sendo elementos em que fica evidente a deformação. Então, a representação não deixa de aparecer em certa medida. Mas ela serve para evidenciar a deformação operada pela sensação.

A sensação, por sua vez, é o objeto desse tipo de pintura. E ela deforma a informação representativa da pintura. Contrainforma a própria pintura, o próprio quadro. E flui também essa potencialidade de contrainformação para os observadores exteriores da pintura – tanto para sujeitos quanto para objetos que participam da pintura por analogia representacional.

---

<sup>248</sup> Figura aparece sempre em letra maiúscula para designar essa figura movediça, que se relaciona com sensações.

Figura 4 – Pintura de 1946 de Francis Bacon através da qual é possível observar o processo de autonomização do traço em relação à representação



Fonte: WahooArt.

Nesse caso, a sensação concorre na tendência de desenvolvimento das formas das obras. Os quadros passam a ter perspectivas de desenvolvimento fortemente agenciadas pela sensação – sua perspectiva deixa de ser estritamente informacional de uma exterioridade e passa a ser expressiva de um movimento de variação conjunta e consistente desde a sua produção. Bacon cita dois processos, recuperados por Deleuze (1981):

em Pintura de 1946, ele queria “fazer um pássaro pousando em um campo”, mas os traços riscados tomaram um tipo de independência, e sugeriram “qualquer coisa de bem diferente”, o homem com guarda-chuva. E nos retratos de cabeças, o pintor busca a semelhança orgânica, mas acontece que “o próprio movimento de um contorno a outro” libera uma semelhança mais profunda em que não podemos mais separar os órgãos, olhos, nariz ou boca (DELEUZE, 1981, p. 84-84).

Figura 5 – O movimento que deixa de separar os órgãos do rosto em Study For Three Heads de Francis Bacon



Fonte: MoMa.

Tanto a intenção do artista de representar quanto a característica representacional da forma ‘final’ dos quadros são extrapoladas pela força da sensação. A perspectiva da pintura passa a ser a da expressividade do agenciamento. E a sensação segue agindo, não deixando de deformar, contrainformar, porque sempre operando sugestões como resíduo de sua potência de movimentar suas quase representações.

Embora em um livro sobre pintura, Deleuze (1981) não deixa de pensar a sensação musical em diversos momentos, sendo a música tanto tema de análise quanto inspiração para pensar os movimentos da sensação em outras artes. Nesse livro, o efeito da sensação musical é relacionado com três quesitos: 1) criação de possibilidades musicais de expressar forças que não são sonoras; 2) produção de sensibilidades e funcionalidades distintas daquelas que formam o organismo humano; e 3) desencarnação de corpos.

Em relação à expressão musical de forças que não são sonoras, pode-se dizer que se trata de um procedimento similar ao da Figura da pintura. A deformação musical é sintoma de um processo contrainformacional, correlato a uma ou mais sensações. No caso da pintura, a deformação relaciona-se com uma espécie de desvio da capacidade representativa dos quadros. Mas isso não seria algo raro na música: a representação não é uma das potências mais acentuadas desse domínio expressivo. A música, de certa maneira, sempre desvia a representação, sempre mantém alguma margem sugestiva.

Então, no caso musical, o desvio operado pela sensação atinge a tendência de desenvolvimento da forma musical. Isso pode ser observado, por exemplo, em uma velocidade rítmica que muda abruptamente sem motivo anunciado pelos decorrer da

música, como acontece em ANACONDA, de Luisa Sonza e Mariah Angeliq; em um elemento que possui um tipo de edição aberrante em relação ao resto da música, como acontece com a voz de Marina Sena, em *Por Supuesto* (2021)<sup>249</sup>; na mudança abrupta de vários parâmetros musicais entre um bloco e outro de uma música, como acontece em *Bad Guy* (2019)<sup>250</sup>, de Billie Eilish.

Mas o que isso tem a ver com tornar audível forças não sonoras? A questão é que uma contrainformação tendencial no material musical é índice da ação de uma sensação. A variação material é a parte sensível da sensação<sup>251</sup>. E a sensação, sendo sempre efeito de uma composição, pode ser uma força sintética na qual as partes produtivas podem ser outras forças, as quais podem escapar da percepção auditiva.

