

## O oco ritmo, timbre e círculo

Ricardo Campello<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo a seguir discute algumas implicações estéticas de um instrumento musical de sopro proveniente das regiões norte e central da Austrália, confrontando suas propriedades rítmicas e timbrísticas com problematizações e conceitos lançados por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Conhecido no Ocidente pela prosopopéia *didgeridoo*, o instrumento consiste em um longo tronco de madeira corroído em seu interior pela ação de cupins. Este texto discute a abertura de possibilidades gerada pela relação entre o instrumento e o tocador, lançando mão das noções de *intensidade*, *deriva* e *desterritorialização*, propostas por Deleuze e Guattari, bem como à possível conexão entre o *dentro* e o *fora* ocasionada pela prática do *didgeridoo* em suas diferentes dimensões de escuta e toque.

6

---

**Palavras-chave:** *Didgeridoo*. Caos. Ritmo. Timbre. Intensidade

---

<sup>1</sup> Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

**Abstract:** The following article discusses some of the aesthetical implications of a musical wind instrument from Central and North Australia, facing its rhythmic and timbristic properties with problematizations and concepts employed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Known in the West by *didgeridoo*, the instrument consists in a long wood trunk corroded in its interior by termite's action. This text discusses the opening possibilities created by the relation between the instrument and the player, dealing with the notions of *intensity*, *drift* and *detrterritorialization*, proposed by Deleuze and Guattari, as well as with the possible connection between the *inside* and the *outside* caused by the *didgeridoo* practice in its different dimensions of listening and playing.

7

---

**Key words:** *Didgeridoo*. Chaos. Rhythm. Timbre. Intensity.

## Introdução

Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue  
 Tue Tue Dhu Tu Î Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu Î Dhu Tue Dhu  
 Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tu Î Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu  
 Î Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tu Î Dhu Tu Î Dhu Tue Tu  
 Î Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu  
 Tue Dhu Tue Tue Dhu Tue Tue Tue Dhu Tue Dhu Tue Tue Dhu  
 Tue Tue Tu Î Dhu

(Exercício rítmico para *didgeridoo*).

O instrumento consiste em um tronco oco, usualmente construído a partir de espécies endêmicas de eucalipto, provenientes do norte australiano. Alguns pesquisadores afirmam se tratar do instrumento de sopro mais antigo do planeta (MOYLE, 1981; McMAHON, 2004). Seu uso ritual é notório, porém pouco detalhado devido aos bloqueios colocados pelos povos que o utilizam tradicionalmente. A atitude de desconfiança e inimizade destes povos em relação ao homem branco relaciona-se ao extermínio e à marginalização de suas populações pela metrópole britânica durante o período colonial e além. Devido a isso, certos segredos relacionados às suas práticas culturais permanecem resguardados como forma de preservação daquilo que lhes é próprio.

A partir da interdição do acesso às fundamentações mitológicas atribuídas ao *didgeridoo* (como é conhecido no Ocidente), pode-se delinear algumas questões suscitadas pela pura e simples experiência de ouvir e tocar o instrumento. Questões que atravessam ritos, ritmos, e fluxos de *intensidade* sensorial, entremeadas pela conexão entre ar e terra que se dá no movimento sonoro de pressão e descompressão, *dentro e fora*. O som grave por ele gerado é composto por apenas uma nota. A riqueza e complexidade do instrumento advêm, todavia, da grande variedade de ritmos e timbres que é capaz de produzir, oscilando de acordo com as características próprias de cada tocador, bem como pelo formato, comprimento e propriedades irregulares internas do tronco, elaboradas minuciosamente pelos insetos mastigadores.

A execução do *didgeridoo* envolve um exercício de *respiração circular*, o que implica uma relação bastante particular entre o instrumento e o tocador. Em linhas gerais, o sopro não se interrompe com a inspiração, fazendo da corrente sonora um fluxo ininterrupto. O tocador não para de tocar a fim de tomar fôlego,

impulsionando uma oxigenação rápida e constante do cérebro. A partir deste exercício, quanto mais intensa é a correlação instrumento-tocador, mais essa relação é alterada e por mais tempo é capaz de perdurar.

