

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 20, jan-jun/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Entretempo, a escuta no ponto cego da música**  
Sílvia Ferraz

Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo, Brasil

## RESUMO

### Entretempo, a escuta no ponto cego da música

Este artigo tem por tema a ideia de um “tempo do entre”, o entretempo que Gilles Deleuze apresenta em *Cinema: Imagem Tempo*: o entre tempo como o lugar da “forma sem representação” em que linhas opostas soltas de tempo e espaço se põem a modular, e de onde nasce a forma intensiva. A leitura realizada é aquela da arte, das necessidades de se pensar a arte não na matéria formada, nos códigos predeterminados, mas uma arte que José Gil nos ajuda a chamar de arte do entregesto. Busca assim desenhar o tempo enquanto espaço intensivo, que acontece não nos objetos, ou serve de esteira para os objetos, mas como a força fluida que passa entre objetos não constituídos, que se constituem pelo entretempo.

**Palavras-chave:** entretempo – entregesto – tempo musical

## ABSTRACT

### Inter-time, listening in the blind spot of music

The main idea of this paper is the “time between”, the “inter-time” as Gilles Deleuze presents in *Cinema: image-time*: the “inter-time” as the place of the “form without representation” in which loose opposing lines of time and space are set together in a modulatory connexion, and from where the intensive form is born. Our point of view is that of art, of the need to think of art not in the realm of formed matter, in predetermined codes, but an art that José Gil helps us to think as the place of the inter-gesture. It thus seeks to draw time as an intensive space, which happens not in objects, or serves as a wake for objects, but as the fluid force that passes between un-constituted objects, which are leaves in the inter-time.

**Keywords:** inter-time – inter-gesture – musical time

FERRAZ, S. “Entretempo, a escuta no ponto cego da música”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 114-134.

Aprovado: 16.02.2017. Publicado: 29.06.2017.

© 2017 Silvio Ferraz. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 16.02.2017. Published: 29.06.2017.

© 2017 Silvio Ferraz. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

### 1.

Ao longo de séculos de desenhos e redesenhos dos modos de vida no Ocidente, a palavra, o verbo, os blocos significantes, foram lentamente sendo decompostos até que chegamos a seu cerne aparentemente não mais significativo, o fonema. Esta passagem, que Foucault segue em *Les mots et les choses*, começa na retórica e na análise das figuras e tropos, passa pelo estudo da “ordem verbal” da gramática geral<sup>1</sup>, até chegar aos estudos de fonética, descendo à letra e aos modos de articulação vocal associados a cada grupo cultural.

Mas, seja na figura que se dá como espelho de um pensamento que por sua vez é espelho desta figura, ou no som e articulação, em todos estes momentos o foco da percepção e do intelecto é sempre aquele de um objeto constituído: uma frase, uma palavra, um som, um significado. No máximo coloca-se o foco em grupos de palavras, grupos de frases, regimes diversos, também já constituídos – sejam eles catalogados ou não e sempre sob um regime gramatical preciso e que permita descrever uma ordem e um significado.

### 2.

Deleuze e Guattari observam este privilégio dos estudos sempre voltados à matéria formada. No delinear de seu conceito de devir, de bloco de devir, retomam esta questão ao dizer que o devir não é da ordem dos termos de uma série ou das relações de uma estrutura.<sup>2</sup> Mas o devir diz mais é respeito a uma matilha, a uma nuvem, uma multiplicidade que se estabelece a cada vez que dois campos de forças se esbarram. Ao pensar na música e no som, se o ocidente compreendeu os blocos sonoros distinguindo seus termos, talvez fosse o momento de compreender a máquina de proliferação que convive no devir do bloco. Uma máquina de proliferação de heterogêneos, já que os campos de força se dão por conexões de heterogêneos. No não formado não existe homogeneidade, já que não há controle do que vai ou não entrar em jogo.

### 3.

Quando Hofmannsthal, nas palavras de Deleuze e Guattari, “sucumbe ao fascínio diante de um povo de ratos”, faz nascer um estranho imperativo: “parar de escrever ou escrever como um rato...”. Deleuze e Guattari depreendem daí uma fórmula que aqui expando para a ideia de que ao escrever uma música, ao se cantar, não se trata de imitar uma voz, um som, refazer uma lembrança sonora, mas de mergulhar na multiplicidade da experiência do som: fazer música como quem entra no rangido da roda do carro de bois, na estridência de um bando de maritacas, ou melhor ainda fazer música como um bando de seres sonoros improváveis. É este improvável que Fernando Carvalhaes e Maria

Thaís fizeram ouvir em *Tauromaquia*, peça teatral sobre bois, vaqueiros, onde o devir-boi passa pelo cheiro do couro, pelo barro, pelo som do carro de bois, pela madeira do carro de bois, pelo sangue dos matadouros, pelo verde do pasto, pela curvatura das montanhas, pelo sino da igreja que anuncia a morte do vaqueiro, pelo aboio.<sup>3</sup> Constituindo a série heterogênea do devir-boi.

#### 4.

Poderia ter escolhido outro caminho para falar desta história, que vai da matéria formada à força, que vai da forma explicada por um conceito à forma em formação, à força sem conceito. Dos sentimentos descritos às sensações sem descrição. José Gil mostra um pouco deste trajeto em Malevitch. A sempre limitante vontade de representação e a sempre aberta busca dos “valores autênticos” do corpo, do contato, mas também lembrando da rapidez com que as experiências se entregam ao verbo, à narrativa como penhora de seu valor estético sempre com base na traduzibilidade em linguagem verbal.<sup>4</sup> O caminho com que os ritmos, imagens-sons, afetos, se livraram das separações e classificações que lhe impunham as línguas da razão conforme cita Gil a partir de Khlebnikov e Kroutchonikh.<sup>5</sup> Em sua leitura no entre domínio da filosofia e das artes, José Gil segue de perto o caminho traçado em *Le Pli* de Gilles Deleuze<sup>6</sup>, nas leituras que faz de Leibniz e do diferencial, como a dobra e redobra do contínuo.

