

Diferença preta

Black Difference

Eduardo Guedes Pacheco

Bacharel em Música
Percussão pela
Universidade Federal
de Santa Maria-
UFSM; Mestre em
Educação - UFSM;
Doutor em Educação
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do SUI-UFRGS;
Professor Adjunto na
Universidade Estadual
de Rio Grande do Sul-
UERGS; Coordenador
do Programa de
Pós-Graduação em
Educação da UERGS;
Coordenador do Grupo
de Pesquisa CAPES/
CNPq ZIP: Zona de
Investigações Poéticas;
edupandeiro@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0002-5487-8500>

Resumo: Este texto tem por intenção compartilhar um encontro realizado entre as proposições feitas por Gilles Deleuze e alguns traços dos modos de pensar da negritude. Para isso, são tomadas dessas as ideias referentes à arte, com especial atenção para a música. A pretensão é criar caminhos para um possível devir negro das ideias deste filósofo. Fazendo parte deste encontro, pensadores como Muniz Sodré, José Carlos dos Anjos e Rincon Sapiência contribuem para que este artigo crie um espaço de compartilhamento de ideias, por sua vez, um Deleuze Preto.

Palavras-chave: Diferença Preta; Ritmo; Deleuze.

Abstract: *This paper is intended to share a meeting that took place involving proposals falling between those of Gilles Deleuze and some aspects and ways to think about blackness. With this in mind, these have been considered with regard to ideas about art, paying special attention to music. The intention is to create paths for this philosopher's ideas' possible black becoming. Also involved in this encounter are thinkers such as Muniz Sodré, José Carlos dos Anjos and Rincon Sapiência whose thought contributes to this article creating a space for sharing ideas, in turn, a Black Deleuze.*

Keywords: Black Difference; Rhythm; Deleuze.

A cena é a seguinte. Um grupo de pessoas tem colado ao seu corpo um tambor com altura entre 30 cm e 40 cm e 12' de circunferência. O corpo deste instrumento é esculpido direto do tronco de uma árvore. De um dos lados é fixada uma pele de animal esticada (cabrito ou vaca), a qual quando percutida produz uma infinidade de sons que é expressa de acordo com os modos que esta é tocada pela pele humana. O tambor fica grudado ao corpo das pessoas através de um tecido que funciona como uma alça, fazendo com que o corpo do tambor se misture com o corpo dos músicos. A música que é produzida se realiza através da relação que acontece entre o contato da pele da mão de quem toca com a pele do tambor. Nesse caso, música é o resultado produzido por múltiplos movimentos e oriundos da produção de vibrações com intensidades diferenciadas e que são o resultado da diferença produzida por corpos de naturezas distintas, ou seja, música é música quando a pele do corpo do músico entra em relação com a pele do tambor (PACHECO, 2011). No entanto, quando a pele da mão toca a pele do tambor é por que a pele do corpo se movimenta. Assim, no caso deste grupo de músicos do Continente Africano, a música é música quando o corpo que se expressa através do movimento, do gesto, da expressão facial e da pele da mão que toca a pele do tambor produz uma sonoridade que se faz presente não somente pelo som, mas sim por um conjunto de aspectos que fazem da música muito mais que a presença sonora, mas sim um acontecimento complexo onde o som faz parte do que se entende por música. Esta introdução atua ao modo das Comissões de Frente, grupo de artistas que através de uma performance, e aqui tomamos este termo no seu contexto mais simples possível, ou seja, um grupo de pessoas dançando, encenado, jogando e apresentando o Tema Enredo que a Escola de Samba vai expor durante o seu desfile na avenida. Nesse caso, a apresentação diz respeito a criar um lugar