O tempo não pode ser ouvido em si, por exemplo. Mas o tempo e a velocidade podem alterar a forma musical: uma variação de velocidade, uma curta duração de uma parte ou uma longa repetição podem agenciar transformações na matéria sonora. Então, quando a música varia pela ação desse tipo de forças, ela está captando as forças do tempo. Se pode dizer que o tempo ou a velocidade também agem na constituição da perspectiva de desenvolvimento da música. E, embora não se possa ouvir o tempo em si, a matéria sensível da música conserva e transmite sonoramente a força do tempo enquanto contrainformação. Se ‘ouve’ o tempo através da variação de velocidade musical e através da duração das partes de uma música.

E é precisamente nesse sentido que a sensação cria sensibilidades. Ouvir o tempo; ouvir o peso; ouvir a luz. Trata-se de ouvir forças não sonoras pela via da sensação musical. Em relação ao corpo humano, por exemplo, isso significa dizer que uma música pode criar sensibilidades distintas<sup>252</sup> para os órgãos. “É certo que a música atravessa profundamente nossos corpos, e nos põe uma orelha no ventre, nos pulmões...etc. Ela se conhece em onda e nervosidade” (DELEUZE, 1981, p. 29).

Os órgãos mudam de função. Buscam sentir o som por outras vias, já que a orelha não consegue perceber todas as potências da sensação. É nesse sentido que a sensação é altamente provocativa, sempre sugerindo ter algo a mais para ser sentido: nada falta, são os sentidos humanos que são excedidos. Em outros termos, a sensação

---

<sup>249</sup> *Por Supuesto* (2021), de Marina Sena, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/7xVSNhAUQhUIpwfR6lTOwA?si=d6f8ff9afaaa4679>.

<sup>250</sup> *Bad Guy* (2019), de Billie Eilish, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/2Fxmhks0bxGSBdJ92vM42m?si=0e7e0d450f0a41f4>.

<sup>251</sup> Essa relação já antecipa um certo tipo de relação entre afeto e sensação, que se descreve a seguir.

<sup>252</sup> Criar funcionalidades distintas para órgãos humanos é uma das características da produção de um corpo sem órgãos, discussão presente em *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2015b).



musical que não se contenta com modos de escuta já prontos, produz novos modos – através de sensações, a música faz variar, contrainformando, então, não só sistemas musicais ou objetos a que se refere, mas também corpos que a escutam, instalando-lhes dispositivos de percepção alternativos à orelha.

A sensação musical, portanto, altera a perspectiva própria da música e também altera a perspectiva de seus interpretadores. A essa segunda potencialidade, diz Deleuze: “ela arrasta justamente nosso corpo, e os corpos, em um outro elemento. Ela livra os corpos de sua inércia” (1981, p. 29). Varia, transmuta, deforma, produz novas capacidades nos corpos com que se relaciona.

Considerando a radicalidade da força da sensação musical, Deleuze (1981) fala de uma espécie de desencarnação dos corpos proporcionada pela música. Ora, a criação de novos modos de escuta vai despedaçando o organismo humano, produzindo fluxos distintos da humanidade. Vai desidentificando os corpos enquanto humanos. Uma orelha no cérebro, outra no ventre, outra nos pulmões, outra nos pés, outra nos pelos, outro na coluna. E da proliferante encarnação, a desencarnação vai se fazendo: pura sensibilidade sonora, o devir-música dos corpos.

Em duas passagens distintas, Deleuze e Guattari (2012a) observam como essa força musical, que se dá através das sensações, pode chegar a desenvolver processos de destruição e de massificação. Refletem sobre o primeiro processo a partir da relação da sensação com os devires próprios da desterritorialização dos ritornelos<sup>253</sup>; já sobre o segundo, refletem a massificação a partir do processo passional da música que pode unificar povos<sup>254</sup>. Em ambas as passagens, essas potencialidades são observadas criticamente, já que, no primeiro caso, a contrainformação agenciada pela sensação musical pode descambar em uma espécie de destruição subjetiva desenfreada – que, na

---

<sup>253</sup> “A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. Não está aí seu “fascismo” potencial? Mas, a cada vez que um músico escreve *In memoriam*, trata-se não de um motivo de inspiração, uma lembrança, mas, ao contrário, de um devir que afrontou tão somente seu próprio perigo, mesmo que tenha de cair para daí renascer: um devir-criança, um devir-mulher, um devir-animal, uma vez que eles são o próprio conteúdo da música e vão até a morte (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.105).

