



ITAMAR ASSUMPÇÃO: UM CANCIONISTA MINORITÁRIO ENTRE O VISÍVEL E O OBSCURO

ITAMAR ASSUMPÇÃO: A MINORITY SONGWRITER BETWEEN OF THE VISIBLE AND OBSCURE

Juliano Nogueira Almeida¹
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: O artigo tem como interesse propor uma leitura sobre a produção artística do cancionista Itamar Assumpção. Para tanto, serão consideradas canções que versam sobre o fenômeno da invisibilidade e da produção de uma arte minoritária. O repertório selecionado permite a discussão sobre o duplo movimento de aproximação e de distanciamento do artista em relação à “Indústria Cultural”. Além disso, ao longo do trabalho, serão investigadas canções que tratam dos mecanismos de controle que acometem o homem comum.

Palavras-Chave: Itamar Assumpção; Canção; Minorias; Invisibilidade.

Abstract: The article intends to analyse the artistic production developed by the songwriter Itamar Assumpção. For so, we will consider the songs which verse on the phenomenon of invisibility and a productions of the a minor art. The chosen soundtracks enable us to discuss the double movement towards both the closeness and the distance of the artist from the "Cultural Industry". Moreover, we will investigate the songs concerning both the means of control inflicting the ordinary man.

¹ julianobutz@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Itamar Assumpção era considerado por muitos um “artista maldito”, sobretudo por não ter tido uma constante e intensa visibilidade diante das luzes da grande mídia. De outro modo, o sedutor e ofuscante brilho da “grande luz” que aparentemente o eclipsava também convivia com os transgressores lampejos da arte menor experimentada pelo cancionista.²

Em *Sobrevivência dos vagalumes*, Georges Didi-Huberman utiliza a imagem dos pirilampos ao buscar os resquícios da inventividade e o calor das amizades às bordas do foco da glória dos grandes holofotes do poder centralizado. Para tanto, Didi-Huberman dedica atenção às zonas de sobrevivências que, segundo ele, apesar de ocuparem áreas de invisibilidade, ganham alegre vivacidade na obra e nos traços biográficos de Pier Paolo Pasolini (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011).

Vale destacar que o cineasta e literato italiano – que durante tanto tempo, a contrapelo do fascismo em seu país, tentou dar visibilidades às potências da vida coletiva – foi assassinado de forma trágica e misteriosa em 1975, na Itália. Apesar da brutalidade desse acontecimento, é possível vislumbrarmos imagens cinematográficas e existenciais nas quais pode ser percebido, mesmo que de forma oblíqua, um pujante esforço para a renovação da vida.

Segundo Didi-Huberman, mesmo num contexto em que os “conselheiros pérfidos” desfrutavam de sua “glória luminosa” – período no qual o estado de guerra estava mundialmente declarado e em que o nazifascismo lançava suas ofensivas contra os Estados beligerantes e contra as liberdades civis – o cineasta

²Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma produção artística menor, além de apresentar um forte coeficiente de desterritorialização – ou seja, uma forte capacidade de desestabilizar os territórios subjetivos – apresenta uma intensa potência política e coletiva (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38-40).

visualizava uma espécie de “impetuosidade viril” na qual era possível vislumbrar “lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20).

Como será demonstrado, Itamar fazia também parte de uma rede afetiva que, como o grupo italiano, experimentava dessa “impetuosidade viril” em meio aos gritos e gargalhadas embaladas pelo desejo e pela alegria. Tanto o grupelho italiano quanto o coletivo denominado “Vanguarda Paulista” – que contou com Itamar e amigos – tiveram, durante algum tempo sua expressão estética e política, em certa medida, tolhidas pelo aparelho repressor do Estado totalitário. Essa condição afetou os modos destes grupos lidarem com certas noções de corporeidade e, de modo mais amplo, com suas vidas individuais ou coletivas.

Após sobreviver aos percalços de um “Estado de sítio” conclamado por um poder centralizado fortemente militarizado, os grupos, com suas novas configurações e táticas, teriam que percorrer com sobriedade o atual território onde o controle estético passou a ser exercido de forma veemente pelo mercado. Nessa configuração, as lutas passaram a ser travadas em meio a cooptações, negociações, sabotagens e fugas em relação ao movimento de estandarização e institucionalização da produção cultural pelas grandes mídias. Os embates passaram a ocorrer no campo do desejo, território ocupado por intensidades que embalam as corporeidades, bem como a produção da arte e da vida.

Se, por um lado, detectamos o “Estado de exceção do poder soberano” do qual nos diz Giorgio Agamben, também podemos perceber a “impetuosidade viril” dos grupos que resistiam ao poder institucionalizado (Cf. AGAMBEN, 2008; 2010). Os movimentos de diferenciação e as redes de amizades desses grupelhos apontavam para outros modos de soberania em oposição ao Estado e ao “Império” (Cf. NEGRI; HARDT, 2005; PELBART, 2011). Assim, podemos dizer que, se o “Estado de exceção” se aplica ao entendimento

de uma política hierarquizada, o estado de virilidade se liga à desierarquização da vida, do corpo e do pensamento.

Os enfrentamentos vivenciados pelos jovens italianos e brasileiros notavelmente se relacionam a um exercício de recusa ao sofrimento e concomitantemente à busca de felicidade. Ao invés de regurgitarem as amarguras desse cenário, Pasolini, Itamar e seus respectivos grupos, em territórios distintos, buscavam lidar com a situação vigente de modo a criar zonas afetivas nas quais orbitava um forte e alegre desejo de superação dos entraves externos. Esses enfrentamentos se davam, especialmente, por meio da inventividade e da estetização da vida e, de certo modo, da vitalização da arte e da própria noção de comunidade.

