

Ritmologia¹

Mario ARRUDA²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O artigo se propõe a desenvolver uma ritmologia – estudo acerca dos ritmos – de modo a enviar uma proposição teórica que contribua para o estudo semiótico dos sentidos sígnicos. Utilizando como metodologia uma experimentação teórica esquizoanalítica, discute a processualidade entre o assignificante e o significante agenciada pela cosmogonia de territórios existenciais, cuja formação é explicitada principalmente através das teorias de Deleuze e Guattari (2012a), Derrida (1994) e Wisnik (2017). Ao invés de resultados, ao final são feitas considerações que buscam abrir problemáticas pelas quais a ritmologia pode ser levada adiante.

PALAVRAS-CHAVE: ritmologia; cosmologia; música; comunicação; semiótica crítica.

Introdução

A semiótica confere grande importância às *relações* como constituintes dos sentidos e dos significados que agenciam especificidades aos corpos e às expressões. Para o campo, o que assegura a validade de um signo é a rede de relações que ele estabelece com outros signos. Ou melhor, é o próprio significado “*um fenômeno de cultura descrito pelo sistema de relações que o código define como aceito por determinado grupo em determinada época*” (ECO, 2007, p. 35, grifo do autor). Ainda assim, é justamente o tempo que garante que nem o código, nem os signos permanecerão completamente intocados em uma pureza conservativa.

Mas de que modo se transformam as relações? Existem relações que ainda não foram significadas? Em que medida uma relação é instituída e é instituinte de sentidos?

Para dialogar com tais questões, é necessário que se tome o *processo* de significação como foco analítico, dando a ver não somente suas regras, mas também a produção de suas regras. Para isso, buscou-se uma maneira pela qual se pudesse analisar

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Integra o Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). E-mail: marioarruds@gmail.com.

as relações que estão em uma temporalidade aquém da significação, indo em direção ao que Deleuze e Guattari (2011) chamaram de semióticas pré-significantes ou assignificantes, as quais se referem a “formas de corporeidade, de gestualidade, de ritmo, de dança, de rito” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 71-72).

Ambas são constituídas não por signos, mas por sinais que atuam nas mensagens e nos sentidos devido à sua presença. Estão aquém dos códigos.

os signos só designam uma certa formalização da expressão num determinado grupo de estratos, a própria significância só designa um certo regime dentre outros nessa formalização particular. Assim como há expressões assemióticas ou sem signos, há regimes de signos assemiológicos, signos assignificantes, simultaneamente nos estratos e no plano de consistência. Tudo o que se pode dizer sobre a significância é que ela qualifica um regime (DELEUZE; GUATTARI, p. 84)

No entanto, formas de corporeidade, gestualidades, ritmos podem ser codificados na medida em que são confrontados com regimes significantes. Sua relação pode devir sentido – ainda que para isso acontecer exista a necessidade de transformação ou de alargamento do código que se insere o signo confrontado com o sinal pré-significante ou assignificante. E é justamente essa passagem, do assignificante ou significativo, e seus desdobramentos que se procura observar a seguir. A repetição e a diferenciação traçam relações cosmogônicas, do caos à multiplicidade, da multiplicidade ao caos, manifestando territórios existenciais.

Em uma teorização experimental, se efetuou uma espécie de estudo musicológico das teorias de Deleuze e Guattari (2012a) e Derrida (1994; 2001), *fazendo uma leitura da produção de espaços-tempo que devém sentidos aos corpos a partir da ação do ritmo*. O objetivo disso foi um estopim criador que busca compreender a diferenciação. De todo modo, o trabalho realizado permitiu alguns apontamentos especulativos que podem contribuir com uma teoria musical e semiótica da comunicação a partir de uma perspectiva específica, a qual é denominada, provisoriamente, *ritmologia*.

Ritmo e diferenciação

Na teoria musical tradicional, o ritmo é o padrão regular de todos os andamentos (WISNIK, 2017), um padrão não dado *a priori*, mas instituído por pulsos que se repetem interagindo entre si, podendo preservar sua natureza, intensidade e posição ou provocar

diferenciações dos quesitos que os compõe. O ritmo se dá pela coexistência de diferentes elementos, tendo sua especificidade calcada na multiplicidade de frequências sonoras.