#### 5.

Fragments de matéria aparente formada, mas de fato tornada material: transbordada a seu limite de substância ou forma. Diferentemente da matéria que necessita de certa homogeneidade para manter sua consistência, o material não implica esta homogeneidade. O material reflete as forças que o constituem porém sem necessária relação causal; a força não precisa estar espelhada no material, pois não se trata de uma força mas de um complexo de forças em direções diversas, com durações distintas (umas efêmeras outras mais permanentes). Com isto é que Fernando Pessoa vislumbrou que a cor pode atravessar o som, e que hoje a noção de multimodalidade da percepção nos permite pensar que o som é visual, tátil e proprioceptivo, além de auditivo. Partes sem um todo, conforme a leitura que José Gil faz de Pessoa.<sup>7</sup>

#### 6.

Talvez esta ideia tenha uma ligação direta com o que Deleuze e Guattari foram buscar em Simondon com a noção de alagmática. A alagmática como modo de ultrapassar o hilemorfismo e o substancialismo, ir além da materialidade formada para compreender a relação de devir no jogo alagmático entre as forças que entram em contraponto quando

dois campos com certa permanência entram em contato. Simondon observa que na noção de forma está sempre implícito um jogo de forças mas quase como escondido em uma realidade que dá forma e outra que toma forma.<sup>8</sup> O problema da noção de forma, como ele observa, está no fato de que ela antecede à própria operação que a torna real, estando ela na base de diversas teorias como a arquetípica, o hilemorfismo e o gestaltismo. Para superar esta noção que apresenta sempre “objetos opacos” (me valendo aqui de uma imagem cunhada pelo compositor Horácio Vaggione), que velam o seu modo de informação, Simondon mergulha sua leitura na noção de informação onde as duas realidades em contato não se subentendem ao papel de molde e modelagem, mas de troca entre dois (emissor e receptor) nas extremidades homogêneas de uma linha pela qual a informação é transmitida. Mas mesmo aqui ainda sobrevive a predeterminação e limitação: a homogeneidade e a simetria. Para tanto ele se vale de outro modelo: o das operações transdutivas por modulação entre campos metaestáveis. Neste modelo não há forma preestabelecida, pois os campos participantes se põem em forma, se transformam, mudam de posição e acumulam ou perdem energia ao longo de seu contato.<sup>9</sup> O objeto modelado, como poderíamos pensar quanto à argila em um molde de tijolo, perde energia ao secar, mas sem que o molde também não sofra desgaste e também perca energia e se transforme. Falamos então de processo e modulação e não mais de moldagem ou conformação. Não pensamos assim mais restritos à necessária homogeneidade da matéria, mas a uma certa tendência e dinâmica de um campo de forças, em uma relação irreversível em que os campos partícipes se transformam sem retorno e sem primazia de um sobre o outro como poderia se supor conforme traços de dureza de um material face a outro. A noção de estabilidade cede à de metaestabilidade, a de forma à de permanência provisória.

## 7.

Para pensar a escrita musical de modo alagmático proponho uma primeira questão: assim que começamos a ouvir uma música, o que se passa? Suponhamos que estamos ouvindo esta música pela primeira vez e que seja uma música de outro povo, que não conheçamos nada sobre ela a não ser o que estamos ouvindo naquele instante. Ou seja, nesta música não sabemos de signo nenhum a ser decodificado, a ser traduzido, mas apenas energia que pode nos mover de um ou outro modo. É como se fôssemos um pássaro ouvindo o ruído de uma serra elétrica, o que se tem é algo que move o ar em algum lugar, que é forte ou fraco, mas sem que se conecte uma imagem a não ser o próprio som no corpo que ouve. É deste modo que talvez possamos ouvir uma música como se fôssemos um gato, e talvez imaginar esta como sendo a primeira vez que se ouve algo. Na escuta, pensada deste modo, só subsiste um plano que podemos chamar de plano atual, me valendo aqui da ideia de atual-virtual que Bergson propõe em *Matéria e memória*.

## 8.

No plano atual está tudo aquilo que vemos, tocamos, ouvimos, cheiramos. E isto tudo se insere em um plano real, em que, além destas coisas que nos são sensíveis, estão outras que ainda não saltaram a um nível notável, sensível. No plano real convivem matérias formadas e forças que ainda não têm um corpo exato, uma forma qualquer: as finas redes de relação e contato que são extremamente móveis às quais Bergson, e Deleuze, chamam por virtuais. No real estão assim, lado a lado, virtual e atual, ou seja, o que ainda não foi e o que está sendo atualizado, se fazendo presente. O que tiro desta ideia para pensar a música, sua composição, realização e escuta é que quando nos deparamos com uma música é ao seu plano atual que nos sentimos atados na superfície. Um atual que se faz concreto. Ouvimos um som, outro som, ainda outro, e eles são reais, mas na trama de relações que tecem os virtuais começam a pulsar, como formas transitórias no caos<sup>10</sup> onde assumem mais ou menos permanência até que saltam. Como se os sons existissem “em si”<sup>11</sup>, e se conectassem livres na escuta sem nenhuma previsão do que virão a atualizar. Lembranças, relações formais, relações afetivas, estas de certo modo estão já inscritas no plano atual. O que falo aqui como sem nenhuma previsão são aquelas conexões não inscritas, o som se ligando a uma cor, dois sons disparando a forma de uma montanha, os sons atravessados por odores e sensações ainda sem nome.