Novas comunidades desabrochavam do exercício do viver coletivo e do diálogo das diferenças na produção do comum, pois, como indica Pelbart, “a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância”, uma vez que a comunidade “[...] é feita de da interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros” (PELBART, 2011, p. 33).

Apesar dos percalços exógenos e de uma possível transcendentalização do poder, é no campo da subjetividade que se dava o embate. É na perspectiva existencial que se dava a luta de composição de uma nova paisagem preta de vida e liberdade. Quando se diz existencial, vale destacar que não é no plano da individualidade que se propõe a questão, mas de um existir social. Logo, o deslocar-se em direção ao outro e a abertura para as afecções e intensidades coletivas possibilitavam a esses grupos romperem com o sufocante cenário de isolamento e penumbra que lhes era imposto.

Nesse contexto de captura e controle dos corpos e dos afetos, paradoxalmente, também se vislumbravam novas formas de resistência e de renovação da arte e da própria noção de criar. Destarte, também sucedia uma renovação da simbiose entre arte e política. Essa reinvenção do criar

possibilitava a esses grupos o desfrute dessa “impetuosidade viril”, em que o desejo coletivo tem fulcral importância para o movimento de desbravamento de novas searas no campo da produção cultural.

A “impetuosidade viril” mencionada também pode ser relacionada à ideia de desejo como uma máquina produtora, uma potência positiva, questão trabalhada por Deleuze e Guattari, de modo mais enfático na série *Capitalismo e Esquizofrenia*. Essa “impetuosidade viril”, na perspectiva desses autores, é que nos permite alcançar novas possibilidades e resistir às lógicas espaço-temporais impositivas (DELEUZE, 2013, p. 222).

Essa relação é frutífera, pois o conceito de desejo é utilizado por essa dupla de autores tendo em vista a redefinição da noção de afetos do corpo coletivo pré-individual.³ O conceito de desejo, e sua associação com os estudos do inconsciente coletivo, foi lido por Deleuze e Guattari em diálogo com aportes conceituais e artísticos que se diferenciam da visão proposta por Sigmund Freud. Dentre esses aportes, destacamos a filosofia estoica, a obra filosófica e política de Espinosa, os estudos sobre a individuação, desenvolvidos por Gilbert Simondon, e a obra literária de Antonin Artaud, que vai emprestar a noção de corpo sem órgão para o arsenal conceitual da dupla de autores.

A relação entre desejo e pré-individualidade, por exemplo, possibilitará a aproximação entre Deleuze, Guattari e Simondon (Cf. DAMASCENO, 2007). Para Simondon, o princípio de individuação é anterior ao sujeito, algo bem próximo à noção de *hecceidade*, apropriada do filósofo Duns Scot por Deleuze e Guattari. Em *Mil Platôs*, os filósofos franceses sugerem que “há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância”, ou seja, a *hecceidade* se relaciona à capacidade de afetar e de ser afetado, podendo ser presenciada em uma mudança climática ou em um

³Segundo Deleuze, as singularidades pré-individuais são sempre relativas a uma multiplicidade e a impessoalidade. Nesse tipo de singularidade, de acordo com o autor, a existência individual parece ser fraca e ínfima diante a riqueza e a multiplicidade da vida, onde o tempo passado e o futuro se encontram (Cf. DELEUZE, 2009, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 06).

odor que toma conta de um determinado ambiente e que tem o poder de metamorfosear as pessoas e as coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49-50).

Vale destacar que esse contínuo de intensidades só é revelado, como nos indica Deleuze e Guattari, na medida em que o inconsciente é arrancado dos estratos da subjetividade (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012). Sobre esse movimento de esfacelamento do *Eu* diante das intensidade coletivas e pré-individuais, Paulo Virno sugere que

[...] a coexistência do pré-individual e do individuado no seio do sujeito está mediada pelos afetos; emoções e paixões assinalam a integração provisória dos dois aspectos, mas também seu eventual desapego: não faltam crises, nem recessões nem catástrofes. (VIRNO, 2009, p. 34)

Esse desapego indicado por Paulo Virno, levando em consideração os apontamentos de Deleuze e Guattari, pode ser experimentado por meio do devir-animal que, por constituírem zonas de intensidades livres, nos permite ultrapassar os limites impostos pela constituição de uma identidade fixa e auto-centrada (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012a). Segundo os autores, o devir-animal, possivelmente experimentado por meio desses “lampejos do desejo animal”, de que nos fala Didi-Hubberman, nos permite “fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 34). Assim, esse devir-animal rompe com os territórios existenciais individualizados em busca de territórios coletivos pré-individuais. A relação entre o desejo e a denominada “impetuosidade viril”, exposta no trecho citado por Pasolini, pode ser compreendida por meio da seguinte passagem de Deleuze:

O desejo implica, sobretudo a constituição de um campo de imanência ou de um corpo sem órgãos, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele o

portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga. (DELEUZE, 1996, p. 14)

Esses autores indicam que o desejo se relaciona com essa “impetuosidade viril” na medida em que ele é matéria livre, não formada, quer dizer, ele é fluxo, ligado a potências impessoais. Desse modo, a impetuosidade das amizades e as afetividades são experimentadas como algo que passa entre esse corpo coletivo. Essas experiências extremamente sensório-perceptivas nos remetem ao devir-animal, ao devir-matilha, proposto por Deleuze e Guattari como algo que passa pela pré-individualidade (Cf. DELEUZE, GUATTARI, 2011, 2012a). Como indica Elias Canetti, “nas constelações cambiantes da matilha, o indivíduo se mantém sempre em sua periferia” (CANETTI, 1966, *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 61).