Mesmo o som é também uma miríade de frequências, “um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo). Isso quer dizer que, no caso do som, um sinal nunca está só: ele é a marca de uma propagação, irradiação de frequência” (WISNIK, 2017, p. 21). A partir de testes sonoros, observa-se que um padrão rítmico ao ser bastante acelerado se transforma em uma altura melódica: um som que aos ouvidos parece uno, em sua constituição revela uma miríade de sons. Não se encontra nunca um som puro e não rítmico fora da idealidade.

Observa-se, primeiramente, que o ritmo é uma multidão, uma coexistência da repetição e da diferenciação, do mesmo e do diverso, do contínuo e do descontínuo. Um padrão ainda assignificante que surge do caos e serve como base de percepções (WISNIK, 2017). O que há de comum entre o caos e o ritmo é o *entre*, o entre dois meios, o caosmo (DELEUZE; GUATTARI, 2012a).

A definição de meio para Deleuze e Guattari (2012a) é um plano mais geral que o território, como se verá a seguir. Pode ser visto como uma espécie de estrato, um plano organizado e codificado que devém possibilidades e impossibilidades em prol de sua consistência. Assim, “cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.125). E é a repetição que define o código, ainda que esse esteja em perpétua transformação através da comunicação entre meios, que pode ser chamada de transcodificação. Assim, os meios se definem na sua relação com outros meios, não sendo fechados, e sim abertos ao caos, que os ameaça de intrusão. “Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 125).

Lá, no entre dois meios, onde se encontra a indiscernibilidade dos códigos, é onde nasce o ritmo: “*entre* a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente, entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, do animal à espécie humana, sem que esta série seja uma progressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 125). O ritmo é conexão, é a passagem transcodificada de um meio a outro, coordenação de espaços-tempos distintos e heterogêneos. Mas o resultado não é uma soma geral dos códigos – até porque um código imbricado no outro pode gerar tal desorganização que ambos se tornem incapazes de se manter. O resultado da transcodificação – a comunicação entre meios – é o ritmo, uma mais-valia da passagem, da ponte, algo que

antes não existia, um acontecimento que muda as ordens anteriores. Ou seja: o efeito do ritmo é a diferenciação.

Chega-se, então, a um paradoxo. O ritmo é um padrão de repetição periódica de componentes que gera diferença. Isso se dá porque o ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado, segundo Deleuze e Guattari (2012a). Enquanto a onda sonora é a repetição de um pulso, o ritmo é a coexistência de sons que se repetem e geram a diferença; *enquanto o meio é o plano da repetição, o ritmo está no plano de coexistência das repetições que gera a diferenciação.*

Mas por que algo se repete? E quais seus efeitos?

A repetição será analisada em dois momentos a seguir: a partir da perspectiva territorial de Deleuze e Guattari (2012a) e a partir da perspectiva espectral de Derrida (1994). As duas abordagens a seguir dialogam claramente em sua temática, no entanto, diferindo em sua abordagem: enquanto a cosmogonia relacionada com a consistência territorial mira no *existir*, a cosmogonia a partir do espectro mira em uma efetuação *que nunca chega*, funcionando como uma utopia movente para a existência.

Por que algo se mantém? Território existencial – repetição autorreferencial.

Diante da temática da discussão, pode um musicólogo argumentar que ritmos *significam* – podem ser identificados em gêneros musicais, por exemplo. É que o ritmo pode ser territorializado ao adquirir características expressivas. Devido a uma constância temporal com um alcance espacial, características dos componentes do ritmo podem se tornar expressivos e se tornarem uma marca territorial. Portanto, “há território a partir do momento em que há expressividade de ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 127). Isso se dá pelo efeito de autorreferência existencial dado pela repetição (GUATTARI, 2012a). A expressividade é da ordem de uma qualidade que se torna a assinatura de um território (e não de outro) como uma placa-cartaz que demarca um espaço-tempo. O fator territorializante se dá na emergência de qualidades próprias ao território – são processos concomitantes. Quando o canto de um pássaro alcança uma frequência de repetição conjugado com um espaço-tempo e suas diversas repetições (produzindo um ritmo), ele se torna uma placa de demarcação territorial, por exemplo. É a produção de uma casa, um lar, que pressupõe um microcosmo.

