

Motricidade e expressão musical

Alberto Andrés Heller *

* Radicado desde 2000 em Florianópolis, Alberto Andrés Heller vem exercendo intensa atividade como pianista concertista (apresentando-se regularmente em vários países da Europa e da América do Sul), compositor (com obras para piano, orquestra e música de câmara) e pesquisador (é autor dos livros *Fenomenologia da Expressão Musical* e *John Cage e a poética do silêncio*). Tem oito CD's gravados, dos quais o mais recente é *Piano Landscapes* (com obras de Chopin, Liszt, Debussy, Villa-Lobos, Ginastera e Piazzolla). Realizou seus estudos musicais na Escola Superior de Música 'Franz Liszt' em Weimar, na Alemanha. É mestre em Educação, doutor em Literatura (ambos pela Universidade do Estado de Santa Catarina) e membro da Academia Catarinense de Letras e Artes (tendo recebido dessa instituição em 2007 o prêmio Edino Krieger como personalidade musical do ano).

Resumo: Este artigo procura mostrar que o fazer musical não ocorre *no tempo*, mas que ele é tempo, cria tempo. A partir da compreensão dessa temporalidade, o corpo não se dá mais como coisa nem como idéia, mas como expressão e motricidade; a ação não provém de um eu: dá-se como auto-organização espontânea, como *Gestalt* expressiva. Trata-se de uma experiência temporal específica, um modo de relação do qual advém uma técnica baseada não na atividade, mas na passividade da atividade (a *Gelassenheit* heideggeriana, a não-ação do pensamento oriental), sem o que a ação torna-se operação, o fazer torna-se afazer.

Palavras-chave: Temporalidade. Expressão. Motricidade.

Abstract: This article try to show that the musical doing doesn't happens *in time*: it is time, create time. With this understanding of temporality, the body is no more thing or idea, but expression and motricity; the action doesn't come from a me: it's a spontaneous selforganization, an expressiv *Gestalt*. It's a specific time-experience, a relation modus where the musical technik will not as activity but as passivity of activity understand (the *Gelassenheit* of Heidegger, the non-action of oriental philosophy); without this, action becomes operation.

Keywords: Time. Expression. Motricity.

Neste pequeno texto pretendo explorar algumas questões relativas à motricidade e à expressão musical – temas comumente implicados na questão mais geral da *técnica*. Apesar de que não estarei tratando diretamente da educação especial, acredito que essa questão – a da técnica – pode trazer importantes contribuições para a pedagogia e a prática musical das pessoas com necessidades especiais. Afinal, parece haver no campo da educação musical uma dificuldade recorrente relacionada com a não-possibilidade de domínio de uma técnica que permitiria às pessoas com necessidades especiais a execução das obras desejadas. Troca-se, então, o repertório por outro mais fácil, ou troca-se mesmo o instrumento. Não se chega, porém, a discutir a própria técnica, nem se a relação desta é para com o musical ou para com

“A Música” - a inicial maiúscula apontando para um saber institucionalizado, um conjunto determinado de “conteúdos” passíveis de posse e domínio (interessante observar como, por exemplo, o termo alemão antigo para música, *Tonkunst* - arte dos sons -, foi aos poucos substituído pelo termo *Musik*: em *Musik* encontramos o fazer musical institucionalizado da história das Belas Artes e das obras-primas, onde se compreende sob o título Música o conjunto das obras dos “grandes mestres”). Assim, o estudo da música parece significar hoje o estudo das obras de Bach, Beethoven e Chopin, dando a impressão de que, mais que música propriamente, estaríamos tendo história da música (numa noção pobre do termo ‘história’ em que esta se transforma em mero inventário – note-se portanto que não se está criticando a necessidade do estudo da história nem menosprezando sua importância, apenas alertando contra seu mau uso). É preciso evitar a impressão de que as obras estariam acabadas, que a história da arte e do pensamento se fariam por acumulação e reunião de obras (a história como história pomposa, oficial e celebrativa). Seria preciso, como costumava dizer Merleau-Ponty, ir ao museu e à biblioteca como ali vão os artistas, os escritores e os pensadores: na alegria e na dor de uma tarefa interminável em que cada começo é promessa de recomeço.