## O oco

A madeira é carcomida em seu interior pela ação de cupins, pragas notórias pelos prejuízos econômicos que são capazes de provocar. Os insetos corroem a parte interna do pau, deixando a marca de seus caminhos em minúsculos túneis produzidos dentro do tronco. A corrosão *por dentro* tem sido uma opção arriscada. Sabe-se sequer se se trata mesmo de uma opção – criar vacúolos?<sup>2</sup> Mais tarde, as veredas irregulares deixadas pelos cupins serão percorridas pelas vibrações emitidas a partir dos lábios e língua do tocador, passando pela projeção dos dentes.

A escolha e coleta da madeira seguem um procedimento. Para encontrar um tronco apropriado, o tocador examina cada árvore de eucalipto segundo os conhecimentos de seu povo sobre a vegetação local e os padrões de atividade dos cupins, e utiliza uma espécie de martelo para bater nos troncos, testando, a partir da ressonância, se a árvore está devidamente oca<sup>3</sup>. Utilizando um facão ou machado, o tocador corta parte do tronco, sem arrancá-lo totalmente do solo, para verificar se o diâmetro do buraco escavado pelas térmitas é suficientemente largo. Se ainda não o for, ele deixa o tronco onde encontrou, retornando somente quando os insetos terminarem seu trabalho – os cupins interrompem o trabalho corrosivo e abandonam o tronco escavado quando atingem o albúrnio, parte do caule localizada entre a casca e o lenho, já que ele contém elementos químicos que os repele (McMAHON, 2004). Caso o buraco esteja com diâmetro propício, o tocador retira o tronco do mato e limpa sua parte de dentro com um espeto, removendo as farpas remanescentes (MOYLE, 1981).

O *didgeridoo* varia de um a dois metros de comprimento, fazendo variarem também a tonalidade e o timbre que resultarão do sopro e da ressonância. Cada

<sup>2</sup> Gilles Deleuze sugere a possibilidade de se criar “vacúolos de não-comunicação” no interior da linguagem como forma de interrupção dos efeitos de controle por ela mobilizados (DELEUZE, 1992, p. 217).

<sup>3</sup> Costuma-se designar de “etnobotânica” os conhecimentos de povos selvagens sobre o mato, com o propósito de inseri-los nos domínios da Ciência e reconhecer assim sua sabedoria. Saberes sujeitados, poderia dizer Michel Foucault (1999). Ciência nômade ou menor, em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997b).

*didgeridoo* emite uma só nota, um só tom, podendo, contudo, fazer ressoar uma quantidade indefinida de harmônicos. Geralmente, quanto mais longo o instrumento, mais baixas as frequências por ele geradas, junto à cavidade bucal e à voz do tocador.

O nome foi dado pelos colonizadores britânicos durante as primeiras décadas do século XX, por meio da prosopopeia: DI DGE RI DU. Era assim que as ondulações produzidas pelos tocadores nativos soavam aos ouvidos ingleses. E assim o instrumento passou a ser conhecido pelo homem branco no final da década de 1910, muito embora possua mais de 45 nomenclaturas distintas, de acordo com o grupo que o utiliza. *Yidaki*, *Yiraka*, *Yirtakki*, *artawirr*, *djibolu*, *Kurmur*, *Ipírrra*, *garbak*, *ngaribi*, *bambu*, *paambu* e *ngarriralkpwina*, são alguns dos nomes locais a ele dados (MOYLE, 1981).

Alguns etnomusicólogos dizem que se trata do instrumento de sopro mais antigo do planeta. Estima-se que o *Yidaki* seja tocado por povos das regiões norte e central da Austrália há mais de um milênio. Pesquisas arqueológicas realizadas na região de Kakadu mostram o instrumento traçado em pinturas rupestres, indicando que os grupos que lá habitam utilizam o seu *garbak* há pelo menos mil anos. Uma outra pintura, situada nas rochas-limite do planalto de Arnhem Land, apresenta com grande clareza um tocador de *didgeridoo* e dois dançarinos participando de um ritual, em um registro que data de cerca de 1.500 anos atrás (Ibid.).