O ritmo é então, parte de cosmogonias – da criação de espaços de existência com características próprias e específicas. Wisnik (2017) observa que as cosmogonias têm um fundamento musical, ao que podemos acrescentar que a musicalidade surge no mesmo instante em que o ritmo é territorializado – antes disso, havia ritmo assignificante. A música da caatinga se faz no instante em que o ritmo entre o canto da jandaia compõe com a vegetação, os outros animais, as condições climáticas.

Mas vale lembrar que articular, ordenar de modo a significar, é também recortar. O território é uma morada para alguns, mas marca a distância desses e dos *outros*, ainda que o faça não a partir da medida, mas do ritmo: uns são mais combináveis que outros, supondo a existência de harmonias e sincronias, ruídos e descompassos.

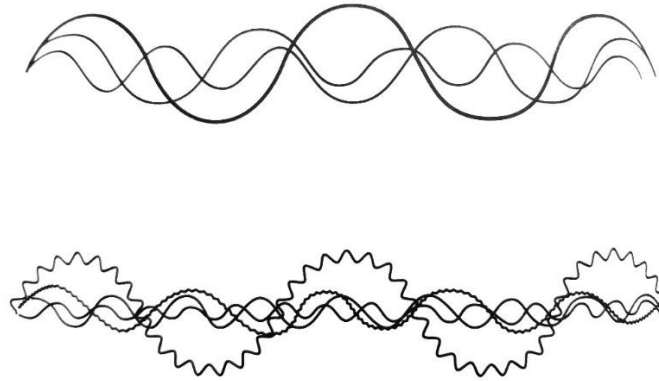
Vislumbra-se aí a dimensão política do ritmo territorializante:

ele não só assegura e regula a coexistência de um máximo de espécies diferentes, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 135).

Assim, o território é um desenvolvimento ecológico, a partir do qual se garante a coexistência a partir da organização territorial consistente. Seria uma parada completa da diferenciação? A repetição das funções, das velocidades, das intensidades? Em uma idealidade, fria idealidade, apaixonadamente triste, talvez sim. Mas o que se observa é a continuação infinita da diferenciação agenciada pelo ritmo que conjuga *distintas repetições que se afetam mutuamente*, podendo gerar a destruição, a criação, a transformação, a justaposição territorial. É porque o território não é estático, não pressupõe uma estadia permanente, mas é um lugar de passagem.

Então, as possibilidades existenciais se inserem precisamente no *entre* a consistência e a diferenciação territorial: *em que medida elementos heterogêneos se mantêm juntos?* Somente pela regularidade de suas repetições? Provavelmente não, já que o ritmo das repetições agencia a diferenciação territorial. O que garante a consistência do território é justamente as diferenças entre os seus componentes, suas velocidades, suas intensidades, que dão a ver uma forma – um *timbre*. Se todos componentes que formam um território assumirem a mesma frequência em suas intensidades e velocidades, constituindo hábitos exatamente idênticos, o problema do espaço logo vai se impor: dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo. O que mantém um território é a sua propensão a se transformar devido à multiplicidade que o compõe.

Figura 1 – Duas formas hipotéticas de timbre.



Fonte: WISNIK, 2017.

Para a teoria musical, o timbre se dá pela conjugação dos diferentes sons que compõe uma onda, sendo a peculiaridade do som agenciada pela materialidade de seu emissor (WISNIK, 2017). Em termos musicais, o timbre é o que nos permite diferenciar um sol tocado por um sintetizador de um sol tocado por violão, por exemplo. Pensar o timbre territorial é perceber que a forma do território se dá a partir da multiplicidade dos corpos que o compõe e das expressões que o qualificam.

A partir do timbre, se pode visualizar que a consistência territorial é garantida não só pela repetição, mas pela *possibilidade de repetição* garantida pela diferença entre as frequências de cada componente que compõe um território. A possibilidade de repetição só se dá porque existe, concomitantemente, um ritmo agenciando a diferença.