## 9.

Se volto a esta questão é por compreendê-la como importante para prosseguir neste texto. Quando ouvimos uma música é isto que se passa, aparentemente estamos diante apenas de um plano atual, qualquer coisa que se destaque do plano e se separe do plano de modo singular dispara uma atualização de um virtual. E quando ouvimos uma música pela primeira vez, a música de um outro povo que desconhecemos, estamos quase que sem os aparatos do plano atual nas nossas expectativas, e com isto o virtual se põe a atualizar relações e mais relações em um jogo que faz a energia fluir, conectando até mesmo mais os fragmentos do que as formas de fato. Aliás, ao invés de pensar em relações que nos lembram situações mais mapeadas, prefiro empregar o termo conexões.<sup>12</sup> O que há no virtual são conexões muito rápidas que não têm nenhuma permanência senão quando se atualizam. E quando penso neste plano de conexões imagino que, ao se ouvir, tocar ou escrever música, está-se em um plano complexo de conexões – a música, os sons, o entorno, o tempo, a temperatura, outros sons, etc. E a escuta é o hábito de conectar na presença dos sons, onde o som é o rio livre de Heráclito – o *rhein* ou o *rhéo* – e o hábito de fragmentar e conectar é o recipiente com que pegamos uns tantos de água do rio – o *rhuthmos* ou o *skhéma*.<sup>13</sup>

## 10.

É neste jogo do real, entre o virtual e o atual, que podemos dizer que a escuta musical não está no objeto que se ouve, a harmonia não está nos sons, os objetos sonoros não estão no plano concreto, mas em um jogo do real em que é o virtual das conexões que se faz presente a todo tempo. E o que conseguimos posteriormente compartilhar – “olhe, ouça isto!” – não passa de um pequeno fragmento de atualização de conexões que ganharam uma permanência mínima. E assim a escuta se refaz a cada vez, como radical livre de conectar. Claro, existe a pretensão de um plano superior, que se quer anterior, que se quer como guia da escuta: a dita cultura. E nosso ouvinte que estava diante de uma música que desconhecia, de um povo que desconhecia, sem compreender nada, acaba dizendo que aquilo que ouve não pode ser “música”, afinal de contas não responde à música com que está acostumado. Foi assim até meados do século retrasado, quando as práticas musicais estrangeiras simplesmente eram estrangeiras e aparentemente nada tinham a dizer. Os livros de “história da música” testemunham as declarações de inferioridade das práticas musicais não ocidentais. E hoje é esta mesma norma que se aplica aos ouvintes endurecidos quando se defrontam com uma nova música ou com a música de um povo que desconhecem.<sup>14</sup>

## 11.

Mas gostaria de insistir na ideia de que, mesmo acreditando nas coisas, o que estamos ouvindo não são coisas. De que, autopoieticamente, a escuta é um campo aberto e que é neste campo que o que chamamos de objetos (por sua vez também sendo campos) se desenham, ganhando mais ou menos permanência, em um jogo de diferenciação. Um jogo de diferenciação que chamamos de escuta, onde tanto o objeto como o modo como é configurado enquanto imagem nascem juntos. Um embate entre agregados de forças reunidas por suas velocidades e tendências, em que não há primazia de uma forma perante outra, mas hábitos modulados ou modulantes. O objeto sonoro ou objeto musical é sempre contemporâneo de sua escuta. É o que Bergson observa na escuta de uma melodia. Não ouvimos as notas separadas, nem reunidas na memória em uma confusão dissonante sem sentido, mas estamos sempre em um plano não formado, onde insinuam-se tendências que se passam entre uma nota e outra enquanto estas se definem enquanto notas; entre um e outro objeto não formado, durante sua *mise-en-forme*: “como acontece quando cada nota de uma melodia aprendida, por exemplo, permanece inclinada sobre a seguinte para vigiar sua execução”.<sup>15</sup>

## 12.

Repousa aqui uma questão relativa à crença de que os objetos que temos são uma curta amostra, um corte instantâneo na continuidade do tempo, uma fatia sem medida de algo



que seria contínuo e contanto homogêneo, coerente, coeso. Quanto de fato talvez o que tenhamos, quando dizemos “eis um objeto”, é um pacote que reúne diversos momentos, um pacote que reúne todas as conexões que se deram entre um ponto sem medida e outro numa duração sem medida mas que é maior que o instante dado igual a zero. Procurando uma imagem para isto é como se, ao invés de termos uma fotografia instantânea, tivéssemos um amálgama modulado de diversos instantâneos, sendo o amálgama permanente e o instantâneo transiente e sem nenhuma permanência.<sup>16</sup>

### 13.

Volto um pouco, o que é um campo? Quais os limites de um campo? Como dizer onde acaba e onde termina um campo? Estas questões põem em jogo uma máxima da criação musical, ou simplesmente da criação em uma arte que opere sobre a sucessão: a primazia ou não da forma. O que procurei dizer acima é que não há tal primazia, que a forma nasce ao mesmo tempo em que nos damos conta dela. Ela é contemporânea de seu próprio nascimento. A forma é a manifestação deste jogo de diferenciação entre agregados de forças que se separam e se reúnem. E, com isto, dar forma a uma sequência conforme uma ordenação, organização ou estrutura deixa de ser plausível. Pois mesmo quando se crê estar cumprindo o roteiro múltiplos cruzamentos vêm desmontar o roteiro, e mesmo que se siga nele será em um embate que não existia antes de o material e suas forças pedirem um novo rumo. E é dentro do campo de forças que define na superfície uma forma, uma cor, um gesto, que se dá o jogo que Deleuze e Guattari chamarão por molecular ao falarem sobre os devires e blocos de devires. O molecular é uma retomada da ideia de alagmático, porém no molecular participa também o virtual, não são apenas as forças localizáveis, mas aquelas ainda não localizáveis e que nascem do embate entre outras forças. E pensar na ideia de campo nos ajuda a ter em mente a escuta como a construção de uma continuidade, de um fluxo contínuo entre pontos que partilham uma mesma tendência, textura. Desceríamos assim ao nível das forças, de suas tendências, de onde advém a forma. A noção de campo, tal qual propunham Maxwell e Faraday em meados do século XIX, é interessante aqui justamente por tratar destas continuidades entre forças de mesma grandeza (velocidade, densidade, textura, viscosidade, temperatura, massa, pressão, etc).