O *didgeridoo* é tradicionalmente utilizado em cerimoniais ritualísticos, acompanhado do *bilma* (um par de tocos que marcam o andamento e as acentuações da música), canto e dança. As qualidades, funções e representações dos diferentes toques permanecem, contudo, quase uma incógnita às pesquisas em antropologia e musicologia que se dedicam ao tema. O uso cerimonial do *didgeridoo* na música aborígene australiana é mantido em segredo pelos povos nativos. Sabe-se somente de seu vínculo estreito com a terra e com as aves (SCHELBERG, 1993).

Em uma lenda do tempo dos sonhos – o tempo anterior ao tempo<sup>4</sup> – um deus que vive na terra carrega seu *didgeridoo* nas costas. Quando decide

---

<sup>4</sup> Grande parte das mitologias dos povos australianos acerca da invenção do mundo mencionam o tempo dos sonhos (*Dreamtime*) como a época em que os deuses habitavam a terra, antes que o mundo e as coisas que nele vivem tomassem suas formas atuais. Durante o *Dreamtime*, a terra era um lugar inóspito, plano e sem cor. Os Grandes Ancestrais dormiam embaixo da crosta terrestre e se pareciam com animais ou plantas, mas agiam como seres humanos. Por debaixo da superfície, essas enormes criaturas começaram a mover-se, fazendo com que o sol passasse a brilhar, o vento a soprar e a chuva a cair (SCHELLBERG, 1993, p. 135).

metamorfosar-se em pássaro, o tronco se transforma em sua longa cauda. Outra história contada pelos nativos narra três deuses-pássaros reunindo-se para cantar, dançar e tocar *didgeridoo*. Durante o ritual, eles criam e nomeiam as coisas da terra. Ao concluírem o trabalho de criação, os deuses entregam os instrumentos, as canções e as danças aos humanos que os repassarão de geração em geração. Há, ainda, quem diga que se a terra tivesse voz, seria o som do *Yidaki* (Ibid.).

O elo estabelecido entre o ar e a terra parece ser forjado pelo instrumento como feixe de ligação, seja nos ritos aborígenes, seja em sua própria concepção, corte e preparação. Deuses, insetos, pássaros e homens aparecem como segmentos cuja conexão é formulada a partir destes dois planos: a terra enquanto corpo-a-corpo (cupim-tocador) e o ar enquanto passagem. Trata-se daquilo que Deleuze e Guattari (1997b) designam como *plano de consistência*. De dentro, as qualidades rítmicas, timbrísticas e tonais da madeira corroída são minuciosamente delineadas pelos cupins para o ar que correrá a partir do encontro do instrumento com a língua, lábios, crânio e tórax do tocador. A passagem vibratória de um meio, formado pela relação tronco-cupim, a outro, composto pelo complexo tocador-tronco, produzirá a “consolidação” de ambos, reunindo os elementos que se sucediam separadamente.

Tanto o comprimento do tronco, quanto as pequenas entradas escavadas pelas térmitas influenciam na velocidade pela qual o ar passará e por quais desvios. O movimento de pressão e descompressão gerado pela passagem tocador-tronco, com todos os desvios e irregularidades produzidos pela passagem tronco-cupim, cria as possibilidades rítmicas em um jogo muito específico de reflexão do ar na madeira. É a velocidade do tronco *em conexão* com a velocidade do aparelho respiratório do tocador que esboçam as formas rítmicas produzidas pelo sopro, confundido com a respiração. Há um debate sobre a pertinência de se considerar a velocidade específica de cada *didgeridoo*, ou se isso dependerá somente da qualidade técnica do tocador. Parece certo, todavia, que cada instrumento possui uma tendência de velocidade ou lentidão, cujas possibilidades serão mais ou menos exploradas por cada tocador. De todo modo:

É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem a chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119).