Merleau-Ponty contribuiu, aliás, enormemente para com a compreensão do fenômeno musical (mesmo que suas referências à música ao longo de sua obra sejam um tanto escassas), contribuição essa que se faz presente especialmente através de temas tais como corpo, motricidade, expressão, temporalidade e liberdade. Esses temas, da forma como são mostrados e discutidos por Merleau-Ponty ao longo de sua obra, põem em xeque o esquema teleológico clássico da prática musical no qual o instrumentista 1) lê a partitura (decodifica a escrita musical), 2) compreende e organiza o sentido musical da obra, 3) organiza os movimentos do seu corpo para que este execute a música de forma satisfatória e eficiente ao instrumento, 4) melhora sua execução a cada repetição a partir de critérios de escuta, análise, crítica e correção. Mesmo que no decorrer do estudo de uma obra musical se possa diferenciar e vivenciar essas etapas assim descritas, o que experiencio durante o tocar não é a separação entre eu, corpo, instrumento, movimento e som, mas um todo difuso onde os limites entre um e outro se fundem e se confundem. Toco esquecido dos meus dedos, assim como o orador fala esquecido dos seus lábios e o dançarino das suas pernas.

Ao fazer música, esta não se dá na perspectiva de um objeto para uma consciência apreendido através de um ato; *‘não se sai do dilema racionalismo-irracionalismo enquanto se pensar a “consciência” e os “atos” – nos diz Merleau-Ponty (2000, p. 218, grifo do autor) -; o passo decisivo é reconhecer que uma consciência é, na verdade, intencionalidade sem atos, fungierende, que os próprios “objetos” da consciência não são o positivo diante de nós, mas*

núcleos de significação em torno dos quais gira a vida transcendental, vazios especificados”. Admitir isso nos afasta definitivamente da noção cartesiana de sujeito e nos impele a perceber o sujeito antes como *campo*, como dimensão e sistema de estruturas abertas. Curiosamente, porém, os discursos sobre o fazer musical têm mostrado certa relutância em abandonar a idéia de uma consciência enquanto poder de representação e síntese, insistindo na noção segundo a qual os movimentos do corpo (e conseqüentemente a música) proviriam de um ‘eu’ detentor das experiências e com total poder de escolha e deliberação. Basta que se leia qualquer método ou manual destinado à interpretação musical para que ali se encontre as mais diversas orientações referentes à aquisição de uma “boa técnica”, esta compreendida enquanto controle eficiente do corpo.

Tal noção de técnica concebe o corpo como instrumento à mercê da vontade, como máquina à disposição de um sujeito que a manejaria. Nem seria preciso recorrer a Merleau-Ponty para criticar a idéia de um corpo-objeto habitado e operado por um “homenzinho interior” – basta um pouco de observação e bom senso para perceber que a grande maioria dos nossos movimentos ocorre independentemente de nossa vontade e do nosso poder de deliberação: ao levantar-me da cadeira, por exemplo, não preciso representar previamente a mim mesmo os movimentos necessários para isso (apoiar-me sobre os pés, inclinar e torcer o tronco, apoiar as mãos no encosto da cadeira, esticar o pescoço, girar a cabeça etc.): há uma organização espontânea do movimento, um esquema corporal que funciona tanto melhor eu não interfira (como na anedota da centopéia que, ao ser indagada sobre com qual perna ela começava a caminhar, passou a fazer tanta confusão que nem conseguia mais sair do lugar). Sabemos de nós esquecidos de nós. Não nos movemos no espaço objetivo fazendo cálculos em relação a um corpo objetivo (Einstein já dizia que os objetos físicos não estão *no* espaço: os objetos são espacialmente estendidos). Não estamos *no* espaço: somos espaço, e é nessa espacialidade primordial que reconhecemos o corpo enquanto essencialmente motriz.

Nosso corpo não é um objeto, nem seu movimento um simples deslocamento no espaço objetivo, sem o que problema só seria deslocado, e o movimento do corpo próprio não traria nenhum esclarecimento ao problema da localização das coisas, já que ele mesmo seria uma coisa. É preciso que exista, como Kant o admitia, um “movimento gerador de espaço”, que é o nosso movimento intencional, distinto do movimento “no espaço”, que é aquele das coisas e de nosso corpo passivo. Mas há mais: se o movimento é gerador do espaço, está excluído que a motricidade do corpo seja

apenas um “instrumento” para a consciência constituinte. (...) O movimento do corpo só pode desempenhar um papel na percepção do mundo se ele próprio é uma intencionalidade original, uma maneira de se relacionar ao objeto distinta do conhecimento. É preciso que o mundo esteja em torno de nós não como um sistema de objetos dos quais fazemos a síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nós nos projetamos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 517).