<sup>254</sup> “Parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva ao mesmo tempo, e a voz, igualmente, uma potência de ser desterritorializada muito maior. É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo “fascista” do qual falávamos há pouco: a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião [...]. “É uma ligação muito potente o coro formado pela assembleia do povo...”. Pode-se sempre explicar essa força pelas condições materiais da emissão e da recepção musicais, mas o inverso é preferível, são antes essas condições que se explicam pela força de desterritorialização da música (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 109).

melhor das hipóteses, pode ser um processo de renascimento e reinvenção. No segundo caso, a sensação musical pode participar de um processo passional de produção de povo, conduzindo a produção de massas e de ídolos enquanto semideuses.

Destruição e paixão, desmoromamento e massificação. O que teriam em comum? Haveria alguma noção comum entre todas as ações da sensação?

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010) sintetizam a potencialidade da sensação em relação à comunicação. Nesse livro, como já se viu anteriormente<sup>255</sup>, os autores atacam a comunicação enquanto transmissão de palavras de ordem, ou seja, enquanto transmissão de informações pré-existentes. Outro tipo de mensagem propagada por esse tipo de comunicação seria a opinião, uma perspectiva que advém de uma experiência vivida e se propaga enquanto verdade universal, chegando ao nível de um valor moral – a opinião seria a paixão que tende a se universalizar. Pois então, para a dupla, a arte que propaga sensações não tem opinião. Ela, inclusive, arrasa a opinião, seu movimento impede a opinião consensual. Impede, portanto, a universalização e a perpetuação da moral por conservar a propagar forças de variação contínua.

A sensação musical, então, pode ter como efeitos a deformação contrainformacional, que atinge tanto corpos quanto sistemas musicais, tanto enunciações quanto morais pré-existentes. Ela pode também participar de processos expressivos que tornem sonoras forças que não podem ser escutadas. Também está imbricada na produção de novos modos de escuta, podendo aumentar a sensibilidade humana, ao passo que também desidentifica corpos humanos, fazendo-os tanto entrar em devires quanto em regimes passionais.

Desvela-se, assim, a natureza imprevisível da sensação. A característica mais geral de seus efeitos é a de fazer variar. Por sua natureza sintética, ela vai sempre se completar e adquirir novas funcionalidades na relação que fará com seus interpretadores. Ela só pode ser dita enquanto uma força que impede a tendência bem-organizada, que impede que os processos musicais cheguem a um estágio final, ou seja, é uma força que impede a chegada de uma interpretação musical tão razoável que se torne uma verdade absoluta.

Desse modo, a investigação da sensação não é uma investigação teleológica, não é uma predição de futuro. Sua análise é uma investigação do existente. Se pode apenas

---

<sup>255</sup> No capítulo 2.1.3 *O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música?*. Informação, nesse caso se refere a um tipo de mensagem repetível e repetida, que está territorializada e condiz com uma história específica – ainda que a história seja referente a uma simples música.

dizer que uma sensação é produzida e conservada em uma música. E, assim, dizer que a música tem uma força de variação contínua incrustada em sua materialidade.

\*\*\*

Uma vez que está colocada a potência das sensações de agenciar imprevisibilidade, se pode retomar algo que apareceu já ao longo do pensamento acerca de seus efeitos: sua natureza transversal e incorporal. Uma sensação é transversal porque é “aquilo que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro” (DELEUZE, 1981, p. 19). Ela pode ser produzida pela relação específica de afetos de uma música e passar a agir sobre um ritornelo dessa mesma música, se propagar para a música inteira e ainda seguir agindo sobre sistemas musicais e sobre os interpretadores das músicas. Ela não considera limites, não considera fronteiras. É nômade e flui entre domínios<sup>256</sup>.

E o seu caráter incorporal é o que permite a transversalidade. É por ser puro movimento que atravessa fronteiras corporais e faz vibrar ou movimentar; é, assim, que se soma a outras forças e ressoa<sup>257</sup>. Mas é preciso lembrar, a sensação é incorporal, mas de modo nenhum é imaterial: ela é força emanada por relações. Esse seu caráter sintético, consistente, é dito por Deleuze (1981) da seguinte maneira:

a força está em relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, na forma de uma onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela que é sentida, visto que a sensação “dá” todas as outras coisas a partir das forças que a condicionam (DELEUZE, 1981, p. 30).

Então, a sensação é incorporal, mas seu fundamento é totalmente relacionado com outros corpos e outras forças. Há, portanto, algum tipo de relação, alguns tipos de elementos que são partes de seus procedimentos produtivos. Enfim, é possível se indagar como se estabelece esse tipo de incorporal a partir dos corpos: que tipo de relação esses elementos mantêm?