para que possamos conversar, provocados por Deleuze e atravessados pela discussão que envolve a negritude, sobre Diferença, sobre Arte. Nossa intenção é inventar um Gilles Deleuze Preto. Uma Diferença Preta. Para isso, tomamos um dos convites do próprio filósofo quando se refere a possibilidade de produzir pensamento, ou seja, queremos fazer filhos pelas costas com Deleuze (1992). E desejamos que estes sejam negros. Se não almejo, como o pensador propõe, criar monstruosidades e aberrações, procuro lugares que possam ser atravessados por aquilo, que mesmo em Deleuze, com todos os cuidados tomados, pode, mais uma vez, se tornar o lugar narcísico perpetuado pelo pensamento majoritário ocidental, o qual é expresso na grande maioria das vezes pela referência hetero-identificada, e por sua vez, branca. Por isso, o que aqui nomeamos de preto é a potência das escolhas de produção de pensamento realizadas por pessoas negras Africanas e, também, em diáspora. Ao escolher a cena de uma manifestação musical fica explícito que desejamos falar de Diferença a partir da Arte, tema tão afeto a Gilles Deleuze. Evidentemente, este artigo não acontece fora do seu tempo, ou melhor ainda, não está apartado das coisas que acontecem durante a elaboração deste trabalho. Sendo assim, mesmo que estes escritos sejam provocados pelo evento intitulado *Deleuze Modos de Usar*, ação realizada pelo grupo Laboratório de Arte e Psicologia Social - LAPSO do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, o qual o tema *Diferença Preta* foi abordado, sou provocado, também, pelo o que o contemporâneo tem nos apresentado, ou seja, uma atualização da produção de violências contra aquilo que não é norma. Nesse sentido, este trabalho expressa a vontade de estar junto dos movimentos, sejam eles acadêmicos, sociais e ou políticos que atuam na busca por um contexto social afastado do entendimento que coloca a diversidade e a diferença como marca de desigualdade, de rela-

ções verticais e hierarquizadas, as quais têm como condição principal a exclusão de possibilidades ligadas ao viver. Este texto, que busca “pretear” Gilles Deleuze, também é uma manifestação por uma sociedade sem desigualdades. Para isso, o que escolho como ferramenta para tal empreitada é fazer deste artigo uma arma a favor da luta antirracista, buscando promover encontros entre o que este filósofo propõe e as possibilidades de produção de pensamento e vida realizados pela negritude. Algumas atenções merecem ser apresentadas. A primeira aponta para a possibilidade de que fazer música aconteça afastada das perspectivas convencionais que tratam esta experiência como algo ligado à contemplação, da dualização entre emissor e receptor e que o gesto, o movimento, a dança, o corpo e a poesia sejam elementos constituintes deste fazer. O que proponho é que repertórios musicais não se realizam somente por sons, mas também por uma gama de outras possibilidades de expressão tornando o entendimento sobre a música bem mais amplo que a presença sonora, assim como expresso na cena inicial deste texto. A segunda atenção sugere um olhar para os sons, ou seja, propõe que o fazer musical possa experimentar composições sonoras que ultrapassem as escolhas ocidentais e que as vivências rítmicas, melódicas e harmônicas sejam banhadas por mais que os movimentos de tensão e repouso da música ocidental. Em terceiro lugar sugiro que o fazer musical seja entendido como a composição de possibilidades de expressão, entre estes o corpo passa a receber atenção. Tocar, cantar e dançar passam a fazer parte do entendimento do que pode ser música. Ao tomarmos a música como esse verbo que acolhe modos de expressão que não somente os sonoros, que o façamos experimentando situações desejáveis de vida, ou seja, que este fazer experimente situações onde a relação entre os envolvidos, que as relações sonoras e de expressividade aconteçam valorizando encontros não hierarquiza-

das, não binários, não excludentes. Para Gilles Deleuze, a Arte, assim como a Ciência e a Filosofia são os modos de pensamento criados pela humanidade para buscar dar ordem ao caos (1992). Cada uma destas possibilidades de invenção sobre e com o mundo carrega consigo as suas particularidades no que diz respeito aos seus modos de criação. Nesse sentido, a Arte “é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras” (DELEUZE, 1992, p. 228). Não opina, não comunica, mas cria sensações, os perceptos e os afectos. Os perceptos não são mais percepções daqueles que os experimentam, assim como, os afectos não são mais sentimentos ou afecções já que, nas palavras do filósofo, “transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (ibid). O convite realizado diz respeito a tomar a Arte como pensamento, sendo que para Gilles Deleuze pensar é criar. No entanto, o pensamento em Arte é expresso por cores, imagens, gestos. Na música, pensar é criar afectos de acordes, ritmos ou tons que são expressos através de blocos sonoros. Ao apresentar estas proposições o autor o faz a partir de exemplos calcados no movimento realizado por autores. Elabora seus argumentos através da ideia que cada autor, compositor, romancista, em especial e que toca mais diretamente a este artigo, os musicistas, tem no seu estilo a marca de suas assinaturas. No livro *O que é a Filosofia?* (1992) escrito junto com Félix Guattari, Deleuze cita alguns nomes reconhecidos e que através de suas obras subsidiam as formulações deste pensador. Emily Dickinson, Paul Cézanne, Marcel Proust, Virginia Woolf e Olivier Messiaen, este último compositor renomado do contexto da música europeia. Buscando criar o processo de preteamento deste filósofo, encontro nos trabalhos de Muniz Sodré um fôlego para dar forma para esta proposição. Alimento para este movimento, é no livro *O Terreiro e a Cidade* (1988) do referido autor que encontramos a ideia da vontade de universalização ociden-