É por isso que Merleau-Ponty define nossa espacialidade não como uma espacialidade de posição, mas *de situação*, citando como exemplo o organista, que habita em seu teclado como habitamos em nossa casa: cada tecla torna-se uma extensão de seus dedos, uma extensão de sua expressividade. Uma vez habituado ao teclado, ele não precisa mais representá-lo a si mesmo, pois ele *o tem* (ou, na linguagem de Gabriel Marcel, ele *o ‘é’*). Ele não precisa “pensar” seus dedos, nem “pensar” o teclado, muito menos “pensar” os movimentos que deverá efetuar para realizar uma música “retida em sua memória”; ele não toca “as” notas, ele toca *a partir* das notas, de onde se expressa, e todo o espaço à sua volta está integrado a essa expressão. Pois o corpo não se expressa *no* espaço: o corpo é eminentemente espaço expressivo.

O organista instala-se no órgão como nos instalamos em uma casa. O que ele aprende para cada tecla e para cada pedal não são posições no espaço objetivo, e não é à sua memória que ele os confia. (...) Estabelece-se uma relação tão direta que o corpo do organista e o instrumento são apenas o lugar de passagem dessa relação. Doravante a música existe por si e é por ela que todo o resto existe. Não há aqui lugar para uma ‘recordação’ da localização das teclas e não é no espaço objetivo que o organista toca (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 201-202).

Gostaria de analisar, ao longo das próximas linhas, de que maneira “doravante a música existe por si”. Afinal, é essa a sensação descrita por tantos músicos: que, ao tocar, não são mais “eles” que tocam o instrumento, mas é o instrumento que os toca. Nessa reversibilidade, o músico deixa de ser o *autor* dos sons para ser o *lugar de passagem* do fenômeno sonoro; em vez de fazer a música, ele apenas permite que a música aconteça. Em ambos os casos continuamos tendo músico, corpo, instrumento, movimento, música – mas o

modo de relação entre esses elementos muda (e aqui Merleau-Ponty se reporta à noção de *fundação* proposta por Husserl), noção segundo a qual as partes de um todo se relacionam de forma não-independente, formando entre elas uma relação de mútua fundamentação ou *enlace necessário* – bem como à noção de *Gestalt*). Se for verdade que, como se diz, a obra fascina no momento em que o autor desaparece, ou ainda, que quanto maior o mestre, mais completamente ele desaparece por trás da obra, então precisamos verificar o que exatamente desaparece, e como isso se dá (Importante observar que essas descrições não pertencem única e exclusivamente ao mundo da música; veja-se, por exemplo, as pesquisas do psicólogo húngaro radicado nos EUA Mihaly Csikszentmihalyi (1996) que obteve descrições similares junto a músicos, cirurgiões, alpinistas, jogadores de xadrez, dançarinos e outros profissionais, denominando o fenômeno *estado de fluxo - Flow*: um estado no qual o praticante se deixa absorver tão completamente em sua atividade que não mais tem a sensação de um eu nem de tempo: imerso na ação, ele se torna a ação, se confunde com a ação, deixando de se perceber como aquele que a executa¹).

Tal agir não se mostra como uma mera “ponte” que liga o ator ao fruto da ação; trata-se da pessoa *em* ação, nela e apenas por ela se reconhecendo, de forma que ao correr se reconhece como corredor, ao comer se reconhece como comedor. Não há um eu que corre nem um eu que come, mas um correr e um comer (poderíamos até tecer um paralelo com o Gênese, onde as primeiras palavras de Deus teriam sido “Haja luz”, e não “Eu ordeno que se faça a luz”; não há, nessas palavras, um “eu” que origina a ação, mas apenas a ação). Ao correr não me represento a mim mesmo, muito menos represento a mim meus próprios movimentos. Autores japoneses, chineses e indianos se referem freqüentemente a esse fenômeno como “não-ação” ou “inação”; a não-ação é também uma ação, mas de outro tipo: é uma ação que se deixa acontecer espontaneamente, sem ‘esforço’. No taoísmo fala-se em *Wu-Wei*: não-agir, não-fazer (às vezes também grafado como *Wei-Wu-Wei*: fazer o não-fazer), em oposição a *Yu-Wei* (que seria um fazer oriundo da vontade e da deliberação). Não-agir faz referência, portanto, a algo intermediário entre agir e não agir (tema ao qual voltaremos ao comentar a noção de *Gelassenheit* em Heidegger). *Wu-Wei*, assim como *Gelassenheit*, implica o passivo no ativo, o repouso no movimento, a ação indireta, o deixar-acontecer, a temporalidade de espera impregnante que se faz na contingência (resultando daí seu modo espontâneo).