Em determinados trechos de *Sobrevivência dos vagalumes*, podemos notar certa insatisfação com o teor dos últimos apontamentos da vida de Pasolini. Esses sugerem descrença da existência de modos de “condições antropológicas de resistência ao poder” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64). Ao lançar essa crítica à perspectiva pessimista e passiva que o cineasta passou a sustentar, o autor também abre espaço para desenvolver ponderações em relação a alguns ensaios de Giorgio Agamben. Segundo Didi-Huberman, esses escritos sugerem certo arrebatamento redentor, um messianismo fundado em uma visão apocalíptica e transcendente de mundo, à revelia da “imanência do tempo histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84).

No livro *O que resta de Auschwitz*, ao trabalhar a temática do holocausto, Agamben associa o termo sobrevivência ao conceito de resto, de origem teológico-messiânica (Cf. AGAMBEN, 2008). Segundo os livros proféticos do Antigo Testamento, a salvação se concretiza a partir do povo que resta e não de todo o povo. É como se a sobrevivência de poucos funcionasse como uma “máquina soteriológica” que permite a salvação do todo, inclusive dos mortos, ao encontro da tão sonhada Jerusalém celestial. Assim, além dos sobreviventes

carregarem um enorme sentimento de culpa e de vergonha pelo perecimento dos demais, o resto, que talvez por fraqueza lhe foi preservado, é a testemunha não somente dos horrores da vida, mas, de forma transcendental, é o que assegura a salvação de todos em uma pós morte e que garante a glória eterna (Cf. AGAMBEN, 2008).

No livro de Agamben, merece destaque o testemunho do judeu Primo Levi, que – mesmo não tendo descido ao poço profundo e encarado a Górgona, ou seja, mesmo sem ter experimentado a “vida nua”, a tênue linha entre a vida e a morte, o limiar entre o homem e o não homem – exerce o papel do sobrevivente: aquele que é o resíduo de uma máquina mortuária sem precedentes. Por outro lado, ao rejeitar o reino da glória, bem como um escapismo celestial, Didi-Huberman defende, de forma bem próxima a Deleuze e Guattari, uma espécie de plano de imanência, em que é possível perceber, mesmo em oportunidades raras e opacas, o pequeno brilho de ardentes vidas que resistem ao intolerável (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2011).

Segundo Deleuze, tendo como referências a filosofia estoica, acreditar no mundo “significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (DELEUZE, 2013, p. 222). Assim, o que nos impressiona nos relatos de Levi, é que em um contexto no qual o controle sobre a vida alcança os seus mais desastrosos agenciamentos, a poesia insiste em vibrar.

Em seu livro *Caosmose: um novo paradigma estético*, no capítulo *A restauração da cidade subjetiva*, Félix Guattari, de modo semelhante a Didi-Huberman, aponta que nos tempos atuais a busca “não se trata aqui mais de uma Jerusalém celeste, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma cidade subjetiva que engaja tanto os níveis mais singulares das pessoas quanto os níveis mais coletivos” (GUATTARI, 2012, p. 150). Podemos dizer que esses níveis são interconectados, uma vez que o sobrevivente, como pode ser

percebido em Levi, não escreve para si e nem em nome de um povo que falta, mas para um povo que falta.⁴

1- LAMPEJOS INSURGENTES DE UM CANCIONISTA MENOR

Em vista das considerações preliminares, pode se dizer que as zonas de sobrevivências mencionadas no livro de Didi-Huberman trazem conexões interessantes se pensadas no âmbito do cenário artístico e cultural brasileiro, seja durante o período ditatorial ou a partir da denominada “década perdida” de 1980. Essas redes de cooperação e de afetos foram e ainda são experimentadas a despeito da censura exercida pela máquina ditatorial ou pela máquina de inclusão/exclusão do mercado.

Testemunhas desse período, os participantes do movimento *Vanguarda Paulista* sofriam forte rejeição de alguns canais midiáticos ligados ao grande capital, mas, por outro lado, experimentavam novas formas de produção pautadas na cooperatividade e na solidariedade, ultrapassando “o faça você mesmo” para um “façamos nós mesmos”, algo próximo de uma pragmática coletivista minoritária.

Segundo José Adriano Fenerick – no livro, *Façamos às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*, que versa sobre questões como a crítica cultural desenvolvida pela *Lira Paulistana* – os empreendimentos coletivos desse “grupelho” apontavam para uma

[...] postura crítica, tão multifacetada quanto os estilos e recursos musicais utilizados pela Vanguarda Paulista. Há, assim, em primeiro lugar, a crítica da mercadorização da música popular, sua real despolarização (a perda de sua inserção em uma experiência viva da coletividade), e consequentemente superpopularização (como imposição veiculada por todos os espaços disponíveis). (FENERICK, 2007, p. 54)

⁴ Deleuze também se posicionou de forma crítica sobre questões escatológicas no livro *Crítica e Clínica*, especificamente no ensaio *Nietzsche e São Paulo, D.H Lawrence e João de Patmos* (DELEUZE, 2013a, p. 51).