tal sobre aquilo que não é ocidental. Cabe citar que não estou aqui propondo que Deleuze busca universalizações, pelo contrário, o filósofo coloca esta possibilidade como franca inimiga da sua Filosofia. No entanto, entendo como necessária a citação acima realizada para que eu possa começar a desenhar o que este texto se propõe. Se o que o ocidente produziu não dá conta de que povos outros inventaram, é prudente afirmar que as invenções, por exemplo, africanas carregam consigo as mesmas potências de pensamento que aquelas produzidas no contexto europeu. Sodré (1988) nos propõe que aquilo que foi inventado pelos chamados Gregos, ou seja a Filosofia, expressa um movimento que tem por intenção dar atenção para as questões que envolvem o viver de um grupo social temporalmente e geograficamente localizados. Esta invenção nasce colada às necessidades que não estão separadas do dia a dia das cidades deste povo. Um pensamento que, a partir de Platão, ganha uma forma, ou seja, a palavra escrita. Como nos apontam Deleuze e Guattari no livro *O que é a Filosofia?* (1992), estas proposições vão sendo atualizadas a partir das emergências provocadas pelos novos tempos que sempre se anunciam. E que o era Grego passar a ser também Alemão, que logo passa a ser europeu e por sua vez, numa escala de tempo que se espalha por séculos, são elaboradas proposições sobre o viver que vão pautar uma ideia do que é ser um humano. Estes pensamentos, representados pelas criações expressas nos trabalhos de filósofos como Francis Bacon, Descartes e Hegel ajudam a criar a imagem da humanidade. Entre outras, algumas marcas são de fácil constatação no que diz respeito a como esta Filosofia ajuda a desenhar o que o ocidente entende como humanidade. São elas, a estreita relação entre o Cristianismo e o pensamento filosófico, o qual, por exemplo, afirma que o homem é a imagem de Deus. Sendo a figura humana a semelhança do Deus uno, cabe ao que não é esta igualdade um lugar

subalterno no reino da natureza. O mundo animal, o mundo vegetal e o mundo mineral, a partir deste entendimento, estão a serviço da imagem humana, semelhança da divindade. Aquilo que não é esta semelhança não é digno da marca da humanidade. E tudo aquilo produzido por estes que não são o espelho divino devem ser humanizados. Outra marca importante desta construção está relacionada a como o ocidente apartou o corpo do que é entendido como criação de pensamento. Como já citado, tomando como referência as problematizações feitas por Muniz Sodré (1988), a partir de Platão pensar passa a ser sinônimo de escrever. Assim, filosofar é produzir um pensamento que acontece no momento em que o corpo encontra repouso. Entendimento facilmente percebido em como as sociedades contemporâneas tratam do corpo, por exemplo, na área da educação básica. Mas é com o autor citado que encontramos um contraponto para estas ideias. Se, como já proposto, a Filosofia nasce como uma tentativa de dar conta das emergências produzidas pela vida, é razoável propor que os povos não europeus, entre eles os Africanos, criaram suas formas de pensar sobre as suas próprias emergências. No livro *Pensar Nagô*, Muniz Sodré (2017) aponta para algumas destas escolhas. A primeira delas diz respeito ao entendimento que povos africanos fazem das suas religiosidades. Diferente da experiência Cristã, e também da Islâmica, as relações entre sujeitos e divindades não acontecem através de um encontro vertical, assim como não estão pautadas na perspectiva de um salvamento individual da alma. Seres materiais e espirituais compartilham virtudes e defeitos, fazendo deste encontro território de trocas. De devoção sim, mas não de subalternidade. Nesta perspectiva, os seres humanos não são mais ou menos importantes que qualquer outro elemento da natureza. E diferentemente do que aconteceu com as perspectivas Cristãs, a relação com o espiritual não apartou o corpo destas práticas. Se a Filosofia é a expres-

