

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

LÍNGUAS VENTANTES
UMA CARTOGRAFIA DA EXPRESSÃO SONORA

Felipe Nunes Vargas

PORTO ALEGRE, 2011

LÍNGUAS VENTANTES
UMA CARTOGRAFIA DA EXPRESSÃO SONORA

Felipe Nunes Vargas

Felipe Nunes Vargas

LÍNGUAS VENTANTES
UMA CARTOGRAFIA DA EXPRESSÃO SONORA

**Tese de mestrado em psicologia social defendida
na Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob
orientação da Dra. Tania Mara Galli Fonseca.**

PORTO ALEGRE, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

Dissertação de mestrado aprovada por banca examinadora em 28 de Abril de 2011.

Título: Línguas Ventantes: Uma cartografia da expressão sonora

Autor: Felipe Nunes Vargas

Orientador: Tania Mara Galli Fonseca

Dra. Analice de Lima Palombini

Dra. Ana Paula Melchiors Stahlschmidt

Dra. Patrícia Kebach

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família pela ajuda, carinho e paciência. À Dani, pelo cuidado e afeto que dispensou a esse homem das cavernas que me tornei nesse período. Iolanda, Seu Júlio e todas suas ramificações em filhos, netos e amigos. Foram dois anos de muitas ausências e reclusões necessárias.

Aos amigos de jornada, Francis e Tiagão pela parceria recheada de longas conversas sobre o imprevisível corpo (além de alguma música).

À Tania, pelo modo suave e discreto de apresentar o inimigo, ensinando muito sobre a lenta luta do pensar e do escrever. Aos convivas Luis Arthur, José Mário, Fábio, Léo, Juli, Luciana, Sara, Andréa, Verinha e muitos outros que acompanharam os estudos do Sentido e da Expressão, entre Deleuze, Spinoza, e um pouco de imaginação (ou seria transgressão?).

Ao Espaço Atitude pelos passos compartilhados, entre amizades e turbulências que atravessaram clínica, música, em saraus e revoluções tão íntimas que ainda poderão nos surpreender. Mônica, Karem, Luana, Dani A., Dani B., Dani O., Guto, Sara, Rafael R., Rafael W., Andrea, Chico, Francis, Pedro, Alexei, Fabi, Hamilton, Letícia, Luzia e todos demais que inventaram essa invenção.

Aos pensadores diversos que contribuíram, por vezes até sem saber, com suas visões de mundo e concepções pessoais acerca do sentido – Janari, Fabio Godoh, Alexandre Skiza, Mario Chefia, Marcelo Noah, João Pedro E Daniel (não são sertanejos, mas são irmãos), Duda, Marcelo Dharma, Marcos (ex-artsita plástico do Hospital São Pedro), Marcos (filósofo e colega de mestrado)...enfim, alguns personagens que apareciam e, com suas perspectivas naturais, conversavam comigo (na verdade, conversávamos em mim).

Aos músicos, artistas e parceiros que colocam brasa nesse assado de inventar coisas. Temis, Guga e sua turma catártica, Júnior Fragga, Rafa 16, 512 Bar, Luara Dias, Vinícius Silveira, João Meyer, Clóvis Pessin, Roberto Porcher, Simone Rasslan, Andre Brandalise, Diego Petrarca, Mário Pirata, Seu Moka, Fernanda Carrion e muitos outros que impulsionam essa jornada.

Aos mestres e professores, Lorival Rodrigues, Fernando Dias, Omero Costa, Rogerio Cardoso, Walter Ribeiro, Nair (querida professora e parceira nos memoriais), Simone Paulon e Neuza Guareschi.

Especial agradecimento à Miriam (ex-PPGpsi) pelo carinho atencioso e malícia para lidar com a frieza dos papeis e carimbos ansiosos. Às duas turmas de 1º semestre do curso de psicologia da UFRGS de 2009, graças a vocês percebi melhor a maravilha que é pensar em grupo.

À todas as pessoas que já acompanhei e que me acompanharam clínica e musicalmente nesses 10 anos. Pessoas que eventualmente encontramos na rua ou em um supermercado, ou que não vemos nunca mais. O tempo passa e leva com ele muitas gratidões que não poderão ser expressas. Por isso gostaria de aqui de expressar um agradecimento especial a todos àqueles que participaram da construção íntima desse percurso entre a psicologia, a música e algumas vidas. Muito obrigado, a todos.

RESUMO

Línguas Ventantes: Uma cartografia da expressão sonora

Buscando explorar os potenciais semióticos que o som e a música têm produzido em seu encontro com a saúde, este trabalho intenta acompanhar a produção de sentido em torno das expressões sonoras no contexto da clínica em saúde mental.

Tomando o corpo e o sentido a partir de Spinoza e Deleuze, situamos a experiência estética diante da cognição humana, decompondo procedimentos e relações expressivas que ocorrem em torno do som e seus trajetos sensíveis no corpo e na consciência.

Como método, utilizamos o “diário do imaginário”, uma cartografia de imagens da consciência que mapeia de modo estético a complexidade da experiência sonora. Através de pequenas ficções, orquestramos relações expressivas inspiradas na prática clínica e sonoro-musical do autor, buscando envolver na linguagem a textura vibrátil da experiência.

Palavras chave – corpo, som, clinica, escuta, semiose, expressão, sensível

ABSTRACT

Winding Meaning: A mapping of sound expression

Trying to explore the semiotic potential that sound and music bring to mental health attention, this research intent to follow closely the sound experience on that clinical context.

Taking the concept of “body” through Spinoza and Deleuze’s philosophy, we build a connection between aesthetic experience and human cognition, decomposing the process that makes sound affect and develop through the conscious body.

As a method, a few sound experiences are fictionally presented as the “Imaginary Diary”, where some expressions between sound and sense are created to express the aesthetic complexity between sound and the cognitive body. Trying to reach the closest approach, the thinking and writing make a poetical effort to express the feelings and sensorial waves that sound experience evocates.

Keywords - body, sound, mental health, clinical listening, semiotics, expression

*“Cantar é mover o dom do fundo de uma paixão,
seduzir as pedras catedrais,
coração.*

*Amar é perder o tom nas comas da ilusão,
revelar todo o sentido” (Djavan, Seduzir.1989)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I1-O sensível na escrita.....	12
I2- Cartografias da expressão: A estética diante da cognição.....	15
I3- Diário do Imaginário: O método.....	21
Diário do imaginário _língua de vento.....	24
Diário do imaginário _incontinências autobiográficas.....	25
Diário do imaginário _o que sente uma árvore.....	26

PARTE A – ONTOLOGIA CORPO&SOM

1- O Corpo Sensível.....	27
1.1 - Matéria e onda: planos de vibração e ressonância.....	28
1.2 -A semiose humana	33
1.2.1 O carrapato e a síntese passiva.....	36
1.3 -Afectologia humana.....	39
Diário do imaginário _o bebê equilibrista.....	48
1.4 - Cognição sensível.....	52
1.4.1 – Sintonia, simultaneidade e sinestesia.....	52
Diário do imaginário _diário de uma gota.....	56
1.4.2 – A contemplação e os acompanhares.....	57
Diário do imaginário _um dia ele acordou sem palavras	62

1.4.3 – Uma breve historia da consciência.....	67
Diário do imaginário _ o amor de Aurélio.....	82
1.4.4 - Imagem-vibração.....	84
Diário do imaginário _ voei.....	91
Diário do imaginário _ a voz.....	92
2- Decompondo o escutar.....	93
2.1– Imagem-sonora.....	94
2.2 – Os escutares: Ritornelo e Rostidade.....	97
2.3 - Chorar, Cantar e Contar.....	104
2.4 – Corpo, Código e Contexto.....	110
Diário do imaginário _ janelas.....	114
Diário do imaginário_ João e o violão.....	116
2.5-Atmosferas sonoras.....	118
Diário do imaginário _no futebol.....	120

PARTE B - MUSICALIDADES EM EXPRESSÃO

3-	Música.....	121
	3.1 – O Som Musical.....	121
	3.2-Ouvir música.....	125
	Diário do imaginário _o tom dos pensamentos.....	128
	3.2.1 – Os sons da infância: timbre, pulso e tom.....	131
	Diário do imaginário _o élan da canção.....	134
	3.2.2 – A música popular e os estilos musicais.....	135
	3.3- Fazer Música.....	137
	Diário do imaginário _música no espelho.....	139
	3.3.1 – A educação musical.....	144
	3.3.2 – Nordoff - Robbins: a clínica musical.....	146
	3.3.3 – A expressão sonora e a clínica.....	148
	Diário do imaginário _tocar sem música	150
4-	Ética & Estética em Saúde.....	152
	4.1 - A invenção do musical : a arte da clínica.....	152
	Diário do imaginário _ o menino que escutava demais.....	158
	4.2 - A ética em saúde diante da expressão sonora.....	159
	4.3 - Escutar: a estética dos sentidos.....	162
	Referências Bibliográficas	165

INTRODUÇÃO

II-O sensível na escrita

"Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra cada um coloca seu sentido ou, ao menos, sua imagem que, no mais das vezes, é um contrasenso. Nos belos livros, porém, todos os contra-sensos são belos. (Proust.1988 pg. 303).

