
Resistências e devires: um “bom encontro” a partir da literatura menor de Violeta Parra em “Volver a los diecisiete”

Silvana Tótoro

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCS/SP), docente do Departamento de Política e do Programa de pós-graduação strictu sensu em Ciências Sociais da PUC/SP.

Antonio Henrique Maia Lima

Doutorando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Professor de Filosofia na Faculdade Campo Grande.

Raul Gomes Da Silva

Graduado em letras-português e espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestrando em Estudos de Linguagens (teoria literária e estudos comparados) pela mesma instituição. É bolsista Capes.

Resumo

A partir da perspectiva de “literatura menor”, sendo esta compreendida como o conjunto de textos produzidos por grupos socialmente marginalizados, referenciada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), este texto dedica-se a um estudo da literatura de Violeta Parra, especialmente da sua música “Volver a los diecisiete”, cantada pelos artistas Mercedes Sosa, Milton Nascimento, Gal Costa, Caetano Veloso e Chico Buarque. Trata-se, portanto, além de analisar a natureza social, política e coletiva do enunciado poético de Parra, de verificar a potência de resistência que o encontro dos referidos artistas propicia no campo artístico, musical, político, literário e filosófico.

Palavras-chave: Resistência; Literatura Menor; Encontro; Violeta Parra; Mercedes Sosa.

Abstract

From the minor literature's perspective, understood as the set of writings from minority groups according to the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (2014), this text is dedicated to studying the literature of Violeta Parra on her song "Volver a los diecisiete" covered by Mercedes Sosa, Milton Nascimento, Gal Costa, Caetano Veloso, and Chico Buarque. Furthermore, it analyses not only the social, political, and collective value of the Parra's poetic enunciation, but also the powerful influence of the beforementioned artists on the artistic, musical, political, literary and philosophical contexts.

Keywords: Resistance; Minor Literature; Meeting; Violeta Parra; Mercedes Sosa.

Introdução

Este trabalho visa a uma análise da música “volver a los diecisiete” da artista chilena Violeta Parra e de um encontro de um grupo de cantores brasileiros juntamente com uma artista argentina em que a referida música é a potência sonora que alimenta tal reunião. O evento musical a que nos referimos e que estimula a escrita e a realização deste trabalho, está registrado na carreira da cantora Mercedes Sosa, artista de quem somos admiradores. Trata-se de sua apresentação no Brasil, mais precisamente no Programa Chico & Caetano, série especial da Rede Globo exibida em 14 de março de 1987, em que Mercedes Sosa canta "Volver a los diecisiete " acompanhada por Milton Nascimento, Gal Costa, Caetano Veloso e Chico Buarque, tomamos este acontecimento como um exemplo de *aliança demoníaca* no âmbito de um bom encontro.

Falamos de aliança demoníaca porque vislumbramos aí gigantes da música e porque embora esses cantores tenham origens, ritmos e propostas musicais distintas, possuem algo em comum: estão cantando juntos e, sobretudo, situados em um contexto social, político e econômico específico: o da América Latina. O que os unem? O que os levam ao palco para cantar uma música cuja letra é absurdamente potente? Parece-nos que, pela carreira dos respectivos cantores, tanto Mercedes, quanto Gal, quanto Caetano, quanto Milton, quanto Chico, cantam em coro e em tom bem delimitado: resistência. O que faz de uma aliança uma aliança demoníaca é sua potência de resistir e, para nós, a aliança demoníaca que se forma no encontro destes cantores possibilita algumas reflexões, as quais este trabalho procura dar conta. A partir da análise deste evento e da música de Violeta, buscaremos traçar as linhas de um mapa que, em sua superfície, fale acerca de alianças demoníacas, de um “bom encontro”, de devires, de literatura menor e, por conseguinte, de um pensamento “erva daninha”, enfim, trata-se de cartografar modos de resistências a partir de uma perspectiva poético-musical.

Com o objetivo de compreender o encontro dos cantores e de torná-lo “bom”, estabeleceremos um diálogo, em termos conceituais, com o pensamento de Gilles Deleuze, filósofo francês cujos caminhos de sua produção intelectual são vastos e ao mesmo tempo tortuosos, posto que ele desenha novos percursos epistemológicos para diversas áreas do saber, tais como a filosofia, a literatura, a música, o cinema etc.;

1 Os bons encontros e a forja de alianças demoníacas

O encontro dos cantores, queremos entender, constitui-se mediante uma *aliança demoníaca* porque é formado à luz das *diferenças compossíveis*¹. Para delimitar o que estamos entendendo por compossibilidade precisamos realizar o exercício de emergir em Leibniz e imergir em Deleuze e Guattari e posteriormente mergulhar outra vez no mar filosófico leibniziano. O filósofo alemão permite a formação das alianças a partir daquilo que é substancialmente semelhante numa série de “semelhanças possíveis”. Já os dois pensadores franceses acreditam, por sua concepção rizomática do pensamento e da sua aposta na potência das diferenças e dos minoritarismos, na ideia de que as alianças se forjam a partir das potências, que residem, justamente, nas diferenças, daí a com-possibilidade entre elas e não somente a possibilidade, já que o possível é mesmo o impossível.

Aquele foi um “bom encontro” e, para compreendermos isso, precisamos nos reportar ao evento, pois assim poderemos analisá-lo com maior clareza: Mercedes, Gal e Milton são recebidos por Chico e Caetano, no seu programa de televisão. Não podemos deixar de ver nisso o seguinte: Chico e Caetano dão o tom, recebem “em seu território” outras vozes para compor, junto à sua, uma ode à resistência. Mercedes é recebida como convidada especial e, por isso, é colocada como a figura central do encontro. Isso pode ser percebido, primeiramente, do ponto de vista físico, dado que ela se encontra ladeada por dois outros cantores à direita e dois à esquerda; e, num segundo momento, isso também pode ser verificado através da atmosfera de receptividade que se desprende do ambiente. Nesse contexto, Mercedes é a figura que recebe destaque, porque é ela quem dá o tom à canção que ecoa naquele espaço. A questão é que os cantores se distribuem em forma de jogral, onde cada qual dá o seu grito, numa ordem/desordem que, de fora para dentro, com Mercedes ao centro, existe uma sintonia. Cada refrão é cantando por Mercedes, que também canta a primeira estrofe, Milton a segunda, Caetano a terceira, Gal a quarta, Chico a quinta e Milton a sexta, novamente, com Mercedes cantando a última. Assim, eles cantam, cada um à sua maneira, uma composição que, em si mesma, é um grito, não uma simples canção.