### 14.

De que forças estou falando? Que forças são estas? Por um lado compreendemos aquelas que nos foram descritas pela física mecânica e pela noção de campo eletromagnético<sup>17</sup>, pela terminologia; por outro tentamos tratar também de outras forças, estas inusitadas e que nascem seja do embate entre duas forças mecânicas, eletromagnéticas, térmicas, ou simplesmente por embates inusitados como aquele entre uma força empírica quantificável mesmo e uma mente – um desdobramento não

localizável e não previsível – e que se põe em jogo com a força empírica a partir das saliências e de sua pregnância, as quais dependem do embate no “campo total” entre um “campo sujeito” e um “campo objeto”<sup>18</sup>, um campo modulado e um modulante, por sua vez compostos de subcampos modulantes e modulados. Daí talvez a necessidade que Simondon aponta da noção de “potencial”, existe um sistema energético potencial, e o que chamamos por forma nasce na fronteira topológica deste sistema.<sup>19</sup>

## 15.

É por este caminho que Deleuze observa que uma arte não deve ser pensada no limite dos hábitos (“tal arte é o que disseram que é”), como pensar a música no limite do som (ou no limite da presença de um instrumento dito musical). Não se segue então nem o limite da matéria, da substância, ou o limite do conceito (de um hábito, de uma memória ou história). Deleuze vislumbra não apenas a multissensorialidade que atravessa qualquer arte, mas também o cruzamento deste campo de experimentação empírico com aquele que vai além do sensível. A sensação ligada à arte vai além do objeto formado da percepção. É neste sentido que há uma musicalidade da pintura (citaria aqui a série de arcos de Klee ou a harmonia de Leon Battista Alberti na fachada da igreja de Santa Maria Novella), musicalidade da literatura (o que valeria reatransversar todo o *Livro do desassossego* de Bernardo Soares/Pessoa), para o que Deleuze cita Riegel e Worringer aludindo à noção de espaço háptico.<sup>20</sup> É assim que o que volta em cada arte, em planos distintos, e de modo sempre entremeado, não são a matéria e a forma, mas o material e as forças que agencia. É em Paul Klee que Deleuze encontra a fórmula da composição como do tornar sensíveis as forças não sensíveis.

## 16.

Damos o nome de som a um determinado quadro de sensações. Lembro aqui a observação de José Gil quanto à linguagem verbal como sendo a primeira no processo de desimplicação. Estar implicado em um mundo, estar neste mundo sem de fato elementos que nos desimpliquem. Existem diversas situações que guardam a força de estar implicado, como “reagir sem pensar”. Mas a linguagem nos desimplica, ela explica o que é dado e nos envolve em um determinado campo. Ela dá nomes que separam e reúnem coisas sem que estas se reúnam ou se separem empiricamente. Não vemos a relação entre A e B, mas compreendemos caso haja um conjunto de palavras e uma lógica que expressem a relação. Mas Gil não observa esta questão apenas como um modo de moralizar a boa implicação versus a má desimplicação, ou vice-versa. Gil observa estas duas forças, a de estar dentro do plano e a de acreditar ter ferramentas para vê-lo de fora, para lembrar que a arte é o lugar de uma implicação desimplicada ou de uma desimplicação implicada, arte que Kafka, Beckett e Pessoa teriam praticado através de seus personagens.<sup>21</sup> Uma força singular, que aparece na arte como a de um

irrelevante personagem que atravessa uma pintura, um daqueles personagens que não participam da figura principal do quadro – um caramujo, uma sombra, uma folha. E sua implicação com as forças do mundo; uma linha que parece se contorcer pelo vento ou do *fog*, dentro de uma pintura por onde não passa vento, mas apenas a força visualizada do vento transformada em pinceladas, como em Turner.

## 17.

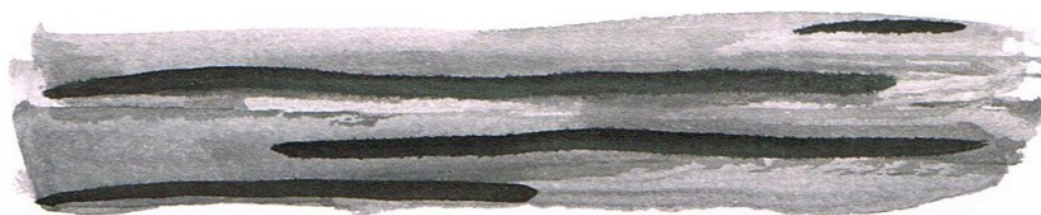
A desimplicação nos lança para o campo de forças que reúne e separa movimentos e coisas. Se aprendemos a relacionar as coisas por traços de equivalência (semelhança, analogia, identidade) não significa que as coisas se relacionem assim. E quando mergulhamos no nível das forças nos damos conta de que as coisas se relacionam mais é por vizinhanças topológicas, sendo que uma vizinhança não é necessariamente aquela mais notável. E a arte é o lugar em que se potencializam tais mergulhos. O lugar em que as pontas quase não notadas pela percepção corriqueira são realçadas e dois corpos aparentemente distantes se ligam por pequenas modelações de suas topologias. Mas se a vizinhança topológica fala de uma continuidade entre um corpo e outro, a descontinuidade entre os corpos também os relaciona. O ponto infrafino (o “infra-mince” de Marcel Duchamp) que se abre entre um corpo e outro, entre uma percepção e outra de modo que todo um mundo virtual de fabulações ganhe espaço para vir à tona da atualização. Uma fenda aberta entre imagens diversas: conceitos, objetos, formas, signos, sentidos, afetos. E são tais imagens, autonomizadas do corpo que as carregava e dos hábitos a ele relacionados, que se põem em modulação. Fernando Pessoa já havia proposto isto em 1916 com seu sensacionismo, esta viagem instável que abre a distância intensiva entre o que podemos chamar de “formas sem representação”.

## 18.

O entretempo é este lugar da “forma sem representação” se intermodulando. Uma linha negra e uma mancha acinzentada vazada:



Puras qualidades de sensação, como pensaria Peirce, que sobrepostas inauguram distâncias:



E se põem a intermodular. A distância entre cada uma sendo um vazio mais ou menos sensível, mais ou menos permanente, cuja modulação ultrapassa linha e mancha vazada e sua “não finalidade”, sua “forma sem representação”. Modulam-se intensivamente, transbordando suas formas iniciais. Mas que a fabulação não morra por aqui e não mate a forma, que se mantenha também a “visão comum”. A “forma sem finalidade” apenas inaugura o jogo de modulações livres onde todas as representações voltam e constituem o reservatório virtual das fabulações: mar, horizonte, nuvens, infinito...