Caro leitor, antes de começarmos gostaria de convidá-lo a observar um aspecto curioso de nosso encontro. Aspecto fundamental para essa cartografia do som. Entretanto trata-se de um detalhe que certamente passaria despercebido, por sua tamanha obviedade. Apresento um estranhamento quase infantil de algo muito corriqueiro.

Não lhes parece estranho que estejamos nos encontrando em meio a palavras? Parece óbvio, pois trata-se de um texto escrito. Estamos acostumados a ler, escrever e pensar verbalmente. Entretanto, ao atentarmos para essa maquinação funcional da linguagem, começamos a notar relações invisíveis, quase automáticas, envolvidas na expressão sensível de ler e escrever.

Como fazemos transitar sentidos em meio a estas pequenas figuras escritas no papel? Qual materialidade conecta o leitor aos sentidos do texto? O que expressam essas pequenas figuras dispostas em relação? Como letras, nomes, pronomes e verbos carregam ações, reações, emoções?

Ao iniciarmos a apresentação dessa pesquisa, como parte de seu delineamento, precisamos decompor as peculiaridades estéticas envolvidas na própria escrita como modo de situar a produção de sentido. Seguindo a trilha de Deleuze (2007), que pesquisou produção de sentido diante da linguagem e do pensamento, nos lançamos a explorar os sentidos que podem ser expressos e produzidos em torno do som e das experiências sonoro musicais.

Como escrever sobre a expressão sonora e seus sentidos? Como pesquisá-la em busca de sua consistência: Como o som atua diante do corpo e sua consciência? Pode a palavra expressar o que sentimos diante de uma melodia? Ou diante de um ruído?

Certamente estamos diante de um corpo que não é apenas capaz de reagir quando é afetado, mas também capaz de produzir relações interpretantes (Proust, 1988). As letras, em sua forma gráfico-sonora, ganham decodificação expressiva diante dos corpos alfabetizados e sensibilizados aos meandros da letra-verbo. O que seriam esses desenhos para aquele que não conhece as regras do jogo de saber ler? Que espécie de jogo invisível entre sinais e sentidos é esse? Como passamos a sentir efeitos instantâneos diante da palavra? Tornamo-nos tão sensíveis a elas que já nem reparamos como elas chegaram até aqui?

Algo semelhante acontece com a semiose sonora. Seriam códigos? Imagens? Sensações? Afinal, o que estaria envolvido nessa produção de sentido diante das palavras? O quanto elas carregam? O quanto carregamos nelas?

Cada palavra parece encarnar um espírito em seu sinal, um algo que vibra e recheia sua forma gráfica ou sonora com um certo *élan*, uma expressão sensória. Um tipo de existência que se materializa de modo sutil entre um corpo leitor e um corpo letra. Tratamos de algo que antecede essa codificação expressiva da linguagem. Algo que acontece em cada corpo diante daquilo que o afetou: uma produção de sentido.

Por isso o sentido, mesmo antes palavra, é tomado como efeito de relação entre a expressão e a experiência, cativando no corpo um *spatium* expressivo que chamamos de consciência. Uma pele semiótica que se afeta de diversas imagens em relação, fazendo conjurar um tipo de existência sensível que, apesar de expressar-se na inexorabilidade particular do corpo, entra em relação associativa e compositiva, tornando acessível um certo mosaico de sinais comuns que agenciam imagens/efeitos/afecções.

Tal conceito nos leva inevitavelmente a um plano estético, como se o “sentido” fosse uma noção ou sensação que ressoa entre efeitos imagéticos na consciência. O corpo e sua capacidade de reagir expressando-se para si mesmo. Por isso, para Deleuze (2007) o sentido aparece como um elo que se verifica em cada uma das variações que sempre oscilam diante de qualquer expressão, uma ponte que se reconstrói a cada enunciação, relacionando aquilo que se expressa com aquilo que se experimenta. A linguagem propõe-se a tornar mais claro esse impossível intercâmbio de sentidos entre corpos (Nietzsche, 2004). Pois é impossível externar completamente os nuances daquilo que só aparece em cada corpo.

As marcas fazem de certas operações, territórios estáveis para o código estabelecer sua relação comum e fundar um sinal que comunica aspectos de certa afetação. Com esse sinal simbólico, através do uso da linguagem e seus códigos comuns adestramos o pensamento e a imaginação em torno dessa codificação verbal. Nomeamos e comunicamos.

O sinal do nome, diante de um estado que lhe corresponde, faz aparecer entre eles uma relação de sentido (Deleuze, 2007). O sinal comum da linguagem faz-se na consciência, como decorrência de sua incompreensível tendência a fazer relações entre efeitos. Uma constante atenção que nos acompanha inquieta: O que quer dizer isso? O que está acontecendo? O que estou sentindo?

Por isso, diante de um corpo feito de peles e nervos que se afetam, secretam imagens e estados, que se relacionam entre sinais comuns na linguagem, podemos esperar uma complicação de sentidos e relações expressivas que entram em jogos de discriminação, comparação e valoração muito sutis e minuciosos.

Sensos se afetam em uma batalha estética entre sensações, imagens e sinais. Processam micro-verificações, buscado sintonizar frequências em torno da expressão. Um jogo de afetações entre procedimentos de codificação e valoração atuando no enlace quase impalpável entre os sentidos involuntários do corpo e os significados que aprendemos a atribuir as palavras em seus idiomas.

Eis a conclusão desse breve desmembramento estético da experiência sensível diante da expressão escrita: trata-se de um constante um tatear, uma busca por relação no contrasenso entre letra e leitor. Inevitável contraponto que tece um caminho cambiante em busca de direções e sentidos no texto. O que isso quer dizer? O que imagino dizer?

Nas relações sensíveis de nosso corpo, formam-se sentidos antes mesmo de formarmos palavras, a estética da experiência nos oferece uma imagética repleta de estados e imagens que mal conseguimos comunicar. Contudo, tão logo incorporamos os sinais da linguagem, sentimos nossa cognição incorporar seus símbolos e códigos de modo orgânico. As palavras acabam formando peles semânticas, tecidos vivos que implicam o corpo em seus trajetos sensíveis.

Nesse cenário estético da experiência, o sentido aparece como resultado estético de uma cognição que busca conexões, sintonias e relações com o que lhe afeta. Atuando na expressão, dentro e fora dos códigos, no centro e nas margens da consciência, temos a produção de sentido em sua dupla determinação: assim como a experiência é afetada por relações de sentido, as relações de sentido se afetam pela experiência.

I2- Cartografias da expressão: A estética diante da cognição

A cartografia como método de pesquisa em ciências humanas faz-se adequada ao campo problemático em questão, pois seus objetos, se é que podem ser chamados de objetos, envolvem a *expressão* como produção e produto da experiência. A produção de sentidos diante da expressão sonora envolve o exame da experiência e seus sentidos em torno do som.

Essa qualidade imaterial que chamamos de *experiência diante do som*, ao ser decomposta semióticamente passa a agenciar *sentidos diante da expressão sonora*, criando um campo experimental bastante volátil à pesquisa científica. Por isso, necessitamos de um método entre ciência, filosofia e arte, capaz de acompanhar experiências estéticas e expressões em suas conseqüentes produções de sentido nos corpos.