¹ “Para Leibniz, as substâncias possíveis podem ser agrupadas em conjuntos maximais de substâncias compossíveis, isto é, de substâncias compatíveis entre si. Afirmar que substâncias quaisquer são mutuamente compatíveis equivale a afirmar que a existência efetiva de uma delas não implica a inviabilização da existência das outras. Duas substâncias são, então, compossíveis, nos termos leibnizianos, na medida em que elas não se impedem mutuamente de existir, sendo impossíveis quando o contrário se dá” (MARQUES, 2004). Deleuze pretende que as séries diferentes se ramificam implicando disjunções múltiplas. Para isso ou tem que haver algo que as façam convergir ou então será preciso pensar que a diferença não implica constituição de totalidades auto-excludentes. A disjunção exclusiva separaria umas das outras séries não convergentes, e a disjunção inclusiva introduz ramificações que não se separam em mundos. [...] Leibniz opera com bifurcações e divergências exclusivas, que são distribuídas em sequências completas diferentes e Deleuze como o que chama de divergência inclusiva. [...]. Trata-se de pensar a relação entre séries diferentes e impossíveis não através da divergência exclusiva, o que implica a separação em totalidades diferentes, mas da divergência inclusiva, o que implica uma determinada coexistência das ramificações” (CARVALHO, 2013, pp. 9-10).

Ao longo de *Capitalismo e Esquizofrenia* Deleuze e Guattari (2010a) se voltam de tempos e tempos para uma discussão típica da antropologia social que gira em torno das noções de aliança e filiação, movimentos que conglomeram a gênese social das organizações humanas: o parentesco. Os pensadores franceses se veem na iminência de conduzir uma guinada semântica nessas duas noções partindo:

[d]a interpretação sistemática da aliança como cumprindo a função de transmissora do triângulo edipiano, argumento que põe a parentalidade como anterior à conjugalidade (a primeira “se prolonga” na segunda) e a aliança como meramente instrumental para a filiação [...] Eles (Deleuze e Guattari) parecem crer, por exemplo, que a aliança diz respeito ao parentesco, e que o parentesco diz respeito à sociedade. E é isso justamente que vai mudar [VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 110].

Dessa primeira concepção de alianças no primeiro volume de *Capitalismo e Esquizofrenia* Deleuze e Guattari (1997;2011) passam a vislumbrar uma outra potencialidade na aliança. A não-lógica dos devires impossibilita que uma aliança opere pela filiação, pois os devires não produzem nada por filiação, conforme amadurecem sua filosofia, ambos os filósofos se convencem que devir é intrínseco à aliança, mas não qualquer tipo de aliança. Viveiros de Casto (2007, p. 119-120) é pedagogicamente muito profícuo em sua explanação a respeito:

Todo devir é uma aliança. O que não quer dizer, repita-se, que toda aliança seja um devir. Há a aliança extensiva, cultural e sociopolítica, e há a aliança intensiva, anti-natural e cosmopolítica. Se a primeira distingue filiações, a segunda confunde espécies, ou melhor, contra-efetua por síntese implicativa as diferenças contínuas que são atualizadas, no outro sentido (o caminho não é o mesmo nos dois sentidos), pela síntese limitativa da especiação descontínua. Quando um xamã ativa um devir-onça, ele não “produz” uma onça, tampouco se “filia” à descendência dos jaguares. Ele faz uma aliança [...] O conceito de aliança cessa de designar uma instituição — uma estrutura — e se torna uma potência, um *potential* — um devir. Da aliança como forma à aliança como força, passando ao largo da filiação como substância. [...]

No seu *Abecedário*, Deleuze (1994) nos possibilita concluir que nem toda canção é um canto. Para ele o canto é menos musical que um grito, pois os cantos estão para o conceito tal como os gritos estão para os afetos, daí ser possível dizer, na esteira do pensamento do filósofo francês, que os gritos são dotados da *potência de criar*. No *Curso sobre Leibniz*, Deleuze (2013) demarca de forma ainda mais clara sua percepção a respeito do grito, a partir de sua associação com certos filósofos: há filósofos que cantam e há filósofos que gritam. Os filósofos cantores são aqueles que muito sobriamente desenvolvem conceitos. Já os que gritam são exacerbados, pois, para estes, cada conceito cobre um conjunto de singularidades que necessitam sempre de outros conceitos; ao se sobreporem, estes conceitos possibilitam um frenesi de criação conceitual que beira a loucura,

sendo Leibniz o grande exemplo deste tipo de filósofo “gritador”. Assim, a esse respeito, Deleuze diz o seguinte:

“[...] O filósofo não é alguém que canta, é alguém que grita. Cada vez que vocês têm necessidade de gritar, penso que não estão longe de uma espécie de apelo à filosofia. O que significa dizer que o conceito seria uma espécie de grito ou uma espécie de forma do grito? É isso, ter necessidade de um conceito: ter alguma coisa para gritar!” (DELEUZE, 2013, p. 153).

Em *O que é a Filosofia* (2010b), Deleuze e Guattari, ainda sobre o grito, asseveram que ele marca um território. Por isso, dizemos que em Deleuze gritar é criar, resistir é criar, uma canção, portanto, que se imbuí de uma atmosfera de resistência, é um grito. “Volver a los diecisiete” é um grito que, como todo conceito dotado desta característica, tem uma história, dá conta de cobrir um conjunto de singularidades e, para compreendermos isso, precisamos remontar à sua autoria.

A música “Volver a los diecisiete” foi escrita por Violeta Parra, cantora chilena nascida em 1917, filha de uma agricultora e de um professor de música. Violeta registra seu grito musical em plena ditadura do general Pinochet, à altura de 1966. Suas produções, que envolvem as artes plásticas, a poesia, o cancionero popular, a música etc., têm como principais traços o apego à temática folclórica, à cultura popular e à história oral das comunidades campesinas chilenas. Especialmente no que se refere à sua carreira musical, podemos dizer que é explícita a militância política e social de Violeta, historicamente conhecida pelo “trovadorismo”, que reveste suas composições e caracterizam seu estilo musical, conforme se constata no fragmento:

“Violeta es, sin duda, una legítima trovadora del siglo veinte. Su obra musico-poética utiliza varias formas del trovar provenzal: la chanson o canción, de contenido amoroso; el sirventés o sirventencio, forma para la denuncia política o la acusación de corte moral; el debate y el entredicho, en contestación a otro cantor, etc.” (DIAZ-INOSTROZA, 2000)

Ademais, Violeta enxerga a música como instrumento de expressão artística, daí que haveremos de nos referir a ela como artista. Acerca da música como expressão artística, Deleuze (1994) questiona a respeito do que é a verdadeira grande música e sugere que esta guarda relação com uma certa operação “artista da música” comparando-a como sendo um “ritornelo”, o agenciamento sonoro ou ritornelo, tal como no canto de alguns pássaros, delimita um território, um território musical, ritornelo é:

[...]Todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motrizes, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, fala-se de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou dominado pelo som” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 50).