## 19.

“Existem paisagens pintadas que podem ser atravessadas e contempladas; outras nas quais pode-se passar; outras ainda em que se quer ali viver e morar” (Kuo Hsi).<sup>22</sup>

20.

A frase de Kuo Hsi nos fala do ritmo. Horizonte, mar, nuvens, linhas, tudo passa pela via dos ritmos. São os ritmos que se intermodulam. O ritmo da imagem sem conceito modula o de outra, e como é próprio da modulação entre ciclos periódicos, fazem nascer outros ritmos e períodos. É nesse jogo, que se dá no entretempo da densidade do instante (outrora chamada a “largura do presente”, correspondendo a algo da ordem de 600 milissegundos),<sup>23</sup> ora mais ora menos denso e veloz, que se faz a fabulação aparentemente ancorada em uma forma, mas sempre imanente e provisória.

21.

“Não se parecer com nada, mas é justamente isto o mais difícil”.<sup>24</sup> É neste sentido que a análise musical, a leitura dos críticos de arte, a fenomenologia dos objetos sonoros, se engana. Não há objeto, a figuração destacada, mas o jogo de intermodulação nas ranhuras e franjas das figuras, texturas, tendências e símbolos. Basta mudar um dado e toda intermodulação é outra:



**22.**

Basta mudar a moldura, e por isto a pintura chinesa, desde o século VI, pensa na distinção entre o horizontal e o vertical; paisagem vertical, paisagem horizontal<sup>25</sup>, conforme Canon cinco, dos *6 canones da Pintura Chinesa* de Hsie Ho, séc.VI.

**23.**

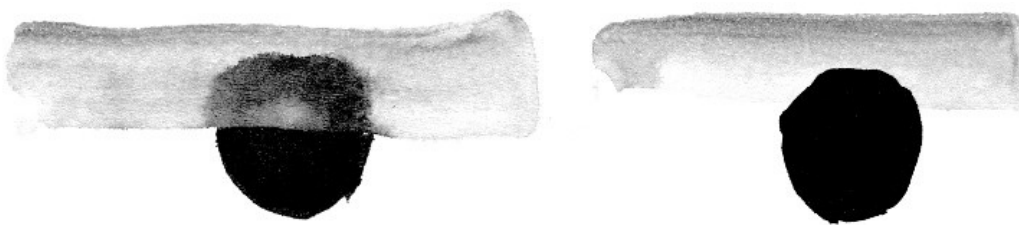
O corte, a transição gradual, Paul Klee também pensou sobre isto para a arte do Ocidente. A sensação que nasce das brechas de fabulação aberta por uma nuvem de sensações, as quais José Gil denomina por “pequenas percepções”, “unidades infinitesimais de articulação” conforme nos propõe o autor<sup>26</sup>: o *infra-mince* de Duchamps, o intervalo absoluto de Beuys, o ritmo de Klee, o cubo sensacionalista de Fernando Pessoa.

**24.**

Não à toa Deleuze fez sua viagem nas telas de Francis Bacon ao invés de mergulhar nas linhas tramadas de Jackson Pollock. Para expor sua “lógica da sensação” era preciso o ciclo completo que vai da figuração à figura, da representação à fábula sem representação. Ou, como podemos pensar a partir de José Gil, dos “afetos de vitalidade” aos “afetos categóricos”: dos micro movimentos e hábitos de acoplamento de um corpo consigo mesmo e com outros corpos aos acoplamentos maiores, já sobrecodificados como os afetos de “tristeza”, “alegria”, “melancolia”, etc...<sup>27</sup> Mas vale pensar que em cada uma das fases dos ciclos abrem-se as brechas. Na representação abrem-se brechas quando uma representação põe-se a modular com outra. Os objetos, coisas no mundo, nunca estão isolados: a linha negra não está separada da mancha acinzentada. Não existe o objeto em si isolado, tudo está sempre em modulação. Mesmo quando isolado um objeto se modula com seu próprio isolamento, o vazio modula o objeto e o faz outro. As brechas, este entretempo que tento aqui mapear é o mergulho na modulação. Gil narra esta ideia quando fala de um gesto; um gesto é sempre reconhecido e interpretado pelo embate entre o ponto em que nasce e o ponto em que se fecha. Gil então nos fala do entregesto, movimento que estaria no gesto da dança: os entregestos são microgestos não figurativos que estão entre os braços colados ao corpo e seu ponto final esticados para o alto (“mãos ao alto”). Os entregestos não representam nada, apenas configuram a tendência entre um ponto e outro, e suprimidos os pontos o que se tem é o gesto da dança. Não se trata mais do gesto figurativo, mas da figura sem representação. E como o ponto de chegada de um gesto é ponto de partida de outro gesto, estes dois pontos extremos são também entregestos de outros gestos. Mesmo quanto um gesto, como o de levantar os braços, estanca e cai no vazio, é com o vazio que ele conversa. Muito diferente do gesto codificado de alguém que abraça, ali acaba o gesto, no abraço.

**25.**

Este desdobramento micro que podemos ver acontecer entre o ponto de partida e o de chegada de um gesto é o que indica a presença do entre tempo. Ou seja, se o tempo extensivo se desdobra na sucessão, existe um tempo intensivo que poderíamos dizer vertical. José Gil chega a empregar este termo, tempo vertical. Uma dimensão do tempo que não é mensurável e que se dá nos nódulos *infra-mince* entre um gesto e outro, entre um código e outro, entre um código e um não código, entre uma figura e outra. Onde acreditamos haver um corte, onde um gesto, um objeto, uma figuração, um ato de fala, acaba e começa outro, ali desdobram-se microdimensões e sobrevêm o entretempo. Visto como dobra e desdobramento, um corte é de fato sinal de continuidade. Há uma continuidade no que chamávamos de interrupção. O corte é o campo de modulações entre suas vizinhanças. O desdobramento do tempo em seu eixo vertical, e do espaço em uma dimensão de profundidade.