E há ritmo na medida em que todos coexistem em um plano no qual não há mais distinção ou organização de componentes. Em um plano de consistência (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 236), a existência do território não está separada da existência do cosmos; a existência do lar não está separada da existência de um sistema solar. São os heterogêneos, os disparates entre um corpo e outro que garantem tanto a consistência territorial quanto sua transformação.

O que mantém a consistência territorial, então, é a coexistência da complexidade e do caos. E justamente é isso que as músicas rituais, chamadas músicas modais (WISNIK, 2017) fazem: procuram um som puro sabendo que ele está sempre permeado de ruído. As músicas ritualísticas estão “quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua,

como repetição permanente do diferente” (WISNIK, 2017, p. 42). São as músicas dos tambores, dos agogôs, dos afoxés, dos pandeiros,

Com isso, chega-se a ideia de que a coexistência é um eterno separar-se e reagrupar-se. Disjunção e conjunção, processos nos quais, em seu *entre*, se produz a diferença, *acontece* a produção da produção – o acontecimento.

Ali onde irrompe uma diferença, o momento em que um corpo não pode ser visto como o corpo que era, talvez se enxergue que a disjunção e a conjunção são partes de um mesmo processo. E quando se olha o *entre*, se isso for possível, o que se enxerga? Um vão onde se encontra o ritmo de frequências múltiplas, que assumem características, no máximo, espectrais.

Como algo começa? Território espectral – repetição da espera do por vir que nunca chega.

Observou-se como repetições agenciadas em um ritmo tem como efeito a diferença, e como isso revela que a coexistência só pode ser pensada em termos processuais e ecológicos. Nunca se chega ao fim final. Mas muitos fins acontecem, projetando novos futuros e passados ou, como se disse, territórios nos quais estão organizadas funções e forças que agenciam possibilidades.

Se a efetuação de um território é um fim, o ritmo é um *continuum* que garante o recomeço. Pensar o fim do ritmo – do ritmo dos corpos, dos efeitos, das aparições – só pode ser concebido como o fim fatal, um apocalipse ou algo que o valha. Mas antes que se teorize o fim de tudo, que se teorize sobre a fonte, o jorrar do *entre* como promessa inalcançável. Com isso, se tem como objetivo observar outra perspectiva que anaçisa o processo pelo qual se instaura a repetição.

Para Derrida (1994), o porvir é espera do que nunca chega, uma messianidade sem Messias. “O espectro é o porvir, ele está sempre porvir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou revir” (DERRIDA, 1994, p. 60). Uma espera do que ainda não se espera, uma alteridade não antecipável – o porvir do acontecimento não antecipável. Porque mesmo que nada se espere, algo sempre virá, e esse algo merece um lugar vazio para ocupar, o lugar da espectralidade – o lugar do retornante, já que ele começa por retornar e não se tem meios de controlar suas idas e vindas, tampouco, suas formas (DERRIDA, 1994, p. 27). O espectro é uma espécie de trauma sem origem, de fantasma

que assombra por ter sido conjurado. Ele justamente é frequente, se repete, por ter sido conjurado mesmo em sua impossibilidade de se efetivar.

Por isso, o espectro é a “frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível” (DERRIDA, 1994, p. 138). Aquele que nunca foi visto e impossível de sê-lo. Ele nunca está presente, mas se tem a sensação de sua presença, já que ele age sobre os sentidos, os humores, é um rumor que nunca passa – sempre retorna. Derrida (1994) coloca que o espectro pertence ao acontecimento. E o que isso quer dizer? Primeiramente que o acontecimento não se define por *uma única vez*, mas pela *repetição*: o acontecimento irrompe da repetição conjugada em um ritmo; o acontecimento é o que instaura a possibilidade de repetição.

Por outro lado, significa que o espectro é uma evidência de algo que já percorre e envia fluxos, ainda que não tenha se materializado em uma forma. Porque se há um corpo, esse corpo não é do espectro, ainda que o espectro possa se manifestar como efeito da presença de corpos agenciados em expressões específicas em um tempo específico. O espectro é o que excede: habita a virtualidade, o *entre*, o caosmo.