Um acontecimento, ao expressar-se como variáveis científicas, variedades artísticas ou variações filosóficas (Deleuze, 2004) recorta e cerca epistemologicamente uma experiência enigmática, que possui pontas soltas, causas incompreensíveis, motivos obscuros. Para isso criamos um experimento, um estudo de certa experiência, para submetermos certa variação expressiva ao olhar analítico explicativo da ciência, especulativo racional da filosofia, até mesmo intuitivo e experimental da arte.

Sabemos dos inúmeros significados que são atribuídos comumente à música e a certas expressões sonoras na cultura diante da vasta possibilidade da semiose sonora em diferentes contextos sócio-culturais. Contudo, esse trabalho exploratório pretende acompanhar o mais de perto possível os efeitos e sentidos que as expressões sonoras podem assumir para um corpo e sua consciência.

Por isso não buscamos medir ou testar hipóteses em experimentações sonoras, mas examinar seus efeitos sensíveis diante da consciência, em busca do potencial clínico e estético que pode assumir diante da cognição humana. Buscamos analisar alguns procedimentos expressivos envolvidos nessa variação de sentidos que percorre a expressão sonora. Nesse exame, acabamos por acessar a ininterrupta cognição humana através da experiência estética, situando um corpo entre ciência, arte e filosofia que não cessa de fazer durar efeitos em relação. Capaz de agenciar sentidos entre o corpo e o mundo através da expressão.

Adentramos na expressão sonoro-musical pelo caminho da atenção ao corpo e seus processos cognitivos que se expressam como afetação, acompanhando a formação estética da consciência, sua transformação em consciência de si em torno da experiência sonora. Por isso, essa cartografia monta um território conceitual em torno do corpo como organização sensível, aludindo à condição estética da cognição que opera formando sentidos e expressão na consciência, tornando possível que essa própria consciência crie estratégias para examinar a si. Tratamos de inserir essa variável estética na cognição, como modo de tornar operáveis à luz da ciência e da filosofia, certas noções expressivas da experiência.

Por isso, tentamos mapear procedimentos cognitivos envolvidos na produção sensível da experiência sonora. Ora, como nos diz, Kastrup (1999), a cognição ao ser abordada esteticamente, mesmo em sua funcionalidade, nos possibilita um processo de invenção, gerando contraste com a concepção cognitivista tradicional, cujo objetivo é formular leis e princípio invariantes acerca das estruturas que agenciam o funcionamento da cognição.

A aproximação da semiótica ao estudo da psicologia cognitiva (Kastrup, 1999), nos leva a situar uma relação mais complexa com a experiência, atentando justamente para a variedade de composições possíveis diante da potência cognitiva.

Diante dessa perspectiva que aponta a cognição como potência inventiva do corpo, esse estudo é levado a procurar explorar o que pode a cognição diante da estética sonora, mais do que testar ou confirmar as relações cognitivas possíveis entre som e sentido.

. Essa produção incessante de afetações, como nos diz Spinoza(2009), pode ser entendida como sendo resultado do contato material do corpo com outros corpos. Tais afecções entre corpos decorrem de sintonias naturais, involuntárias que acontecem em

nós. O corpo humano, composto de vários corpos em composição (células distintas em proliferação), ao ser afetado, vai tornando-se mais complexo ao desenvolver uma imagética de si, uma consciência que passa a acompanhar a experiência e suas durações em ação. Tal dimensão sensível do corpo humano leva-nos a um complexo maquinário produtor e agenciador de sentidos. Pareceria simplista abordar a questão do som e seus sentidos no corpo sem discutir como esse corpo se afeta de som e compõem relações com sonoridades. Como essa afetação sonora vai transformando-se através das composições de sentido que o corpo produz?

Embarcamos na semiose humana através do som, como se esse fosse um átomo de afecção que afeta o corpo de modos variados. Desde as respostas reflexas do corpo até os engates nas maquinações da cultura, todas acabam por formar um tipo de relação estética. Por isso, o exame da expressão sonora envolve o exame do corpo em seus processos de subjetivação, pois é nesse encontro que se estabelecem suas relações sensíveis. Examinar o corpo produzindo sentido em torno do som envolve examinar o corpo em seu processo ético-estético de agenciar aprendizagens e experimentações diante da experiência.

Para situarmos esse corpo de cognição sensível à expressão estética, começamos delineando uma ontologia da experiência sonora. Logo percebemos que esse som que experimentamos trata de uma produção do corpo humano, um tipo de reação imagética a vibração audível dos corpos (Wisnik, 1989). O som é a imagem de um efeito ondular que o mundo imprime e exprime ao corpo, pois o som apenas se exprime na consciência de cada corpo.

A relação do corpo com a consciência nos leva a explorar os minuciosos agenciamentos das durações de efeitos sensíveis, estados de afetação que passam como se fossem ondas, pequenos sinais de oscilação imagética, rastros de um momento, de um movimento. A força que nos leva a pensar, a forma de uma idéia, ou o êxtase de uma comoção, quiçá até uma simples atenção que flutua desatenta. Todos esses estados estéticos de si atuam como ondas em relação, produzindo certos efeitos de contraponto, como notas sendo tocadas, formando uma harmonia mais ou menos agradável, com maior ou menor nexos em meio a sentidos mais ou menos claros e/ou atraentes.

Essa relação de composição entre efeitos que duram, sejam sonoros, afectivos, luminosos, coloca a expressão e o sentido no cerne da experiência cognitiva humana, como sendo uma espécie de correlato estético que expressa certas funções operando

seus arranjos inventivos e peculiares que atuam nos jeitos de sentir. A saúde do corpo aparece ligada a essa experiência sensível da cognição, pois ela encontra-se profundamente envolvida com o amplo processo de tomada de consciência que vai maturando no corpo seus modos de conduzir sua afectibilidade.

Os sentidos do som, e de tudo mais que nos afeta, vão sendo manuseados e transformados a partir de sua relação expressiva com a consciência em seu contexto. Nossa mente ou nosso corpo sensível não para de atuar imagetivamente, atualizar seus estados em novas sensações e relações expressivas. Essa condição ventante nos conecta com o tempo e com as durações ininterruptas que nos aparecem como as imagens do mundo, do corpo, da vida.

O som faz seu palco expressivo nessas variações de duração. Os ritmos e seus pulsos, até mesmo os timbres, as intensidades e alturas são afetados pela duração intrínseca da onda, seus comprimentos e velocidades. (Wisnik, 1989). As relações sensíveis que estabelecemos com os sons, seus efeitos e combinações musicais, verbais, ambientais envolvem complexas sintonias materiais e semióticas, voluntárias e involuntárias. Sincronias entre durações e velocidades, sinestésias entre diferentes qualidades sensíveis, uma incessante co-determinação entre corpos, códigos e contextos.

Por isso, o sentido como elemento de uma cognição estética, torna-se um ponto que conecta as diversas funcionalidades sonoras (fala, música, ruídos dos corpos e do ambiente). Como a noção de ressonância e vibração que produz uma sintonia imagética entre a experiência sonora e afectiva, delineando um tipo de conexão sensível entre o corpo e sua consciência ao ouvir o som. Contudo, como escrever acerca desses inexoráveis estados de sentir e interagir com sentidos e sensações envolvidos no som? Eis a questão que inicia essa cartografia sonora.

O cartógrafo sabe que conta com seu corpo e suas ferramentas expressivas e reflexivas para digerir e redigir a pesquisa. Portanto é inevitável deixar-se marcar por experiências em dupla composição – como cientista e como cobaia, pois o pesquisador da expressão conta apenas com sua tecnologia subjetiva e conceitual para organizar o conhecimento. Imagens lhe afetam o corpo e convidam sua atenção tanto para o próprio corpo como para aquilo que provocou o corpo, suas causas e relações sendo experimentadas.

O cartógrafo lançado como instrumento de produção imagética torna-se parte do meio que expressa. As imagens que lhe atravessam e afetam seu processo sensível, situam o mapa de certo processo expressivo que ocorre na sua relação com seu campo problemático. Sua tecnologia envolve o pensamento e a artesanania de seus sentidos. Tal é a zona de eventos dessa cartografia. Tal é a zona de eventos do clínico em saúde mental, do educador, do pesquisador estético, de todo aquele que trabalha com a subjetivação humana viva, em processo. Como manifestar os nuances da experimentação sensível que um corpo pode ter na estética de sua experiência?