Violeta é uma artista da música, mas não do tipo cantora, ela é do tipo gritadora. O grito é a canção potente, pois ele alarga o campo das possibilidades e territorializa enquanto ecoa. Não por acaso “Volver a los diecisiete” tem esse título, ela faz referência, simultaneamente, ao ano de nascimento da sua autora, como se ela quisesse voltar ao passado, à inocência, a ser de novo criança. Mas, também, “los diecisiete” podem fazer referência à idade dos dezessete anos e todas as peculiaridades da juventude, sua força e potência. Nessa acepção, a autora invoca o retorno à fase da vida onde se define muito do que somos ou do que seremos enquanto sujeitos no mundo. Voltar à juventude, às descobertas, às intensidades, é retomar o gosto pelo novo e pelas primeiras experiências.

Do que foi elencado até aqui, podemos dizer que, ao nos colocarmos diante de “Volver a los diecisiete” nos deparamos não com uma música, mas com um grito cuja potência invade áreas ilimitadas e mesmo desconhecidas. Daí que devemos juntar Violeta ao bom encontro com os demais cantores-gritadores, pois, como artistas que são, unem-se em razão tanto do encontro poético-musical quanto das inquietações político-sociais em que estão circunscritos. Violeta talvez seja o grande espírito que anima Mercedes e seus companheiros a proferirem o seu grito na televisão brasileira em 1987. Assim, é possível afirmar, com tranquilidade, que o encontro em questão não se dá somente em termos históricos (tempo cronológico) (*acontecimento*), mas trata-se de um encontro em outro tempo: um encontro em Aion, aiônico². Nesse sentido, a *obra*, esta entendida aqui como produto musical, se põe para além do sujeito que a anunciou, pois ela se comporta de forma infinita e intempestiva, como o movimento de uma espiral, sem começo nem fim. Violeta, de algum modo, se faz presente no “bom encontro” com os demais cantores, seja através de sua composição poética, seja por meio da memória evocada pelo grito musical que ali se estabelece. De qualquer forma, o que os unem é a arte enquanto potência criativa dotada da

² “Nesse nível, o acontecimento não é mais apenas a diferença das coisas ou dos estados de coisas; ele afeta a subjetividade, insere a diferença no próprio sujeito. Se chamarmos acontecimento a uma mudança na ordem do sentido (o que fazia sentido até o presente tornou-se indiferente e mesmo opaco para nós, aquilo a que agora somos sensíveis não fazia sentido antes), convém concluir que o acontecimento não tem lugar no tempo, uma vez que afeta as condições mesmas de uma cronologia. Ao contrário, ele marca uma cesura, um corte, de modo que o tempo se interrompe para retomar sobre um outro plano (daí a expressão “entre-tempo”). Ao elaborar a categoria de acontecimento, Deleuze expõe então o laço primordial do tempo e do sentido, ou seja, que uma cronologia em geral só é pensável em função de um horizonte de sentido comum a suas partes. Assim, a noção de um tempo objetivo, exterior ao vivido e indiferente à sua variedade não passa da generalização desse laço: ela tem como correlato o “senso comum”, a possibilidade de exibir a série infinita das coisas ou dos vividos num mesmo plano de representação. O acontecimento, como “entre-tempo”, por si próprio não passa, tanto porque é puro instante, ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois, como porque a experiência a ele correspondente é o paradoxo de uma “espera infinita que já é infinitamente passada, espera e reserva” (QPh, 149). Eis por que a distinção entre Aion e Chronos não reconduz à dualidade platônico-cristã da eternidade e do tempo: não existe experiência de um para-além do tempo, mas apenas de uma temporalidade trabalhada por Aion, onde a lei de Chronos cessou de reinar” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 11-12).

capacidade de resistir e de desestabilizar sistemas dominantes, aliás, esta é, segundo Deleuze (2014), uma das principais características da literatura de minorias, isto é, da literatura “menor”.

2 Literatura “menor”: o pensamento “erva daninha”

Em Deleuze, a literatura não é um fenômeno acabado, pronto e fechado em si mesmo, ela não faz decalques por meio de modelos estruturais e gerativos, pois não possui unidade, eixo genético ou organizações sintagmáticas³. Ela é antirreferencial, não mantém relações de significado e significante, não se desenvolve por dualidade ou por dicotomia (*dikhotomia*). A escrita literária nada tem a ver com significar, mas com cartografar, com inventar regiões desconhecidas e ainda por vir: é uma questão de performance e de experimentação. A literatura não reflete porque não é espelho do mundo, mas faz conexão com o mundo, traça planos de imanência, delimita seus contornos e dentro deles agencia enunciados, conecta as micropolíticas, as lutas e as determinações históricas e culturais; enfim, ela se funde com o seu fora, com campo social e político do contexto em que emerge.

A literatura nasce do informe, do inacabado e está sempre em vias de fazer-se, ela é um “processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p. 11). A literatura é um caso de devir, devir-mulher, devir-criança, devir-animal e vegetal, nunca um devir-homem, o homem é a expressão dominante e vazia, não possui força de enunciação, os devires não se distinguem, mas completam-se, somam-se para criar potências menores e para dar corpo a uma literatura de minorias. A literatura de minorias se diferencia das “grandes” literaturas no seguinte ponto: na literatura “maior”, os casos individual, particular e familiar regem o seu enunciado, está enraizada nos princípios de unidade e de linearidade; aí registram-se as pessoas do singular “eu” e “tu”. Na literatura “menor” essa relação é diferente, a expressão individual do artista reveste-se dos discursos não oficiais e não padronizados, tudo nela é político e coletivo, pois elimina-se a distância entre o público e o privado, a pessoa de seu discurso é o “nós”, e é por isso que sua expressão é regida pelos princípios de variação e diferença, porque o pensamento minoritário se desenvolve mediante uma consciência das multiplicidades. “As multiplicidades se

³Deleuze e Guattari opõem-se à perspectiva mimética de representação, o signo e o referente, o texto e o mundo. Essa é uma proposição muito limitada, pois nela o livro funcionaria somente como reprodução da exterioridade. Para os filósofos franceses, a escrita literária deve ser concebida segundo um pensamento rizomático, cujo princípio é o da multiplicidade e das conexões, não existe um ponto centralizador no rizoma, porque “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22).

definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25).

A desterritorialização absoluta é a operação das linhas de fuga que atuam ao nível do pensamento e da criação artística, para instaurar dentro de uma língua “maior” um uso “menor” da língua, para criar agenciamentos coletivos de enunciação e para formar uma sintaxe do grito, somente a partir daí é que se pode falar em literatura popular e marginal. A desterritorialização desta literatura, que também pode ser chamada de proletária, implica uma operação da língua através de desvios, ou seja, um descentramento da enunciação segundo uma concepção ética e dialógica que se desenvolve em direção às margens, aos grupos étnicos, raciais e culturais marginalizados por forças centralizadoras e canônicas. Trata-se de construir uma consciência de minoria que seja potente o suficiente a ponto de agenciar no heterogêneo e nas multiplicidades. Tal agenciamento ganha significação política à medida que permite a criação do novo desde uma ótica de variação e de desvio das formas padronizadas e dos modelos da tradição; reside nesse ponto, na aceção de Deleuze e Guattari, o compromisso de toda arte, pois somente pela desterritorialização é que a literatura se vê atravessada pela problemática do campo político e social, sem as quais ela não teria razão de ser.