**26.**

Por mais abstrato que apareça nesta que chamaria de dimensão externa do corte, encontro as microtransições. Na dimensão externa os estados metaestáveis A e B se modulam desvelando suas distâncias e proximidades. Grandes saltos correspondendo à ideia de percorrer o grande percurso em  $\Delta t = \emptyset$ : um salto do grave ao agudo, uma mudança da sensação gestual à textural, do olho ao tato, da escuta ao paladar. Percursos extremos em  $\Delta t = \emptyset$ . Estamos a todo tempo vivendo tais saltos, quando se diz que o artista vê aquilo que o olhar cotidiano não vê, deixa passar, é que o olhar do artista se desdobra no entretempo, no tempo vertical.

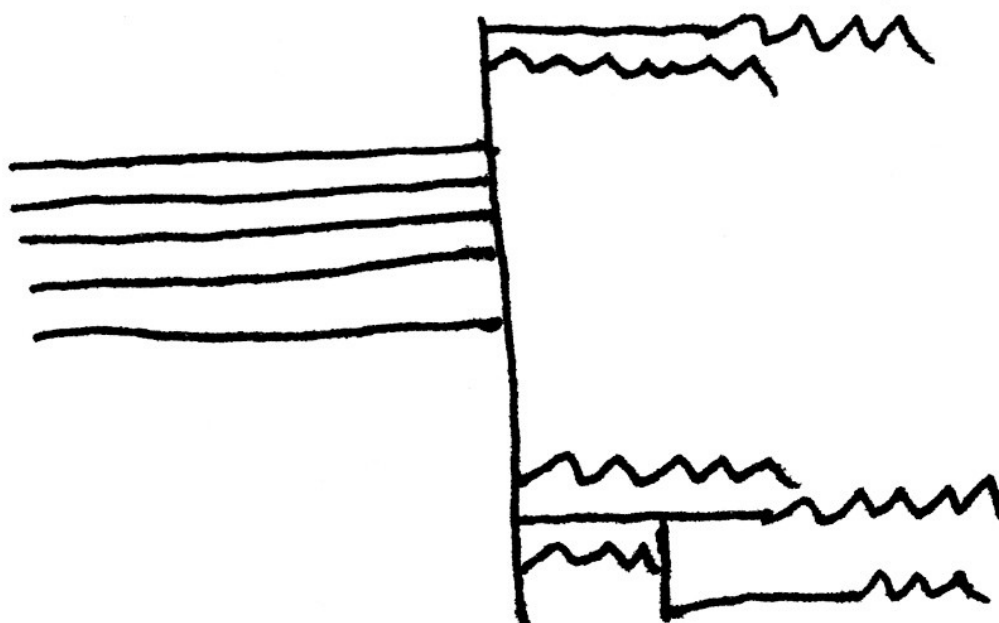
**27.**

Há uma multiplicidade de dimensões interiores. A linha interior que separa uma figuração de outra não é uma linha interna que está sempre entre dois estados ou corpos. A linha que passa entre uma mancha cinza e outra preta difere da linha que passa entre duas manchas coloridas, difere daquela que passa entre um som agudo e um grave, entre um som tocado por um piano e outro por um violoncelo. Esta linha aparece também como

dimensão interior, ela se desdobra tanto na matéria quanto na alma, me valendo aqui da leitura que Deleuze faz de Leibniz em *Le Pli*.

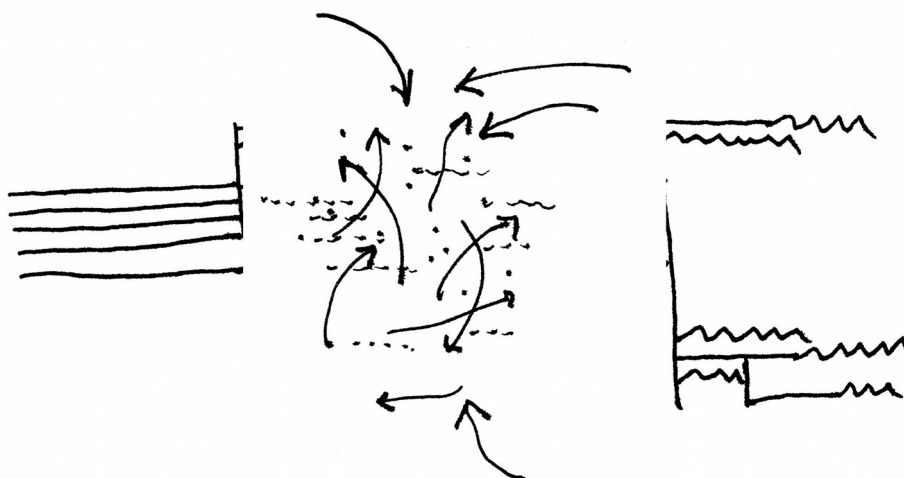
28.

Se a dimensão exterior aparenta um corte e como tal pode ser representada em sua extensão:



No interior o corte são desdobramentos de micro transições e modulações, e não é que o tempo neste ponto cego volte-se sobre si mesmo, tornando-se reversível, o tempo extensivo pára. No tempo parado dá-se um turbilhão onde as linhas não têm direções, onde não têm sentido:





Não há ali tempo extensivo, é o ponto do tempo intensivo, que aqui estou chamando de ponto cego da escuta. No pequeno intervalo de 600 milissegundos o tempo não existe. Sons de frequências baixas (graves) demoram a ser decifrados por nosso sistema de escuta, sons de altas frequência (agudos) são mais rapidamente decodificados, e deste modo sons complexos acabam surgindo como uma espécie de nuvem ora mais ora menos cortante.<sup>28</sup> Uma nuvem onde ora o timbre, ora as alturas (que podemos escrever através das notas musicais) se alternam até que alguém ganhe permanência. Vale aqui bem a imagem da nuvem que, como relembra José Gil, foge à representação – nem mesmo a perspectiva conseguiu tornar-se um parâmetro para sua representação na pintura renascentista.<sup>29</sup> No interior da nuvem há um vai e vem, poderíamos pensar também no caos turbulento onde as formas nascem sem parar mas nenhuma se estabiliza.<sup>30</sup>

