



A modulação em seus atravessamentos com as artes no campo da educação¹

POR MARCUS PEREIRA NOVAES Y
ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

novaes.marcus@hotmail.com

Modulação e a importância da mobilidade do conceito

O conceito de modulação é bastante utilizado para pensar a passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle, ao apontar um estreito vínculo deste conceito com causalidade das novas técnicas de subjetivação capitalista, que apresenta o marketing como uma forte instituição, em seus possíveis efeitos em grupos de indivíduos que recebem as imagens transmitidas pelos meios de comunicação que fazem a informação variar.

Deleuze (2008c) distingue o molde e a modulação diferenciando esses conceitos e como se implicariam nessas duas sociedades.

Os confinamentos são 'moldes', distintas moldagens, mas os controles são uma 'modulação', como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro (DELEUZE, 2008c, p. 221).

A sociedade disciplinar, pensada por Michel Foucault (1926-1984), evidenciaria o papel das instituições em que grupos de indivíduos são confinados, e que têm o papel de produzir um sujeito moderno que caminharia de molde a molde para construir sua 'essência', como: escola, igreja, exercito, fábrica. Espaço que Deleuze (2008c) teria chamado de estriado, no qual cada instituição tem uma finalidade distinta para o indivíduo que se busca produzir, conforme as tarefas que deverá desempenhar.

¹ Esse trabalho compõe um dos capítulos da dissertação de mestrado *A potência do contraste na cena Dramática* (NOVAES, M. P.), em que a ideia de contraste foi deslocada de figuras universais que marcam identidades, e foi pensada afirmativamente em sua constituição sensível, produzida por conexões variáveis entre diferente tipos de imagem, podendo instaurar seu caráter dramático.



Seguindo esses pensadores, a sociedade contemporânea, em meio à rapidez e à facilidade de acesso à informação, passa por uma transição a outro tipo de sociedade que não abandonou as instituições modernas, mas o papel que desempenhariam passou a perder força mediante as mudanças de relações que caracterizam a constituição de um novo espaço. Neste novo espaço, chamado por Deleuze e Guattari (1996a) de espaço liso², as subjetividades são constituídas também por processos modulatórios ('moldagem autodeformante'), principalmente pela ação dos novos meios de comunicação e suas ações a distância, em que o 'molde-sujeito', outrora idealizado, passa a ser continuamente modificado.

Este pensamento que toma o conceito de modulação nesta problemática é muito bem utilizado por Maurizio Lazzarato (2006), filósofo italiano, ao pensar as formas de ação do capitalismo na passagem para essa nova sociedade e, ao conectar a modulação aos vários modos de exercício do poder e da regulação a distância, pela captação dos fluxos e desejos, principalmente pelo uso da tecnologia que tenderia investir na memória mental dos indivíduos, sempre produzindo novas informações e imagens que estimulassem ao consumo, alimento do capital.

A sociedade de controle exerce seu poder graça às tecnologias de ação a distância da imagem, do som e das informações, que funcionam como máquinas de modular e cristalizar ondas, as vibrações eletromagnéticas (rádio, televisão), ou máquinas de modular e cristalizar os pacotes de bits (os computadores e as escalas numéricas) (p. 85).

Aceitando a relevância do conceito de modulação para formas de agir do poder na sociedade de controle e efetuações nos estados de coisas, usaremos a potência desse conceito em outra direção, já que nosso problema está na possibilidade da potência das imagens em nossos encontros com artes; elas também ocupam um papel dentre as novas tecnologias possibilitando pensar além do código como instaurador de consciências de consumo, e mesmo que em alguns casos passem por aí, a finalidade

² "O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. (...) devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso." (p. 179 - 180)



projetada pode sofrer desvios dada a complexidade do pensamento humano e suas variáveis formas de agir.

É uma longa série de malentendidos sobre o conceito. É verdade que o conceito é confuso, vago, mas não porque não tem contorno: é porque ele é vagabundo, não discursivo, em deslocamento sobre o plano de imanência. É intencional ou modular, não porque tem condições de referência, mas porque é composto de variações inseparáveis que passam por zonas de indiscernibilidade, e lhe mudam o contorno. Não há de maneira nenhuma referência, nem no vivido, nem significação do vivido, o conceito é o acontecimento como puro sentido que percorre imediatamente os componentes. (DELEUZE, 1992, p. 187).

Aproveitaremos que o conceito não está ancorado e nem estático em qualquer consciência ou discurso, e apostaremos na mobilidade do conceito de modulação explorado por Deleuze, também para pensar as conexões entre filosofia e artes³, e apontar como tal conceito apareceria na pintura, som e cinema, pois os conceitos ao longo da obra desse pensador sofrem variações em suas criações pertinentes a abordagem de problemas distintos que precisam ser pensados. Ao tomar o pensamento artístico, o pensador francês teria pensado o conceito de modulação mais afirmativamente.