Por esse viés, a língua é desterritorializada para atuar a partir de uma perspectiva de variação minoritária, para “satisfazer as condições de uma enunciação coletiva” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37), para inventar a memória de um povo ainda porvir e para criar condições de um desarquivamento das memórias silenciadas e “subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial (POLLAK, 1989, p. 4), esta, por sua vez, supõe um ajuste, em termos políticos e ideológicos, de unidade e de identidade nacionais. Tal desarquivamento deve permitir não só a enunciação de uma coletividade esquecida, mas a possibilidade de “expressar uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Forjar essa consciência e sensibilidade, no entanto, pressupõe uma demora de pensamento entorno dos espaços não cultivados pelo cânone⁴, implica um escavamento das narrativas “menores”, uma reescrita das memórias coletivas e individuais marginalizadas pelos discursos dominantes.

Acerca dos discursos preponderantes no âmbito social, sabe-se a partir de uma leitura foucaultiana, que não se pode falar de tudo em quaisquer circunstâncias, que há um controle

⁴Segundo Leyla Perrone-Moisés (1998), “a palavra ‘cânone’ vem do grego ‘kanón’, através do latim ‘canon’, e significa ‘regra.’” Ao longo do tempo, a palavra passou a significar um “conjunto de textos autorizados, exatos e modelares”. Designa, também, o conjunto de “autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS; 1998, p. 61).

constante daquilo que pode ou não ser dito. Esse controle do discurso é exercido segundo procedimentos precisos, cuja “função [é] conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9), pôr em risco acontecimentos discursivos não reconhecidos e não legitimados, limitando, assim, a produção do discurso literário a grupos estabelecidos e consolidados pela cultura dominante. Dessa forma, a literatura funciona como instituição que é ao mesmo tempo monopolizada e controlada por interesses de uma maioria, que delimita aquilo que pode ser proferido; daí dizermos que no campo literário nem todos têm acesso à enunciação. Como resultado desse jogo, tem-se a ausência de textos produzidos por grupos marginalizados, pois a legitimação de tais discursos implicaria numa legitimação da “problemática político-social desses grupos” (WIELEWICKI; SANTOS; 2009, p. 298). Trata-se, portanto, de uma vigilância do enunciado, que se converte naquilo pelo que se luta, isto é, o desejo de poder. A propósito do poder, Deleuze e Guattari referem-se a Foucault para dizerem que ele [o poder] é “segmentário e linear, sua contiguidade e sua imanência no campo social culminam hoje em dia todos os problemas econômicos e políticos” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 104).

Falamos destas relações de poder que subjazem ao discurso literário pelo seguinte: no espaço demarcado em que a instituição literária se inscreve, registram-se interesses de grupos específicos e, neste cenário, a literatura “menor” surge como “objeto nefasto”, uma vez que ela irrompe a superfície dos discursos hegemônicos, desestabiliza enunciados institucionalizados e subverte-os para fazê-los passar pelo crivo de variação. Por isso, Deleuze e Guattari comparam a literatura “menor” à erva daninha, pois esta cresce continuamente como planta indesejada, proliferando-se e contaminando áreas, desequilibrando regiões, alterando o solo, causando danos à uniformidade das lavouras e dos sistemas estabilizados; a erva daninha surge “exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. *Ela cresce entre*, e no meio das outras coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 40; grifo dos autores). Como a erva daninha, a literatura de minorias desenvolve-se não por meio de raiz, (posto que a erva cresce por dispersão), ela se expande por ramificações a inúmeras direções, conectando as micropolíticas, desterritorializando áreas e criando uma cartografia móvel dos discursos de subalternidade. Ora, esta reflexão acerca da literatura de minorias e de seu caráter de indissociabilidade do pensamento “erva daninha” autoriza o que agora será dito aqui.

A obra músico-poética de Violeta Parra engendra em si mesma potências desterritorializantes, porque ela inscreveu em sua criação artística enunciados de resistência dos povos minoritários do Chile; sua expressão artística reveste-se dos discursos anônimos da população campesina, de seus conflitos, de suas lutas e de suas reivindicações políticas e sociais. Violeta incorpora à sua voz uma multiplicidade de outras vozes, seu canto funciona como “canto

de todos”; sua linguagem e lirismo revelam não uma figura centrada em si mesma, posto que em Violeta não há sujeito, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação que põem em evidência a memória dos indivíduos marginalizados e esquecidos pelo poder. Como artista do povo, ela encontra-se à margem de sua comunidade, e é por ocupar esse lugar que sua produção artística possui força o suficiente para desestabilizar a uniformidade dos discursos dominantes.

A poética de Violeta Parra constitui-se mediante uma consciência da diferença cultural dos povos minoritários, seus versos imbuem-se de força política porque contestam o silêncio das minorias e porque trazem à tona a condição dos indivíduos subjugados pelas narrativas oficiais. Ao subverter os postulados de unidade e de linearidade, especialmente no que se refere à identidade do povo chileno, Violeta cria espaço para a construção de subjetividades mais de acordo com o lugar social que esses indivíduos habitam. Desse lugar de invisibilidade, ela vela por “el fuego de la memoria colectiva de su tribu. Situada en los márgenes, desde allí dibuja un espacio autónomo, en tanto condena la alcahuetería de leyes, gobiernos y ministerios” (MILLARES, 2000, p. 176). Como agência subalterna e minoritária, Violeta possui função de questionar o “*inter-esse* da sociedade que marginaliza seus interesses” (BHABHA, 1998, p. 265; grifo do autor), subvertendo os postulados de hegemonia e rearticulando os lugares epistêmicos e enunciativos. Em todo caso, trata-se de destruir as questões de ordem binária e pensá-las por meio de uma perspectiva de multiplicidade, isto é, “perturbar a ordem dos símbolos culturais, traumatizar a tradição” (*Idem*, p. 250).