Heidegger (1991, p.01), ao falar sobre a questão da técnica, diferencia também dois tipos de ação, reconhecendo porém que

estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir apenas como o produzir de um efeito. A sua realidade efetiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumir. Consumar significa desdobrar alguma coisa até à plenitude de sua essência.

O ato que se consuma ‘deixa de ser’, ou melhor, transforma-se em outro ato. O ato ‘em vias de consumir-se’ deve ser diferenciado do ‘ato consumado’. A ação que “quer” consumir-se tem um objetivo, reportando-se assim à causalidade. Atentemos para o fato de que Heidegger não nos diz que a essência do agir é ‘o estar consumado’, ele nos diz que sua essência é ‘o consumir’: é um agir que vive na tênue fronteira entre ser e não-ser, pois ‘é’ enquanto se dirige a um estar consumado, e deixa de ser ao consumir-se. É preciso, pois, *permanecer na ação, deixar-se estar na ação.*

Um dos grandes desafios para o músico é exatamente esse ‘permanecer em ação’, ou ainda: ater-se a uma continuidade de fluxo (temporal, expressivo) ao longo da execução de uma obra de forma que não haja interrupções e cortes (assim agindo, ele possui a obra ‘num único gesto’, ‘num único tempo’, ‘num único fôlego’). Os maiores inimigos seriam aqui a distração e o excesso de concentração – se me concentro em demasia num certo trecho da música, corro o risco de ali permanecer e interromper o fluxo (assim como o espadachim Zen: se o seu olhar se fixar na ponta da espada do seu adversário, mesmo que por uma fração de segundo, pode ser atingido e morto; é preciso que sua atenção seja *difusa*²). Já o caso mais comum de distração (e conseqüente perda do fluxo) é quando, durante a ação de tocar, o músico se vê pensando em outras coisas (“falando” consigo mesmo); por isso aconselham os músicos: ao tocar, não pense, simplesmente se concentre no que está fazendo. Nesse conselho, porém, ronda ainda a noção vulgar de técnica, que prevê uma consciência que dita ordens a um corpo (através de “falas” tais como dobre o braço, estique a perna etc.), de tal modo que se pensaria poder silenciar essa fala na forma de um “toque e não pense”. Mas o tocar *já é* o pensamento do corpo; o pensamento não está ‘no’ corpo, ele não é um objeto solto dentro de uma caixa: o corpo é pensante. Não estamos num corpo, não ocupamos um corpo: *somos* um corpo.

‘*Ter* um corpo’, ‘*ser* um corpo’. A discussão sobre *ter* e *ser* é, na verdade, uma discussão já bastante antiga. Um dos primeiros pensadores a sistematizar tal distinção foi Gabriel Marcel, em sua obra justamente intitulada *Être e Avoir (Ser e Ter)*, publicada em 1935 (também o psicanalista Erich Fromm publicou, em 1976, uma obra com o mesmo título e com uma visão similar relativa a esses termos). Para Marcel, *ter* um corpo estabelece, através da relação de posse, a idéia do corpo como *objeto*. Através da posse, meu corpo torna-se um *isso*, uma coisa, e enquanto coisa torna-se exterior a mim. Segundo Marcel, o primeiro objeto,

o objeto-tipo com o qual me identifico, e que, portanto, me escapa, é meu corpo. Parece que aí estamos no reduto mais secreto e profundo do *ter*. O corpo é o caso típico do *ter*. (,,,) No momento em que penso meu corpo como objeto, deixa de ser meu. O meu corpo enquanto meu não é algo que tenho. O que tenho, sob certo aspecto, permanece exterior a mim. Posso transferi-lo a outrem sem que atinja essencialmente meu ser. Posso perder o que tenho sem deixar de existir. Isso já não acontece com meu corpo. Por outro lado, ele resiste a tal tipo de reflexão, pois, mais exatamente, sou meu corpo. A rigor, meu corpo não é instrumento, pois instrumento só existe em relação ao próprio corpo como prolongamento do mesmo. O meu corpo não é mediador entre o meu eu e o objeto. Seria instrumento de quê? Se responder da alma, atribuo-lhe funções corpóreas (MARCEL apud ZILLES, 1988, p. 87).