As diferenças no modo pelo qual a modulação trabalharia em pintura, música e cinema, parecem também apontar possíveis encontros para pensarmos uma aprendizagem afetiva no encontro com arte, entre o pensamento e o sensível, possibilitando pensar o conceito de modulação em suas conexões com a imagem-contraste em seu estreito vínculo com a Figura.

A modulação e a linguagem analógica

³ Tomamos como o conceito aparece nos cursos: *A Pintura e as Questões dos Conceitos* (1981), *Cinema / Imagem e Movimento* (1981-82) e *Cinema: uma Classificação dos Signos e do Tempo* (1982-83, e também nos livros que resultaram de partes dessas aulas: *Lógica das Sensações / Cinema 1: A Imagem-Movimento / Cinema II A Imagem-Tempo*.



Deleuze trabalha e desenvolve o conceito de modulação, pensado por Gilbert Simondon, para pensar conexões entre as artes, notadamente, a pintura e o cinema⁴ e, eventualmente, a música.

Em suas aulas sobre pintura Deleuze (2008a) abordará alguns problemas pertinentes à linguagem, dentre eles as relações analógicas, e dirá que essas relações não se reduzem a reproduções de transportes de semelhanças, e que a analogia poderia passar por duas fases. A primeira fase evidenciaria uma analogia produzida por transporte de semelhanças. 'Quando transportam uma similitude de relação, reproduzem semelhanças' (p. 133).

O primeiro tipo de analogia, presente na primeira fase pela qual a analogia passa, seria o que consiste em associar a similitude de uma relação à reprodução de semelhanças. Ao evidenciar o transporte de semelhança o que se apresenta estaria associado à figuração e constituiria uma analogia comum.

Associaria então às artes, e Deleuze apontará que a fotografia, mesmo em extremos, estaria localizada nesta primeira forma de analogia, pois transportaria relações de luz e, mesmo que haja possibilidades extremas de variações e muitas criações possíveis, 'sem transporte de luz, não há fotografia' e não haveria como superar o figurativo.

A semelhança é produtora quando as relações entre elementos de uma coisa se dão diretamente entre elementos de outra, que será desde então a imagem da primeira: por exemplo, uma foto, que capta relações de luz. O fato de essas relações possuírem uma margem suficiente para que a imagem possa apresentar grandes diferenças em relação ao objeto inicial não impede que só se atinjam essas diferenças por diminuição de semelhança, seja por decomposição em sua operação, seja pela transformação de seu resultado. (DELEUZE, 2007, p.116)

Segundo Deleuze (2008a), o figurativo não é visto como algo que se assemelha de algo, é figurativo “à medida que a imagem é produzida por um transporte de relação similar, por similitude de relação, podendo ser relacionada como desejarmos” (p. 133).

⁴ Usaremos a tradução espanhola das aulas, embora também tenhamos usado as aulas transcritas na internet. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. Acesso em: 19/06/2013.



Assim, no caso da analogia produzida por similitudes, essa será denominada como uma analogia comum, pois é um transporte de similitudes, "seja similitude de relações, seja similitude de qualidades" (DELUZE, 2008a, p. 152).

O modelo desse primeiro tipo de analogia, e que consistiria em um de seus polos, seria o 'molde'. Moldar algo seria impor-lhe uma similitude. Esse seria o caso que a similitude possa definir a analogia, ou seja, quando o que é moldado pertence 'essencialmente' à linguagem analógica, isso ocorre "unicamente quando a similitude é produtora, produtora de uma imagem" (Idem, p. 152).

Haverá segundo Deleuze (2007) casos em que a analogia é produtora, ou seja, nessa outra fase da analogia "a semelhança é produzida quando ela aparece bruscamente como o resultado de todas as outras relações de reprodução cuja reprodução não depende dela: a semelhança surge como o produto brutal de meios não semelhantes." (p.117)

Para o filósofo francês, esse já seria o caso das analogias que passam por um código, quando ele restitui as semelhanças em função de seus 'próprios elementos internos'. Nesse tipo de analogia as relações seriam reproduzidas em função de um código.

Haverá, portanto, de acordo com Deleuze (2008a), neste tipo de linguagem analógica, uma linguagem que expressa "diretamente relações analógicas de dependência e delas se deduz os estados de coisas" (p. 139). Assim teríamos duas linguagens: linguagem analógica das relações, linguagem codificada dos estados de coisas.

Deleuze (2007) aponta que há um terceiro tipo de analogia que receberá o nome de Analogia estética e que consiste em produzir semelhanças por meios não semelhantes, sem necessitar passar por um código. Dirá que nesse tipo de analogia a semelhança sensível é produzida, mas em vez de simbolicamente, quer dizer, pelo desvio do código, ela é produzida *sensualmente*, pela sensação (p. 117).

Mas como alcançar essa analogia que não é nem figurativa e nem codificada? Como produzir semelhanças sensualmente?



Ao tratar da Analogia estética, essa seria determinada pelo conceito de modulação⁵.