## 29.

Talvez seja esta imagem do entretempo, deste Vortex Temporum turbilhonado que a construção musical polifônica, de Okeghem a Bach, tenha tornado sonora. A sobreposição de linhas diversas, o curso das linhas em pequenos traçados, ora reiterados ora distintos, fazem com que a cada escuta novos trajetos sejam cumpridos. Nunca se ouve uma fuga do mesmo modo, são muitas bifurcações que se impõem à escuta. Ao invés de uma escuta que aparecia garantida pela correspondência entre linhas, uma voz que imita a outra, o que se dá é de fato um jogo de entretempos, onde a cada ponto destes a escuta fica entre aproximar e entre encontrar distâncias. E o fluxo contínuo não se dá assim pela equivalência dos termos reconhecidos, mas pelos pontos intensivos que deixam a energia fluir de um ponto a outro. A polifonia é assim um lugar de intensificação dos entretempos.

**30.**

Em uma aula de novembro de 1981 em Vincennes (St. Denis), intitulada “Image-mouvement-image-temps”, Deleuze realçava a presença não apenas das imagem-movimento “agindo umas sobre as outras em todas suas faces e partes”, imagens que valem como coisas ou percepções, como índices de movimento, “cada coisa é uma imagem-movimento que, enquanto tal, aprende todos os movimentos que recebe e todos movimentos que executa”; mas Deleuze chama a atenção para o espaço que existe entre uma imagem e outra e entre cada uma de suas faces ou partes. Quando uma imagem incide sobre a outra, ou sobre outras, “não se trata de um golpe instantâneo”, mas de um conjunto infinito de micromovimentos, de micropercepções. “Um cérebro” que dobra, desdobra e redobra os movimentos e impactos, os pequenos deslocamentos. Nasce assim o que chama por “imagem-tempo”:

conjunto infinito de imagens-movimento que reagem umas sobre as outras, coleção infinita de linhas e figuras de luz que não param de difundir-se umas nas outras, séries infinitas de blocos de espaço-tempo. Cada um destes blocos de espaço-tempo sendo considerado como um corte móvel ou corte temporal de um devir universal.<sup>31</sup>

**31.**

Chego então à seguinte proposição, que vem de certo modo atravessando este artigo: a continuidade, ao invés de ser uma construção realizada pela correspondência, sobretudo pela equivalência entre termos, ela é uma nova imagem que vem fazer parte e salta em um fluxo. A continuidade é a autonomização rítmica dos pontos de entretempo, dos vacúolos onde o tempo turbilhona. O ritmo autônomo dos entretempos, ou do tempo vertical. A continuidade assim não se opõe ao descontínuo. Enquanto houver fluxo de energia, o descontínuo é apenas um dos modos da continuidade. Distinguimos um do outro pela textura, viscosidade e densidade do entretempo.

**32.**

É assim a continuidade-descontinuidade a imagem sensível, notável, do ritmo nascido da modulação entre imagens-tempo que se autonomizam do fluxo em uma nova imagem.

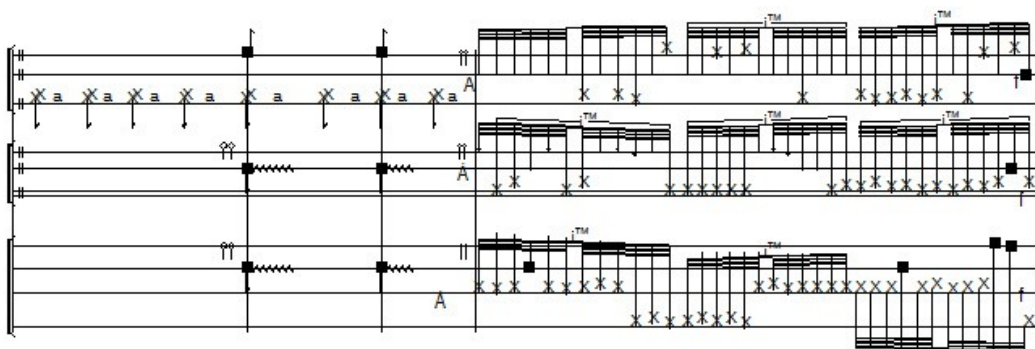
**33.**

A continuidade-descontinuidade diz assim respeito à textura, viscosidade e densidade que faz notar os pontos que colocaram dois corpos (ou objetos) em contato, pontos pelos quais flui a energia de um a outro. No caso da música, a energia que flui entre um objeto e outro, entre um bloco sonoro e outro: dois corpos de aspectos distintos, uma varredura

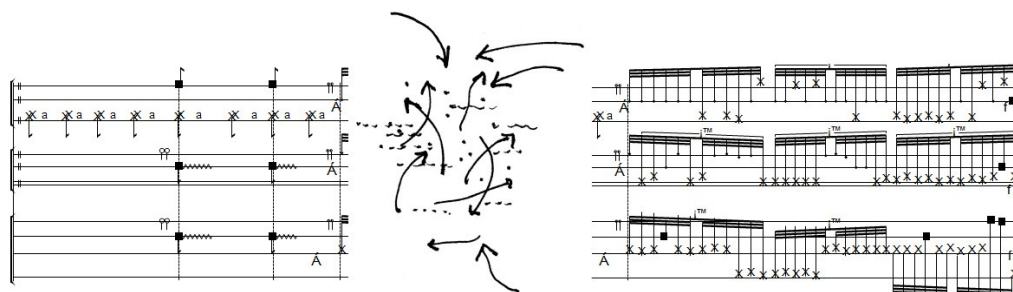
abrupta e uma linha cantada, entrando em choque e uma fazendo com que da outra apenas certos pontos de contato se façam notar. E a cada escuta serão outros pontos, fazendo da escuta um lugar dos entretempos. Diria até mesmo, de um modo figurado, que não se trata de uma equivalência na correspondência entre termos, mas de um “calor” que resulta do choque entre os supostos corpos ou termos. “Calor” que expressa o fluxo de energia no entretempo.