Todavia, as pistas deixadas pelos povos do norte e do centro da Austrália a respeito do uso ancestral do *Yidaki* não vão além de poucas histórias. Pouco se enuncia de sua importância e significado. Pouco se explica sobre a qualidade das correlações cosmológicas mobilizadas pelo instrumento. O passado e o presente dos grupos aborígenes os fazem desconfiarem do europeu, temendo o roubo e a distorção de suas práticas culturais, já que o massacre e a usurpação marcaram todo o processo de colonização daquela grande península, tornada prisão-continente pela metrópole britânica<sup>5</sup>.

Apartado das qualidades precisas atribuídas ao *didgeridoo* por sua história e sacralidade, resta somente o tronco oco. Um objeto esvaziado de sentido, cujo vácuo explicativo é garantido pelo mito interdito. Uma ausência de significado que impele à prática de ouvir e tocar o tronco, já que seus fundamentos mitológicos estão fora de nosso alcance. O silêncio do índio australiano faz restar a experiência, simultaneamente aérea e subterrânea. O segredo interdito – resistência ou vácuo – produz um oco de significado, deixando como possibilidade única a *intensidade* dos fluxos de oxigênio e pressão sonora que se concentram no tubo pela ação dos insetos, em relação necessária com as caixas craniana e torácica do tocador. Entretanto, a continuidade da corrente de pressão e descompressão que liga o interior-tronco ao interior-tocador envolve toda uma prática que, se não é segredo, requer um deslocamento.

Tocar o *Yidaki* e mantê-lo soando de maneira ininterrupta exige um exercício de inspiração concomitante à expiração, por meio do que se chama de *respiração circular*. Nunca se para de tocar para tomar fôlego. O ar é expelido pela vibração dos lábios ao passo que penetra as narinas em um exercício contínuo de hiperoxigenação do cérebro. Tudo isso requer tempo de prática e, sem a devida paciência, o risco de desmaio ou desfalecimento é certo. A respiração circular impõe os limites estéticos que somente serão ultrapassados pela qualidade técnica do tocador: insistência e repetição exaustiva. Isso porque o *inspirar* atrela-se a uma determinada acentuação, e o *expirar*, outra, fazendo com que as marcações de pulsos estejam conectadas aos movimentos da boca, da glote e dos pulmões que, por sua vez, obedecem às exigências de oxigenação dos tecidos. O nexo entre as funções fisiológicas e as intenções musicais cria a necessidade de um estado em

---

<sup>5</sup> A respeito da invasão britânica e formação da imensa colônia penal no interior do território hoje compreendido pela Austrália, ver: *The convict ships, 1787-1868* (BATESON, 2004) e *The Penal peninsula: Port Arthur and its outstations, 1827-1898* (BRAND, 1978).

que nem uma nem outra constituam o foco da atenção do tocador que, de certa maneira, deixa de comandar o instrumento para colocar-se à *deriva*.

Desse modo, a construção musical que se dá na conexão tronco-tocador não é possível senão por meio da improvisação. Tal como o ar que varia entre o dentro e o fora através de fluxos circulares, o som escorre e percorre as entradas e saídas abandonadas pelos cupins em um movimento próprio e relativamente alheio à vontade do tocador que se deixa conduzir em sua condução peculiar. Não há ponto de chegada, apenas de saída.

A relação instrumental cessa, dando espaço para uma espécie de queda livre lenta. A intenção dá lugar à intensidade, provocando um relativo descontrole dos sons emitidos pela necessidade de controle das funções respiratórias. Isso pode se inverter e as consequências estão dadas – pretejar da visão, desfalecimento. É nesse exercício de oxigenação intensa e incerta que a gravidade do *didgeridoo* encontra seu contrapeso, sua *desterritorialização*. Aquilo que parece estático, grave por excelência, cravado na terra plana e sem cor, passa a atravessar e ser atravessado por toda uma corrente de energia projetada da colônia de cupins para *fora* (DELEUZE, 2006). Peso e leveza se intercalam na fluidez sonora que inaugura o ritmo.