Seria a lei dos casos em que a semelhança, a similitude, não é produtora, e sim, produzida por outros meios. Estes outros meios não semelhantes que produzem semelhança, seriam precisamente a modulação. Produzir a semelhança seria modular (DELEUZE, 2008a, p. 153).

Portanto, haveria três tipos de analogias: "a analogia por similitude, a analogia por relação, por relação interna, e a analogia por modulação". (Idem, p.153)

Deleuze (2008a, p.153) chamará a primeira forma de analogia de analogia comum ou física e colocará que o modelo desse tipo de analogia está no que é moldado. A operação do molde é produzir no moldado a semelhança, uma similitude que vem de fora. Poderá se dizer que é uma operação realizada na superfície, é uma informação de operação de superfície. O filósofo dá dois exemplos: o do cristal e o da argila. Diz que o cristal é moldado nas bordas, é um molde que vem de fora e não de dentro. Quanto à argila, essa é colocada em um molde, e a forma resultará das relações de semelhança com a forma do molde.

A segunda forma de analogia receberá o nome de analogia orgânica que é produzida por meio de relações de dependência interna. Por que seria uma reprodução orgânica? Deleuze (2008) citará Buffon⁶ (século XVIII), para pensar conceito de "molde interior".

Buffon, o grande Buffon, forma um conceito que me parece de uma audácia extrema para a sua época, porque é um conceito profundamente filosófico. (...) Na História Natural dos animais ele diz: "Vocês compreendem, a reprodução é algo muito curioso, e é tão curioso que teria que formar inclusive, para compreender o gênero do problema de que se trata, um conceito contraditório. (p. 154)

Segundo Deleuze, Buffon teria apontado que o vivente se reproduziria não como um moldado externo, e sim por um moldado interno. Seria um molde que se molda desde dentro, que não se forma por designação da superfície e que comporta uma medida que

⁵ A modulação é o regime da analogia estética. (Deleuze, 2008, p, 151)

⁶ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon.



compreenderia, ao mesmo tempo que subsume e contém uma diversidade de relações e variações temporais entre as partes. Buffon chamará essa medida de módulo.

A terceira analogia, que completa a série, seria a Analogia estética ou uma analogia produzida por modulação.

Nesse pensamento a analogia consistiria em uma série conceitual, estabelecida por molde, módulo e modulação. Em um extremo da cadeia, moldar é modular definitivamente, e no outro extremo, temos inversamente a afirmação de que modular é moldar continuamente "um molde variável temporal". (DELEUZE, 2008a, p.155). Porque na modulação é como se o molde não cessasse de variar. O estado de equilíbrio é alcançado quase ou imediatamente.

Assim a modulação permite definir o que há de particular e de geral na analogia ou na operação estética. Complementa Deleuze (2008a): "O que há de particular é a modulação, em tanto que se distingue de todo o moldado. E o que de geral é série que vai do moldado à modulação ou da modulação ao moldado" (p.155).

Molde e modulação seriam como dois polos opostos da analogia, em que a modulação garante uma série de encontros contidos nessa relação que vai de um ao outro, em um movimento de criação e efetuação variável nas relações entre molde, moldado e modulação.

Pintura e Modulação

Para Deleuze (2008a), a "analogia que poderia produzir semelhança independente de todo o transporte, de toda a relação de similitude" (p.134) seria uma definição possível para modulação.

Assim, uma possível definição deleuziana para pintura é algo que produz semelhanças independente de todo o transporte de similitude. O que a pintura produz? "A semelhança e a Figura. A pintura produz semelhanças por meios não semelhantes." (DELEUZE, 2008a, p.134).



O filósofo dá o exemplo de que quando vemos um quadro de Van Gogh, ficamos em frente a um ícone, mas produzido por meios não semelhantes e como vimos, para o filósofo, isso também seria uma analogia, uma analogia estética.

"A pintura é a arte analógica por excelência. Ela é até a forma sob a qual a analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria: passando por um diagrama." (DELEUZE, 2007, p.118)

Ao buscar diferenciar articulação e modulação (grau mais intensificado da analogia), Deleuze (2008a, p. 143) aponta a necessidade de se pensar a ação do diagrama e perguntará: "qual é o ato do diagrama que se distingue da articulação e que não pode se definir nem por transporte, nem por similitude, nem por código, nem por codificação?"

E emendará, o que seria todo este domínio do analógico?

Não é uma oposição simples entre articulação e modulação. Modulação são valores de uma voz não articulada e há muitas mesclas entre elas. Deleuze dirá então que a linguagem analógica se definirá por modulação. (...) 'cada vez que há modulação, tem linguagem analógica, e por tanto há diagrama.' O diagrama é um modulador, o diagrama e a linguagem analógica são definidos independentes de toda a referência à similitude. (idem).