No caso, ao tentarmos escrever sobre a experiência sonora, estamos fora de sua língua de origem. Não estamos em meio aos sons, criando noções a partir do próprio universo sensorial do som. Estamos no território da palavra. Nossas imagens e noções sonoras devem inscrever-se na máquina verbal. Conceitos, palavras em combinação devem tentar expressar aquilo que acontece diante das ventanias do corpo.

Como dizer daquilo que envolve musicalidade? Como dizer da íntima condição que torna singular a imagética sonora. Como escrever sobre ondas atizando uma expectativa na pele, nos ouvidos, na música, nas sensações?

Nesse caso, imaginar expressões que se sintonizem entre arte, filosofia e ciência faz-se uma ferramenta semiótica que materializa certos contextos em relação. Um modo de narrar, relacionar imagens em pequenos gestos que atravessam o pensamento no exame dos variados sentidos que envolvem o som.

Imaginemos um plano expressivo onde o som assume todas as possibilidades de afecção e sentido que podemos imaginar operando. Ora como efeito que sai dos corpos (do choque entre corpos na atmosfera), ora como sinal de algum movimento, outrora fazendo-se imagem sonora contemplada pela consciência, outra até fazendo-se signo musical, lingüístico ou expressivo. Enfim, complexas e variadas relações sensíveis entre corpo e som proliferam tecendo um cenário em franca movimentação, pois seus modos de afetar e produzir sentido envolvem tantas formas diferentes que certas determinações fisiológicas se fundem com aprendizados e marcas culturais de modo a tornarem suas origens indiscerníveis.

Todo conhecimento supõe essa confusão em sua origem, parte de uma zona de afetamentos que originam algo, critérios involuntários que se expressam em uma

reação, ou um efeito que se manifesta como tendência diante da totalidade vaga e impessoal do mundo. Todo conhecimento possui uma vida e um contexto em relação.

Portanto, para desenvolvermos essa pesquisa exploratória acerca da semiose sonora, precisamos situar um cenário, um contexto onde tais objetos conceituais – som, corpo e sentido - irão operar suas tramas.

Entretanto, um mesmo sujeito, em suas vastas considerações, pode abrigar em sua reflexão inúmeras perspectivas e contextos que não só dialogam dentro dele, mas interagem entre si na imaginação, no pensamento, na consciência, gerando encontros, desencontros, dramas, enredos e relações entre perspectivas que lutam na busca de coerência e consistência. Eis a rede sensível de afetações que envolve o pensamento.

Toda perspectiva subentende uma espécie de personagem (Deleuze, 2004), uma personalidade ou persona, de onde partem as necessidades, interesses e excitações traçando uma posição no mundo. No caso desse estudo, o eixo problemático dos personagens pensantes situa-se na perspectiva da clínica, nas noções de corpo e sentido operando no contexto da saúde mental.

Essa perspectiva clínica da expressão sonora deriva da prática clínica e musical do autor, que trabalha como músico e como psicólogo, há mais de oito anos, experimentando a musicalidade na clínica psicológica. Por isso, delineamos esse estudo em torno do seguinte problema – como a expressão sonora produz sentido no contexto da saúde mental?

Ora, temos aí uma questão com três grossas fatias epistemológicas que envolvem experiências práticas e conceituais. O Corpo e sua produção de sentido; A música e a expressão sonora; A saúde como condução ético-estética da experiência.

Não basta considerarmos que o som afeta o corpo de um modo salutar, ou pode afetar de um modo salutar. Se o som pode ser clínico, assim como a conversa, ou a fala, quiçá o teatro, a dança ou qualquer outro modo de intercâmbio expressivo, precisamos entender como essa engrenagem expressiva produz consistência sob a ótica da saúde mental.

Nesse ponto nosso foco se estreita diante da vasta possibilidade sonora e seus sentidos éticos e estéticos tecidos pelos diferentes contextos sócio-culturais. Por isso somos levados a uma orquestração de questões para situarmos o problema entre o som, o sentido e a saúde.

Adentramos na expressão sonoro-musical pelo caminho da atenção ao corpo e seus processos expressivos. Pensamos o som diante da cognição, operando diante da

vida em busca de relação com as determinações que lhe escapam à consciência e à vontade, em busca de ação sobre seu corpo e sua afectibilidade. Seriam esses atos de saúde? Uma Grande Saúde (Nietzsche, 2006) que nos acorda e convoca a agir o mais adequadamente possível em certo contexto envolvendo os corpos do mundo e um corpo implicado. O corpo de onde parte a existência em questão.

Por isso, ao situarmos o plano sonoro como um campo de experiência perpendicular ao plano da cognição humana, delimitamos um plano de experimentação clínico-estética que nos leva a traçar um corpo por onde as expressões sonoras atuam em relações que afetam a vida e a cognição de modos variados.

I3 - Diário do imaginário: O método

“Para formar o conceito da esfera, formo arbitrariamente a ficção de uma causa: um meio círculo gira em torno de seu centro e é como se a esfera fosse gerada por essa rotação. Essa idéia é certamente verdadeira e, embora saibamos que nenhuma esfera nunca foi gerada assim na natureza. isso ainda é, contudo, uma concepção verdadeira, pois é a maneira mais fácil de formar o conceito da esfera. É preciso notar, além disso, que essa percepção afirma que o meio círculo gira, afirmação essa que seria falsa se ela não estivesse ligada ao conceito da esfera através da idéia de círculo... Se essas causas, no entanto, são fictícias ou imaginárias, isso se dá na medida em que elas só são verdadeiras porque são inferidas a partir de seus efeitos. Elas se apresentam como meios, artifícios, ficções, que se propõem ao entendimento. (Spinoza, 2009, pg23)

Ao entendemos que todo o processo cognitivo circula por imagens (efeitos) que vão sendo categorizados e valorados, utilizamos as imaginações para situar circuitos de relação, casos, experiências com o som. Modos simples e exóticos de experimentar relações com o plano sonoro.

Isso nos leva ao *diário do imaginário* como modo de dramatizar procedimentos sob a variação sutil da imagética possível à linguagem. Com ela damos foco e ritmos variados ao exame dos acontecimentos, fazendo da narrativa um movimento de experiências. Fazendo do pensamento um exame cuidadoso, convidando o leitor a sentir o gosto da indeterminação daquilo que faz problema.

Por isso, não se trata de relato fiel, mas sim de acontecimentos que envolvem certo percurso expressivo, onde certos elementos se movem e levam-nos a certas atmosferas, paisagens ou enredos. Desse lugar pensamos, buscamos situar as relações prováveis e possíveis entre corpo, som e sentido.

Toda reflexão é uma invenção que materializa relações expressivas. No caso dos diários, essas invenções se propõem dramatizar em texto certa movimentação sensível. Apresentam diferentes formas de experimentar a musicalidade, explorando diversos âmbitos de experiência com fragmentos de personagens que compõem perspectivas: como a de um músico que atravessa a psicologia, ou um educador musical que experimenta a escutar os tons de uma fala. Os modos de situar e narrar a experiência mudam, vão ganhando variações que agregam relações de sentido.

A tentativa de pensar, por si só, nos leva a uma variação de perspectivas que se confirmam e desconfirmam (Schopenhauer, 1999). Por isso, os pedaços de autores que escrevem os diários também são tendências e perspectivas que habitam o pensar. Os diferentes sinais que inspiram nosso pensamento nos levam a considerar a realidade como flutuação de contextos. Por isso, as tendências do pensamento variam mais que a linguagem – pensamos em termos que nem conseguimos falar.

Um diário de pequenos acontecimentos, assinadas pelos autores fictícios que lhes produziram, nos leva a situar o pensamento como orquestração de focos que materializam certa relação expressiva, fazendo drama onde a reflexão acompanha, examinando seus nuances nos limites dos significados.

Na escrita, as variações de estilo acionam sutis variações de perspectiva. As perspectivas, ao mesmo tempo que exemplificam, complicam, demonstrando a imprevisibilidade de certos fatores. Nessa tensão entre estável e instável, a cartografia faz um roteiro de considerações que nos leva a pensar os modos de perceber o som e seus efeitos possíveis como expressão.

O diário do imaginário operacionaliza a expressão de um conjunto de experiências com o som. Por isso, diante do material analítico do texto, esses diários ilustram relações sonoras peculiares. Tal cartografia que examina a expressão através da imagética do corpo, inevitavelmente faz contato com a inventividade que habita a imaginabilidade do pensamento.