A expressão musical de Parra ecoa um som cuja potência transcende os limites da forma, ele arrasta consigo um conteúdo vivo que fala por si mesmo, uma sonoridade que se desenvolve por rupturas, pela diferença, “yo canto la diferencia/que hay de lo cierto a lo falso/de lo contrario no canto” (PARRA, 1965, p. 154; *apud* MILLARES, 2000, p. 173), pela crítica social, “miren cómo sonrían/los presidentes/cuando le hacen promesas/al inocente” (PARRA, 1965, p. 164; *apud* MILLARES, 2000, p. 173); seu grito musical se espalha como “en el muro la hiedra”, que cresce mais por ramificações e menos pela raiz, como “el musguito en la piedra” o qual se desenvolve abundantemente em lugares úmidos e sombrios (espaços não cultivados), enfim, sua linguagem poético-musical converte-se em verdadeiros enunciados políticos, os quais fazem de Violeta uma artista menor e, por isso mesmo, mais apta a trabalhar a matéria.

3 Gritos, resistências e devires: o palco está posto para o encontro

Afirmamos que uma aliança demoníaca entre Mercedes, Milton, Caetano, Gilberto, Gal e Violeta se formou, num bom encontro, para além dos termos históricos, porque há aí potências

afetivas e porque se trata de um encontro extemporâneo que sugere um grito de resistência. Para tal afirmação precisamos compreender que eles cantam num contexto específico: primeiro, são todos cantores que possuem um histórico denso a respeito da resistência aos grupos políticos dominantes, pois alguns estiveram em exílio e outros sofreram diferentes tipos de perseguição política. Mercedes Sosa é conhecida como “la voz de los sin voz”, aquela que fala por aqueles que não podem falar. Ademais, é 1987, apenas o segundo ano pós queda da ditadura militar, no poder desde 1964; 1987 é ainda ano em que foi instalada a Assembleia Nacional Constituinte. No Chile, vigora a ditadura Pinochet, porém em seu estado colapsar. Enfim, ano em que o Brasil vive a aurora da democracia, depois de décadas de repressão, e o Chile começa a vislumbrar o crepúsculo de um dos períodos mais difíceis de sua história política. Por fim, a letra é escrita por Violeta Parra já apresentada aqui, conhecida pelo seu papel fundamental na resistência dos povos originários no Chile. Talvez agora a letra de “Volver a los diecisiete” seja mais potente que nunca, pois, se interpretada à luz de tudo que foi levantado anteriormente, é possível ver nela urros de resistência, os quais temos nos referido neste trabalho. Sintamos:

Mercedes:

Volver a los diecisiete
Después de vivir un siglo
Es como descifrar signos
Sin ser sabio competente
Volver a ser de repente
Tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
Como un niño frente a Dios
Eso es lo que siento yo
En este instante fecundo⁵

Refrão:

Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando⁶

Mercedes:

Como el mosquito en la piedra Ay sí sí sí...⁷

Se nos propusermos a viver sob a rigidez do conceito do ideal, a vida, ainda que centenária, não nos proporcionaria sequer um resquício de sabedoria. O retorno à fragilidade e à extemporaneidade de um segundo importa no reconhecimento de que uma vida inteira é cada segundo. Sentir-se como um menino frente a Deus, um descobridor frente ao todo e ao nada ao

⁵Tradução nossa: voltar aos 17/depois de viver um século/é como decifrar símbolos/sem ser sábio competente/ voltar a ser de repente/tão frágil como um segundo/voltar a sentir profundo/como um menino frente a Deus/isso é o que eu sinto/nesses instante fecundo.

⁶ Vai se espalhando/espalhando/como no muro a hera/e vai brotando, brotando/como o musguinho na pedra.

⁷ Como musguinho na pedra sim, sim sim...

mesmo tempo, e esta “eternidade” a que remete Deus não se trata de uma deidade em si, mas da infinitude, da onipresença, da onisciência e da onipotência que uma criança nunca será dotada. A criança frente a Deus é uma alegoria daquele que tem tudo a aprender frente aquele que tudo sabe. Mesmo com um século de vida, nada se sabe. Há que sermos crianças frente ao Deus, diz Violeta Parra. É difícil não interpretar essa estrofe à luz da criança em devir: o devir-criança. E vale a citação de Trindade (2016c, s.p.): “os devires se fazem por encontros afetivos em um mapa de intensidades, disjunção inclusiva. Depois de se desfazer da norma, depois de deixar o peso do “tu deves” para trás, nasce a criança”.

No refrão, o devir-criança se espalha como a hera no muro e o musgo na pedra: como a erva daninha no jardim das utilidades. Como o musgo na pedra ele territorializa. Não se trata de uma regressão psicanalítica à fase da infância, mas de entrar em contato com a potência do ser criança, explorar, sempre permitir-se a descobrir, territorializar e deixar territórios sem medo, sem apego, criar, desenhar, pintar, expandir e, assim como faz a criança, permitir-se, inclusive, ao erro. O segundo e o instante fecundo, colocar-se diante do tempo não como uma grade seriada cujo único possível é a repetição da receita de bolo que a cultura e a história nos impõe como vida. Cada instante é fecundo, pois cada segundo é uma semente, e daí que a grande árvore da vida não é tão alta e frondosa e pode estar mais para um simples tubérculo, pois é uma composição de infinitas mudinhas, infinitos galhos, retículos e infinitos frutos, eis a visão de uma vida rizomática. A segunda estrofe da música é a seguinte:

Caetano:
Mi paso retrocedido
Cuando el de ustedes avanza
El arco de las alianzas
Ha penetrado en mi nido
Con todo su colorido
Se ha paseado por mis venas
Y hasta las duras cadenas
Con que nos ata el destino
Es como un diamante fino
Que alumbró mi alma serena⁸

Refrão:
Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando

Mercedes:
Como el mosquito en la piedra Ay sí sí sí

⁸Meu passo recuado/quando o de vocês avança/O arco das alianças/penetrou até o meu ninho/ Como todo seu colorido/passeou por minhas veias/e até a dura corrente/com que nos prende o destino/é como um diamante fino/que ilumina minha alma serena.

A segunda estrofe nos remete a uma discussão sobre velocidade. Daí dizer, juntamente com a primeira: uma velocidade de vida. A vida “bem vivida” é aquela que “avança”, segundo uma moral cristã, e como Platão e Sócrates prescrevia, para uma “melhora” com o passar do tempo. A vida é curta, porém, somos instigadas a percorrê-la em velocidade, e o preço que se paga para tal, curiosamente, é não a viver. O arco das alianças penetra o ninho, a casa primeira, vista como espaço de conforto e refúgio no mundo; as origens da compositora, sua relação com o colorido do folclore chileno tomam-na pelas veias de modo intenso que até mesmo o destino se prostra, tal como um diamante que ilumina sua alma tranquila. A serenidade da alma e o passo recuado, a vida mais lenta e melhor vivida no campo das intensidades. Violeta nos convida à vida e ao mesmo tempo a destruir, de alguma forma, as correntes do destino, da predestinação, da determinação. Um devir-revolucionário. “Há situações nas quais a única saída para o homem é devir-revolucionário” (DELEUZE, *O Abecedário*, G de Gauche).