Deleuze (2008a) aponta que quando temos um código, esse é definido por articulação, 'articulem e terão o código' - frisa que se não houvesse nenhuma transferência, nenhum transporte de similitude, o que veríamos não implicaria nenhum código.

A analogia no sentido mais estrito, ou em seu sentido estético, pode ser definida como modulação. (...) Precisamente porque na operação estética não há transporte de similitude qualitativa (operação de tipo molde). Não há simplesmente módulo, quer dizer, transporte de semelhança interna. Há modulação propriamente dita, quer dizer, produção de similitude por meios não parecidos, não semelhantes. Produção de semelhança por outro meio, por meios não semelhantes. Isso é o que chamávamos a presença da figura" (DELEUZE, 2008, p.167).

Para o filósofo todos os tipos de combinações são possíveis, de modo que podemos articular fluxos de modulação para fazer surgir a Figura, sem que esta caia na figuração. Considera que também se possa injetar o modulatório e neste momento injetar um código e, portanto, não haveria problema de se passar por uma fase de inserção de um



código a fim de garantir o desenvolvimento da analogia. Essa teria sido provavelmente a técnica escolhida por Seurat, trazer a Figura pelas combinações e conexões de pontos. Por mais que os pontos possam funcionar como códigos, o arranjo dos diferentes tipos de cores garante o trabalho da modulação ou de se produzir a Figura por meios colorantes não semelhantes.

Há pintores que modulam a luz e há pintores que modulam a cor. Evidentemente não tratam da mesma técnica. Afinal, é muito diferente trazer a luz pelas relações estabelecidas por diferentes cores e por diferentes traços: pontos, vírgulas, borrões...

Pintar é modular a luz ou a cor em função de uma superfície plana e, em função do sinal ou do motivo que cumpre o papel de sinal. Entre todas as pinturas produzo a semelhança por meios não semelhantes (DELEUZE, 2008a, p. 144).

Se pintar é modular e o que se modula variará com o problema do pintor, às vezes se buscará extrair luz, às vezes o problema tratará de extrair cores, mas a modulação se dará no manejo da tinta, a relação com o fundo e em como extrair a Figura do diagrama, de modo que essa esteja em direta conexão com o fundo e não separada e articulada com ele.

O diagrama seria a matriz dessa modulação. O diagrama é o modulador, assim como o código é a matriz da articulação. E como vimos, não há impossibilidade de se passar por uma fase de código se isso faz ganhar algo à modulação.

"De maneira muito simples se modula o portador ou meio, onda portadora ou *medium* em função de um sinal" (DELEUZE, 2008a, p.144). Lembra Deleuze em suas aulas: 'Vivemos dentro de empresas de modulação. Se modula algo, um meio em função de um sinal a transportar' (modulação não é transporte de similitude).

Se pintar é modular, modula-se em função do quê? Modula-se sobre um plano (superfície ou tela) em função de uma onda portadora que no caso da pintura seria a luz ou a cor.



A pintura abstrata coloca um problema, 'procede por código ou programa': implica operações de homogeneização, de binarização, que são constitutivas de um código digital.

Deleuze (2008a) não vê problema ao injetarem códigos sobre uma pintura, sobre uma analogia estética, o que de certa forma é uma inversão ao pensamento de Peirce que entendia que toda analogia estaria no seio dos códigos. Para Deleuze seria o contrário, os códigos é que poderiam ser inseridos na analogia. Frisará que os pintores abstratos são frequentemente grandes pintores, pois

não aplicam à pintura um código que lhe seria exterior: eles elaboram, ao contrário, um código intrinsecamente pictural. Trata-se portanto de um código paradoxal, pois em vez de se opor à analogia, ele a toma por objeto, é a expressão digital da analogia como tal. (DELEUZE, 2007, p. 118).

Seria como se o diagrama se espalhasse pelo quadro todo. Estatuto que segundo o filósofo beira o impossível, pois o diagrama só faria referência a si mesmo, tornar-se-ia, provavelmente, confusão.

Uma outra via para a pintura é quando se utiliza o diagrama para construir uma linguagem analógica, rompendo com subordinações e hierarquias que estruturam e separam o fundo, a figura e o contorno.

A pintura como linguagem analógica tem três dimensões: os planos, a conexão ou junção dos planos, que substituem a perspectiva; a cor, a modulação da cor, que tende eliminar as relações de valor, o claro-escuro e o contraste de sombra e luz; o corpo, a massa e a declinação do corpo que transbordam o organismo e abolem a relação forma-fundo. Há uma tripla liberação: do corpo, dos planos e da cor (pois a cor não está subordinada apenas ao contorno, mas também ao contraste dos valores). (DELEUZE, 2007, p. 119)

