

**Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI**  
**MIL PLATÔS - Capitalismo e Esquizofrenia - Vol. 4**  
Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira

100 11. 1837 — ACERCA DO RITORNELO  
(Tradução de Suely Rolnik)

Das abas do livro: Mil platôs é o prolongamento de uma aposta iniciada em *O anti-Édipo*. Mais do que um acerto de contas com a conturbada década dos 60 e o freudo-marxismo que parecia animá-la, este era, segundo a bela definição de Michel Foucault, uma "introdução à vida não-fascista". Ou seja, um livro de ética. Foucault resumia as linhas de força daquele "guia da vida cotidiana": liberar a ação política de toda forma de paranóia unitária e totalizante; alastrar a ação, o pensamento e o desejo por proliferação e disjunção (e não por hierarquização piramidal); liberar-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta), investindo o positivo, o múltiplo, o nômade; desvincular a militância da tristeza (o desejo pode ser revolucionário); liberar a prática política da noção de Verdade; recusar o indivíduo como fundamento para reivindicações políticas (o próprio indivíduo é um produto do poder) etc. Ora, não podemos dizer que essas balizas perderam algo de sua pertinência ou atualidade, muito pelo contrário. Na esteira delas, Mil platôs vai ainda mais longe, e de maneira mais leve, sóbria e radical. Despede-se das polêmicas com a psicanálise, desfaz os mal-entendidos sobre os marginais e suas bandeiras, multiplica as regras de prudência, intensifica a leitura micropolítica, amplia o espectro das matérias deglutidas (etologia, arquitetura, cibernética, metalurgia etc.), reinventa suas interfaces e hibridações e lança ao ar saraivadas de conceitos novos, como desterritorialização, devires, rizoma, platô. Já a forma do livro pede uma leitura inusitada. Seus platôs de intensidade, e não capítulos, podem ser lidos independentemente uns dos outros, mas formam uma rede, um rizoma. Num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, não há um centro, nem uma unidade presumida — em suma, o rizoma é uma multiplicidade (como se vê, todas essas características prenunciavam a geografia imaterial da Internet, para cuja assimilação filosófica parecíamos tão pouco preparados). Contra a geografia mental do Estado, com seus sulcos e estrias, Mil platôs faz valer um espaço liso para um pensamento nômade. Contra o homem-branco-macho-racional-europeu, padrão majoritário da cultura, libera as mutações virtuais, os devires minoritários e moleculares capazes de desfazer nosso rosto demasiadamente humano. Contra as miragens em que se contempla, o homem é devolvido ao rizoma material e imaterial que o constitui, seja ele biopsíquico, tecno-social ou semiótico. Para quem das figuras visíveis da História e do Capital, colhe seus movimentos de

desterritorialização, a singularidade dos Acontecimentos aí gestados, as subjetivações que se anunciam, as lufadas intempestivas que chamam por um povo ainda desconhecido. Este livro é um exemplo vivo daquilo que os autores consideram a tendência, ou mesmo a tarefa da filosofia moderna: elaborar um material de pensamento capaz de captar a miríade de forças em jogo e fazer do próprio pensamento uma força do Cosmos. O filósofo como um artesão cósmico, a filosofia como estratégia. Deleuze chegou a considerar Mil platôs o melhor de tudo o que já escrevera. Predileção premonitória ou não, o fato é que este livro inclassificável começa a ser revisitado, justo numa época em que se prega sobranceiramente o fim da Filosofia, ou mesmo da História, em vez de se buscar ferramentas teóricas para a travessia do milênio.

Peter Pál Pelbart

• • •

A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio. As moradas têm nomes próprios e são inspiradas. "Os inspirados e sua morada...", mas é com a morada que surge a inspiração. É ao mesmo tempo que gosto de uma cor, e que faço dela meu estandarte ou minha placa. Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra. Um bedel de escola carimbava todas as folhas que cobriam

O chão do pátio, e as recolocava no lugar. Ele tinha assinado. As marcas territoriais são ready-made. Também aquilo que chamamos de art brut não tem nada de patológico ou de primitivo; é somente essa constituição, essa liberação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade: a base ou o solo da arte. De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão. O Scenopietes faz arte bruta. O artista é scenopietes, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais (se um ladrão "quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta, canta tão bem que o outro vai embora (...)" • Se o ladrão canta melhor, o proprietário lhe cede o lugar"<sup>11</sup>). O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculo. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam.