Mesmo sem decompor a palavra em seus sons, as imagens que a escrita produz acessam vibrações que atravessam o pensamento. Fluxos de idéias, fluxos de imagens que acompanham o escrito. O pensamento não pára diante da leitura, ele move-se em relação vibrátil com os efeitos daquilo que é lido, produz uma imaginabilidade fora dos termos. Eis o estado supremo da arte, o arrebatamento, onde uma experiência se traduz em pura intensidade, o êxtase semiótico.

Ao escrever somos capazes de expressar estados de onda? Estados de diferentes qualidades imagéticas? A escrita nos mantém em constante intermediação com a palavra que, como vimos, envolve imagens e códigos. Mas ainda assim, a palavra aventureira se lança a tentar delinear tal experiência, a tentar colocar em seus termos certas variações invisíveis. As imagens, por vezes escapam dos códigos, levam nossa percepção ao limite do imperceptível.

Em linhas gerais, dado a relação intuitiva que vamos desenvolvendo com a palavra, cada vez mais ela se traduz em arrepio, em expressão sensível, como se seu código, agora fizesse parte de nossa pele. Nesse ponto temos a poética como modo de fazer da palavra uma experiência.

A palavra pode fazer soprar um vento absurdo, em um lugar da mente aonde nossa pele não chega. Mesmo assim, o sentido cria um efeito em alguma pele onde sentimos soprar. Por isso, escrever pode nos levar a paisagens de ar, pode nos afetar com uma atmosfera indescritível e nos fazer dançar ao som de idéias que balançam buscando pontos de consistência.

Língua de vento

Palavras são livres
Os livros são aves
Que de asas fechadas
Carregam ventanias no coração

Abrimos o livro

Um ar sem palavras

Exala das letras

Nos tira do chão

Voamos em alma

Na língua que sopra ao ouvido

o sopro da vida

imaginamos vidas

e vivemos imaginações

(Eunice Werner – Jornalista e professora particular de português)

INCONTINÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Não sou um escritor.

Sou um falador.

Escrever, para mim, é um modo de soar.

Agarrar o som

fazendo letra

para vibrar arrepios

no pensamento.

Se um escritor ama o silêncio

para germinar seus pensamentos.

Um falador ama a música

para regar suas sensações.

Palavras Úmidas

Idéias Férteis

(Jorge Augusto Peixoto – empresário, publicitário e gourmet)

O QUE SENTEM AS ÀRVORES?

Ela sempre me fazia essa pergunta - Pai, a árvore sente? A árvore chora quando a gente descasca ela?

Nossa, que pergunta! Eu pensava. Tão ingênua , tão complicada.

Acredito que tudo que reage, de alguma forma sente, é sensível. Eu não sinto minhas células se movendo, mas elas reagem umas as outras, se atraem ou repulsam, adoecem, se aniquilam, nascem, se expandem se tiverem condições. Porque a árvore não sentiria? Talvez não sinta dor, ou isso que chamamos de dor, talvez não sinta nada parecido com que sentimos. Talvez suas cascas sejam algo como cabelos. O fato é que torna-se impossível criarmos um mapa de como sentir-se uma árvore á partir da árvore. Partimos sempre de um lugar em nós mesmos, alguma zona dentre nossas aptidões sensíveis. Nossos estados de como sentir-se árvore. O que é ser árvore? Como somos árvore?

- Filha, cada árvore é uma. A gente precisa ver o que ela está sentindo...essa aqui pode sentir cócegas se mexer nas folhas...essa outra pode não gostar.

(Rogério Rosas : Pai, Biólogo Marinho e Orientador Educacional)

PARTE A – ONTOLOGIA CORPO&SOM

1- O CORPO SENSÍVEL

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehad, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hein?

Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se mas não compreendo, pulsam, respiram, há um código no centro, um grande umbigo, dilata-se, tenta falar comigo, espio-me curvada, winds flowers astonished birds, my name is Hillé, mein name madame D, Ehad is my husband, mio marito, mi hombre, o que é um homem? (Hilda Hist, pg. 36, 1982)

1.1 . Matéria e onda : planos de vibração e ressonância

O que é corpo? O que é som?

Como começa essa experiência entre corpo&som?

Seja para um morcego, um pássaro, ou uma vaca. A produção do som envolve um encontro de duas naturezas que se sintonizam. Assim como o bico do beija-flor e a orquídea, o olho e a luz. Os ouvidos diante da atmosfera nos deixam sensíveis ao ar de muitas formas. O som é produto imagético de nosso encontro com ondas que vibram pelo ar.

Uma ontologia do som é uma ontologia entre ambos - o corpo e o som. Pois não há um som puro, como uma entidade além de nosso encontro com a atmosfera. A imagem sonora é produto de uma sintonia. Pelo menos é isso que podemos dizer, pois não sabemos que imagem “sonora” tem a vibração fora de nosso corpo.

As ondas sonoras nos levam a um modo peculiar de experiência. Nossas sensações auditivas e cinestésicas são afetadas pelas vibrações, aparecem em nosso corpo como graus de tensão. Estranha descrição seria essa que explica a sensação sonora. Algo flui, talvez porque as ondas fluem pela atmosfera, seus sinais fazem percursos e imagens em nós como afecções no corpo. Diferentes qualidades envolvem a imagem da onda sonora - força, tensão, intensidade, texturas invisíveis.

Diante da invisibilidade sonora, escutamos uma narrativa de tensão. Um jogo entre ondas. Imagens vibração que envolvem diversas invisibilidades expressivas do corpo, o som é apenas uma delas. O tremer das carnes, o contrair dos músculos, o pulsar dos peristaltismos, o formigar das entranhas, tudo isso envolve imagens da vibração, ondas se expressando em diferentes peles. De um modo semelhante nossas sensações afectivas, revolvem sensações que também se expressam como ondas encarnadas na pele, vibrações sensórias.

Mas o que é a onda para o corpo?

Seria uma imagem um tanto desconcertante pensarmos que a matéria, isto que tomamos como sólido e conciso, seria na verdade a densificação de um fluxo de movimentos incessantes que ocorrem em tamanha velocidade, em um espaço tão condensado, que nossos olhos não conseguem ver sua dança. As massas nos parecem estáticas, mas dentro delas, uma circulação constante nos mostra que o tempo não pára.

Essa constatação da física sub-atômica, não nos oferece um caminho afectível até tal núcleo sub-atômico, pois mesmo nossa pele mais fina não conseguiria sentir a variação que os microscópios eletrônicos mais sofisticados nos permitem enxergar.

Contudo, a imagem conceitual de uma vibração ininterrupta densificando-se em massa afeta nossa imaginação. Leva-nos a considerar cada átomo como uma partícula que tem em seu núcleo densidades menores em constante movimento (Capra,1983).

Que tipo de experiência esses núcleos ou margens móveis poderiam constituir em nossos corpos? Como poderíamos sentir esse pulsar subjacente as nossas respirações e circulações? Micro-vidas que passam despercebidas, em meio a outras que se expressam, se sintonizam e resultam nessa ventania de afecções, trajetos sensórios que assumem distintas velocidades, tendências, formas e direções na cognição humana.

Ao chocarmos uma superfície material na outra – batemos palmas – Plaft! Obtemos presenças invisíveis, porém audíveis. São jatos e jorros de vibração que ressonam pelo ar, nos cercam e penetram afetando nosso corpo e, mais especificamente, nosso aparato cognitivo auditivo. Eis a experiência do som - ondas audíveis emanando do movimento da matéria.

Se roçarmos pele na pele ouviremos o chiado do esfregar. Aumentamos a velocidade ou a força de contato, intensificamos o choque, modificam-se graus de intensidade sonora. Se batermos na madeira, um “toc” sairá do choque entre os ossos dos dedos e a tábua, que possui um corpo firme e poroso o suficiente para ressoar. Já sabemos que será diferente de uma pedra com sua densidade muito concentrada que vibra pouco, logo, soa pouco.

Se empurrarmos ar em nossas cordas vocais, com um movimento de diafragma sutil, ouvimos nossa voz ; se respiramos ouvimos o ar raspando nas paredes das narinas. Aumentamos a força da respiração, aumenta o volume do som de sua vibração. Nosso corpo auditivo demonstra-se altamente afectível ao trânsito vibrátil que exala dos contatos na atmosfera.