Diante do eterno retorno da diferença instituído pela característica do ritmo imanente ao mundo, espectros sempre são mais que um (múltiplo) e menos que um (indecidível) - sem reunião alguma possível (DERRIDA, 1994). Isso porque sempre retornam em momentos diferentes, momentos os quais configuram um arranjo rítmico completamente diferente. Sempre outras frequências, outros corpos, outras circunstâncias. É por isso que a única forma de determinar o espectro é pela promessa de um impossível.

Nesse sentido, o espectro de Derrida (1994) demonstra que a conjuração de um impossível de forma performativa, materializada na figura do manifesto (comunista, dadaísta, antropófago, etc.), por exemplo, instaura uma força de repetição. Se trata de uma performatividade

que não se dobra às convenções preexistentes, como fazem todos os performativos analisados pelos teóricos dos *speech acts*, mas cuja força de *ruptura* produz a instituição ou a constituição, a lei mesma, ou seja, também o sentido que parece, que deveria, que parece dever garanti-lo em retribuição (DERRIDA, 1994, p. 50, grifos do autor).

A força de repetição se expressa em um penhor que não cessa de perguntar: *por que tão impossível, por que tão incongruente? Será que agora já pode se realizar? E agora? E agora?*

E assim a repetição segue, mas por que nunca se chega a um resultado? É justamente porque o retorno do espectro é também o retorno da primeira vez: ele sempre volta diferente, em outras condições, atestando a indecidibilidade sobre o que ele se trata. Quer dizer que está, justamente, o tempo todo em uma composição rítmica que o transforma (o que faz da primeira, a última vez). E isso mantém o movimento (do espectro, das perguntas, das possibilidades e das impossibilidades).

Por uma outra perspectiva, a conjuração, que funciona como abertura, se dá com uma força que tanto institui uma ordem a ser repetida quanto garante que ela voltará diferente. Para compreender tal procedimento, é frutífero recorrer às lógicas do arquivo, as quais são espectrais, segundo Derrida (2001).

Basicamente, o *arquivo* é um sistema que reúne signos registrados em um suporte (museus e bibliotecas são exemplos rápidos do que aqui se fala). O momento de sua constituição é tanto um momento revolucionário, instituinte de uma nova ordem, como propõe uma tradição a ser seguida: o que entra em um arquivo já existente será submetido às suas regras de indexação. Ele “guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei” (DERRIDA, 2001, p. 17).

Por outro lado, o arquivo é constituído também pela inerente impossibilidade de se guardar tudo. Há uma pulsão de destruição, diriam freudianos. Mas é justamente essa impossibilidade que faz o arquivo, e ela está também no interior do arquivo: é o seu mal, o mal de arquivo, a ação anarquivante produz o arquivo na medida que o reduz, o transforma, o coloca em constante processo de feitura, fazendo-o se repetir para existir, mesmo que a cada repetição, algo se mostre diferente.

Mantém-se o movimento, a processualidade, enquanto o espectro não é efetuado, fechado e determinado. É só enquanto se preserva a heterogeneidade de sentidos do espectro, enquanto não se chega a uma visão, enquanto ele não adquire um corpo, é que se mantém a oportunidade de um por vir. Repetir em diferentes composições, mesmo o futuro impossível, é manter viva a chama do por vir, uma utopia que atesta a continuação de uma esperança.

Paradoxalmente, a esperança se alastra, toma corpos, produz expressões diversas. E esses não estão isolados. Pelo contrário, estão inseridos em um determinado meio, interagindo com outros tantos corpos, velocidades, intensidades. Nesse sentido, a espera do que nunca chega se torna uma placa-cartaz que demarca um território. A dimensão cosmogônica do espectro é a messianidade sem Messias. *A dimensão cosmogônica do*

espectro é sua potência de sempre estar ritmada com novos corpos, que fazem da promessa algo diferente e inalcançável.

Estado da arte. Ritmanálise e o filósofo fantasma.