Mas talvez seja impossível de dar uma resposta geral à questão. Proeminentemente, observou-se a ação das sensações expressas a partir de relações

---

<sup>256</sup> Na música, a força de interferência e inspiração que se falava no capítulo 2 é a sensação.

<sup>257</sup> Inspirado em Olivier Messiaen, em Francis Bacon – lógica da sensação, Deleuze (1981) pontua a existência de três tipos de sensação. 1) sensação simples: é vibração - depende da figura, que é vetor da sensação; 2) sensação composta ou acoplamento da sensação: é ressonância - reúne níveis diversos de sensações diferentes. É o diagrama da Figura acoplada; e 3) sensação transversal: é aquela que produz movimento em outro corpo, que não é o criador da sensação, mas apenas seu testemunho.

diferenciais presentes no material musical. Mas se poderia dizer que existem sensações da qual a música participa e que não são expressas exclusivamente pela relação de seus afetos. O afeto é uma diferença de potencial, mas há diferença de potencial entre coisas distintas. Então, se pode dizer que sensações são correlatas a diferenças de distintos tipos. E aí cada tipo de diferença expressaria um tipo de sensação – sensações analógicas (que são expressas a partir das diferenças observadas pela comparação entre distintos corpos), sensações produzidas pela tradução entre diferentes domínios expressivos, entre outras.

No entanto, ao seguir-se o tipo de criação de sensação das artes, privilegiado em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), o tipo de relação entre corpos e sensações é bastante específico: as sensações são criadas e conservadas no plano material de uma só obra. Trata-se de um tipo de processo imanente, a partir do qual a sensação se espalha para outros domínios, sem nunca deixar de manter sua existência no material musical. Em vista disso, os corpos e forças através dos quais são forjadas essas sensações na música são os sons e seus modos de relação e propagação.

Deleuze e Guattari (2010) passeiam rapidamente dos planos materiais das obras artísticas aos seus planos de composição. Passeiam dos corpos ao caráter incorporeal das sensações com facilidade. E, em diversas vezes, utilizam os afetos materiais como ponte para essa passagem. Então, parece ficar sugerida uma profícua relação entre afetos e sensações no âmbito das artes.

Em algum momento, a funcionalidade das sensações e dos afetos parece se confundir na obra deleuzeana. Observou-se as potencialidades de devir, de deformação, de contrainformação da sensação. Ao mesmo tempo, não é uma e nem duas vezes na obra deleuzeana que é dito que “os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200), que o ritornelo (o bloco de afetos) é o próprio ser da sensação ou que

o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

Ora, é evidente que exista algum tipo de relação entre os afetos e as sensações. Pelo que se pode averiguar, não há propriamente uma passagem direta explicando essa relação. Então se gostaria de sugerir um encadeamento a partir das definições próprias de cada um desses conceitos.

Como se observou, os afetos são os intervalos diferenciais entre partes mais estratificadas de uma matéria musical. Eles são propriamente as passagens de velocidade musical, as passagens de timbres, as trocas de desenhos melódicos, as variações de tonalidade etc. Em suma, os afetos são as variações materiais. Mas essas variações aparecem também para explicar os intervalos por onde se expressam as sensações.

Sendo assim, parece plausível pontuar que as sensações são as forças transversais que emanam dos afetos. Por exemplo, se um som muda de ritmo, ele emana uma força que pode agenciar variações de instrumentação, de timbre, de melodia em outros sons que compõem a mesma música. Outro exemplo: uma variação de timbre pode agenciar a mudança de funcionalidade de um ritornelo, que pode assumir função de refrão, como acontece em *Por Supuesto* (2021), de Marina Sena. E ainda um terceiro exemplo da potencialidade transversal de uma sensação dentro de uma mesma música é *Nikes* (2016), de Frank Ocean, na qual a variação de timbre e de melodia são afetos que repartem a música em três zonas, mesmo que ela se desenvolva do início ao fim a partir de um ritornelo fixo<sup>258</sup>.

Três exemplos que demonstram como variações materiais (afetos) espalham forças de variação em outros parâmetros na mesma música. Daqui até pensar como os afetos musicais também espalham forças de variação em outros domínios é um pulo simples, ao considerar que as sensações são nômades e não respeitam fronteiras

Então, se propõe considerar que os afetos sejam variações materiais, que revelam as perspectivas constituintes das músicas. Ao passo que as sensações sejam consideradas enquanto forças transversais que esses afetos musicais expressam, cuja potencialidade é de manter a variação contínua na e através da música a qual os afetos estão em relação.