A atitude política que Violeta nos convida pelo seu grito se dá em dois movimentos: o viver a vida em lentidão e ao mesmo tempo em intensidade. Um passo recuado não significa fraqueza, pelo contrário, implica na potência de agir em relação a própria vida. Violeta fala de micro-política, uma micro-política que em conjunto com a primeira estrofe, resulta na ocupação de espaços, em territorialização. Não podemos esquecer que o contexto da composição é justamente um período de ditadura. Violeta nos remete a uma micropolítica da diferença, não só na velocidade dos passos, mas na deliberação de se manter em velocidades, volumes, grandezas distintas: a artista fala de resistência. “A resistência consistiria em embarcar nos processos de diferenciação de todos esses modelos [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 81). No refrão se sente o tom: como o pequeno musgo na pedra, ele a territorializa e a conquista. A terceira estrofe da música é a seguinte:

Gal:

Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber
Ni el más claro proceder
Ni el más ancho pensamiento
Todo lo cambia el momento
Cual mago condescendiente
Nos aleja dulcemente
De rencores y violencias
Solo el amor con su ciencia
Nos vuelve tan inocentes⁹

Refrão:

Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando

⁹O que pode o sentimento/não tem podido o saber/nem o mais claro proceder/nem o mais amplo pensamento/Tudo transforma o momento/qual mágico condescendente/nos afasta docemente/dos rancores e violências/Só o amor com sua ciência/nos torna tão inocentes...

Mercedes:
Como el musguito en la piedra Ay sí sí sí

Na terceira estrofe, podemos visualizar mais facilmente uma colocação face-a-face da ciência do saber com a ciência do amor, que interpretamos simplesmente como “afeto”. “O que pode o sentimento (os afetos/as afecções)?” é a questão colocada nos primeiros versos pelo eu lírico, que parece formar conjecturas sobre sua própria vida a partir de um paralelo aberto entre o saber adquirido pela experiência (pela vivência, pelo sentimento, pela experimentação¹⁰ e pelo afeto) e o saber adquirido pela razão, admitindo que aquele tem muito mais potência que este. Nem mesmo o mais claro proceder (um método específico) nem a mais ampla reflexão podem atingir camadas tal qual os sentimentos, as afecções conseguem atingir.

Se tudo transforma o momento, a vida nos exige diferentes métodos para soluções de problemas quotidianos, e a racionalidade tem ficado, segundo a experiência relatada pelo eu lírico, atrás dos afetos na função de fornecer respostas e soluções para esses “problemas da vida”. Tudo transforma o momento, tal como um mágico que é permissivo e ao mesmo tempo impositivo: assim é a vida e a experiência do vivível. Esse mesmo mágico também nos protege, como que levantando, às nossas vistas, a placa de “cuidado”; daí podermos dizer sobre uma parcimônia no viver à vida, a fim de se evitar os excessos e os flertes com a experiência da morte.

A esse respeito, talvez seja oportuno relembrar o que Deleuze formula como *empirismo transcendental*, isto é, uma imagem de pensamento que deve ser atingida e depois destruída. Lapoujade (2015) em sua leitura de Deleuze, diz que *empirismo transcendental* é uma imagem aberrante do pensamento. Lapoujade caracteriza o *empirismo transcendental* como a relação imediata estabelecida entre a estética¹¹ e a dialética¹², entre o sensível e a ideia, o fenômeno e o *númeno*. Ele é inseparável de uma reconciliação da estética com ela própria: superar a dualidade kantiana da concepção de estética (teoria da sensibilidade como forma da experiência possível *versus* teoria da arte como reflexão da experiência real), ou seja, a obra de arte aparece como experimentação.

¹⁰Experimentação no sentido trazido por Lapoujade (2015, p. 103) “nada além da liquidação das coordenadas sujeito/objeto em uma visão ou uma audição que atinge o próprio ser do sensível. [...] A estética não concerne às formas, nem mesmo às belas formas, mas ao informal, às aberrações do informal

¹¹Deleuze vê a estética como uma teoria do sensível. Não consistente em determinar as formas *a priori* da sensibilidade como em Kant, mas a *matéria* intensiva de toda experiência real. Eis a estética em Deleuze: uma função das variações intensivas dessa matéria que o diverso da sensibilidade se desdobra. Assim, a diferença de intensidade constitui o ser do sensível, e todo o sentido das primeiras sínteses consiste justamente em vincular tais diferenças e hábitos que constituem o solo qualitativo do próprio sensível (LAPOUJADE, 2015, pp. 99-100).

¹²Se consubstancia na teoria da Ideia, da qual ainda não sabemos nada. Não há ideia senão da matéria intensiva do sem-fundo; inversamente, essa matéria não pode ser pensada senão como Ideia. Se a matéria intensiva só pode ser sentida, a ideia só pode ser pensada (LAPOUJADE, 2015, p. 100).

A associação da estética (das intensidades) com a “ciência” do amor (ciência menor/falsa ciência¹³, em termos Deleuzianos, não equivale a ideia que geralmente se tem, na ordem do senso comum, de ‘falso’ e ‘menor’ como sendo algo negativo, mas justamente o contrário) permite ao eu lírico tornar-se “inocente”. O amor com sua “ciência”, uma ciência menor, uma ciência dos afetos, em suma, uma falsa ciência, procede por experimentação, logo, por territorialização; daí ser tão fértil a letra de “Volver a los diecisiete”, pois ela cria possibilidades de um viver a vida segundo uma estética das intensidades afetivas e da resistência como modo de vida. Há territórios que a falsa ciência acessa e a “verdadeira” não!

Chico:

El amor es torbellino
De pureza original
Hasta el feroz animal
Susurra su dulce trino
Detiene a los peregrinos
Libera a los prisioneros
El amor con sus esmeros
Al viejo lo vuelve niño
Y al malo solo el cariño
Lo vuelve puro y sincero¹⁴

Refrão:

Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando

Mercedes:

Como el mosquito en la piedra Ay sí sí sí

A estrofe gritada por Chico Buarque é uma continuação da anterior. Nela, Violeta Parra ainda discute sobre as diferenças radicais entre a ciência régia e a ciência menor. O amor é turbilhão. A ciência do amor é, portando, fugitiva da busca pela ordem estabelecida pela ciência régia desde os seus primeiros dias, à luz da pesada influência positivista. Esse caos é, no entanto, de pureza original, e não poderia ser diferente: a originalidade está para a criação, tal como a desordem se põe diante da revolução. Da ordem nada ou muito pouco se cria, pois ela é, no limite, a repetição do mesmo. A criação, a invenção, o novo requer o caos, a desordem, o turbilhão: realizações não reconhecidas, não valorizadas, não toleradas pela ciência régia, pelo modo de conhecer dessa ciência, cujos valores são exponencialmente contrários aos valores da ciência menor. Mercedes grita em outra “pequena” canção, de Julio Numhause, de 1973, cuja biografia

¹³Vale lembrar que em Deleuze o falso possui inestimada potência: ser originalidade, o falso é o mais próximo da vida, pois a vida é um falsear constante, já que é matável.