são de pensamentos ligados às necessidades do viver dos povos, é possível dizer que os povos africanos criaram seus modos de pensamento a partir desta emergência banhados pelas suas escolhas de relação com o mundo. Uma das marcas desta escolha é não apartar o corpo destas invenções. Se o ocidente cria a Filosofia tendo a palavra, em especial a escrita, como seu principal suporte, os Africanos expressam seus pensamentos, também, através de acontecimentos que carregam consigo a força produzida por gestos, cores, sons e imagens. Se tomarmos o que Deleuze, juntamente com Guattari propõem em *O que é a Filosofia?*, que Arte é uma forma de pensamento, o que este artigo sugere é que, diferentemente do que assumimos como Arte, um processo que se pauta por uma relação estética, mesmo que ancorada no entendimento que o bloco de sensações produzidos transborde a força daqueles que são atravessados por ele (DELEUZE e GUATTARI, 1992) e principalmente se apresenta pela assinatura particular do criador, o pensamento Africano que acontece não somente pela palavra, mas também pelas sonoridades, imagens e cores ocorre singularizado por outros marcadores. O primeiro deles o qual eu gostaria de sinalizar é a perspectiva de que esta Arte não se pronuncia por meio de uma assinatura singular colada ao nome de um grande criador. Tomo como exemplo o que acontece nos terreiros de religião afro-centrados. As cores, as imagens, o movimento e a música acontecem sem que haja uma separação do que envolve os rituais. Nesse sentido, a Arte aqui não acontece a partir de uma suspensão do resto da vida, ou seja, não é a partir de uma relação entre aqueles que assistem e aqueles que produzem que as sensações são colocadas no jogo. Não é um movimento estético, já que todas as sensações que envolvem este acontecimento não estão lá para serem contempladas, mas sim experimentadas. Sendo assim, as sonoridades, as cores, a dança e o canto, os quais são experimenta-

dos num contexto do acontecimento destes encontros não separa um pensamento proposto por estas sensações dos pensamentos expressos pela presença corporal. Não é uma questão de contemplação mas sim de participação. Sendo a Arte uma forma de pensamento, esta Arte negra nasce nesse movimento coletivo, sem assinatura pessoal, se faz no encontro de corpos que escolhem pensar sobre a vida com tambores, cantos, dança, cores e imagens. Em especial, no caso dos terreiros que escolhem estabelecer uma presença por mim chamada de artística, por ser feita através daquilo que não é somente palavra. José Carlos dos Anjos, no seu texto intitulado *Brasil: uma nação contra as suas minorias* (2019), nos empresta outra possibilidade de inventarmos um Deleuze negro. Ao tomar o conceito de "literatura menor" (DELEUZE e GUATTARI, 1977), Dos Anjos nos apresenta as dimensões minoritárias da sociedade brasileira expressas nestes encontros artísticos dedicados ao exercício da espiritualidade. Uma literatura menor não é aquela que fala de uma língua menor, é sim aquilo que uma minoria faz da língua maior (DELEUZE e GUATTARI, 1977). Este conceito nos coloca que o menor é um desvio do majoritário e da ordem. A arte do terreiro, aquela que não é da ordem do estético (contemplação) é expressa por dimensões minoritárias da sociedade brasileira. Malandros, prostitutas, indígenas, velhos escravos e divindades não brancas cantam e dançam guiados por complexas ritmologias produzidas por tambores e atravessadas por vozes. Em *Diferença e Repetição* (2006) Deleuze nos convida a pensar o ritmo como um dos principais elementos da produção de diferença. Nas suas palavras,

[...] a repetição compasso é uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos. Mas uma duração só existe determinada por um acento tônico, comandado por intensidades. Dizer que os acentos se reproduzem em intervalos iguais seria um engano quanto a sua função. Os valores tônicos e intensivos agem, ao contrário, criando desigualdades, incomensurabilidades, em durações ou espaços metricamente iguais (DELEUZE, 2006, p. 46)