Qual é este movimento objetivo? O que uma matéria faz como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão. De um lado, as qualidades expressivas estabelecem entre si relações internas que constituem motivos territoriais: ora estes sobrepõem os impulsos internos, ora se sobrepõem a eles, ora fundem um impulso no outro, ora passam e fazem passar de um impulso a outro, ora inserem-se entre os dois, mas eles próprios não são "pulsados". Ora esses motivos não pulsados aparecem de uma forma fixa, ou dão a impressão de aparecer assim, mas ora também os mesmos motivos, ou outros, têm uma velocidade e uma articulação variáveis; e é tanto sua variabilidade quanto sua fixidez que os tornam independentes das pulsões que eles combinam ou neutralizam. "De nossos cães, sabemos que eles executam com paixão os movimentos de farejar, levantar, correr,

acossar, abocanhar e sacudir até a morte uma presa imaginária, sem ter fome." Ou a dança do Esgana-gata, seu zigzague é um motivo onde o zigue esposa uma pulsão agressiva em direção ao parceiro, o zague uma pulsão sexual em direção ao ninho, mas onde o zigue e o zague são diversamente acentuados, e mesmo diversamente orientados. Por outro lado, as qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem contrapontos territoriais: desta vez, é a maneira pela qual elas constituem, no território, pontos que tomam em contraponto as circunstâncias do meio externo. Por exemplo, um inimigo se aproxima, ou irrompe, ou então a chuva começa a cair, o sol se levanta, o sol se põe... Ainda aqui os pontos ou contrapontos têm sua autonomia, de fixidez ou de variabilidade, relativamente às circunstâncias do meio externo cuja relação com o território eles exprimem, pois essa relação pode estar dada sem que as circunstâncias o estejam, assim como a relação com os impulsos pode estar dada sem que o impulso o esteja. Mesmo quando os impulsos e as circunstâncias estão dados, a relação é original relativamente àquilo que ela relaciona. As relações entre matérias de expressão exprimem relações do território com os impulsos internos, com as circunstâncias externas: elas têm uma autonomia na própria expressão. Na verdade, os motivos e os contrapontos territoriais exploram as potencialidades do meio, interior ou exterior. Os etólogos cercaram o conjunto destes fenômenos com o conceito de "ritualização", e mostraram a ligação dos rituais animais com o território. Mas esta palavra não convém necessariamente a esses motivos não pulsados, a esses contrapontos não localizados; ela não dá conta nem de sua variabilidade nem de sua fixidez. Pois não é um ou outro, fixidez ou variabilidade, mas certos motivos ou pontos só são fixos se outros são variáveis, ou eles só são fixados numa ocasião para serem variáveis numa outra. Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam rostos ou personagens rítmicos e que os contrapontos territoriais formam paisagens melódicas. Há personagem rítmico quando não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a um personagem, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer. Da mesma forma, a paisagem melódica não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual. E por aí que saímos do estágio da placa: pois se cada qualidade expressiva, se cada matéria de expressão considerada em si mesma é uma placa ou um cartaz, nem por isso esta consideração deixa de ser abstrata. As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados. Não mais assinaturas, mas um estilo. O que distingue objetivamente um pássaro músico de um pássaro não-músico é precisamente essa aptidão para os motivos e para os contrapontos que, variáveis ou mesmo constantes, fazem das qualidades expressivas outra coisa que um cartaz, fazem delas um estilo, já que articulam o ritmo e harmonizam a melodia. Pode-se dizer então que o pássaro músico passa da tristeza para a alegria, ou que ele saúda o nascer do sol, ou que, para cantar, ele próprio se coloca em perigo, ou que ele canta melhor do que um outro, etc. Nenhuma dessas fórmulas comporta o menor perigo de antropomorfismo, nem implica a menor interpretação. Seria mais um geomorfismo. E no

motivo e no contraponto que é dada a relação com a alegria e a tristeza, com o sol, com o perigo, com a perfeição, mesmo se o termo de cada uma dessas relações não está dado. É no motivo e no contraponto que o sol, a alegria ou a tristeza, o perigo, tornam-se sonoros, rítmicos ou melódicos<sup>12</sup>.