Gabriel Marcel se opõe, assim, a uma visão ‘instrumental’ do corpo, na qual este se tornaria não um corpo-sujeito, mas um corpo *para* um sujeito. Nesse sentido, ao dizermos ‘meu corpo’ estaríamos nos colocando em relação a ele da mesma forma como nos colocamos diante de qualquer objeto – como ao dizer, por exemplo, ‘meu livro’. Segundo Marcel, a identificação com o corpo pelo modo de um *ter* faz com que ele nos escape, pois, ao representá-lo para mim mesmo, já não o sou, apenas o penso, fazendo dele um corpo-idéia. Dessa forma, pareceria que o modo do *ter* instituiria uma espécie de “alienação” entre sujeito e objeto, uma quase “impossibilidade” de relação, senão pela relação causal, e que uma atitude “existencialista” poderia reuni-los. Já Merleau-Ponty aborda a questão por outro ângulo, preferindo afirmar que devemos ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre sujeito e objeto. No capítulo VI da *Fenomenologia da Percepção*, intitulado *O corpo como*

expressão e a fala, afirma que “a relação de **ter**, todavia visível na própria etimologia da palavra *hábito*, é primeiramente mascarada pelas relações do domínio do ser ou, como se pode dizer também, pelas relações intramundanas e ônticas” (1999, p. 237, grifo do autor).

Na nota referente a essa passagem, explica que

essa distinção entre o ter e o ser não coincide com a de G. Marcel (*Être e Avoir*), embora não a exclua. G. Marcel toma o ter no sentido fraco que ele tem quando designa uma relação de propriedade (tenho uma casa, tenho um chapéu), e toma o ser imediatamente no sentido existencial de ser para... ou de assumir (eu sou meu corpo, eu sou minha vida). Preferimos levar em conta o uso que atribui ao termo ser o sentido fraco da existência como coisa ou da predicação (a mesa é ou é grande) e designa pela palavra ter a relação do sujeito ao termo no qual ele se projeta (tenho uma idéia, tenho inveja, tenho medo). Decorre daí que nosso “ter” corresponde mais ou menos ao ser de G. Marcel, e nosso ser ao seu “ter” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 636).

Nessas duas terminologias, nos deparamos com a crítica ao corpo-objeto e, conseqüentemente, com a necessidade do resgate do corpo-próprio, que não é coisa nem idéia, mas *espacialidade e motricidade*; não é da ordem do querer, mas do *poder*. Quando nos expressamos musicalmente, não expressamos “algo” “através” de um gesto; no gesto expressivo encontramos uma totalidade indivisível entre música e corpo. Seria, pois, uma contradição pensar a técnica como um procedimento mecânico que nos possibilitaria o acesso a um evento musical. Som e gesto estão envolvidos num mesmo todo, sendo o fenômeno expressivo justamente esse todo, e não uma somatória de partes numa relação de causa e efeito. É nesse ponto que falham as várias “metodologias” de ensino musical: ao insistir numa atitude mecanicista e causal onde determinado efeito é obtido através de determinado recurso (representação prévia do som - imagem acústica – e posterior reprodução dessa idéia mediante o controle do corpo).

Se a crítica ao aspecto instrumental da técnica se dá principalmente em função da idéia de causalidade, poderíamos perguntar, como o faz Heidegger, sobre o que vem a ser esse ‘instrumental’, a que pertence meio e fim;

um meio é aquilo pelo que se faz e obtém alguma coisa (...); chama-se causa o que tem como conseqüência um efeito. Todavia, causa não é apenas o que provoca um outro. Vale também como causa o fim com que se determina o tipo do meio utilizado. Onde se perseguem fins,

aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade (HEIDEGGER, 2000, p.11).

Sento-me ao piano e toco. Devemos afirmar que o fim desse tocar é a música, e que, portanto, essa ação tem caráter instrumental? Não necessariamente. Heidegger diferencia em seus escritos dois tipos de técnica: uma de caráter causal, instrumental (técnica em seu senso comum de produção de algo – onde, mais que uma ação propriamente, teríamos uma *operação*) e outra que ‘se deixa estar em si mesma’. Heidegger nos recorda que produzir, em grego,

é “*tíkto*; a raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer. (...) A essência do produzir que constrói não se deixa, porém, pensar nem a partir da arquitetura, nem da engenharia e nem tampouco a partir da mera combinação de uma e de outra” (HEIDEGGER, 2000, p.154).