A sensação, portanto, mantém uma variação de perspectivas dos afetos musicais porque os coloca em relação com outros domínios expressivos e com outros corpos. Ela é o que garante que não se essencialize a própria materialidade musical. É, de certa maneira, a força que abre o mundo para o fechamento da música. *É o que desenquadra a música de seu fonograma.*

A sensação é o elemento que coloca a música em relação com outros domínios expressivos. E se puder precisar que exista uma comunicação contrainformacional, ou

---

<sup>258</sup> Essas análises são desenvolvidas no capítulo 4.

seja, uma comunicação que é criação ao invés de transmissão do já ordenado, então, se pode dizer que: *a sensação é um elemento comunicacional da música.*

\*\*\*

Posto isso, chega-se à terceira e última questão que interessa aos objetivos levantados pela tese: como as sensações são produzidas pela música? Mas antes avle indagar: o tipo de sensação imanente – aquele criado, conservado e propagado desde uma obra – é realmente o tipo de sensação que ocorre na música pop de streaming?

No capítulo 3, observa-se como a música pop de streaming tanto deseja uma produção frequente de músicas quanto deseja que cada música tenha uma vida útil o máximo durável. Se quer dizer, essa indústria não busca apenas ser abastecida constantemente, mas busca hits e, até mesmo, *evergreens*<sup>259</sup> – aqueles hits que adquirem relevância atemporal, que seguem sendo relevantes por muito tempo.

São músicas que informam e propagam sensações concomitantemente. Isso é uma questão importantíssima para que sejam rentáveis. Então, os hits podem até fazer menções a informações pré-existentes, mas só conseguem se tornar duráveis na medida em que conservam em si o acontecimento que levou a informação contida a se tornar relevante. Assim, mantém em sua materialidade não só a informação produzida pelo acontecimento quanto toda a problemática que a produziu, desde as variações afetivas, até os paradoxos, contradições e polêmicas de seu desenvolvimento.

O modo de produção de sensações que a música pop de streaming mais deseja, então, é o da construção de monumentos que nunca envelhecem. Sobre as características desses monumentos, Deleuze e Guattari (2010) dizem o seguinte:

Toda obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas a sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

Já se viu que os próprios ritornelos são monumentos. O são porque mantêm a consistência entre diferentes afetos e sensações, conservando sua relação tão problemática quanto consistente. Ora, é justamente a consistência entre afetos com perspectivas distintas e conflitantes que faz com que um ritornelo seja um monumento

---

<sup>259</sup> Discute-se essa demanda por hits *evergreens* em 3.2 *Os hits – as regularidades formais dos efeitos da consistência fonogramas e práticas da canção.*

que não aponta para o passado, mas expressa um acontecimento produtivo em constante atividade. Já se viu, sua relação não obedece a um motivo maior anterior, ela é proeminente constituída pela própria relação afetiva. É nesse sentido que é um monumento que não se refere a um passado, mas apenas ao seu presente e ao seu por vir, à sua relação concretizada nos sons da música.

Ora, o que pensar, então, de músicas formadas por mais de um ritornelo? E ainda, por ritornelos conflitantes entre si? Músicas que formam consistência entre ritornelos distantes potencialmente podem manter-se enquanto produtivas continuamente.

Quase repetindo as mesmas palavras, Deleuze e Guattari (2010) posicionam politicamente esse tipo de monumento de afetos e sensações:

um monumento não comemora, não celebra algo que passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 203).

A luta é sempre retomada porque o próprio monumento impede que o acontecimento de produção chegue a um resultado definitivo. Músicas monumentais – estritamente nesse sentido – não são alinhadas a uma ou outra ideologia que busca idealizar um mundo perfeito a se viver. Dadas suas forças de sensação, seu único compromisso é com a variação contínua.