Segundo Fábio Durão, em apresentação do livro de Fenerick, essa “experiência viva da coletividade” que a *Vanguarda Paulista* ensejava era testemunha de “[...] uma vitalidade ao mesmo tempo espontânea e madura, reflexiva e ativa, que mobiliza tanto a criatividade individual quanto dinâmicas de grupo” (DURÃO, *in*: FENERICK, 2007, p. 14). Podemos acrescentar que essa proposta coletiva e subversiva experimentava o novo travando embates com os mecanismos de subjugação que lançavam os artistas, e de forma geral as pessoas, em um hipnótico território espetacular ou em direção às margens obscuras do aparente esquecimento.

Merece ser dito, como nos indica Foucault e Deleuze, que os diagramas do poder são extremamente complexos (Cf. DELEUZE, 2005). Se existiam linhas de força que ora deslocavam, fixavam ou estrangulavam os personagens, estes também dobravam essas forças, lançando feixes de luzes, mesmo que de brilho raro, em meio ao obscurantismo e à invisibilidade dos que habitam as margens. Nesses espaços, políticas de sobrevivências não são portadoras de nenhuma redenção, mas, pelo contrário, revelam lampejos que promovem intermitentes fissuras no tempo do “reino” e da “glória”, seja dos modos políticos autoritários ou da dominação espetacular das mídias.

Didi-Huberman ilustra bem a diferença entre aqueles que se lançam hipnotizados no horizonte onde reluz a luz gloriosa das grandes mídias e da aclamação popular em comparação aos que sobrevivem minoritariamente no obscuro. Esses resistem bem distantes dos grandes holofotes.

Tal seria, em todo caso, a “glória” miserável dos condenados: não a claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim. Ao contrário das falenas que se consomem no instante extático de seu contato com a chama, os pirilampos do inferno são pobres “moscas-de-fogo” – *fireflies*, como se chama em língua inglesa os nossos vaga-lumes – que sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13)

Podemos dizer que Itamar – bem como vários desses artistas considerados “malditos”, dentre eles os já citados envolvidos com a “Vanguarda Paulista” – viveu sua arte e, por outro lado, estetizou a sua vida, não como uma “falena”, mas sim como uma “mosca-de-fogo”. Falenas são mariposas que se lançam cegamente contra as chamas que a seduzem. O termo também é utilizado para designar mulheres que trabalham como prostitutas, que entregam seu corpo não como dispêndio de energia erótica e libidinal, mas em troca de dinheiro (Cf. BATAILLE, 2013).

Itamar Assumpção, por vezes, era acusado de maluco, de indigesto e de insubordinado. Talvez, não recebesse esses rótulos se optasse por produzir canções que não incomodassem a “lógica sagrada” do capitalismo e se seguisse à risca as fórmulas tradicionais que tivessem como fim o lucro e a adequação aos ditames das “massas”. É importante salientar que as passagens e incursões de Itamar nas bordas da indústria fonográfica e radiofônica podem sugerir as derrotas, as imposições e as exclusões por ele sofridas, mas, por outro lado, essa dinâmica também agenciou alegrias, multiplicidades e linhas de fuga que foram sensivelmente experimentadas pelo artista em detrimento da espetacular luz do *show business*.

Também é possível afirmarmos que Itamar desenvolveu uma espécie de linguagem da fresta (VASCONCELOS, 1977, *apud* WISNIK, 2004, p. 169), não necessariamente contra a censura ditatorial do governo, mas do mercado. Essa linguagem da fresta permitia ao artista transitar pelo território da denominada “Indústria Cultural” de forma nômade e desterritorializante (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012b). Em várias canções do compositor podem ser encontradas alusões à opção dele se manter às margens, ou que não se deixaria ser facilmente capturado pelos ditames do mercado. Isso demonstra que o artista não foi meramente excluído, mas que, por meio de uma conjugação entre opção estética e política, se lançou a outras searas, apesar de também excursionar de

modo errante nas áreas circunscritas pela lógica da denominada “Indústria Cultural”.

Sobre essa questão, é significativo o livro de Tatiana Salem Levy, *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Para a autora, a literatura constitui uma “errância que nunca se fixa” (LEVY, 2011, p. 60). Acreditamos que pode ser dito o mesmo sobre a canção, essa rede de sistemas semióticos prenhes de potência, que traça a linha do inapreensível, mesmo sujeita a pretensos adestramentos e tentativas de subordinações.

Alguns autores, como Deleuze, preferem não trabalhar de forma convencional o antagonismo entre o dentro e fora e, sobretudo, levam em consideração as dobras, redobras e desdobras dos corpos e do pensamento. Segundo o filósofo, o lado de fora não é um limite pré-definido, “[...] mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora” (DELEUZE, 2005, p. 104).

Se levarmos em consideração que o capitalismo com seus modos desterritorializantes infiltra em todos os territórios e instâncias da vida, a tarefa de separar espacialmente um dentro de um fora se torna problemática. Guattari defende, ao apontar sobre um estado nascente que indica para novos paradigmas estéticos, que

[...] as esferas da exterioridade não são radicalmente separadas do interior. Maus objetos internos têm que responder por tudo aquilo que rege os mundos externos. Na verdade, não há de fato um exterior: a subjetividade coletiva territorializada é hegemônica; ela rebate os universos de valor, uns sobre os outros, através de um movimento geral de fechamento em torno de si mesma; ela rima os tempos e espaços ao sabor de suas medidas internas, de seus ritornelos rituais. (GUATTARI, 2012, p. 118)

Mesmo levando em conta a inseparabilidade de um dentro e de um fora para onde se possa fugir, é possível dizer que o ato de resistência incidirá movimentos que desterritorializam as lógicas mortificantes, seja dobrando suas

bordas ou até mesmo percorrendo a velocidades inapreensíveis os territórios circunscritos pelo poder (Cf. DELEUZE, 2005). Como aponta Levy, tendo como referência a filosofia deleuziana, “resistir é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir-menor, tornar-se nômade, exilado, errante” (LEVY, 2011, p. 137).