A música do homem também passa por aí. Para Swann, amador de arte, a pequena frase de Vinteuil age freqüentemente como uma placa associada à paisagem do bosque de Boulogne, ao rosto e ao personagem de Odette: é como se ela trouxesse para Swann a segurança de que o bosque de Boulogne foi efetivamente seu território e Odette sua posse. Há muita arte já nesta maneira de ouvir a música. Debussy criticava Wagner comparando os leitmotiv a marcos de sinalização que indicariam as circunstâncias ocultas de uma situação, os impulsos secretos de um personagem. E é assim, num nível ou em certos momentos. Mas quanto mais a obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam seu próprio plano, mais tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para tornarem

se eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. Então os motivos podem permanecer relativamente constantes ou, ao contrário, aumentar ou diminuir, crescer e decrescer, variar de velocidade de desenvolvimento: nos dois casos eles pararam de ser pulsados e localizados; mesmo as constantes o são pela variação e endurecem mais ainda por serem provisórias e acabam por valorizar essa variação contínua à qual resistem<sup>13</sup>. Proust, precisamente, foi um dos primeiros a destacar esta vida do motivo wagneriano: ao invés de o motivo estar ligado a um personagem que aparece, é cada aparição do motivo que constitui ela própria um personagem rítmico, na "plenitude de uma música que efetivamente tantas músicas preenchem, e da qual cada uma delas é um ser". E não é por acaso que o aprendizado de *La recherche* persegue uma descoberta análoga a propósito das pequenas frases de Vinteuil: elas não remetem a uma paisagem, mas levam e desenvolvem em si paisagens que não existem mais fora (a branca sonata e o rubro séptuor...). A descoberta da paisagem propriamente melódica e do personagem propriamente rítmico marca este momento da arte no sentido em que ela deixa de ser uma pintura muda numa tabuleta. Talvez não seja a última palavra da arte, mas a arte passou por aí, assim como o pássaro, motivos e contrapontos que formam um autodesenvolvimento, isto é, um estilo. A interiorização da paisagem sonora ou melódica pode encontrar sua forma exemplar em Liszt, não menos que a do personagem rítmico em Wagner. De um modo mais geral, o lied é a arte musical da paisagem, a forma mais pictural da música, a mais impressionista. Mas os dois pólos estão tão ligados que, também no lied, a Natureza aparece como personagem rítmico de transformações infinitas.

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta. Maneirismo: o ethos é ao mesmo tempo morada e maneira, pátria e estilo. Vê-se isto nas danças territoriais ditas barrocas, ou maneiristas, onde cada pose, cada movimento instaura tal distância (sarabandas, allemandes, bourrées, gavotas...)<sup>14</sup>.