Nessa lei da Analogia "é preciso, sobretudo, que a modulação encontre seu verdadeiro sentido e sua fórmula técnica, e que ela aja como molde variável contínuo, que não se oponha simplesmente ao modelado pelo claro-escuro, mas invente um novo modelado através da cor" (idem, p. 120). Seria esse o problema dos coloristas que compõem a pintura em direta conexão com o fundo, propiciando com que o Todo do quadro se abra e apresente a Figura em um contínuo molde que não abandona suas relações com o



fundo, esse também se modifica pelas leis da modulação das cores, seguindo a lógica de uma sensação colorante. Essa lógica da sensação subverte a lógica de articulação de dados e códigos, ou a lógica que opera por separações e junções, por articulação de 'ou' isso 'ou' aquilo. A lógica da sensação é permanentemente atacada e produzida pelos encontros entre cores, traços e texturas que afetam o Todo. Respeita somente a lei cega do diagrama, e por isso não consegue ilustrar ou narrar nada antes. Linhas e cores criam um bloco de sensações para além da representação ao passarem pelo diagrama, sua constituição é puro agenciamento e seus efeitos não podem ser controlados por ele.

O diagrama, agente da linguagem analógica, não age como um código, mas como um modulador. O diagrama em sua ordem involuntária servira para abolir todas as coordenadas figurativas (...) liberando as linhas para o suporte e as cores para a modulação. Então, linhas e cores estão aptas a constituir a Figura ou Fato, que dizer, a produzir a nova semelhança no conjunto visual em que o diagrama deve operar, se realizar." (DELEUZE, 2008a, p. 122)

E segue argumentando que os efeitos do diagrama sempre o ultrapassam

É a cor, são as relações de cor que constituem um mundo e um sentido hápticos, em função do quente e do frio, da expansão e da contração. E certamente a cor que modela a Figura e se estende sobre as suas superfícies planas não depende do diagrama, mas passa por ele, e dele surge (p. 138).

Parece potente a ideia de que o ato de criação do artista é atravessado por diferenças extensivas e intensivas que afetarão a composição do bloco de sensações, neste caso, a pintura. Ao inverter e subverter usos de valores imagéticos que fixaram uma certa maneira de pintar, o contraste atíca os fluxos contínuos e descontínuos no uso da cor e das linha que passam pelo diagrama e inventa uma nova forma, criando novas relações colorantes que podem apresentar semelhanças.

A luz é o tempo, mas o espaço é a cor. Chamam-se coloristas os pintores que tendem substituir as relações de valor por relações de tonalidade, e a 'dar' não apenas a forma, mas a sombra, a luz e o tempo através dessas puras relações de cor. (DELEUZE, 2007, p. 138)

No colorismo busca-se descobrir a cor em meio a relações variáveis, trata-se de uma 'relação diferencial que depende de todo o resto' (idem). Há uma nova busca, um outro uso da técnica, da tela, um outro modo de olhar, um olhar-tátil, como se o pintor também moldasse continuamente a tela com os 'olhos nos dedos' e destinasse esse



efeito modulatório a um eterno retorno em que cada vez os efeitos da Figura pudessem criar múltiplas significações, histórias e narrativas, para além do conhecimento.

Van Gogh perceberá muito bem as possibilidades de potencializar novos contrastes, pois sabe que ideais universais não conseguem representar a vida ou expressar um pensamento pictórico, e que representar a luz não necessariamente ilumina nenhuma sensação. Precisa de outras cores e conexões entre elas para fazer a vida sensível. Encontra na vida matizada das cores e no contraste a que 'arbitrariamente' as submete, uma harmonia da Figura que o permite fabular um retrato não baseado em transporte de semelhanças.

Se misturarmos duas cores complementares em proporções desiguais, elas só se destruirão parcialmente, e teremos um tom matizado que será uma variação do cinza. Assim, novos contrastes poderão nascer da justaposição de duas complementares, das quais uma é pura e a outra matizada... Finalmente, se duas semelhantes são justapostas, uma em estado puro, outra matizada, por exemplo azul puro com azul cinza, o resultado será um outro tipo de contraste, temperado pela analogia. (...) Para exaltar e harmonizar suas cores, [Delacroix] usa justamente o contraste das complementares e a concordância das análogas, em outros termos, a repetição de um tom vivo pelo mesmo tom matizado (DELEUZE, 2007, apud VAN GOGH, p. 175).

Com Van Gogh o contraste eleva a Figura a outra potência e os efeitos da sensação colorante continuam a ser aticados nos efeitos da modulação reinventando o tempo e espaço na conexão entre cores. Novos contrastes nascerão, às vezes em pequenas diferenciações que distam e aproximam a cor pura à cor matizada, modulando um novo estilo de pintar, um outro pintar que capta forças invisíveis e lhes dá visibilidade, contudo seus possíveis efeitos não exprimem necessariamente as forças captadas, a sensação não as significa ou ilustra, ela apresenta, na composição que modula a Figura, um bloco sensível.

Som e modulação

A pintura precisa tornar visíveis forças invisíveis. Qual poderia ser a tarefa da música? Deleuze (2007) propõe que a separação das artes e uma eventual hierarquia não teriam importância, pois haveria um problema comum que concerne a todas as artes.



Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Paul Klee, "não apresentar o visível, mas tornar visível", não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como tornar visível coisas que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças não sonoras (p. 62).

Diríamos que a tarefa da arte evidente para o filósofo seria a possibilidade de captar as forças e constituir um bloco de sensações no encontro dessas forças.

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. (Ibidem).

Há sem dúvida uma potência que se espalha e vibra nas ondas e nos encontros entre pontos que compõem este bloco e que apresenta um mundo de possibilidades que se conectam à forma que o compõe. Nas variações e intensidades que afetam as conexões das forças, a onda ou ponto não perde a potência de seus possíveis efeitos, pois não há estagnação do movimento, nem paralisação do tempo. Não há problema se os efeitos às vezes aparentam estar concentrados em um fragmento, pois cada fragmento é um mundo, um mundo em possibilidades com outros que também compõem a obra e nem sempre se terá sua percepção. Relembramos que não ter a percepção de, não significa que não exista. A diferença de um ponto ao outro em que a força fora exercida, intensificando micro ou macro contrastes, podem alterar a percepção de parte ou do todo (sempre aberto) da obra, ao potencializar e modular forças, fazendo-as sensíveis.

No caso da música, as ondas sonoras que compõem esse efêmero bloco de sensações estão compostas de notas que ao serem postas em vibração compõem o todo da música. Há uma enorme possibilidade de se modularem os sons entre uma nota e outra, entre um tom e outro, que variarão ainda em decorrência de sua duração e intensidade, como pode ser observado na voz. A voz, esse incrível instrumento que o humano porta em sua constituição física, pode nos dar bem mais que uma linguagem ordinária de reconhecimento, nos levaria às paixões que antecederiam a modelagem de um humano demasiadamente humano.



Deleuze, ao pensar as conexões entre modulação e voz, utiliza um texto de Rousseau⁷ em que, ao se referir à linguagem, diz que ela não teria sido inventada pela necessidade de articulação ou para facilitar as relações de trabalho. Segundo Deleuze (2008), Rousseau diria que para esses dois casos, articulação ou trabalho, bastaria a linguagem gestual e que a linguagem teria origem nas paixões; antecederia portanto, um vínculo com o trabalho.

Antes da linguagem articulada existiria a voz e para Rousseau a voz é melódica, quer dizer que carrega acentos. As diferenças de acentos corresponderiam às diferenças de tons. O que a música e as vozes modulam são ondas sonoras no caminhar entre um tom e outro.

As diferenças de acentos deveriam, nessa obra de Rousseau, corresponder às diferenças de tons. Em nós, 'cidadãos modernos', os acentos não correspondem às diferenças de tons, as tonalidades estão degradadas, deixaram de ser melódicas ao tempo em que deviram articuladas. Deleuze (2008a) aponta que de acordo com Rousseau, teria sido no norte que as tonalidades se tornaram articuladas e deram condições para o nascimento de uma linguagem, pois no sul, nos meridianos, a voz teria uma estreita conexão entre melodia e paixão. A articulação e a harmonia, neste pensamento, estão intimamente ligadas à convenção. Uma convenção que teria sido criada pelos homens do norte, os homens da indústria, que não saberiam dizer: amo-te! Apenas sabem solicitar ajuda e sua prova de amor estaria vinculada ao trabalho e não às paixões, uso que deixou a voz um tanto presa à articulação, distanciando-se de seu fluxo sensível.

Mas a voz articulada ainda contém sons inarticulados, a linguagem articulada contém gritos espantosos - sonidos inarticulados, “quando a articulação se adéqua a linguagem, o somido inarticulado devém uma espécie de paradoxismo, um somido espantoso” (DELEUZE, 2008a, p. 147).

⁷ Rousseau: Ensaio sobre a origem das línguas.



Harmonia em música é o que a articulação é em linguagem - é a parte convencional. Para Rousseau só a melodia seria natural. A modulação da voz aconteceria nas conexões com a melodia mais do que a harmonia.

Deleuze (2008a) resume esse pensamento de Rousseau dizendo que a linguagem em uma primeira etapa não provém da necessidade ou do interesse, principalmente em relação ao trabalho, em uma oposição ao pensamento dominante do século XVIII. Acrescenta que para garantir o interesse e a similitude, bastaria a linguagem gestual. Para Rousseau, segundo Deleuze, a linguagem melódica teria origem nas paixões. Elemento que Deleuze acredita ser quase estético, pathos por oposição a logos. A modulação da voz vem pela modulação da voz melódica. Nos países europeus do norte, em função do trabalho, submeteram a linguagem melódica às leis de articulação, e a música fora submetida às leis de harmonia.

Assim, uma linguagem gestual bastaria para uma comunicação e manutenção de relações formais, como as relações de trabalho. Mas a modulação da voz, que pode e ultrapassa muitas vezes sua harmonia, expressa uma analogia estética. A voz pode ultrapassar os códigos harmônicos, mesmo que passe por eles. De um acorde ao outro que cortam a melodia, há 'n' variações, pequenos contrastes que fazem vibrar as paixões vocálicas.