Levando em consideração essas ações e táticas minoritárias, é possível dizer que ao invés de procurar, às cegas, a grande luz, sobretudo da espetacular máquina capitalista, Itamar – assim como vários outros sagazes, alegres e criativos artistas, notoriamente muitos integrantes da *Vanguarda Paulista* – preferiu arder em sua luz própria, mesmo que essa pequena luz seja aparentemente fraca e intermitente para clarear a obscuridade das margens e dos espaços de exclusão. Por outro lado, é possível perceber o trânsito de Itamar em territórios onde as luzes dos grandes holofotes se tornavam mais fortes, por isso mais sedutoras e ofuscantes. Apesar disso, por meio de performances e táticas inventivas de sensível sobriedade, o artista e os personagens que passavam por suas canções criticavam com humor e destreza as vicissitudes e imposições do território dominado pelo brilho da glória e da grande luz.

Em vista do exposto, nesse momento, tentaremos estabelecer um diálogo entre os conceitos e posicionamentos anteriormente trabalhados e uma canção de Itamar Assumpção que nos remete às zonas de invisibilidade e suas fronteiras com o visível. Vale ressaltar que não pretendemos buscar as chaves interpretativas que encontrem uma suposta essência das canções, mas sim experimentar as aproximações entre esses universos semióticos, aparentemente distantes, que elas enredam. Como Deleuze nos sugere, o que importa é tratarmos a escrita como fluxo e não como código a ser decifrado (DELEUZE, 2013, p. 15).

A canção *Sexto sentido*, lançada no disco de Itamar *Intercontinental! Quem diria! Era só o que me faltava!!!*, de 1988, pode ser de grande utilidade para

embalar a discussão proposta. Vale destacar que o título do disco brinca com a ideia de imprevisibilidade. Intercontinental parece remeter ao nome da gravadora, a Continental, que lançou o *long player* no mercado. As expressões encontradas no nome do disco aparentemente sugerem que o artista se surpreendeu com o acolhimento do seu trabalho por uma gravadora que gozava de certa visibilidade no mercado nacional de discos, uma vez que, até então, o compositor só havia gravado discos de forma independente. Além disso, merece ser dito que esse disco marca o trânsito de Itamar pela Europa dentro do contexto da comemoração dos cem anos de abolição da escravatura no Brasil. Isso nos faz pensar em certa intercontinentalidade da carreira do artista que – diferente dos seus ancestrais africanos, e mesmo a despeito dos preconceitos de cor e origem, – cruzou o oceano como convidado para apresentar o seu trabalho, apesar de não tão visível no Brasil aos olhos do grande público e de parte da crítica especializada.

Focando especificamente na canção *Sexto sentido*, composta por Itamar em parceria com Ricardo Guará, podemos dizer que ela tem, como principal temática, as zonas de invisibilidade e do desejo que passam pelo personagem e pela paisagem que ele, de forma tensa, habita. Como mostra o trecho, o início da canção é significativo a respeito dessas questões:

É preciso estar escuro pra eu poder dormir em paz
Mas em mim há uma luz que não sei como apagar
Eu canto inotido cortando o escuro
Sexto sentido saltando o muro
[...]
(ASSUMPÇÃO, GUARÁ, 1988)

Como a imagem dos pirilampos trabalhada por Didi-Huberman, parece que o personagem opta em ocupar as zonas obscuras, distante da grande luz da mídia ou das páginas da história dos grandes vultos e dos eventos triunfantes. Notamos que o sujeito do enunciado indica que nele há uma luz que insiste em

brilhar, como as “moscas-de-fogo” que “sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13).

Outro ponto interessante na canção, e que também dialoga com o texto de Didi-Huberman, se refere ao “canto incontido” do personagem. Podemos dizer que esse canto se relaciona com os “lampejos e gritos do desejo animal” citados, sendo assim, aponta para o devir-animal do personagem e para o movimento de desterritorialização que ele provoca, capaz de ultrapassar os limites impostos. Como Deleuze nos ensina, o devir-animal corresponde à ultrapassagem de certas zonas de intensidade do corpo (DELEUZE, 2013, p. 21).

Ademais, o canto, aparentemente irracional, permite que a matéria informe do desejo salte os muros impostos pelos movimentos segregacionais articulados pela grande mídia e pela mórbida política dos grupos dominantes. Próximo daquilo que Deleuze e Guattari chamam de matéria sonora, esse grito produz e é produzido por uma potência estética de sentir que leva o personagem a romper com a subjetividade edipiana, auto-centrada (Cf. GUATTARI, 2012; DELEUZE; GUATTARI, 2012). Tal modo de potência estética, segundo Guattari, deve ser pensado como um

[...] paradigma protoestético, querendo com isso assinalar que não estamos nos referindo à arte institucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência de emergência subsumindo permanentemente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais. (GUATTARI, 2012. P. 117)

Outra parte da referida canção parece também colaborar com essa ideia, especialmente no trecho que insiste em sublinhar o grito que não se é possível estancar:

[...]
É preciso estar silêncio para eu não ficar aflito
Mas em mim existe um grito que não posso mais calar
Mundo mandala mudando o impuro
Tempo tempero tecendo o futuro
Lua cheia na varanda
Rio da mente a deslizar.