O som brota como decorrência imagética desse encontro de naturezas, o choque entre corpos materiais que ressoa pela massa atmosférica do ar. Como se fosse uma reverberação da própria constituição íntima da matéria (Wisnik, 1989), conectada pelos gases e ventos que permitem as trocas mais fundamentais para produzir vida. As ondas circulam na região mais rudimentar da existência, no enlace material entre corpos bioquímicos que entram em sintonia, compondo sistemas vivos, organismos e consciências em proliferação.

A imagem sonora ocorre como exato encontro entre as condições da onda que emanou e do corpo que a sonorifica. Pois o som é uma produção do corpo diante da onda vibrátil. A onda apenas propaga-se como movimento encarnado – seja no ar, na água ou em qualquer massa que vibre. Nas peles sensíveis do ouvido, do cérebro, a onda faz de seu movimento, seu sinal, de sua passagem, uma forma. Por isso, o som é apenas um efeito imagético de uma onda que ventou no corpo e o fez imaginar som. Um efeito involuntário que nossa semiose produz.

Em sua intimidade física, a onda vibrátil é um sinal de presença e ausência imaterial, crista e base que formam pólos. Sua expressão é um puro gesto de deslocamento em equilíbrio constante entre excitação e repouso.

Em termos gerais, o comportamento da onda é puro movimento, um sinal de movimento que atua como uma força encarnada em um condutor. Uma variação de oscilação incorporada na massa de um corpo mais denso. As ondas do mar, ondas eletromagnéticas, ondas eletroquímicas, ondas sonoras, ondas de calor e frio, ondas de dor e prazer. Quando uma onda encarna em um corpo, seu movimento de pulso é o que encarna, como um vento que passa invisível, mas empurrando os corpos em direção ao seu trajeto.

A onda vibrátil contagia. Infecta de movimento tudo o que toca, afeta o equilíbrio das forças. Seu movimento é pura força de deslocamento, vetor, direção, um imperativo que atua sobre os corpos gerando graus de tensão, expressando tendências e velocidades.

Por isso, uma onda não existe sozinha, e nem desencarnada, muito menos parada. No caso do som, ela deriva de um corpo que se deslocou e, pelo movimento, chocou-se com outra densidade, gerando uma carga ondular que se propaga nesse caldo gasoso da atmosfera. Portanto, a onda vibrátil trata de uma fibra imaterial da natureza que agencia graus de força na matéria (Deleuze, 1977).

O material mais denso é impelido por um deslocamento de massas menos densas, ondulando entre altos e baixos. Na microscopia da onda, percebemos a duração das oscilações ocupando função essencial em sua imagética. De acordo com a acústica (Wisnik, 1989), é a velocidade de oscilação dos pulsos que determinam o tipo de imagem sonora (timbre, altura e intensidade) que nosso corpo fará.

Sensações e noções de estabilidade e instabilidade aparecem como expressão de uma relação peculiar entre a onda vibrátil e suas durações no corpo. A velocidade de presença e ausência da crista nos leva a inferir um ritmo frequencial, que culmina em

um timbre para nosso ouvido humano, uma singularidade de textura imagética que deriva do pulsar único de cada onda. A imagem sonora se produz como expressão auditiva para cada feixe de frequências que afeta o ouvido. Cada som é uma orquestração ondular única.

As carnes, membranas e pêlos apenas ressoam, repetindo aquilo que os contagiou de vibração, mesmo sem produzir imagem sonora. Nas cavidades ósseas, reverberamos como caixas de ressonância – à semelhança de uma caverna cheia de ar que retumba os movimentos, sentimos suas batidas, seus toques. Nestes casos, podemos ter imagens cinestésicas destes estados vibráteis, nem sempre audíveis, mas de um outro modo, sensíveis (Queiróz, 2003).

As entranhas, o peito, os peristaltismos das emoções, das agonias e alegrias, as contrações da tristeza, a sensação convulsivante do choro e dos sorrisos, todos encarnam estados de vibração, fazendo parte do universo sensorio do corpo, como um plano de intensidades e ondulações em relação. Algo muito difícil de ser descrito, expressado, pois as ondas parecem aumentar ou diminuir excitações, acelerar ou retardar durações, agradar ou desagradar por suas tensões, seus teores, sua dramática de contrações.

Devido à imagem invisível que a idéia de vibração envolve, para nossos sentidos o ar, o som, a onda, a música, a emoções carregam até o pensamento imagens abstratas de errância, de puro movimento, de invisibilidades em trânsito. Um estado de pura música (Schopenhauer, 1998), pura imagem da vibração.

A vibração acaba encarnando o mistério dos movimentos da consciência, pois o pouco que podemos sentir dessas durações ondulares, demonstra diretamente os limites de nosso acesso ao mundo. A vibração envolve o delineamento de um tipo de experiência que envolve imagens de tensão sensoriais - contração e distensão - que pulsam em diversas temporalidades, em diversas texturas, como o som, as sensações cinestésicas, os afectos.

Entretanto, essas noções invisíveis de movimento não chegam até o pensamento como imagens abstratas, assim como o núcleo sub-atômico da matéria. O som e as emoções do corpo podem ser sentidas diretamente, independentemente da linguagem e sua construção imagética, como uma contração dolorida ou prazerosa se faz.

As sensações afectivas que temos, não raro, são tomadas como ondas, pois, apesar de não enxergamos seus movimentos de gênese bioquímica, a variação de densidade que se expressa na experiência, nos leva a sentir intensidades movendo-se entre estados experienciais e materiais corpóreos que entram em ressonância expressiva

e bioquímica no corpo. Graus de tensão percorrem os espaços físicos e sensíveis do corpo em sintonia. A dor e o prazer aparecem como contrações e distensões que expressam seus juízos sensorialmente, no músculo, na pele, nos nervos e nas imagens de onda que nos afetam.

Por isso, certas qualidades da onda afectiva se relacionam com a onda sonora, criando uma comunhão imagética em torno da vibração. Diversos sentidos e palavras comportam noções desse movimento invisível que o contato com as ondas propicia. Contudo, se formos além das qualidades sensíveis que a onda dispara na percepção, e tomarmos suas propriedades diante da cognição, teremos um encontro de ontologias, entre o som e sua origem biofísica e o corpo cognitivo em sua semiótica bioquímica e experiencial.

Imaginemos a vibração e sua mobilidade frequencial operando em diversos planos do corpo humano, sendo o som apenas um deles. Tomemos as noções de ressonância e ritornelo como propriedades ondulares operando diante das expressões que afetam a cognição.

Se observarmos através da experiência o modo como somos sensivelmente afetados pelo mundo, perceberemos que nossa cognição opera um efeito de concha nos sentidos, toda afecção tende a fazer repetir imageticamente o que sucedeu. Como um princípio orgânico de eterno retorno (Nietzsche, 2004) que, no caso de nossa cognição, culmina na consciência e em seus tipos distintos de atenção, memorização e imaginação.

O corpo surge como um condutor de sinais – afecções e signos – que circulam como frequências em busca de ressonâncias. Uma sintonia primitiva que organiza nossos órgãos em uma combinação semiótica. Base da condição estética do ser humano, sua imagética. Mas como podemos partir da relação material entre corpos e chegar nesse plano de efeitos estéticos que são os efeitos do mundo em nós?

O som surge como uma sintonia entre um evento material e seu sinal. Um corpo que se choca, soa. Logo, nos leva a especular, como esse sinal que afetou as carnes do tímpano nos leva a uma relação de contato e composição?

1.2 – Semiose Humana

“Cada ser humano, dando uma olhada ao redor de um campo aberto, permanece no meio de uma ilha redonda com a esfera celestial azul acima. Esse é o mundo concreto em que o homem está destinado a viver e que contém tudo que ele é capaz de ver com seus olhos.

Esses objetos visíveis estão dispostos segundo a importância que têm para sua vida. Tudo que está perto e pode ter efeito sobre o ser humano está presente em tamanho natural. Todos os objetos distantes, portanto inofensivos, são pequenos. Os movimentos de objetos distantes podem continuar invisíveis para ele, enquanto ele está atento aos que lhe são próximos...