**34.**

Como exemplo, no domínio da música, proponho aqui duas supostas imagens:



Duas supostas imagens e um entretempo:



**35.**

Por fim, em *Movimento total*, José Gil, a partir de sua leitura da coreógrafa Yvonne Rayner, lembra que a dança talvez tenha sido a arte que tenha dado o salto mais vertiginoso a partir dos anos 1970. Um salto em que os entretempos migraram da dança para o corpo, dos movimentos internos de uma arte para os movimentos do próprio corpo. Salto vertiginoso sem dúvida onde a arte de um modo geral se liberou das formas constituídas para as formas abertas, se liberou dos termos para viver finalmente o turbilhão dos pontos nômades que vivem entre os termos. Efeito paradoxal, já que, como

lembra Gil, os próprios termos, a própria representação está fundada sobre as nuvens, o signo está fundado no sentido, das tendências livres que povoam os entremeios. E aqui talvez valha pensar o quanto é a arte que tem ainda a grande potência de escancarar as conexões inusitadas, de abrir o mundo ao espaço nômade, não de povos nômades – muito menos de nômades com passaporte registrado – mas de linhas nômades, soltas. Pedacos de tradição que se põem lado a lado com experimentações aparentemente abstratas, opostos que deixam de ser opostos para serem peças de um jogo muito mais complexo de modulações. Lembro aqui Simondon, não se trata apenas de ter um ponto para a passagem de energia, mas de ter um coletivo de pontos em modulação, por onde a energia passa, mas não incólume: passa sendo modulada, como a energia constante da pressão de água em uma mangueira sendo modulada por um temporizador de rega, como um relê modulante que dá ao fluxo de água uma forma pulsante.<sup>32</sup>

---

\* **Sílvio Ferraz é professor associado do Departamento de Música da USP.**

<sup>1</sup> Cf. FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, pp. 95 e 97.

<sup>2</sup> Cf. DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Milles Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, pp. 292-293.

<sup>3</sup> Maria Thais e Cia e Teatro Balagan, *Tauromaquia*, 2005. Com direção musical e preparação vocal de Fernando Carvalhaes.

<sup>4</sup> Cf. GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Relógio d'água: Lisboa. 1996, pp. 139-140.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>6</sup> DELEUZE, G. *Le Plí*. Paris: Minuit, 1988.

<sup>7</sup> Gil, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2000, p. 26.

<sup>8</sup> Ver capítulo “Forme, information, potentiels [1960]”. In: SIMONDON, G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Jérôme Millon. 2005, pp. 533ff.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 532.

<sup>10</sup> DELEUZE, G ; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991, p. 117.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 165-166.

<sup>12</sup> Entendo aqui por “conectar” o fato de se criar um campo contínuo de fluxo de energia, seja este campo formado por partículas, formas, não formas, heterogêneas ou homogêneas. Podendo também o fluxo se dar por transdução (transferência de energia) ou por tradução via um código.

<sup>13</sup> Cf. SAUVANET, P. *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*. Paris: PUF, 1999, pp. 17 e 21.

<sup>14</sup> A este respeito ver JANKÉLEVITCH, V. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil. 1957; AGAWU, K. *Representing African Music*. Nova York: Routledge, 2003; BLACKING, J. *Music, Culture and Experience*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1995. Interessante ver também o texto “Vila Lobos versus Vila Lobos” em *Música doce música* de Mário de Andrade (São Paulo: Martins Fontes, 1976).

<sup>15</sup> BERGSON, H. *Matière et memoire (1896)*. Paris: Flammarion, 2012, p. 138.

<sup>16</sup> No domínio estrito da música, o musicólogo russo Boris Assafiev retoma a ideia de Whitehead que “recusa considerar o objeto em seu instante, preferindo abordá-lo através de um fluxo dinâmico, um movimento em evolução” (OSBORNE, N. “La forme musicale comme processus, a propos de Assafiev”. In: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, v. 17, n. 2, 1986, pp. 215-222).

<sup>17</sup> Cf. SIMONDON, G. Op. cit., pp. 538-539.

<sup>18</sup> Cf. Ibidem, p. 540.

<sup>19</sup> Cf. Ibidem, p. 45.

<sup>20</sup> Sobre espaço háptico, na leitura proposta por Deleuze e Guattari, ver *Mille Plateaux*, p. 614ff.

<sup>21</sup> Sobre implicação do corpo e força de desimplicação da linguagem, ver GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'água, 1996, pp. 279 e 281.

<sup>22</sup> Kuo Hsi (1001-1090), pintor chinês da Dinastia Sung, apud CHENG, F. *Le vide et le plein*. Paris: Seuil, 1991, p. 101.

<sup>23</sup> Cf. WINCKEL, F. *Music, Sound, and Sensation*. New York: Dover Publications, 1967, apud ROADS, C. *Microsound*. Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 4.

<sup>24</sup> Shen Hao, pintor chinês da Dinastia Ming, sec. XVII, apud CHENG, F. *Souffle-Esprit*. Paris: Seuil, 1989, p. 63.

<sup>25</sup> Wu Ch'eng-Yen, apud CHENG, F. *Le vide et le plein*. Op. cit., p. 99.

<sup>26</sup> Gil, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Op. cit., p. 52.

<sup>27</sup> Cf. GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água, 2001, pp. 104-105.

<sup>28</sup> Cf. MEYER-EPPLER, W. “Statistic and psychological problems of sound”. In: *Die Reihe*, v. 1. Viena: Universal Edition, 1958.

<sup>29</sup> Gil, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. Op. cit., pp. 121-122.

<sup>30</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Op. cit., p. 117.

<sup>31</sup> DELEUZE, G. “Image-mouvement-image-temps”. Curso Vincennes (St. Denis), 30/11/1981. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/76>>. Acesso em 02.06.2017.

<sup>32</sup> Cf. SIMONDON, G. “Cours Perception et modulation (1968)”. In: *Communication et information: Cours et conférences*. Chatou: Éd. de la transparence, 2010.