Aqui, um aposto sobre um livro que nunca existiu, afim de explicitar que a experimentação teórica efetuada aqui não se vê isolada ou mesmo inaugural. *Ritmanálise* de Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos nunca chegou a ser publicado, já que após a morte do autor, sua viúva tendo, sem sucesso, procurado um editor para o livro, o “queimaria em acto empedocliano em frente da Imprensa Nacional pelo final dos anos 50 (não se sabe se por iniciativa própria, se por ordem do filósofo)” (CUNHA, 2010). Assim, Pinheiro dos Santos passou a ser chamado de filósofo fantasma³.

Segundo Bachelard (1936), a ritmanálise é uma espécie de fenomenologia rítmica desenvolvida a partir de três pontos de vista: material, biológico, psicológico. Seu desenvolvimento se deu a partir da experimentação de Pinheiro dos Santos nesses campos com o objetivo de oferecer uma doutrina que se colocasse “em oposição à Psicanálise, como uma doutrina da infância reencontrada, da infância sempre possível, abrindo sempre diante dos nossos sonhos um porvir indefinido” (BACHELARD, 1936, p. 190). Logo, sua objetividade recaía numa perspectiva de cura, de tratamento, algo que coloca uma diferença bastante grande ao que se faz neste artigo.

Mas o que decorre do fato que nomeou Pinheiro dos Santos como filósofo fantasma é que o livro não publicado agenciou uma série de aparições da ritmanálise: *A dialética da duração* de Gaston Bachelard (1936) traz em seu último capítulo uma espécie de resumo da obra de Lúcio Pinheiro dos Santos, transformando-a em “uma filosofia idealista onde o ritmo das ideias e dos cantos comandaria pouco a pouco o ritmo das coisas” (BACHELARD, 1936, p. 175). Além desse, *O essencial sobre a ritmanálise* de Rodrigo Sobral Cunha (2010) também parece seguir essa linha, já *Rhythmanalysis* de Henri Lefebvre (1992) faz uma relação do ritmo com o espaço urbano, a biologia e a psicologia e desdobra a discussão em categorizações dos ritmos em categorias que arrancam correm o risco de arrancar a dimensão assignificante do ritmo. Para além disso,

³ Ver *O caso estranho do filósofo sem obra*. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2010/06/23/culturaipsilon/noticia/o-estranho-caso-do-filosofico-sem-obra--259650>

há um conjunto bastante vasto de outros autores que utilizam a palavra ritmanálise citando principalmente esses três autores.

Ao que parece, não estamos sós. Um espectro ronda este artigo, o espectro da ritmanálise de Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos.

Ainda assim, se optou pela escolha da palavra ritmologia para denominar o estudo em andamento para marcar a diferença de perspectiva aqui utilizada, ainda que a temática e alguns componentes dialoguem claramente. Mas posto isso, se pergunta *o que pode uma ritmologia?*

Ritmologia

Posto isso, em uma tentativa de situar a ritmologia, vale caracterizá-la como uma prática ecológica (GUATTARI, 2014) e perspectivista (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

A relação da ritmologia com a ecologia de Guattari (2014) se dá na medida em que, em uma análise específica, busca apreender os pontos de ruptura assignificantes de um maquinismo de modo a colocar seus estratos históricos em um plano: é necessário ir além ou aquém das estratificações vigentes na composição do ritmo a ser analisado. Se busca evidenciar com isso que as hierarquias delimitadas ao longo de anos na produção do objeto analisado não servirão necessariamente. E é justamente, por isso, que falamos em composição do ritmo.

Não há um ritmo, um único. O que se pode é analisar recortes rítmicos. E esses recortes são dados, inevitavelmente, a partir de uma perspectiva. Eduardo Viveiros de Castro (2018) demonstra como o *outro*, mesmo o objeto de estudo, é representado ou inventado segundo aquele que olha. A adoção da perspectiva na pesquisa não é uma escolha, mas uma condição do fazer, uma condição do *corpo*, que não é “uma fisiologia distinta ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 66, grifo do autor). O perspectivismo é, portanto, um *maneirismo corporal* inevitável pelo qual se dá a diferença.