Há toda uma arte das poses, das posturas, das silhuetas, dos passos e das vozes. Dois esquizofrênicos se falam, ou deambulam, seguindo leis de fronteira e de território que podem nos escapar. É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território. A distância crítica não é uma medida, é um ritmo. Mas, justamente, o ritmo é tomado num devir que leva consigo as distâncias entre personagens, para fazer delas personagens rítmicos, eles próprios mais ou menos distantes, mais ou menos combináveis (intervalos). Dois animais do mesmo sexo e de uma mesma espécie se afrontam; o ritmo de um "cresce" quando ele se aproxima de seu território ou do centro desse território, o ritmo do outro decresce quando ele se afasta do seu, e entre os dois, nas fronteiras, uma constante oscilatória se estabelece: um ritmo ativo, um ritmo sofrido, um ritmo testemunha<sup>15</sup>? Ou então o animal entreabre seu território ao parceiro do outro sexo: forma-se um personagem rítmico complexo, em duos, cantos alternados ou antifônicos, como nas pegas africanas. Mais do que isso, é preciso considerar simultaneamente dois aspectos do território: ele não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. É ao mesmo tempo que os membros de uma mesma espécie compõem personagens rítmicos e que as espécies diversas compõem paisagens melódicas; as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo a paisagens. Assim acontece com a Chronochromie, de Messiaen, com dezoito cantos de pássaros formando personagens rítmicos autônomos e realizando, ao mesmo tempo, uma extraordinária paisagem em contrapontos complexos, acordes subentendidos ou inventados.

A arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais. Observou-se várias vezes que a arte humana, por muito tempo, permanecia tomada nos trabalhos e ritos de outra natureza. No entanto, esta observação talvez tenha tão pouco alcance quanto a que faria a arte começar com o homem. Com efeito, é bem verdade que num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças. De um lado, as atividades funcionais não são territorializadas sem adquirir um novo aspecto (criação de novas funções como construir uma habitação, transformação de antigas funções, como a agressividade que muda de natureza tornando-se intra-específica). Há aqui como que o tema nascente da especialização ou da profissão: se o ritornelo territorial atravessa tão freqüentemente ritornelos profissionais, é que as profissões supõem que atividades funcionais diversas se exerçam num mesmo meio, mas também que a mesma atividade não tenha outros agentes num mesmo território. Ritornelos profissionais cruzam-se no meio, como os gritos dos feirantes, mas cada um marca um território onde não pode se exercer a mesma atividade nem ecoar o mesmo grito. No animal como no homem, são as regras de distância crítica para o exercício da concorrência: meu cantinho de calçada. Em suma, há uma territorialização das funções que é a condição de seu surgimento como "trabalhos" ou "ofícios". É nesse sentido que a agressividade intra-específica ou especializada é necessariamente primeiro uma agressividade territorializada, que não explica o território, porque dele decorre. Com isso, se reconhecerá que no território todas as atividades adquirem um aspecto prático novo. Mas isto não é razão para concluir que a arte não existe aí por si mesma, porque ela está presente no

fator territorializante que condiciona a emergência da função-trabalho. O mesmo pode ser dito quando consideramos o outro efeito da territorialização. Este outro efeito, que não remete mais a trabalhos, mas a ritos ou religiões, consiste no seguinte: o território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. É só no mais profundo de cada território que se faz a atribuição de todas as forças difusas à terra como receptáculo ou base. "Sendo o meio ambiente vivido como uma unidade, só dificilmente é que se poderia distinguir nessas intuições primárias o que pertence à terra propriamente dita do que é apenas manifestado através dela, montanhas, florestas, água, vegetação." As forças do ar ou da água, o pássaro e o peixe, tornam-se assim forças da terra. Mais do que isso, se o território em extensão separa as forças interiores da terra e as forças exteriores do caos, não acontece o mesmo em "intensão", em profundidade, onde os dois tipos de forças se enlaçam e se esposam num combate que não tem senão a terra como crivo e como o que está em jogo. No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo-a-corpo de energias. A terra é esse corpo-a-corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação (donde as ambigüidades do "natal"). Nele ou fora dele, o território remete a um centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide<sup>16</sup>. Portanto, devemos também aqui reconhecer que a religião, comum ao homem e ao animal, só ocupa o território porque ela depende do fator bruto estético, territorializante, como sua condição. E este fator que organiza as funções de meio em trabalhos e, junto com isso, liga as forças de caos em ritos e religiões, forças da terra. É ao mesmo tempo que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, reorganizam as funções, reagrupam as forças. Mas, com isso, o território já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo. Eliade assinala bem que o centro está ao mesmo tempo fora do território e é muito difícil de atingir, mas que também está no território e ao nosso alcance imediato.