A oscilação respiratória altera a estabilidade do harmônico cardinal (que ocupa as baixas regiões do espectro sonoro, variando de 50Hz a 100Hz), dando início a uma determinada pulsação na base, cuja figura rítmica poderá ser complexificada pela projeção da voz que se soma às frequências geradas pelos lábios em vibração. “Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 41). Diferente dos instrumentos de sopro ocidentais, o *didgeridoo* responde à emissão da voz fazendo-a vibrar em consonância ou dissonância com o harmônico-base, o que permite uma misteriosa multiplicidade de timbres.

Cria-se, através de uma queda em elevação, o movimento em círculo que inverte a gravidade do tronco e seu peso ao sopro de baixas frequências, possibilitando uma conexão bastante particular entre a terra e o ar, entre o dentro e o fora, próxima aos estados sugeridos por Deleuze por meio da noção de intensidade. Fluxos de ar e de terra que podem nos levar para cada vez mais longe, tomando como linha oscilatória a multiplicação de um único tom nele mesmo. Nas palavras de Deleuze e Guattari, elabora-se:

...Uma pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante. No som, só a intensidade conta, geralmente monótona, sempre assingificante (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 14)

É do interior-mundo dos insetos de território, ordenados como *eusociais*, que se produz a experiência intensiva e desterritorializada. Lá ela é elaborada: no aparelho bucal mastigador do cupim sobre o qual as ciências biológicas vestiram o uniforme de operário, submeteram a uma rainha e fizeram atuar par e passo com aqueles aos quais se atribui a função de soldados da colônia. Sobrecodificação incessante, quase microscópica, ainda que universalizante, que bloquearia as possibilidades sonoras cuja regra de método consiste tão somente no duplo: ritmo-timbre.

“Nada menos ritmado do que uma marcha militar” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119). A saída, o escape e a transcodificação serão dados exatamente pelo desastre econômico provocado a partir do trabalho corrosivo, ou pela produção de intensidades de ritmo e de timbre. Ao lado de Deleuze, o que se chama de ritmo aqui não é de nenhum modo um intervalo fixo ou regular de pulsações. O ritmo é “o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (Ibid.). É muito difícil, na execução do *Yirdaki*, mantê-lo durante um longo período sob uma valoração fixa de batidas por minuto (BPM). Sua velocidade é necessariamente variável e inconstante conforme a necessidade de oxigenação do tocador e do tronco, assim como pela intenção estética ou mágico-ritualística. Esse movimento é intensivo.

Deleuze e Guattari discutem a relação entre meios distintos na formação do ritmo:

transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 118-119).

Na execução do *didgeridoo*, ritmo e caos se interseccionam em um duelo permanente pela irrupção do acaso ou da voz do tocador, ou mesmo da voz ao acaso, produzindo um bloco heterogêneo de timbres que se ligam na passagem de um meio (*corpo-didgeridoo*) a outro meio (*corpo-tocador*). O bloco ar-voz, que pode manifestar-se em grito-ar, tem sempre um resultado impreciso ou inesperado, fazendo com que o fluxo mude de direção. A configuração rítmica – errante e submetida às interferências do acaso – é agenciada pela conexão tronco-tocador cujo elo se estabelece em grande medida pela respiração circular.

O timbre é também variável por sua vez, já que depende do encontro específico entre cada tronco e cada tocador. Um mesmo tronco produz uma quantidade múltipla de timbres de acordo com a qualidade do sopro e da voz de cada tocador. Um tocador cujas qualidades vocais são predominantemente guturais poderá produzir um efeito consonante com o harmônico-base do tronco, sobrepondo ondas sonoras de longo comprimento e gerando uma ondulação muito próxima à formação senoidal. Um outro tocador, cuja voz emite frequências mais altas, dificilmente produzirá uma senoide nesse mesmo tronco, tendendo a gerar ondas complexas que se dão a partir da sobreposição de frequências distintas. De qualquer maneira, a formação das ondas geradas não segue um padrão determinado, fazendo com que variem as percepções timbrísticas de cada instrumento transcodificado pelas qualidades e características específicas de cada tocador.