Estrelas me respondam
Como eu posso descansar
(ASSUMPÇÃO, GUARÁ, 1988)

O “mundo mandala” e o “tempo tempero tecendo o futuro” aos quais o personagem se refere pode ser associado à “densa nuvem não histórica” de que nos diz Nietzsche (NIETZSCHE, *apud* DELEUZE, 2013, p. 214), já que a imagem da mandala sugere a força das energias cósmicas que dessubjetivam o *Eu*. Essas forças intempestivas ultrapassam a razão e o senso teleológico que a humanidade tenta, em vão, impregnar na História. Percebemos também que a força dos elementos da natureza aponta para um movimento espiralado de “eterno retorno”, como sugere o citado filósofo alemão.

Em *Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno*, Deleuze desenvolve uma instigante leitura de alguns conceitos caros a filosofia nietzschiana. O teórico aponta que o “eterno retorno” não pode ser traduzido como um movimento cíclico. Para ele, o que colabora com a nossa leitura da canção de Itamar Assumpção, o “eterno retorno” se relaciona a um “caos genial”, a uma “desordem criadora”, às “potências anárquicas” do devir (DELEUZE, 2010, p. 165). Assim, o “eterno retorno” deve ser entendido como “[...] o instrumento e a expressão da vontade de potência: ele eleva cada coisa à sua forma superior, isto é a *enésima potência*” (DELEUZE, 2010, p. 164).

O diálogo entre a produção conceitual de Deleuze e as imagens sonoras de Itamar também tracejam um encontro interessante no que toca algumas noções de corporeidade, de tempo e de espacialidade. Em a *Lógica do sentido*, o filósofo esboça certas oposições entre *Cronos*, o tempo da história, e *Aion*, o tempo do acontecimento (DELEUZE, 2009, p. 167-173). Se *Cronos* se liga a uma espécie de presentificação do tempo – incrustando um vastíssimo e aparentemente inabalável tempo presente – *Aion* se associa a um devir onde passado e futuro se encontram. Esse encontro corresponde ao desdobramento

daquilo que Deleuze chama de um “devir-louco da profundidade” que perturba e inquieta o presente (Cf. DELEUZE, 2009).

Podemos dizer que essas forças inatuais da natureza, sobretudo o brilho lunar, atuam no personagem como uma paisagem natural, que provoca esse devir-animal de que o filósofo francês nos fala. Esse devir faz com que o personagem grite e cante de forma a não podermos discernir entre um homem ou um animal que procura por seu bando, pois como Deleuze e Guattari indicam, “não devimos animal sem um fascínio pela matilha” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 21).

Esse brilho lunar age no personagem como uma força pré-individual, próximo da noção de *hecceidade* compartilhada por Deleuze, Guattari. Para esses filósofos, o afeto “[...] não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o *Eu*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22).

Em *Kafka: para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari evidenciam esse posicionamento ao descreverem uma das características da escrita minoritária: o agenciamento coletivo da enunciação. De tal modo, o animal uiva para o seu bando, assim como o escritor escreve para uma comunidade que falta, ou seja, mesmo sozinho, o literato, ou, no nosso caso, o cancionista, não escreve para si próprio, ele escreve para uma coletividade.

[...] a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do ceptismo; e se o escritor está a margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40)

Portanto, podemos dizer que a canção *Sexto sentido* participa do diálogo que propusemos para tratarmos da ideia de arte-menor, ou preferível, da produção desejante de uma canção-menor. Quando dizemos produção

desejante, estamos ressaltando que uma canção não é criada apenas por um indivíduo, mas que ela é produzida pelo desejo pré-individual. Este, como sugere Deleuze e Guattari, envolve uma complexa máquina em que o princípio da conectividade liga de forma rizomática múltiplos planos (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011). Deste modo, vários afetos e perceptos se articulam na produção do comum, o que faz da canção um agenciamento sujeito a infinitos usos (Cf. HARDT; NEGRI, 2005a; PELBART, 2011).

A canção não pertence somente à individualidade e ao gênio de um artista socialmente isolado. Ele não é seu único produtor, pois um autor-menor, na concepção de Deleuze e Guattari, se liga a uma coletividade e a uma comunidade, mesma que reinventada (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2003). Com base nessas considerações, podemos dizer que a canção-menor, por ser coletiva, é fruto e produtora de um comum e está ligada a vários usos e leituras. Deste modo, nosso trabalho de leitura também é uma reinvenção pelo uso, é uma conexão subjetiva no diálogo que embala a canção e a torna um corpo dinâmico, perpassado por várias intensidades coletivas.

A canção *Z da questão, meu amor*, de Itamar Assumpção, também é apropriada para o diálogo que intentamos participar na medida em que – além de ser produzida por um artista-menor, ou seja, voltado para o coletivo e marcado por um forte posicionamento político – não somente tem uma forma de expressão de uma arte cancional-menor, mas também trata dessa temática por meio de seu conteúdo (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2003).

Na canção em foco, lançada no disco *Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim*, de 1985, podemos sustentar que o sujeito da enunciação, Itamar Assumpção, se confunde com o sujeito do enunciado. Ambos sofrem a pressão dos mecanismos de inclusão e de exclusão e, por outro lado, percorrem sagazmente os territórios circunscritos pela égide do capitalismo. Assim, esses dois sujeitos se confundem na constituição de uma estética altamente politizada

e que revê a própria ideia de canção como apenas um produto da “Indústria Cultural” voltado exclusivamente para as finalidades tecnocráticas.