Abrir um vão, um triz, pela força da materialidade do afeto expressivo de sensações. *O Que Se Cala*<sup>260</sup> (2018), de Elza Soares, inicia-se orquestralmente com uma subida instrumental em zigue-zague que culmina no foco absoluto na voz da cantora, sob um vasto vazio instrumental. Os afetos múltiplos – que marcam a variação de queda de vários instrumentos e a aparição da voz – culminam na emergência de uma sensação de vibração vocal, que dá a ela relevância, agenciando uma escuta também focada na voz e na mensagem da letra. Música monumental, em que o instrumental está em continuidade intensa com o compromisso micropolítico da letra, conserva todo acontecimento do levante das vozes negras, femininas, que entram em um devir transversal a todas outras vozes brasileiras caladas. *O Que Se Cala* (ELZA SOARES, 2018) não atesta um momento histórico passado, mas marca um monumento no qual

---

<sup>260</sup> *O Que Se Cala* (2018), de Elza Soares, está disponível no Spotify em: <https://open.spotify.com/track/6Pxgz0NfYuChCMnzjSU8qO?si=0ceb4c0ad2a84ca9>.

esse acontecimento micropolítico passa a ser infinito e infinitamente variável, sendo retomado a cada vez que tocar a música.

Os monumentos das artes são compostos de sensação e de afetos, são obras que consistem de forças de produção. Tentando especificar um pouco mais isso, é possível retomar algumas descrições de modos de produção desses monumentos, ou seja, de descrições das características de diferentes monumentos.

De maneira bastante similar aos tipos de sensação descritos em *Francis Bacon – lógica da sensação* (DELEUZE, 1981), em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010) pontuam três grandes tipos monumentais ou variedades de compostos de sensação: 1) a vibração de um material, procedimento no qual é quase indiscernível o afeto e a sensação vibrátil; 2) o enlace ou o corpo a corpo, procedimento que coloca duas ou mais sensações em ressonância, gerando mais energia de sensação, cuja força pode gerar acoplamentos diversos; e 3) o recuo, a divisão, a distensão, em suma, procedimento que faz com que sensações se propaguem, separando-se.

Ora, esses procedimentos não devem ser tomados como matrizes que se encarnam em diferentes domínios. Mas é demonstrado no mesmo livro como expressam-se no romance, na escultura, na música. Nos livros acerca do cinema, principalmente em *Cinema 1 – a imagem-movimento* (DELEUZE, 1983), a discussão gira em torno dos tipos de imagem, mas é interessante notar como a imagem-movimento é observada a partir de movimentos de vibração elementar (imagem-afecção), de encontro de partes que gera reação (imagem-movimento) e de encontro relacional arbitrário de partes (imagem-mental), havendo ainda outras imagens, cujos procedimentos também poderiam ser analisados em torno da produção de sensações.

De qualquer maneira, pontuar essas coincidências serve para tornar mais discernível o modo de pensamento efetuado nas análises desta tese. Vê-se que o modo de pensamento opera por partes, que formam diferentes tipos de planos. Trata-se de um método que busca observar a força dos próprios afetos e sensações de organizarem as partes de uma obra.

O método descrito e efetuado nas análises do capítulo 4 inspira-se nesse modo de pensamento. Na música pop de streaming, observa-se a compartimentação musical em torno de informações, que, pelo seu choque, produzem sensações. Afeto com afeto, ritornelo com afeto. São elementos que formam partes no plano material da música.



Simultaneamente, em outro plano, esses elementos de variação convivem consistentemente.

\*\*\*

Tratar das sensações musicais em torno das preocupações do campo da comunicação é um grande desafio. Pontualmente, almejou-se demonstrar a dimensão comunicativa contrainformacional da sensação ao enunciar sua potência transversal de alastramento para diversas instâncias, descrevendo sua ação sobre as afetividades e funcionalidades de uma música, sobre os códigos de organização musical, sobre os modos de escuta, sobre os interpretadores das músicas e sobre as opiniões que dela se fazem ou lhe são correlatas.

Retomou-se, portanto, as duas concepções de comunicação de Deleuze para definir a atividade da sensação. Por um lado, as sensações desviam o caráter de propagação de ordem e de estratificação da comunicação entendida como processo consensual. Por outro, afirmam a comunicação enquanto processo relacional transformacional e criativo.

Além disso, afirmou-se um modo de criação de sensações monumental, no qual cada música é um monumento que conserva e propaga forças de variação. Mas não é como se existissem todas as infinitas virtualidades no interior de uma música. Considera-se que a música é apenas um dispositivo de variação do existente que com ela se relaciona. A música monumental – e a música monumental pop de streaming – têm, assim, características fortemente conectivas por não propagarem-se enquanto moldes que englobam e forçam os seus interpretadores a aceitarem uma verdade já dada, mas por expressarem-se enquanto obras cujas formas variam constantemente a partir daquilo que com elas se relaciona.