Objetos que o abordam invisivelmente, pois que estão encobertos por outros objetos, produzem barulhos, ou um cheiro, que podem ser notados por seus ouvidos e nariz respectivamente, quando enfim estão bem próximos por meio de seu sentido de toque.

O ambiente próximo é caracterizado por um muro protetor de sentidos que se torna cada vez mais denso. "Os sentidos do toque, do cheiro, da escuta e da visão revestem o ser humano como quatro camadas de um manto que se torna cada vez mais finos em direção ao exterior" (Uexküll, pg. 38, 1984)

Cada corpo nasce como uma célula que incha e desincha em pulsação vital, constantemente sensível a trocas químicas com o ambiente. Tal cenário material é de onde parte a máquina humana. Essa engenhoca que funciona como uma gaita de efeitos, em respiração constante, inflando e desinflando, produzindo metabolismo, pulso, pulsação, ritmo, movimento sincronizado, em sintonia e sinestesia que permite sua construção, seu existir como organismo vivo.

Estamos diante de uma produção involuntária do corpo e precisamos começar com a seguinte questão: como as interações materiais se relacionam com a produção de efeitos sensíveis que assolam o corpo?

Essa pergunta, de certo modo, nos leva a explorar o grau de determinação que tais procedimentos involuntários teriam diante das produções volitivas da consciência. Abordamos o corpo como engrenagem que opera por si, seguindo determinações bioquímicas, porém, culmina em uma produção de si, ou produção de consciência e vontade.

Uexküll (1998) biossemiólogo suíço, entendia essa produção sensível dos corpos animais como uma “síntese” de forças criativas do organismo sofrendo relações de influências do seu ambiente. A partir disso, desenvolveu seu conceito da “*Umwelt*” específica da espécie — o segmento ambiental de um organismo, que é definido por suas capacidades específicas, tanto receptoras quanto efectoras que produzir contato.

Baseado nisso Uexküll desenvolveu sua teoria do signo a partir da experiência imediata de afecção – um corpo que afeta outro. Assim como a psicologia veio a perceber mais tarde, Uexküll percebia e estudava essa inteligência reativa que ocorre na natureza dos corpos. O comportamento dos signos e das imagens que se compõem, ou tendem a composição, em corpos que interagem com seu ambiente.

Essa estrutura de inter-relações materiais entre sinais e suas interpretações é descrita como um “contexto”. Um sistema de relações que se refere à totalidade das ocorrências em que o “texto” está embutido e do qual recebe a “matéria-prima” de sinais e portadores sógnicos (Uexküll, 1998).

Para Uexküll, os processos sógnicos surgem como meio de orientação para organismos em um futuro aberto, expressando ao corpo seus sinais de modo inexorável. Tal consideração sobre a biossemiose do signo destaca claramente a parcialidade do observador humano em sua pretensão de interpretar os signos do mundo em seu repertório de sentidos. Portanto, a diferença central entre a biossemiose do signo para suas noções oriundas da filosofia da linguagem, é que seu ponto de partida aborda o problema do antropomorfismo no exame das funções biossemióticas. Ou melhor, trata o signo e sua condição interpretável como sinal na natureza, que se expressa em sintonias químicas, físicas, biológicas e comunicacionais.

Uexküll (1998) propõem que o presente funciona como um signo, uma captura de passagem. Cada organismo adquire condições de contagem diante do que lhe afeta em seu “momento”. De acordo com suas afetibilidades, a duração do que acontece expressa-se em seu corpo. A experiência de tempo difere de espécie para espécie, sendo cada “momento” como um intervalo de tempo em que a diferença entre antes e depois não existe ainda.

A noção biossemiótica de tempo envolve inclusive, a relativização do ritmo ou estrutura de duração dos momentos de cada processo vital. O tempo não é subjetivo nem objetivo; antes, são ambos, em um relacionamento mútuo, formando uma temporalidade para cada organização biológica. Um contraponto entre velocidades.

Como nos diz Jacob Uexküll (1998), através da biologia, podemos perceber a irreversibilidade e a abertura do tempo como constante da natureza, algo que atua em todos organismos. Com isso, percebemos que a temporalidade de cada semiose refere-se a um aparato de contagem, uma máquina que recorta a passagem inexorável que é o instante em fluxos na consciência.

Jakob Von Uexküll (1998) desenvolveu essa idéia mostrando como o futuro aberto força todos os seres vivos a utilizarem seus aparatos de afecção e contagem para orientarem-se por meio de cálculos probabilísticos, usando estratégias de calcular seu futuro segundo suas necessidades e condições biológicas. Cálculos probabilísticos, que interpretam o presente como referência, ou signo de possibilidades de satisfações futuras de necessidades, são processos ativos de signos ou semioses que cada corpo cognitivo (corpo que conhece) começa a fazer à medida que vai sendo afetado pelas expressões de um mundo. Seu mundo, o mundo.

Os termo signo, apesar de ter sido emprestado da lingüística, através de Uexküll, nos leva a mapear textos biológicos que escrevem a si mesmos, estabelecendo suas próprias relações com o contexto do ambiente circundante. Derivam-se e comovem-se de um modo tão determinado pelas relações diretas de necessidade que os contatos biológicos parecem expressar a mágica das leis e acasos do universo.

A biossemiose nos ajuda a carregar a função expressiva e interpretante da cognição desde os sinais mais remotos que a natureza imprime nos corpos em sua relação de subsistência/sobrevivência/experiência. Essa noção de signo carrega o sentido desde sua gênese mais primordial, o contato do corpo material com seus efeitos e reações. Esse universo de signos imagéticos e afecções oriundas do contato passivo com certo contexto, funda nossas condições de tempo e espaço. A base involuntária onde nascerá a vontade, a consciência e a linguagem.

1.2.1 O carrapato e a síntese passiva

(Uma expressão poético-científica de Jacob Von Uexküll)

“Os carrapatos (Ixodinae) são pequenos insetos acarinos que se fixam em organismos de sangue quente para se alimentar. São capazes de viver sem alimento por muitos meses, mas necessitam de sangue para gerar ovos fecundados.

Possuem apenas três receptores (“órgãos perceptivos”), que podem captar três diferentes “signos perceptivos” (perceptual signs [Merkzeichen]): (1) signos olfativos causados pelo ácido beta-oxibutírico, que pode ser encontrado no suor de todos os organismos de sangue quente; (2) signos táteis como o induzido pelo couro peludo dos mamíferos e (3) signos temperaturais produzidos pelo calor das áreas dérmicas lisa..

Cada signo se refere a uma resposta específica iniciada pelo outro signo. Eis a seqüência e a interação dos três processos sîgnicos como se segue:

O carrapato permanece inerte debaixo da ponta de um galho, no mato. Sua posição permite-lhe despencar sobre um mamífero transeunte. Não há estímulo de todo ambiente que ele possa receber. Então se aproxima o mamífero de cujo sangue ele precisa (como alimento) para gerar sua progênie. E agora algo verdadeiramente estupendo acontece: de todos os fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero apenas três — em uma seqüência específica — se tornam estímulos. Fora do mundo superproporcional, o carrapato é circundado por três brilhos estimuladores (signos perceptivos) como sinais luminosos no escuro e servem ao carrapato como faróis que infalivelmente o dirigem rumo a sua vítima..

A fim de assegurar esse resultado, os três signos permitem ao carrapato executar três operações: o odor do ácido butanóico induz um impulso nas patas o carrapato que o forçam a despencar do galho em que permanecia. Com sorte, ele cai sobre a presa, cujo couro peludo produz agora signos táteis que o levam a se desembrascar, enquanto extingue o signo olfativo “ácido butanóico”. Assim continua até que a porção nua da pele produza um terceiro signo perceptivo, “calor”, que então extingue o signo anterior e provoca uma terceira reação em que o carrapato pica a pele do mamífero com sua probóscide.

Não há dúvida de que esses são reflexos que sucessivamente substituem um ao outro e são induzidos por efeitos respectivamente físicos e químicos objetivamente

mensuráveis. Aqueles, contudo, que se contentam com essa afirmação e acreditam que esta seja a solução do problema mostram tão-só que não viram o problema como todo.