Somos sempre reconduzidos a esse "momento": o devir-expressivo do ritmo, a emergência das qualidades-próprias expressivas, a formação de matérias de expressão que se desenvolvem em motivos e contrapontos. Seria preciso então uma noção, ainda que de aparência negativa, para captar esse momento, bruto ou fictício. O essencial está na defasagem que se constata entre o código e o território. O território surge numa margem de liberdade do código, não indeterminada, mas determinada de outro modo. Se é verdade que cada meio tem seu código, e que há incessantemente transcodificação entre os meios, parece que o território, ao contrário, se forma no nível de certa descodificação. Os biólogos sublinharam a importância dessas margens determinadas, mas que não se confundem com mutações, isto é, com mudanças interiores ao código: trata-se desta vez de gens duplicados ou de cromossomas em número excessivo, que não são tomados no código genético; são funcionalmente livres e oferecem uma matéria livre para a variação<sup>17</sup>. Mas que tal matéria possa criar novas espécies, independentemente de mutações, permanece muito improvável se acontecimentos de uma outra ordem não se juntarem a isso, capazes de multiplicar as interações do organismo com seus meios.

Ora, a territorialização é precisamente um fator desse tipo, fator que se estabelece nas margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar. É porque a territorialidade está em defasagem em

relação ao código da espécie que ela pode induzir indiretamente novas espécies. Por toda parte onde a territorialidade aparece, ela instaura uma distância crítica intra-específica entre membros de uma mesma espécie; e é em virtude de sua própria defasagem em relação às diferenças específicas que ela se torna um meio de diferenciação indireta, oblíqua. Em todos esses sentidos, a descodificação aparece efetivamente como o "negativo" do território; e a mais evidente distinção entre os animais de território e os animais sem território é que os primeiros são muito menos codificados que os outros. Falamos suficientemente mal do território para avaliar agora todas as criações que tendem para ele, que se fazem nele ou que saem dele, que saíram dele. Fomos das forças do caos às forças da terra. Dos meios ao território. Dos ritmos funcionais ao devir-expressivo do ritmo. Dos fenômenos de transcodificação aos fenômenos de descodificação. Das funções de meio às funções territorializadas. Trata-se menos de evolução do que de passagem, de pontes, de túneis. Já os meios não paravam de passar uns pelos outros. Mas eis que os meios atravessam o território. As qualidades expressivas, aquelas que chamamos de estéticas, certamente não são qualidades "puras", nem simbólicas, mas qualidades-próprias, isto é apropriativas, passagens que vão de componentes de meio a componentes de território. O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial. Mas como ele já não estaria atravessando outra coisa, outros agenciamentos? É por isso que não podíamos falar da constituição do território sem já falar de sua organização interna. Não podemos descrever o infra-agenciamento (cartazes ou placas) sem já estarmos no intra-agenciamento (motivos e contrapontos). Não podemos tampouco dizer algo sobre o intra-agenciamento sem já estarmos no caminho que nos leva a outros agenciamentos, ou a outro lugar. Passagem do Ritornelo. O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som — mas por que esse aparente privilégio?

Estamos agora no intra-agenciamento. Ora, ele apresenta uma organização muito rica e complexa. Ele não só compreende o agenciamento territorial, mas também as funções agenciadas, territorializadas. Seja os Trogloditidae, família de pássaros: o macho toma posse de seu território e produz um "ritornelo de caixa de música", como um aviso contra os possíveis intrusos; ele próprio constrói ninhos nesse território, às vezes uma dúzia; quando chega uma fêmea, ele se coloca na frente do ninho, a convida a visitá-lo, deixa suas asas penderem, baixa a intensidade de seu canto que se reduz então a um só trinado<sup>18</sup>. Parece que a função de nidificação é fortemente territorializada, pois os ninhos são preparados pelo macho, sozinho, antes da chegada da fêmea, que não faz senão visitá-los e terminá-los; a função de "corte" é igualmente territorializada, mas num grau menor, pois o ritornelo territorial muda de intensidade para se fazer sedutor. No intra-agenciamento, intervêm toda espécie de componentes heterogêneos: não só as marcas do agenciamento que reúnem materiais, cores, odores, sons, posturas, etc, mas diversos elementos deste ou daquele comportamento agenciado que entram num motivo. Por exemplo, um comportamento de parada nupcial se compõe de dança, estalidos com o bico, exibição de cores, postura do pescoço alongado, gritos, alisamento das penas, reverências, ritornelo... Uma primeira questão