A essência tanto do construir quanto da técnica não está no produto da ação, mas na própria ação, compreendida no ‘deixar-aparecer’ a que se refere Heidegger. A diferença entre uma técnica com ênfase na criação e outra com ênfase no criado (na técnica como meio eficaz para se alcançar um fim – o produto) pode parecer sutil ou mesmo inexistente, já que, de alguma forma, ambas contém o produtor, o produzir e o produto. Mas existe, sim, essa diferença, e ela tem conseqüências importantes. Ao ver na técnica apenas um ‘meio para um fim’, diferencio ‘meio’ e ‘fim’ e os relaciono num princípio de causa e efeito. Assim, movo as mãos e os dedos *para* produzir uma melodia ao instrumento, adquiro uma boa postura *para* causar uma boa impressão, movo meu corpo de uma forma tal e qual *para* que o público veja uma determinada expressão em meu corpo, de forma que a técnica passa a agir pela representação de um movimento, guiada pela representação de um objetivo. *Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade*. E onde impera a causalidade temos não uma ação, mas uma *operação*, caracterizada, ao contrário da ação, por ser forçosamente regulada em seu decurso; trata-se, então, de uma ação induzida, solicitada, mediatizada - um *afazer* ao invés de um fazer.

A outra concepção de técnica é a que se volta à ação *em si-mesma*. Claro que essa ação gera um produto, mas esse produto é apenas uma conseqüência natural da ação. Não há seqüência temporal entre a expressão e o exprimido, pois ambos não estão dispostos

seqüencialmente *no* tempo: ambos pertencem a uma mesma temporalidade (ou intemporalidade). Trata-se de uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age, que age *esquecida de si*. Ela não “produz”: ela *deixa aparecer*. A motricidade dessa técnica é uma motricidade rítmica e espontânea, e espontânea é também sua expressão.

Merleau-Ponty aborda essa questão sob o tema da *passividade*, enquanto Heidegger o faz a partir da noção de *Gelassenheit*. Em português, *Gelassenheit* pode adquirir diversos sentidos, como calma, serenidade, quietude, soltura, relaxamento, repouso ou mesmo desapego (no caso das traduções da obra de Heidegger, tem se dado preferência ao termo *serenidade*). O verbo *lassen* significa ‘deixar’, assumindo novos significados em suas formas derivadas como *verlassen* (abandonar), *loslassen* (largar, soltar), *zulassen* (permitir), *einlassen* (admitir). Em todos esses verbos, o *lassen* continua transmitindo a idéia básica de deixar, quase num sentido de ‘passividade’: no abandonar há um ‘deixar que se vá’, no largar há um ‘deixar que caia’, no permitir há um ‘deixar que ocorra’. Esse sentido do ‘deixar’, existente na palavra *Gelassenheit*, se perde na tradução para o português como calma ou serenidade. *Gelassenheit* indica não uma passividade, mas *o ato* da passividade (a atividade na passividade e vice-versa): nos *deixamos* levar, nos deixamos *arrebatar*. Assim, não mais me projeto no tempo, mas permito que o tempo se faça e me leve, me arraste - onde nos deparamos quase que com uma subversão da idéia de *Ek-stase*.

No termo alemão *Gelassenheit* temos a substantivização do adjetivo *gelassen*, que por sua vez é o particípio passado do verbo *lassen* (deixar). Poderíamos, então, traduzir *gelassen* por ‘deixado, serenado, aquietado, acalmado, tranqüilizado, desapegado’. Em português, uma posterior substantivização desses termos não se mostra muito prática, de forma que teríamos, talvez, de falar num ‘estar-deixado’, ‘estar-serenado’, ‘ser/estar aquietado’. A tradução corrente de *Gelassenheit* como serenidade (no contexto heideggeriano) pode levar a que se pense num ente, num em-si; certamente não é nessa direção que a noção de *Gelassenheit* deve ser compreendida, de forma que o tempo verbal deve ser seriamente levado em consideração. No deixado (*gelassen*) temos o presente como um futuro que retorna ao passado; aqui não é o homem que se lança no futuro, é o futuro que chega até ele – razão pela qual Heidegger dirá que não devemos esperar, mas *esperar* (“*nicht erwarten, sondern warten*” – 1992, p.42). Essa atitude de ‘espera’ não é passividade, mas ação indireta, inação. O conceito de *Gelassenheit* envolve uma temporalidade própria, na qual repouso e movimento se fundem, bem como intenção e não-intenção.