O autor propõe uma antropologia menor, na qual se chegaria numa imagem sobre nós mesmos na qual não podemos nos reconhecer. Propósito de alcance bastante improvável caso se permaneça jogando a partir de uma subjetividade estanque. Caberia então *pensar com outras mentes*. Em uma dobra da esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2013), Viveiros de Castro (2018) resgata o xamanismo indígena como um “modo de agir

que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento” (p. 50). Ao invés de objetivar o que se quer conhecer, personificá-la com o intuito de visualizar o que conecta e o que separa nossa língua da que fala o *outro*. No entanto, mesmo tomando o lugar do outro, a tomamos a partir de nós mesmos. Há então um fazer sempre antropofágico na condição de conhecimento segundo a teoria do perspectivismo.

Diante da ritmologia, isso significaria *ser tomado pelo ritmo*. Tornar-se ritmo. E é claro que não qualquer um, mas aquele que se está imbricado. Mas aqui cria-se um paradoxo: se o pesquisador ou pesquisadora tomar o ritmo de sua existência para apreender repetições diversas – que não fazem sentido direto entre si – ainda assim residirá uma parcela de significância, ainda que não explícita, nesse fazer ritmológico. Mas é que não se chega nunca no não sentido completo, nunca se esvazia um corpo, nunca se acaba com todos fantasmas. Derrida (1994) diria que o máximo que se pode é ser tomado pelo espectro para possuir o espectro e se desfazer dele, se assim se deseja. Mas para uma ritmologia: é preciso ser tomado pelo ritmo para dançar.

Considerações finais

Ritmologia, um método ou uma teoria? Por enquanto a ritmologia pretende apenas dar o seu primeiro respiro. Existir textualmente a partir das pequenas reflexões efetuadas. Métodos aplicativos das teorizações feitas até aqui poderiam – ingenuamente – ser propostos, mas, pelo caráter especulativo dessa experimentação, a seguir evidencia-se apenas alguns pontos pelos quais se pode levar adiante este trabalho, através das seguintes considerações e problematizações:

- uma ritmologia busca observar como o tempo, *o correr do tempo em suas diversas temporalidades*, age sobre o espaço, os corpos, as expressões. O ritmo de cada temporalidade é o que garante a diferenciação;
- uma ritmologia evidencia como o caráter laboratorial em um pesquisa científica pode ser falho. Visualizar a repetição de um único componente na relação com o seu sistema de funcionamento pode dar a ver apenas a dimensão de conservação do sistema, sem evidenciar seu modo de diferenciação;
- a figura do pesquisador ou pesquisadora é inevitavelmente presente em uma pesquisa. No entanto, sua presença pode ser vista como apenas um dos componentes que compõe o ritmo de pesquisa;

- a proposição de *categorias de ritmos* previamente a uma análise de um objeto específico (como uma música, uma página do Facebook, um grupo social, um programa de televisão) também parece bastante infrutífera. Justamente isso seria transpor o ritmo assignificante a uma significância teórica que serviria mais para encaixotar uma análise do que fazê-la se desenvolver em uma descoberta específica;
- uma ritmologia parece ser uma reflexão que dialoga com o que Deleuze e Guattari (2012b) chamaram de plano de consistência. Diz-se isso porque o ritmo escapa da organização e distinção das estratificações históricas, podendo acontecer a partir do caos, lá no *entre* uma estratificação e outra;
- a política da ritmologia é uma política da coexistência, que busca compreender o modo como corpos heterogêneos se formam e coexistem.

Sendo assim, uma ritmologia é uma prática teórica que busca agir, ela mesma, como um ritmo: busca fazer repetir procedimentos e teorias que não necessariamente estão conectados entre si em um estrato dado, mas que produzem movimento justamente por sua incongruência, por seus disparates. Um fazer bastante conectado com o sonho que permite a comunicação não somente através da palavra, mas sua realização através da música.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A ritmanálise**. 1936. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22929/3/Philosophica%2031-10.pdf> .

CUNHA, Rodrigo Sobral. **O essencial sobre a ritmanálise**. 2010. Disponível em: http://pdf.leya.com/2012/Feb/o_essencial_sobre_ritmanalise_xpto.pdf .

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 2. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente** – Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Campinas: Papyrus, 2014

_____. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais** – elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora; n-1 edições, 2018.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.