seria a de saber o que mantém junto todas essas marcas territorializantes, esses motivos territoriais, essas funções territorializadas, num mesmo intra-agenciamento.

É uma questão de consistência: o "manter-se junto" de elementos heterogêneos. Eles não constituem inicialmente mais do que um conjunto vago, um conjunto discreto, que tomará consistência... Mas uma outra questão parece interromper esta primeira, ou cruzá-la, pois em muitos casos uma função agenciada, territorializada, adquire independência suficiente para formar ela própria um novo agenciamento, mais ou menos desterritorializado, em vias de desterritorialização. Não há necessidade de deixar efetivamente o território para entrar nesta via; mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento. Como no amor cortês, uma cor deixa de ser territorial para entrar num agenciamento de "corte". Há uma abertura do agenciamento territorial para um agenciamento de corte, ou para um agenciamento social autonomizado. É o que acontece quando se dá um reconhecimento próprio do parceiro sexual, ou dos membros do grupo, que não se confunde mais com o reconhecimento do território: diz-se então que o parceiro é um Tier mit der Heimvalenz, "um animal valendo pelo em-casa". No conjunto dos grupos ou dos casais, poder-se-á então distinguir grupos e casais de meio, sem reconhecimento individual; grupos e casais territoriais, onde o reconhecimento só se exerce no território; enfim, grupos sociais e casais amorosos, quando o reconhecimento se faz independentemente do lugar<sup>19</sup>.

11 O detalhe das concepções de Messiaen acerca dos cantos de pássaros, sua avaliação de suas qualidades estéticas, seus métodos, seja para reproduzi-los, seja para deles utilizar-se como de um material, encontra-se em Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (Belfond) e Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Julliard). Sobre por que Messiaen não se utiliza de gravador nem de sonógrafo habitual aos ornitólogos, cf. principalmente Samuel, pp. 111-114.

12 Sobre todos estes pontos, cf. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, cap. IV, e, sobre a noção de "personagem rítmico", pp. 70-74.

13 Pierre Boulez, "Le temps re-cherché", in *Das Rbeingold*, Bayreuth, I 1976, pp. 5-15.

14 Sobre o maneirismo e o caos, sobre as danças barrocas, e também sobre a relação da esquizofrenia com o maneirismo e as danças, cf. Evelyne Sznycer, "Droit de suite baroque", in *Schizophrénie et art*, de Léo Navratil, Ed. Complexe.

15 Lorenz, *L'agression*, p.46. Sobre os três personagens rítmicos definidos respectivamente como ativo, passivo e testemunha, cf. Messiaen e Goléa, pp.90-91.

16 Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot. Sobre "a intuição primária da terra como forma religiosa", pp. 213 ss.; sobre o centro do território, pp. 324 ss.

17 Os biólogos freqüentemente distinguiram dois fatores de transformação: uns, do tipo mutações, mas os outros, processos de isolamento ou de separação, que podem ser genéticos, geográficos ou até psíquicos; a territorialidade seria um fator do segundo tipo. Cf. Cuénot, *L'espèce*, Ed. Doin.

18 Paul Géroudet, *Les passereaux*, Delachaux et Niestlé, t. II, pp. 88-94.

19 Em seu livro *L'agression*, Lorenz distinguiu bem os "bandos anônimos", do tipo cardume de peixes, que formam blocos de meio; os "grupos locais", onde o reconhecimento se faz somente dentro do território e diz respeito no máximo aos "vizinhos"; enfim, as sociedades fundadas sobre um "laço" autônomo.

• • •