Nessa não-intenção a expressão não “sai de nós”; antes ela vem a nós, se faz em nós. Não me projeto no tempo e no espaço, mas tempo e espaço chegam a mim, tomam-me,

arrebatam-me (e eu permito ou não deixar-me levar por esse arrebatamento, por essa *Gelassenheit*). Na expressão não há uma interioridade sendo expressa, tornando-se exterioridade objetiva; há abertura à contingência, comunhão expressiva onde se reúnem meus pensados e impensados a uma infinidade de outros pensados e impensados, meu silêncio a uma infinidade de outros silêncios, formando um todo indiviso onde, mais que acausalidade, o que ocorre são infinitas causalidades.

Nesse deixar-me levar, nesse ceder, nesse permitir – temos um *Dizer-Sim*³: permito-se arrebatam-se à pertença de um campo, deixo-me vir à proximidade do longínquo, permito-me atrair e demorar no caminho que encaminha, abro-me à pregnância do tempo, e ali repouso. Quando dizemos repouso não é porque não há ação, mas porque há repouso na ação, isto é: a ação não busca seu sentido fora do próprio movimento, fora da própria ação. Como não coloca o fim ou a meta fora da própria ação, não quer, não expecta: espera em si mesma, e nessa espera faz-se, espontaneamente. Não se trata da impermanência na duração, mas da permanência na não-duração (uma intemporalidade, mais que uma atemporalidade). A ‘inação’ não é passiva: é possível. E ocorre não porque a fazemos, mas porque a deixamos acontecer.

O calígrafo Zen, por exemplo, busca essa espontaneidade ao dar preferência à primeira ação, à primeira pincelada, que não deve ser “corrigida” nem “melhorada” (cf. também *happening* e *action painting*). O artista que pratica o *shodô* (a arte da caligrafia – em japonês: *sho*, escrever; *do*, caminho) interessa-se pelo *ritmo* da linha (SAITO, 2004, p. 40-43), onde se revela o *Ki* ou *Ch'i* (parece não haver uma tradução ideal para *ki* nas línguas ocidentais: ora é traduzido por energia, ora por espírito ou respiração vital - segundo alguns, encontra certa relação com o *pneuma* grego). Ritmo é tempo, ritmo é corpo. Podemos dizer que o ritmo é uma compreensão temporal e motriz que se dá com/em meu corpo, anterior a qualquer outro tipo de compreensão⁴. Na noção de ritmo está implícito não um corpo-objeto comandado por um sujeito, mas um corpo expressivo (o corpo-vivido ou corpo-próprio, descrito pela fenomenologia). Para Merleau-Ponty, esse corpo não é um movido mas um movente: nele nos deparamos com uma motricidade espontânea que independe do meu poder de decisão e de deliberação; há um esquema corporal através do qual me movo integrado ao espaço (uma motricidade de situação, não de posição), meu corpo em relação de mútua fundação com os outros corpos e com tudo que o rodeia. Sei de mim esquecido de mim; não percebo para, somente então, tomar a decisão de mover-me: movo-me perceptivamente, sem antes e depois,

apenas expressão viva em contínua atualização. O movimento não parte de um eu, mas se faz em mim. E isso é ritmo. Compreender o ritmo é ter acesso a essa organização silenciosa, poder de reunião para além das dicotomias eu-mundo, sujeito-objeto, pessoal-impessoal. No *shodô* se revela a escrita da impermanência, que a caligrafia revela como movimento original, energia, respiração - silêncio.

Esse silêncio não é um vazio a ser preenchido, mas um vazio *que se abre*, e é nesse sentido que devemos compreender o sujeito enquanto campo de presença, dimensão, corpo-próprio; é no vazio que nos realizamos - o que não quer dizer que nos realizamos preenchendo o vazio. Ao mesmo tempo, seria um erro crer que tal silêncio só estaria presente na ação sem intenção ou sem deliberação. Ao descrever o trabalho de Matisse numa determinada filmagem, Merleau-Ponty (1991, p.46) comenta como a mão deste se detém, espera, hesita, para só então, finalmente, ‘abater-se como um raio’ sobre a tela. Encontramos no pintar de Matisse intenção e deliberação. Mas essa intenção e essa deliberação não explicam o quadro, e o que finalmente aparece como quadro não pode ser inteiramente atribuído a essa intenção nem a essa deliberação. Enquanto a mão hesita e espera, algo acontece: o gesto se demora - e, assim demorando, se temporaliza (ou como diz Merleau-Ponty em outra passagem - 2000, p.181 - “*germinação do que vai ter sido*”), se impregna de possíveis e compossíveis (passados, presentes e futuros - o *turbilhão temporal* de Husserl), se funda num impensado e numa situação que o transcendem, que o extrapolam. O gesto espera, não expecta, e nessa espera faz-se (fosse expectativa, constituir-se-ia enquanto projeto – e, mesmo que fosse esse o caso, também haveria espera na expectativa, também haveria trajeto no projeto). Nessa espera, espera-se pelo presente.