¹⁴O amor é turbilhão/de pureza original/até o feroz animal/susurra seu doce trinado/detém os peregrinos/liberta os prisioneiros. O amor com seus caprichos/ao velho torna menino/e ao mau só o carinho/o torna puro e sincero...

musical é semelhante à de Violeta Parra, pois ele também foi perseguido pela Ditadura Pinochet: “Cambia lo superficial, Cambia también lo profundo, Cambia el modo de pensar, Cambia todo en este mundo ... Cambia todo cambia...”

Esse turbilhão caótico que traz em seu bojo o novo, a mudança, requer daqueles que a anuncia um devir de feroz animal. Só aqueles dotados da bestialidade criativa dos animais conseguem operar por territorialização. Para que um acontecimento ocorra é preciso estar em devir-animal. “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 20). Para Trindade (2016b), nos animais que são capazes de compor bandos, grupos, matilhas, existem uma lógica de propagação, ou seja, de territorialização. Como o musgo na pedra, eles vão expandindo-se e territorializando-se por todas as direções. Pensar um devir-animal é aprender a pensar nas e a partir das multiplicidades.

Observe-se a perspicácia do verso seguinte: “o amor é um turbilhão de pureza original”. Tal verso permite-nos pensar que o amor é o caos que possibilita a criação do novo. É o que constitui o artista. Por sua potência, a ciência do amor também alcança os animais, inclusive os mais ferozes, e é isso o que os fazem atuar por territorialização, por uma dinâmica das multiplicidades, tal qual nas relações humanas. Nesse sentido, Trindade (2016) nos lembra que não existe um devir-animal sem que haja uma identificação com os enxames, com os bandos, com as multidões, com as hordas: um apego pelo efeito do contágio. Esse sentimento detém os peregrinos e libera os prisioneiros, justamente, na composição dessas multiplicidades, numa multidão que o devir-animal opera. Esse amor caótico contagia a todos que são capazes de entrar em contato com ele, mas, também, aqueles que são capazes de agir em detrimento dele: uma ação que nem todos conseguem realizar. É tamanha sua potência que o mal é tocado pelo carinho, que os velhos voltam a ser meninos (discussão já realizada na primeira estrofe); uma potência que muito provavelmente Violeta experimenta quando da criação de seu grito poético: uma tomada de atitude, momento de epifania e de grito absoluto.

Milton:

De par en par en la ventana
Se abrió como por encanto
Entró el amor con su manto
Como una tibia mañana
Al son de su bella diana
Hizo brotar el jazmín
Volando cual serafín
Al cielo le puso aretes
Y mis años en diecisiete

Los convirtió el querubín¹⁵

Refrão:

Se va enredando, enredando
Como en el muro la hiedra
Y va brotando, brotando

Mercedes:

Como el musguito en la piedra Ay sí sí sí

A última estrofe é gritada por Milton Nascimento, e se consubstancia numa pequena narrativa de um processo metamórfico a partir das afetações. A ciência do amor, portanto, se dissipa por e a partir das multiplicidades concretas. O que vemos são os pares de janelas se abrindo, tal como o par ou o duplo lado das temporalidades do acontecimento: é difícil explicar o inexplicável, dizer o indizível, mas é possível observar, sensivelmente, que a estrofe nos envolve numa atmosfera de flashes, de luzes e também de escuridão. O território pelo amor territorializado é tocado pelo dom da criação do novo, um movimento duplo e caótico, de loucura, de devires e luzes que marcam uma nova manhã: aurora...a fuga! É como se Violeta nos dissesse que o tempo, nas suas duas conjurações (tal como pares de janelas), registrará o brotar do jasmim, planta trepadeira que se desenvolve por dispersão, por territorialização, dissipando-se com suas raízes grampiformes, raízes ramificadas.

Na hierarquia dos anjos, serafins e querubins encontram-se no topo, são os anjos mais próximos de Deus, e uma vez mais Violeta se posiciona em devir-criança numa espécie de reinício, uma manhã, uma reinvenção, pois cada território constitui como novo aquele que o funda. Observe-se o quão simbólicas são as últimas rimas, uma vez que nelas os serafins se convertem em querubins, a mais alta e prestigiosa ordem, a mais próxima de Deus e de todos os seus arquétipos: onisciência, onipresença, etc.; na casta imediatamente abaixo, encontram-se os querubins. Mais distantes de Deus é verdade, porém, com uma missão emblemática: são os anjos mensageiros. Neste ponto, talvez seja possível traçar um paralelo comparativo entre os anjos mensageiros e a música de que falamos aqui, pois diante de tudo que dissemos, “Volver a los diecisiete”, também se constitui como mensagem, como acontecimento em forma de grito musical, como força territorializante, como uma engrenagem de uma máquina-de-guerra nômade, como um alaúde tramado para além do tempo, justamente para que possa ser (re)tocado, (re)encontrado, (re)tomado pela potência do resistir, numa aliança feita sob o signo dessa resistência e forjada pelo fogo das diferenças: uma aliança demoníaca.

¹⁵De par em par a janela/abriu-se como que por encanto/e entrou o amor com seu manto/como uma morna manhã/e ao som de sua bela alvorada/fez brotar o jasmim/ voando como um serafim/ no céu ele pôs pingentes/e meus anos em dezessete/os converteu em querubim...

4 Potência extemporânea: em tom de considerações finais

À luz de conceitos referenciais de autores como Deleuze, Guattari, Michel Foucault, Eduardo Viveiros de Castro e outros, procuramos promover um “bom encontro” entre diferentes expoentes da música de resistência, ou simplesmente do grito enquanto potência musical. O encontro analisado não se dá somente em termos de contemporaneidade, encontro físico ou histórico, ele é agenciado a partir de outras forças, de devires, de potências e, por isso, tem como protagonistas pessoas distintas, de diferentes tempos e contextos; daí termos defendido que este encontro não seria possível somente no tempo histórico, mas no tempo em que nossos autores chamaram de *aion*. Tal encontro tem como palco a arte e sua força de criação. Evocamos a ideia de que pela música, pelo grito, territórios são demarcados, constituídos em múltiplos devires numa espécie de rizoma que se espalha pelos subterrâneos do tempo e da história. Foi um encontro de intensidades, de multiplicidades, de forças criativas, um encontro que tem como linha de *compossibilidade* as diferenças e as lutas.