No entanto, é necessário enfatizar: a música monumental não é como uma obra aberta, disponível para apenas ser preenchida e transformada pelos seus interpretadores. Ela também exerce força de variação naquilo que toca. E o faz através das sensações. O paradoxo da música monumental é: quanto mais fechada, quanto mais as relações problemáticas que produzem suas sensações estão conservadas em seu próprio fonograma, mais essa música tem condição de se abrir, mais tem condição de fazer variar.

O plano material da música monumental agencia um plano de criação nas e das músicas que o desenvolvem. Destrinchar a coexistência desses planos (e de ainda outros) é propositalmente o objetivo mais específico desta tese.

Além disso, como já ficou mencionado, existem vários tipos de monumentos – alguns já descritos por Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?* (2010), e por Deleuze solo em *Francis Bacon – lógica da sensação* (1981). Coube, então, descrever alguns tipos de monumentos – que também podem ser ditos enquanto modos de criação – presentes na música pop de streaming.

## SUMÁRIO COMPLETO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 Problematizações e objetivos .....	16
1.2 Dos problemas às premissas .....	17
1.3 O foco na música pop de streaming .....	19
1.4 Modo de pensar: o perspectivismo ou o pensamento operado por planos .....	21
1.5 Resultados: descrição dos modos de criação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming .....	23
1.6 Estrutura dos capítulos .....	24
2 A CRIAÇÃO NO PLANO DA MÚSICA.....	26
2.1 O ato de criação em Deleuze .....	29
2.1.1 A criação é um acontecimento.....	30
2.1.2 A criação corresponde a um domínio específico: então, o que seria em música? .....	32
2.1.3 O novo é uma contrainformação: e como pensar isto em relação à música? .....	36
2.1.4 O ato de resistência da criação: ao que e de que forma a música resiste?.....	41
2.1.5 As comunidades processuais por vir: os devires da criação musical .....	44
2.2 O ato de criação no plano: para chegar lá, um percurso pelas alturas, profundidades, superfícies e maquinismos do pensamento.....	48
2.2.1 A plenitude do plano: como uma obra cria um território próprio .....	60
2.2.2 A força de produção dos planos: como uma obra altera o agenciamento em que ela foi produzida .....	66
2.2.3 Do dualismo ao pluralismo de planos da criação musical.....	73
2.2.4 Método de análise dos planos musicais.....	81
3 O PLANO DE ORGANIZAÇÃO E A CONSISTÊNCIA DA CRIAÇÃO DA MÚSICA POP DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA .....	92
3.1 Música pop – a prática menor da música instalada na máquina capitalista .....	94
3.2 Os hits – as regularidades formais dos efeitos da consistência entre fonograma e práticas da canção.....	108
3.2.1 Spotify e os hits de streaming.....	116
3.4 Há um hit de streaming contrainformacional? .....	122

4 MODOS DE CRIAÇÃO DE SENSações QUE POVOAM A MÚSICA POP DE STREAMING.....	124
4.1 Metodologia de análise: como as músicas foram selecionadas, como são separadas em modos e como são analisadas teórica e tecnicamente.....	125
4.2 Modo elementar - criação de sensação por variação elementar .....	130
4.2.1 Modo elementar nas vozes através de edição.....	134
4.2.1.1 Nikes – Frank Ocean (variabilidade de timbragens como modo de repartição musical em zonas e a linha de fuga dos devires).....	134
4.2.1.2 Por Supuesto – Marina Sena (oscilação repetitiva de timbragens) .....	138
4.2.2 A potência dos feats e dos samples para o modo elementar.....	139
4.2.2.1 Rei Lacoste – MD Chefe, DomLaike e Offlei Sounds (o feat como intervalo que expressa sensação energética) .....	142
4.2.2.2 WUSYANAME – Tyler, The Creator, YoungBoy Never Broke Again e Ty Dolla \$ign (suspensão de sample como ênfase vocal e simultaneidade de vozes).....	144
4.2.2.3 On Hold – The XX (o sample e a emergência da voz enquanto instrumento percussivo).....	148
4.2.2.4 Calling My Phone – Lil Tjay e 6LACK (produção de sensibilidade a partir de sample de banco de dados pago e o dever-mulher-criança-ciborgue)	150
4.2.2.5 – RADDIM - Febem, Fleezus e CESRV (substituição progressiva e organizada entre ritornelos até a saturação da organização) .....	154
4.2.3 O modo elementar instrumental .....	157
4.2.3.1 Sirenes – Big Blakk, SD9 e Pedro Apoema (o ritornelo que sugere as margens e frestas territoriais) .....	157
4.2.3.2 Ama O Jeito Que Me Odeia – Sidoka e Intactoz Corp. (o ritornelo que varia em relação a si próprio) .....	159
4.2.3.3 Shutdown – Skepta (o ritornelo que varia em relação a si próprio pela adição de outros instrumentos que o repetem) .....	161
4.2.3.4 ANACONDA *o* ~~~ – Luisa Sonza e Mariah Angeliq (a variação gradual de velocidade).....	163
4.2.4 Edição da faixa sonora como um todo enquanto modo elementar.....	166
4.2.4.1 Doce – Boogarins (os filtros de equalização que atingem a faixa sonora toda da música).....	166