No início de *Z da questão, meu amor*, de forma metalinguística, esse personagem, que se confunde com o sujeito da enunciação, fala sobre seu processo criativo e sobre a intenção dispendiosa que o levou a criar a canção que ele entoava. O enunciador diz que fez a canção para dá-la ao ouvinte. Assim, percebemos um ato dispendioso, uma dádiva que se aproxima da ideia de sacrifício e que foge dos propósitos da produção cancional enquanto mero objeto de valor capitalista.

Fiz essa canção com versos vulgares
Melhores não sei pra dar-lhes
Sou poeta não vim só entregar-me
Só vim cantar-lhe
[...]
(ASSUMPÇÃO, 1985)

Essa proposta de arte como dispêndio é trabalhada de forma singular pelo ensaísta Georges Bataille. Em *A noção de dispêndio*, o autor indica que não existe nenhum consenso a respeito do que é útil aos seres humanos (BATAILLE, 2013, p. 19). O que é considerado inútil para as concepções mercadológicas e capitalísticas pode ganhar outro viés se levados em consideração os tipos de dispêndio improdutivo que encontram exemplo em dimensões ligadas à guerra, aos cultos religiosos, aos rituais funerários, à atividade sexual perversa e, especialmente, às artes (BATAILLE, 2013, p. 21). Segundo esse autor:

É verdade que o nome poesia pode ser aplicado de modo apropriado a um resíduo extremamente raro disso que corretamente serve para designar e por falta de redução prévia, as piores confusões podem surgir; ora é impossível, numa primeira e rápida exposição, falar dos limites infinitamente variáveis entre formulações subsidiárias e o elemento residual da poesia. É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem desse elemento, o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividades, à infelicidade, ao desespero, às sombras

inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem e do furor. Frequentemente só pode dispor das palavras para sua própria perda, é obrigado a escolher entre um destino que transforma o homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais. (BATLAILLE, 2013 p. 23)

Essa longa passagem – apesar de instigar reflexões sobre a mencionada interseção entre os sujeitos do enunciado e da enunciação e de, por outro lado, poder promover um debate se a poesia somente consagra “às mais decepcionantes formas de atividade” – permite, de modo específico, discutirmos sobre a dúbia relação entre a raridade e a mediocridade da atividade poética.

Em outro trecho da canção, o sujeito do enunciado afirma que não é nenhum grande personagem do panteão de uma suposta história oficial. Dessa forma, parece que o eu lírico se coloca ao lado da multidão de anônimos, do homem comum, e dos incontáveis personagens obscuros que passam quase despercebidos dentro da historiografia tradicional.

[...]
Eu não sou Romeu nem Ulisses
Nem de longe o mago de Oz
Nem Zeus nem Jesus nenhum Deus
Nem Eros nem Platão nem Sócrates
[...]
(ASSUMPÇÃO, 1985)

Merece ser comentado que durante muito tempo a historiografia se dedicou aos estudos dos resplandecentes personagens como reis, generais, sumo-sacerdotes e grandes pensadores. Vale destacar que, mesmo os personagens da canção que supostamente existiram como Sócrates, Platão e Jesus, também foram hipervalorizados pela História tradicional do ocidente a ponto de impossibilitar uma possível separação entre o real e o imaginário, o homem e o ídolo. De outro modo, alguns estudos atuam na desmontagem da

historiografia tradicional que até então focava nos grandes vultos e personalidades, tais como as citadas na canção de Itamar Assumpção. Nesses trabalhos, sobretudo por meio da antropologização da historiografia, o homem comum passa a ser considerado um objeto valioso de estudo e também o produtor de sua própria história.⁵

Como Foucault aponta, a crítica à história tradicional, de modo pioneiro, pode ser percebida em alguns textos de Nietzsche. Dentre esses textos, podemos citar as “Considerações Extemporâneas”, em que o filósofo alemão – além de criticar o ímpeto dos historiadores em imporem uma verdade suprema ao que é simplesmente o devir – também desvencilhava seus golpes contra a chamada “história monumental” que venerava os “grandes personagens” (FOUCAULT, 2010, p. 34-35).

Sobre o estudo dos personagens obscuros renegados pela historiografia tradicional é bastante interessante mencionarmos o texto de Foucault, *A vida dos homens infames*, que, por sinal, também faz parte desse contexto de renovação historiográfica. Essa renovação encontrou na França um território em expansão, como pode ser visto nos trabalhos de historiadores ligados a *Nouvelle Histoire* e de Michel de Certeau – que nos fala de um novo heroísmo, enorme e coletivo, a exemplo das formigas (CERTEAU, 2014, p. 57). Foucault é bem enfático em relação às prerrogativas pelas quais distingue o seu objeto de estudo:

Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da

⁵Jim Sharpe, por exemplo, propõe estudar a história do período Napoleônico, mais especificamente a batalha de Waterloo, tomando como perspectiva a história do soldado raso William Wheeler (Cf. SHARPE in: BURKE, 1992). Por sua vez, Natalie Zemon Davis se dedica aos estudos não somente do homem-comum, mas de grupos excluídos por força do gênero e de questões religiosas ou étnicas. Em seu livro *Nas margens*, a historiadora estuda a trajetória de três mulheres que viveram no século XVII: a judia Glikl bas Judah Leib, a mística Marie de l’Incarnation e a pintora Maria Sibylla Merian (Cf. DAVIS, 1997). Por fim, o historiador Carlo Ginsburg, em *O queijo e os vermes*, desenvolve um estudo acerca do moleiro Domenico Scandella, que foi condenado e morto pelo Tribunal do Santo Ofício, em função de suas concepções cosmogênicas heterodoxas (Cf. GINSBURG, 2006).

santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado [...]. (FOUCAULT, 2003, p. 205)

Nesse texto, que por sinal exerce um diálogo profícuo com *Sobrevivência dos vagalumes*, de Didi-Huberman, Foucault indica que esses personagens encontrados na obscuridade, essas “existências-relâmpagos” que se aproximam de “poemas-vidas”, foram negadas pela historiografia tradicional e, paradoxalmente, só chegam até nós por terem caído nas malhas do poder, e, por isso, só podem emergir por meio da fala de personagens que ocupavam posições institucionais privilegiadas, como inquisidores e juizes. Foucault torna evidente esse surpreendente paradoxo no trecho do livro que diz: “O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto” (FOUCAULT, 2003, p. 206).