Aqui, o pensador toma o ritmo para propor uma abordagem filosófica dedicada a pensar sobre a produção de diferença a partir da repetição. Antes de dedicar atenção a como esta proposição pode ser atravessada pela possibilidade de um preteamento destas ideias, cabem algumas ressalvas sobre alguns entendimentos dedicados à música. Deleuze toma como referência a música ocidental, em especial a música dita erudita, a qual tem como uma de suas principais características nascer fora do contexto sonoro, ou seja, ela nasce no papel através do ato chamado de composição. O local que esta criação acontece é um sistema de normas e códigos chamado de grafia musical. Segundo A. M. Jones, citado por Carlos Sandroni (2001) no livro intitulado *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*, a rítmica ocidental, e aqui vamos tomar esta proposição como sinônimo de música ocidental, é divisiva, ou seja, está baseada na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Está lógica atravessa toda criação musical erudita ocidental, ou seja, a composição musical a qual Deleuze toma como referência acontece a partir da ideia de uma determinada estrutura sonora que se organiza sincronicamente, com pouco espaço para irregularidades e sempre pautada pela ideia de que a forma é a expressão da consonância rítmica, melódica e harmônica. Aliado a este entendimento, a ideia proposta indica que a música é feita a

partir de repetições que são expressas também por meio do ritmo, os quais através de ostinatos temporais vão ser o território da produção de diferença. Deste modo, podemos tomar a música africana como um território profícuo para a produção de diferença, pois o ritmo e a repetição são marcas fortes desta música. No entanto, um aspecto merece atenção, diferente da música europeia, ela não nasce no papel e nem é regrada por uma ideia de divisão que está submetida a um denominador comum. Este traço nos diz que a música feita pelos povos africanos não é pautada pela lógica da tensão e do repouso e nem de uma suposta organização rítmica dada pelo o que o ocidente chama de acentuação natural dos ritmos executados (SANDRONI, 2001). Tomo como exemplo a música produzida por uma escola de samba. A partir de diversas linhas rítmicas e diversos instrumentos, um grupo numeroso de instrumentistas produz uma massa sonora a qual não tem por intenção compartilhar sobre o desenvolvimento de uma linha melódica, a qual na grande maioria das vezes no contexto da música ocidental é o proposto. O que temos é um ostinato rítmico, volumoso e denso no qual o convite realizado é perceber a diferença a partir do que aparentemente é apresentado como repetição do mesmo, fazendo com que o convite seja “escutar o detalhe que se desprende do continuum sonoro” (FERRAZ, 1998). Se para Deleuze a música é a aventura do Ritornelo (ibid), o qual por sua vez é o mundo da repetição, a bateria da escola de samba é um dos locais onde a diferença é a expressão do que Deleuze chama de ritmologias. E se o ritornelo é, também, onde o ritmo encontra possibilidade de expressão, cabe retornarmos ao início deste texto, onde a discussão aqui proposta parte do compartilhamento de uma cena a qual músicos e tambores atuam em um encontro de matérias heterogêneas, as peles do corpos humanos em relação com as peles dos tambores. Para Deleuze (1997) existe ritmo quando é o entre dois, entre dois meios.

Se tomarmos a pele da mão de quem toca e a pele do tambor que é tocado, a partir do encontro destas matérias distintas, temos a passagem para um outro meio, lugar este produzido com a música que faz ao se fazer presente os espaços que ocupa. Sendo assim, não é só o ritmo que produz a diferença através daquilo que repete, mas também por aquilo que nasce a partir do encontro do que é diferente, do que é heterogêneo. No encontro, nasce também a possibilidade que surja algo distinto daquilo que são os elementos deste movimento. Ao fazer nascer algo que não existia temos aqui o ritmo, também, como possibilidade de experimentação do que Deleuze e Guattari chamam de devir.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. (...). O devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 18)

O encontro da pele que toca a pele do tambor faz movimentar um devir já que a pele da mão e a pele do tambor, quando em relação, fazem surgir algo mais que uma presença física apresentada por meio das ondas sonoras. Temos aqui a *mais valia*¹ destas ondas, temos neste encontro o devir música experimentado pela pele da mão e pela pele do tambor. Por outro lado, ao aceitarmos os convites feitos por Gilles Deleuze através da sua Filosofia, a qual nos propõe pensarmos a presença na vida como um ato de criação, ou melhor, como um conjunto de atos de criação, o que se buscou neste trabalho é realizar uma invenção. Esta, passa por fazer tocar as proposições do Filósofo as sonoridades que nascem de um outro povo. Nesse caso, este povo que está, e que através de suas potências, pode fazer surgir um povo por vir preto. Assim como, fazer tocar as sonoridades,