Escolhemos para tal encontro uma música específica, cuja letra nos remete a uma literatura menor, uma literatura de minorias, tal como pensaram Deleuze e Guattari. Literatura esta que se imbuí de agenciamentos menores justamente pelo seu caráter de resistir ao majoritário, ao universal, ao maior, a partir de uma tática também minoritária, que se espalha pelas beiradas, numa espécie guerra de guerrilha. Por essa razão a resistência é a engrenagem e o combustível de uma máquina-de-guerra nômade, uma máquina que opera territorializando, cartografando, marcando territórios, conquistando espaços, operando por forças distintas (forças menores), a literatura, a poesia, a música, o grito. Devires operando e agenciando: mulher, criança, imperceptível, animal...

Em certa ocasião, expressa do *Abecedário*, Deleuze passa a se questionar “Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível.” Temos sob a inspiração desse questionamento, que ao mesmo tempo é uma provocação, que através da arte e da literatura, da comunhão de forças, pelo simples fato de possibilitar o novo, o artista é o cerne da resistência. Em outra passagem Deleuze (2014, p. 27) se posiciona no seguinte sentido “a literatura tem a ver é com o povo”. Conforme vimos a canção “Volver a los diecisiete” é dotada desta potência criativa, que é, em cada fase do movimento do nosso bom encontro, reativada e repotencializada, operando por territorialização, demarcando enquanto ritornelo um território, um outro possível. Cada artista, logo, cada força criadora que vem para potencializar ainda mais a operação torna-a outra coisa, reterritorializando-

a e diferenciando-a. Por isso certamente a arte não representa, é singularidade pura, a diferença, portanto, é irrepresentável. A diferença reside nesta vontade de potência, a gênese e o elemento diferencial das forças criativas. É por essa vontade de potência que as coisas se diferenciam. A arte é o agente territorializador, desperta emoções, sons, sensações talvez nunca vividas.

“Volver a los diecisiete” foi selecionada como objeto deste estudo não à toa, mas porque permite a operação das linhas de fuga, porque opera desterritorializações, porque demarca um território de possibilidades para os devires menores e porque permite agenciamentos coletivos de enunciação: uma literatura poético-musical que conjura um manifesto de resistência. Nesse sentido, é minoritária também a sua autora, posto que Violeta é símbolo de resistência, de luta, de possibilitar pelas suas letras e pela sua voz uma linha de fuga e uma frente de batalha contra a realidade totalitária em que viveu. Ademais, nossa música tem como intérprete outro símbolo, “la negra, la voz de los sin voz”, Mercedes Sosa, outra força minoritária, outro baluarte de resistência que sempre teve em Violeta uma aliada: uma primeira aliança.

A resistência passa pelo fora, ela não se dá no interior dos dispositivos de poder, ainda que se encontrem atravessando-os. Essas linhas estão postas fora das estruturas organizadas e das instituições, esse “residir no fora” significa, justamente, o transversalizar do mundo, numa espécie de corte, de traçado. Nesse sentido, temos, por fim, que o nosso encontro também é realizado factualmente, historicamente, contemporaneamente quando a aliança Mercedes/Violeta se alia a Caetano, Chico, Gal e Milton num contexto que, em si mesmo, é resistência pura: no seio das forças políticas dominantes, num veículo de comunicação hegemônico cujos laços com o poder instituído são obscuros, porém irrefutáveis, para cantar a emblemática canção. É um processo de fazer, de cartografar, de ir desenhando as linhas de fuga desse poder instituído em uma espécie de implosão, atacar de dentro para fora, porém residindo em definitivo no fora. Cantar e gritar; música e grito; letra e luta; contemporaneidade e extemporaneidade: todos os elementos numa caótica sintonia se posicionaram poeticamente para possibilitar o impossível, por isso bradamos que o nosso idioma é o idioma das diferenças compossíveis: o idioma da resistência.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Jairo Dias. A filosofia de Deleuze é uma filosofia dos mundos impossíveis? *Theoria*. vol. 5. n. 14. 2013. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao14/a_filosofia_de_deleuze.pdf>. Acesso em: mai./2018.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Deleuze*. Entrevista concedida à Claire Parnet, 1994. Transcrição integral do vídeo. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Também em vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxIqWlrVdBc&list=PL3KuoFAFw68mZ9Qb_LtjzStwLxaIEC7DJ>. Acesso em: abr./2018.

_____. A literatura e a vida. In. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

_____. A potência. In. *Espinosa e o problema da expressão*. Tradução de GT Deleuze 12. Coordenação de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017 (Coleção TRANS).

_____. Curso sobre Leibniz. Primeira aula: 15/04/1980 – Último ano em Vincennes. Tradução de Elaine Costa da Silva e Leonardo Lima Ribeiro. *Helius*. Ano 1. n.1 jul/dez de 2013, pp. 150-174.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34 (Coleção TRANS), 2010a.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34 (Coleção TRANS), 2010b.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DÍAZ-INOSTROZA, Patrícia. La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Rev. music. chil.* v.54 n.194 Santiago jul./2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400009>>. Acesso em: abr./2018.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GLOBO, Rede. *Programa Chico & Caetano- série especial*. Exibido em 14/03/1987 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=krEMw8E5ZAg>>. Acesso em: abr./2018.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suley. *Micropolítica - Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1, 2015.

MARQUES, Edgard. Possibilidade, compossibilidade e impossibilidade em Leibniz. *Kriterion* vol.45 no.109 Belo Horizonte Jan./June. 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2004000100008>>. Acesso em: abr./2018.

MILLARES, Selena. Geografias del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra. In: *Anales de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Año 1, diciembre 2000, número 1, p. 167-179. Disponível em: <https://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/semilla/articulos.html>. Acesso em: mai./2018.

NUMHAUSER, Júlio. Letra de Todo Cambia. © Warner/Chappell Music, Inc. Intérprete: Mercedes Sosa.

PARRA, Violeta. Letra de Volver a los 17 © Warner/Chappell Music, Inc. Intérprete: Mercedes Sosa.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV*. v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>>. Acesso em: mai./2018.

SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 337-354.

TRINDADE, Rafael. Poder e Potência. *Razão inadequada*. 2013. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/08/18/poder-e-potencia/>>. Acesso em: abr./2018

_____. Ética dos Devires. *Razão inadequada*. 2016a. disponível em: <<https://razaoinadequada.com/filosofos-essenciais/deleuze/etica-dos-devires/>>. Acesso em: abr./2018.

_____. Devir animal. *Razão inadequada*. 2016b. disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/04/05/devir-animal/>>. Acesso em: abr./2018.

_____. Devir criança. *Razão inadequada*. 2016c. disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/03/16/devir-crianca/>>. Acesso em: abr./2018.

_____. Devir escritor. *Razão inadequada*. 2016d. disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/04/12/devir-escritor/>>. Acesso em: abr./2018.

_____. Devir imperceptível. *Razão inadequada*. 2016e. disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/05/03/devir-imperceptivel/>>. Acesso em: abr./2018

VIVEIROS DE CASTRO. E. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. Novos Estudos.n. 77. Março/2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf> Acesso em: abr./2018.