4.2.3 Retrospectiva dos atos do modo elementar .....	168
4.3 Modo multiblocos – criação de sensação através da relação de múltiplos blocos expressos em uma música.....	169
4.3.1 Modo multiblocos que justapõe blocos sonoros de um mesmo gênero musical .....	174
4.3.1.1 Máquina do Tempo – Matuê (a relação causal de ritornelos através da significação e da continuidade de características expressivas como elementos de ligação) .....	174
4.3.2 Modo multiblocos entre gêneros musicais distintos.....	177
4.3.2.1 Bad Guy – Billie Eilish (a diminuição e a saturação territorial) .....	178
4.3.2.2 This Is America – Childish Gambino (a dicotomia e a síntese territorial) .....	181
4.3.2.3 – Sinto Tanta Raiva... – Baco Exu do Blues (a relação arbitrária de desaceleração expressiva que sugere trabalho simbólico).....	183
4.3.2.4 Nem um Pouquinho – Duda Beat e Trevo (relação de blocos enquanto separação territorial que delimita o feat e a relação de blocos que explica a influência musical) .....	184
4.3.3 Modo multiblocos que relaciona distintos planos de organização musical.	186
4.3.3.1 Money Machine – 100gecs (saturação concreta e a produção de sensibilidades anestesiadas).....	187
4.3.3.1 SAOKO – ROSALÍA (intervalo de aleatoriedade como energética musical e a consistência do caos) .....	190
4.3.4 Retrospectiva dos atos do modo multiblocos .....	192
4.4 Modo aglutinista – criação de sensação através da relação de elementos sonoros parciais de conjuntos pré-existentes .....	193
4.4.1 Modo aglutinista e a sugestão da música aquém do gênero .....	199
4.4.1.1 Gasolina – Teto Preto (produção de mundo originário e emissão de partículas sonoras no modo aglutinista) .....	199
4.4.2 O gênero por vir no modo aglutinista.....	201
4.4.2.1 Rajadão – Pablllo Vittar (coexistência aglutinista de elementos que mantêm sua individualidade).....	201
4.4.2.2 Duas Cidades – BaianaSystem (modo aglutinista que faz seus elementos trocarem de posição, desessencializando os sons) .....	204

4.4.2.3 Malvadão 3 – Xamã e Neo Beats (modo aglutinista em que a voz assume posição rítmica) .....	205
4.4.3 Proposição de existência de gênero musical emergente e já consolidado pelo modo aglutinista .....	207
4.4.3.1 Rave de Favela – Anitta, Major Lazer, Mc Lan e BEAM (afetividade e sensibilidade pela explicação progressiva dada camadas de informação) .....	207
4.4.4 Retrospectiva dos atos do modo aglutinista .....	210
5 MÁQUINA DE HITS FONOGRAFICOS CRIADORES DA MÚSICA POP DE STREAMING.....	213
5.1 Esquema taxinômico de alguns afetos, afecções e sensações da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming.....	215
5.2 Modos de criação como meios de ligação da máquina de hits fonográficos criadores da música pop de streaming com outras máquinas.....	225
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	232
APÊNDICES: ESTUDOS COMPLEMENTARES DE DEFINIÇÕES DOS ELEMENTOS DO ATO DE CRIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DE GILLES DELEUZE .....	236
Apêndice 1: Os afetos expressivos sonoros revelam as perspectivas de variação tendencial da música.....	239
Apêndice 2: Ritornelo – bloco consistente de afetos que informa e se propõe ao reconhecimento.....	249
Apêndice 3: Sensação – a força de variação das perspectivas musicais expressa pela relação de afetos .....	257