[1] O termo *mais valia* aqui é utilizado para dizer que as ondas sonoras produzem mais que uma presença física, mas também fazem soar sentidos os quais chamamos de música.

os gestos, as imagens deste povo, as provocações deste pensador que escolhe pensar um mundo como um lugar onde a diferença é diretamente relacionada a força vital. Fazer de Deleuze um ser negro, que toca tambor, e no seu caso, toca tambor com a criação de conceitos, fazendo desse processo um caminho rizomático, sem hierarquias e sem gerais. Um lugar que é tomado pela vontade de perguntar. Lugar este onde as mais belas perguntas são aquelas que não conhecem as suas respostas. Um lugar onde em vez de aprendermos sobre o mundo para criarmos com e sobre este mundo, escolhe criar mundos para poder entender o mundo o qual habitamos. Ao pretearmos Deleuze, também Deleuzeanos a música africana através de um caminho que não se deseja universal e nem permanente. Que busca se realizar a partir, como já compartilhado neste texto, de situações desejáveis do viver (CAGE, 2006). Uma música Preta Deleuze, um Deleuze Preto Música. Uma *Diferença Preta* que mais que anunciar se coloca como experimentação de relações que não são pautadas por distâncias hierárquicas e por relações verticais. Fazeres filosóficos, fazeres musicais que acontecem sendo a realização do que escolho como a situação desejável do viver, ou seja, a partir de encontros horizontais e que tomem a criação de mundos como principal convite para estar no mundo. Sendo assim, *A Diferença Preta* é também a invenção para este povo que está, e por isso, este artigo

é para eles
que têm pés descalços
mão secas
e sola que é casa de bicho-de-pé

que sons com a boca
e com pés descalços
descem ladeira abaixo

não conhecem Varèse, Xenákis,
Schoenberg, Berio
Debussy, Stravinsky, Penderecki,
Ligeti, Constant, Dutilleux,
Stockhausen

nunca ouviram Boulez
nada sabem de Cage
mas que cantam o silêncio
ouvindo palavras em nome
de sua educação

essa para eles que
que misturam alhos com bugalhos
por que simplesmente não temem os gêneros

que sabem que um garfo e um copo
têm mais que uma utilidade

não sabem o que imanência
mas vivem a imanência
na pele de um tambor

escutam som em vozes
e muitas vozes em cada som

essa para eles
que deixam os olhos de qualquer um zonzos
quando colocam seus dedos num pandeiro

que não tem cultura
os toscos que não sabem de nada
e que colocam fantasias pulando todas as noites de carnaval

que de tão eles
têm bem mais do que um pouquinho de nós
o que nos seria vital se tivéssemos (PACHECO, 2011, p. 8)

Este artigo se encerra com a indagação de um pensador, Rincon Sapiência² que escolheu falar através do ritmo e que toma a vida do dia-a-dia como principal alimento para a sua poesia. Artista negro, que tem na cor da pele a beleza e a força da sua presença no mundo, mas que também é a marca da indiferença e a exclusão daquilo que não é branco. Tomamos de assalto suas palavras para dizer, “batemos tambores eles panelas”. Foi isso que este artigo se propôs, fazer Deleuze tocar tambor, ou seja, fazer que o encontro aqui realizado fosse capaz de produzir uma *Diferença Preta*.

[2] Músico ligado ao RAP da Cidade de São Paulo

REFERÊNCIAS

CAGE, J. O futuro da música. In: **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DOS ANJOS, J. C. Brasil: uma nação contra as suas minorias. **Revista de sicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, Vol. 26, n. 3, p. 507 – 521.

DELEUZE, G. **Conversações**. 4ª Edição. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1977.

_____; _____. **O que é a filosofia?** 2ª Edição. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____; _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. **Diferença e repetição**. 2ª Edição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FERRAZ, S. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1998.

PACHECO, E. G. **Por uma (des)educação musical**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação UFRGS. Porto Alegre, 2011.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; Ed. UFRJ, 2001.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1988.

_____. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.