É frequente ouvir de músicos que tocar bem uma música não significa decorar as notas e reproduzi-las perfeitamente. O que os músicos querem dizer com isso? Ora, que se a música, a peça executada, passar apenas por imitação ou reprodução de sequências de notas e acordes, seus efeitos não agenciarão paixões, a música transportará apenas os códigos que reproduz, não conseguirá fazer passar por entre eles, o pathos sonoro. 'Deve-se tocar com sentimento (feeling)!', dirão os músicos.

Limitar-se a técnica e a uma execução primorosa pode fazer a música não se efetivar. Há de se encontrar o timbre e fazê-lo vibrar entre as notas, encontro que acontece durante toda a apresentação da peça ou música, no agenciamento cego e vibratório do diagrama que apresenta a Figura musical modulando as forças sonoras que passam



entre notas e acordes a fim de compor um bloco de sensações, efêmero em sua consistência atual, mas possivelmente duradouro em seus efeitos sensíveis e em sua potência de afecção, de outro modo, o que os músicos buscam é efetuar um bloco temporal cujos afectos possam se fazer sensíveis, sem a necessidade de compreensão.

Cinema e modulação

Apontamos nas seções anteriores a diferença do conceito de modulação pensado por Deleuze implicado em relação a uma Analogia estética, no caso da pintura e sua diferenciação de uma analogia comum. Bem como na música, a modulação da voz estaria mais próxima à melodia, às paixões, antes de o som estar articulado à harmonia.

Como seria a modulação pensada no cinema e o que diferirá a fotografia de cinema?

Deleuze (2011) apontará a fotografia como molde luminoso enquanto o cinema seria uma modulação de luz, ou seja, um molde contínuo e variável da luz. Destacará que na modulação pura, as condições de equilíbrio são alcançadas em um instante, como também mudam a cada instante.

Assim a imagem cinematográfica é uma imagem-movimento ou uma modulação de luz. Deleuze diz que modular a luz é não parar de extrair o movimento de seu móvel ou de seu veículo. Seria ao mesmo tempo imagem-movimento já que extrai movimento do seu móvel ou de seu veículo e também imagem-luz, pois modula a luz, apresentando dois aspectos do plano de imanência como apresentamos no primeiro capítulo, em que o terceiro aspecto seria um corte móvel no devir universal. Como já colocado, com essas duas imagens alcançaríamos imagens indiretas do tempo, segundo Deleuze. Não teríamos movimento sem luz e transformação da luz, e não teria luz sem movimento. A modulação é uma mobilidade.

Nas aulas e nos livro sobre cinema, Deleuze frisa que a imagem-movimento não se reduz ao movimento extensivo; ela também se relaciona ao movimento intensivo e ao sublime, enquanto quantidades.



As conexões que o cinema pode realizar entre artes, e aqui pensamos em pintura e música passa por uma Analogia estética, embora acreditemos que possa potencializar e criar com qualquer outra arte, o que não significa melhorar, pois não se trata de atribuir juízo de valores.

Parece que a modulação, que atravessa os meios de expressão e compõe os blocos de sensação, potencializa pontos na modulação das forças em aproximações e distanciamentos, conectando-os mais do que uma mera articulação. A Figura na pintura está em direta conexão com o fundo, vem junto com ele e potencializa seus efeitos nas pequenas diferenciações, em pequenos e grandes afastamentos contrastantes, que produzem semelhanças por conexões não figurativas.

De todo modo, a conexão entre o fundo e a Figura presente na pintura também parece possível de ser pensada no caso do cinema em sua composição entre imagem-movimento visual e música. Esse encontro parece se fazer sensível nas conexões intensivas entre forças modulatórias que compõem tanto a imagem visual como sonora vinculando uma à outra, como a Figura que passa pelo diagrama e se faz com o fundo. No filme Farinelli (1994) parece potente a cena em que esse canta a obra roubada de Haendel e acompanhamos o drama de sua vida apresentado na imagem-visual. Nessa cena, o cantor parece ser elevado como a Figura que conectada diretamente ao fundo composto pela imagem-movimento, apresenta um bloco de sensações entre as modulações das imagens que se estabilizam em instantes de equilíbrio e que se fazem e refazem nas acelerações e desacelerações rítmicas, sonoras e visuais. A imagem sonora do canto de Farinelli é estabelecida em direta conexão com o fundo da imagem visual, da imagem-movimento, que devém um drama expresso na composição dessa cena. O contraste é, pois, elevado na dissonância entre modulações de imagens variadas, potencializadas com notas que quebram a representação da cena dramática, conexão que parece ultrapassar o sublime e recodificar o belo, entre as modulações sonoras e visuais.