Toda essa construção acústica e estética é também cósmica quando a queda livre se eleva e intensifica em uma espécie de *transe* que se faz através do retorno e permanência de um improviso cíclico. Elaborar-se um fluxo em espiral que nos leva para longe, e ainda mais longe, alterando as sensações sonoras, e mesmo visuais, devido ao fluxo intenso da corrente de oxigênio no cérebro. A percepção das cores também se altera na confusão entre o meio tronco e o meio tocador que caracteriza o transe:

como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 117).

A fusão tronco-tocador remete a um determinado estado de implosão da duplicidade por meio da intensificação dos fluxos de ar e velocidade, o que não significa necessariamente uma aceleração, apesar de muitas vezes tender a isso, mas uma deriva causada pela intensidade do percurso sonoro e suas voltas sobre ele mesmo. A errância, o improvisado e a queda suspensa em deriva desfazem a cisão entre as exigências físicas do tronco que toca e as do corpo que toca. Não há mais comando do tronco sobre a respiração, tampouco do tocador sobre o fluxo sonoro.

Faz-se imprescindível, portanto, que se busque um possível acordo, uma espécie de fusão sujeito-objeto que desvencilha qualquer certeza, tal como a relação instrumental de intenção musical, ou a própria respiração. O absoluto se futiliza na instauração de um acordo anticontratual que, longe de supor a pacificação do confronto, aniquila o tocador e o instrumento antes de preservá-los, fazendo-os retornar ao ponto inaugural da diferença rítmica, e assim sucessivamente no jogo de ondulações circulatorias.

[...] uma zona de *indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade* se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. [...] Já não é uma questão de Mimese, porém de devir [...] (DELEUZE, 1997, pp. 102-103 – grifos do autor).

Não se trata aqui de uma experiência interior do tocador que toca ou do expectador que escuta. Não se está diante de um instrumento que possibilitaria um exercício próprio e íntimo por parte de quem emite ou de quem recebe um determinado sinal. Nos estados de transe cerimonial ou estético agenciados pela conexão tronco-tocador, é exatamente a conexão, ou a fusão, que produz o efeito em mutação, em queda livre. “O estado vivido não é algo subjetivo, ou não o é necessariamente. Não é algo individual. É o fluxo, e o corte de fluxo, já que cada intensidade está necessariamente em relação com uma outra de tal modo que alguma coisa passe” (DELEUZE, 2006, p. 324).

Agora já não há mais tocador, nem tronco, nem ar, nem terra, mas um bloco heterogêneo de ritmos-timbre que se ligam na passagem de um meio a outro e que mudam frequentemente de direção, percorrendo em círculos a suspensão do fluxo respiratório tornado bloco de energia sonora intensa. Emerge a formação de um *troncador* proveniente de ligações que tornam imperceptíveis as distinções

entre inspiração, expiração e emissão de voz na experiência assignificante de *troncar*. E as mais ou menos frequentes mudanças de direção se dão conforme a vontade de ninguém por já não haver mais ninguém. Apenas um sopro-sucção, grito que emerge e faz interromper, massa sem peso ou medida, ritmo que se faz no timbre da diferenciação, deriva próxima ao desfalecer. Transe.

## Referências

BATESON, Charles. **The convict ships**, 1787-1868. North Sydney: Library of Australian History, 2004.

BRAND, Ian. **Penal península**: Port Arthur and its outstations, 1827-1898. West Moonah Tas.: Jason Publications, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. “Pensamento nômade”. In. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 319-329.

\_\_\_\_\_. GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

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

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Peter Pál Pelbart e Janice Caifa, São Paulo: Ed. 34, 1997b.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermentina Galvão, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

McMAHON, Charlie. “The Ecology of Temites and Didjeridus”. In. **The Didgeridoo**: From Ancient Times to the Modern Age. Schönau: Traumzeit-Verlag, 2004.

MOYLE, Alice. “The Australian Didjeridu: a late musical intrusion”. In. **World Archeology**, vol. 12, n. 3, 1981, pp. 321-333.

SCHELLBERG, Dirk. **Didgeridoo, Ritual Origins and Playing Techniques**. Havelte: Binkey Kok Publications, 1993.

WILSON, Edward. **The Insect Societies**. Cambridge: Harvard University Press, 1971.