Em *Z da questão, meu amor*, que tem um título extremamente sugestivo, pois aponta para o *locus* “marginal” que o personagem ocupa, percebemos também uma oposição a qualquer tentativa de redenção transcendental.⁶ Ou seja, o eu lírico expressa uma opinião diferente de algumas concepções messiânicas que prometem que, em um além vida, os últimos se tornaram os primeiros:

[...]
Ser ou não feliz existe um ditado por aí que diz
A felicidade fica bem debaixo do nosso próprio nariz
[...]

⁶ Em seus discos denominados *Lado Z* (volume I e II, respectivamente de 2007 e 2012), o compositor Zeca Baleiro, tal como Itamar, brinca com a tradição do lado A dos discos de vinil ser dedicado às canções de maior apelo comercial e o lado B ser dedicado às canções mais alternativas. O lado Z, nessa linha de raciocínio, é a margem mais distante e independente em relação ao *mainstream*. Conceito muito propício para um disco dedicado a compositores ou canções desconhecidos do grande público

(ASSUMPÇÃO, 1985)

A canção aponta para a possibilidade de sermos tomados pela alegria, mesmo que de forma momentânea, nessa vida, nesse mundo, pois a felicidade pode ser encontrada debaixo de nosso nariz. Ou seja, estamos suscetíveis a sermos afetados por pequenos acontecimentos que nos permitem experimentar novas possibilidades, na superfície cotidiana de nossas vidas.

Assim, mesmo rejeitando o título de poeta, tal como a canção expressa “sou poeta não”, podemos dizer que o personagem da canção se aproxima bastante da imagem das “existências relâmpagos” e de “poemas-vidas”, desenvolvidas por Foucault em *A vida dos homens infames*. Podemos até dizer que a poética se intensifica a partir dessa negação, na qual o que poderia ser límpido e objetivo se torna turvo e subjetivo, tencionando os sentidos por meio da incerteza e da relatividade. O que se nega não é a poesia, mas sim a individualidade, não se nega o desejo, pois ele é pré-individual. Como Deleuze e Guattari sugerem, o que se nega é o “rostos”, ou seja, procura-se um devir-imperceptível (DELEUZE; GUATTARI, 2012, 2012a).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, podemos dizer que Itamar não se deixou seduzir pelo brilho emanado pelos poderosos holofotes da grande mídia. O artista, juntamente com seus amigos e seus parceiros, participava de uma espécie de zona de sobrevivência na qual outros valores, que não passam pelo lucro e pelo enriquecimento material, podiam ser cultivados e compartilhados. Mesmo que aparentemente renegados ao obscurecimento, Itamar e seu grupo desfrutavam de uma espécie de “impetuosidade viril”. Essa virilidade embalava uma produção artística e afetiva extremamente inventiva e resistente às pressões do mercado e aos autoritarismos vigentes que investiam contra a liberdade dos corpos e de suas expressões. Em meio ao cenário que traçamos, esses personagens buscavam encontrar soluções em um aqui e agora, sem terem que

voltar seus olhos para uma promessa de felicidade futura. Assim, nas alegrias compartilhadas no dia a dia, mesmo que entremeadas às dificuldades e às carências, Itamar e seu grupo experimentavam novas formas de corporeidade e de produção pautadas na solidariedade e na cooperatividade.

Essa aparentemente frágil comunidade de personagens obscuros era capaz de inventar novas temporalidades, forjar novos espaços e experimentar novas sensibilidades. Ao invés de confinar as suas vidas com base nos interesses mercantis e capitalistas, Itamar e seus companheiros percebiam a importância da doação e do dispêndio poético, mesmo que aos olhos de muitos detratores suas atividades fossem consideradas inúteis, superficiais e medíocres. Talvez mais próximos ao homem comum, aos incontáveis personagens que passam pela vida sem deixar os nomes registrados nos grandes compêndios da história tradicional, Itamar e seu grupo desenvolveram uma estética da existência em que a poética se encontrava justamente nos traços imperceptíveis de seus atos e de suas conquistas. Era precisamente em pequenos gestos e detalhes empenhados na vida cotidiana que esses personagens demonstravam uma pulsante potência de vida e de criatividade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)* São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*: Precedida de "A Noção de Dispêndio". São Paulo: Autêntica, 2013.
- BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DAMASCENO, VERÔNICA. Notas sobre a individuação intensiva em Simondon e Deleuze. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 173-186, mai. 2007.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013a.

-
- DELEUZE, Gilles. *Desejo e prazer*. Cadernos de subjetividade. São Paulo, v.4, n. 1, p. 13-25, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs I - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs III- Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs IV- Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs V - Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, p.2010.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Império*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2005.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Editora Civilização Brasileira, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2011.
- VIRNO, PAULO. "Multidão e princípio de individuação". *Lugar Comum*. Rio de Janeiro, n.19, p.27-40, jul. 2009.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Unicamp, 2004.