Mesmo ao *querer* expressar-me, **expressa-se-me** o que não sou e que não possuo. Enquanto toco, posso estar buscando uma expressão ou encontrando-a; em cada um de meus gestos expressa-se uma temporalidade própria, fundada e fundante em relação à minha motricidade. Mais uma vez, é a essa relação indissociável entre tempo, movimento e expressão que damos o nome de *ritmo*. Dizemos de uma pessoa que ela tem *senso rítmico* quando seus movimentos são orgânicos e livres, fluidos e espontâneos, quando há uma perfeita harmonia entre *o que* ela expressa e *o como* ela expressa, de tal forma que não há mais um que e um como, nem um agente responsável por ambos: desaparece o sujeito e permanece a expressão. Na espacialidade do gesto o tempo se dilata e se contrai, dilatando-se e contraindo-se simultaneamente meu corpo. Temporalmente, cortes verticais justapõem-se a cortes horizontais, inscrevendo o tempo e nele se inscrevendo, formando assim um único

tempo de presença; “desaparece” o músico, flui a expressão (dessubstancializa-se a carne maciça, surge a “*carne gloriosa*”).

Para o músico que toca, a experiência é a de estar simultaneamente presente e ausente; sua sensação não é a de estar tocando, mas apenas contemplando, vendo gesto e música se fazerem à sua volta como que por milagre. Acredito que a filosofia tem ainda muito por pesquisar a partir dessa experiência da prática musical, que se torna assim um campo privilegiado para o estudo da temporalidade. Dizem que a música é uma “arte temporal” porque ocorre no tempo; mas ela não ocorre “no tempo”: ela é tempo, ela *cria* tempo (criação em sentido radical, como propõe Merleau-Ponty (2000) – e talvez pudéssemos ou mesmo devêssemos ler também nesse sentido de criação radical a famosa frase de Agostinho (1998, p. 278), de que “*não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo*”. Meu corpo é a realização do tempo, e é por isso que podemos dizer, junto com Merleau-Ponty, que o tempo está *no coração da expressão*.

Notas

¹Paralelos com esse “estado de fluxo” podem ser encontrados em várias práticas budistas, especialmente no Zen, que se refere a esse estado de consciência como *mushin* ou *munem* (chinês: *wu-hsin*): não-ego, não-identidade, estado de não-mente, estado de não-pensamento

²Cf. também noções de *awareness* na *Gestalt* e *consciência perceptiva* em Husserl, bem como as expressões “*consciência aguda do difuso*” e “*consciência de bruma*” citadas por Barthes (a propósito de Baudelaire) em *O Neutro* (2003, p.203).

³Cf. palavras de Zarathustra: “*Para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim*” (NIETZSCHE, 1999, vol.IV, p. 31).

⁴Sobre a questão do ritmo, remeto o leitor ao meu livro *Fenomenologia da expressão corporal*, que teve como base minha dissertação de mestrado intitulada *Ritmo, motricidade, expressão: o tempo vivido na música* (HELLER, 2006).

Referencias

AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BARTHES, Roland. *O Neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Das Flow-Erlebnis*. Stuttgart: Klett-Cota, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Beiträge zur Philosophie: vom Ereignis*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2003.

_____. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Ed. Moraes, 1991.

_____. *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.

_____. *Gelassenheit*. Tübingen: Neske Verlag, 1992.

_____. *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske, 2000.

HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da experiência musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

HUSSERL, Edmund. *Gesammelte Schriften I-VIII*. Hamburg: Felix Meiner, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: M. Fontes, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Signos*. São Paulo: M. Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke in 15 Bände. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin: Walter de Gruyter, 1999.

SAITO, Cecília Noriko Ito. *O Shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILLES, Urbano. *Gabriel Marcel e o existencialismo*. Porto Alegre: PUCRS / Livraria Editora Acadêmica, 1988.