Considerações: A modulação entre pintura, som, cinema e pensamento



Como apresentado, essas três artes - pintura, cinema e música - possuem uma estreita conexão com a modulação e, apesar de a modulação poder diferenciá-las, ela também parece potencializá-las no encontro com a imagem cinematográfica. O cinema não as reduziria em suas várias possibilidades de criação ao passo que nosso encontro com o que é apresentado permite uma percepção singular que se conecta aos fluxos e ritmos do bloco de sensação apresentado, sem que necessariamente sejamos territorializados em maneiras de agir e reagir às informações advindas pelos dados ou códigos transferidos para a tela. Esses dados serão modulados em forma de imagem-movimento e por efeitos de modulação da luz retida e refletida pela tela a cada instante. As novas telas de LCD e Plasma não deixarão de apresentar a sensação de uma imagem em movimento, só que a modulação talvez venha mais pela cor do que pela luz e, isso não enfraqueceria a força da modulação em sua conexão à imagem e movimento. A tela devém sensível em um fluxo analógico por mais que passe por códigos⁸.

Em pintura, no som e no cinema, parece-nos forte a potência da modulação. Às vezes ambos buscam retratar a vida e aí se caminha mais pelas tendências de articulação da figura ao seu aspecto figurativo que busca o reconhecimento ou a representação. Mas quando essas composições apresentam a vida em uma conexão mais próxima ao Figural, vibra o conceito de modulação e a busca de apresenta outra imagem ao pensamento, que não seja a reconhecimento linear, que não seja a codificação de um pensamento que busca refletir representações de modelos de vida.

A pintura trataria de extrair as forças da Figura, o Figural, tendo o diagrama como modulador, ao passo que o cinema pode nos dar novas imagens que convidem o pensamento à variação ao modular a imagem. O som pode apresentar outras intensificações pela modulação que se dá no intervalo dos tons ao esculpir a melodia no entre das articulações harmônicas, afastando-se do reconhecimento ou identificação. O risco de o cinema tentar reproduzir pinturas e músicas pode levar a uma análise de

⁸ Esta intervenção aparece nas aulas de pintura. "Na busca tecnológica atual sobre a televisão, produziram telas de cristais líquidos sobre os quais a imagem, em fim, a cor, aparece de maneira discreta, ponto a ponto" (...) Quer dizer, nesse momento, a tela devém sensível, é injetado um fluxo analógico. O sinal permanece codificado digitalmente, mas a tela corresponde ao que você (Deleuze) tinha definido como analógico" (DELEUZE, 2008a, p. 169).



estados de coisas e a meras reflexões sobre formas de pintar e tocar. Mas ele também se apresenta forte como uma arte fabuladora e pode-nos apresentar novos mundos pictóricos e/ou sonoros.

O conceito de modulação que Deleuze extrai de Simondon é importante para a filosofia pensar a arte como experiência estética que cria por força dos encontros entre o pensamento e o sensível.

Buscamos apontar o conceito de modulação afastado do mero transporte de subjetividades e padronizações de maneiras de agir, quando pensado fora da categoria exclusiva de relações de semelhanças e padronizações de comportamento, provocando-nos outras intensidades com as quais não meramente agiríamos e reagiríamos pela significação e disposição dos estados de coisas.

Para pensar a modulação como conceito importante de uma aprendizagem em/com experiência artística, essa viria potencialmente conectada ao conceito de diagrama e do Figural, além de outras (des)organizações que poderiam se abrir em territórios aparentemente dados, permitindo sentirmos e pensarmos diferentemente quando atacados por um encontro intensivo, constituindo uma estética de vida complexa em meio à qual pensamos o contraste; ele acontece em meio às forças de expressão não necessariamente retido à significação de formas nem somente articulado às estruturas de linguagem.

Poderíamos, em um encontro com arte, ser afetados, momento em que nossos sentimentos seriam balançados e um novo signo aparecesse e vibrasse, possibilitando-nos outras formas de sentir? Apostamos que uma aprendizagem seja possível ao sentirmos afecções, afecto que tem por natureza apresentar-se em uma zona de indiscernibilidade pré-linguística, pré-moral, pré-estética, pré-psicológica e que provoca o pensamento pela experiência, uma vida experimental. Uma educação no encontro com/entre imagens seria potente à aprendizagem.



REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed., vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996a.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Pintura: el concepto de diagrama**. 2. ed. Buenos Aires: Cactus, 2008a.
- _____. **Conversações (1972-1990)**. 1ª ed. (7ª reimpressão - 2008). São Paulo: Ed. 34, 2008b.
- _____. **Cine I: Bergson y las imagenes**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2009a.
- _____. **Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- VAN GOGH, V. **The letters of Vincent van Gogh**. London, UK: Penguin Books, 1996b.
- Filme utilizado para o desenvolvimento do texto:**
- CORBIAU, G. **Farinelli** [filme] Direção: Gerard Corbiau. Bélgica/França/Itália: Spectra Nova, 1994. DVD/color/105min.