O ponto em questão não é o estímulo químico do ácido butanóico, nem o estímulo mecânico (induzido pelo couro peludo), nem o estímulo temperatural, mas apenas o fato que daquelas centenas de fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero somente três deles se tornaram portadores de pistas perceptíveis para o carrapato, o que levanta a questão "Por que só esses três e nenhum outro? O objeto aparece primeiramente como uma nuvem de cheiro. A nuvem de cheiro desaparece no momento em que o objeto é transformado em uma floresta de obstáculos que (como o couro peludo) bloqueia o caminho do carrapato para a fonte de calor. Tão logo o carrapato alcança a fonte de calor, as propriedades táteis desaparecem novamente e o objeto se transforma em um ponto de torneira quente." (Uexküll e Kriszat 1934: pg. 11).

Cada componente de um objeto orgânico ou inorgânico, no momento em que entra no estágio de vida de um sujeito animal sensível a ele, pode assumir o papel de um portador semântico — como um, podemos dizer, “complemento” no corpo do sujeito que serve de usuário semântico (Uexküll 1984).

O texto da “melodia do carrapato” mostra-nos o “universo subjetivo” do carrapato. Universo onde o mamífero aparece como objeto semiótico cheiroso e quente. Não lhe percebe marrom ou branco, nem sequer grande ou pequeno, apenas calores e aromas levam o carrapato ao êxtase de sua satisfação.

O contexto como condição material, deve possuir sintonias materiais suficientes com o corpo para que o texto da vida e da sobrevivência sejam “recitados”. Tal é a “contrapartida objetiva” dos signos na natureza, certas correspondências entre o subjetivo e o objetivo para que a melodia possa ser “tocada”. O universo subjetivo do carrapato corresponde ao que descrevemos como um nicho, um contexto de sintonias entre eventos materiais e sensórios que possibilitam a sobrevivência.

Por isso, a biossemiose poderia ser descrita como um metabolismo de “segunda pele”, envolvendo o organismo fisiológico em uma “sólida, ainda que invisível para o observador, camada ambiental”. Uma função essencial dessa “segunda pele” é construir um espaço de orientação para o comportamento motor do animal que o habilite a se mover continuamente em busca de alimento, para fugir do perigo etc.

Nesse sentido, os órgãos perceptivos dos animais devem projetar pistas perceptivas indicando objetos do ambiente que, dessa maneira, ganham expressão e sentido, de modo que podem ser identificados pelas “pistas operacionais” à medida que ocorrem.

Trata-se de textos que secretam do corpo. Signos que a biossemiose reconhece na natureza viva dos corpos que tem volição e movem-se por sua conta e risco sobre a natureza. O corpo, seus afectos e seu contexto estabelecem sintonias entre sistemas de signos. Produzindo afecções sinalizando processos relativos a seus estados, sintomas, sinais de seus afectos, e com isso expressa sentidos acerca de si.

“Aqui o transmissor é um ser vivo que transmite sinais por meio de seu comportamento ou sua disposição, sem direcioná-los rumo ao recipiente esperado para responder, como seria no caso de um signo de comunicação. Refere-se a este tipo de signos como sintomas. Eles dão ao experiente observador indicações do estado ou condição do ser vivo que emite os sinais. Eles são de importância central na ciência médica” (Uexküll, pg. 58-59, 1984).

De outro modo, os signos podem sinalizar o contexto como decorrência dos contatos perceptivos com o ambiente. Disparam processos involuntários que culminam em seqüências perceptíveis, qualidades sensíveis, os cheiros, os sons, as sensações. Esses advém do contato do corpo e sua sensorialidade com os efeitos do ambiente.

O ambiente inanimado desempenha o papel de quase-transmissor, pois esse contexto ambiental não está envolvido em nenhuma função semiótica. O entorno se dá como determinação objetiva que acaba sendo envolvida pelo circulo funcional daquele que o ocupa. A água passa a ter função diante da sede, o sol diante da visão, e assim vamos inventando um mundo entre as determinações objetivas e subjetivas.

Por fim, podemos ainda, no caso da cognição humana, comunicar. Com isso, traçamos eventos e elementos comuns para codificar sentidos em significados. Um som que mostra uma pessoa: um nome. Um som que mostra algo que sempre acontece: o sol, a noite, a chuva. A produção de sistemas expressivos diante do uso do signo comum constitui a linguagem e os critérios lógicos para a consciência, uma sofisticação da capacidade de expressar e compor sentidos.

Eis que entre os signos afectivos (sintomáticos) que assinalam os estados do corpo, os funcionais (contexto sensório ambiental) que nos conectam aos objetos do mundo e os comunicacionais (linguagem e expressão comum) que nos permitem

produzir interfaces sócio-culturais, traçamos o início de uma existência sensível no mundo.

1.3 AFECTOLOGIA HUMANA

Se corpo produz diferentes estados diante do que lhe afeta, poderíamos imaginá-lo como um palco onde relações de afetação se estabelecem. Spinoza, filósofo holandês do séc.XVII, em busca de uma ética adequada à ontologia indeterminada dos corpos na natureza, entende que a experiência de afecção seria a realização primordial que possibilita a existência. A Afecção, para Spinoza (2009), é aquilo que afeta e produz algum efeito. O efeito de um corpo sobre outro. Assim tudo na natureza que possui algum grau de sintonia, permite algum tipo de contato ou intercâmbio entre efeitos, produz afecção.

Portanto, toda essa orquestração involuntária dos corpos, se expressa na cognição humana, pois tudo o que sentimos, nos chega como afecção, o resultado sensorio de corpos moleculares que se afetam. Poderíamos pensar que todos os tipos de signo operam como afecção, pois todos refletem qualidades expressivas decorrentes de certa sintonia material.

As afecções afectivas, envolvem a expressão das oscilações de estados e tensões que habitam e indicam o corpo. Os afectos seriam um tipo de afecção oriunda do corpo, como uma expressão de estados somáticos que nos parece um tipo de valoração, sugerindo tendências emocionais que nos impelem a pólos de excitação chamados de alegria e tristeza.

Spinoza traça a existência como linhas de composição entre distintas afecções (incluindo aí os afectos) como se o processo humano fosse montar e desmontar linhas de relação em busca do que é mais adequado, conveniente, interessante, inevitável, enfim, trata-se de ativar relações possíveis, impossíveis, causais, funcionais, na constante tentativa de seguir gestando os efeitos que chamamos de vida.

Um afecto triste seria como uma força decompositiva que atua nesse patamar somático-sensível, nessa pele vibrátil que pulsa nossas emoções. Sua decomposição se

expressa como energia dispendida na destruição, na eliminação. Não se trata do sentimento de tristeza, nem da emoção triste apenas, mas sim de uma potência econômica do corpo que possui uma qualidade decompositiva, destrutiva, de aniquilação.

Assim como as células imunológicas usam sua carga destrutiva para decompor um agente que ameaça a homeostase, a tristeza envolveria afecções de enfraquecimento que atacam certas potências tidas como ameaçadoras. O afecto triste seria o nome dado por Spinoza (2009) ao pólo onde a decomposição atua, onde dói, onde perdemos, onde destruimos, onde nos contraímos por não suportar vibrar o que nos afeta.

De outro modo, a alegria nos remete aos estados de composição, de onde algo deriva, prolifera, germina, oferece-se como prazer, beleza, benevolência. Por isso, alegria e tristeza estariam imbricadas em uma complicada dança de sentidos que enlaçam tais estados em sua relação contextual de bem estar, mal-estar, saúde e/ou bem-viver.

Podemos ver a potência triste misturada com alegria e vice versa na maior parte das expressões afectivas, pois não se trata de cores emocionais, mas do claro e do escuro produzido em suas composições os mais diversos tons. Spinoza trata de modo muito geométrico e econômico as movimentações dos pólos afectivos no último capítulo de seu trabalho intitulado *Ética*.

Poderíamos ver alguma tristeza na alegria de destruir algo? Uma alegria compensatória, que excita uma fúria alegre, poder causar dor naquilo que me causa dor, uma relação que marca violência. (Deleuze, 1999). Ou uma alegria na tristeza, por exemplo, diante morte, quando podemos notar a beleza e fragilidade dessa condição instável que nos habita. Uma morte pode nos levar a experimentar uma enorme comoção diante do mistério e da transitoriedade que é a vida.

Difícil falar desse âmbito da experiência onde transitou Spinoza, misturas onde uma alegria começa a crescer e entusiasmar o corpo, ao mesmo tempo uma preocupação começa a tensionar certas partes do corpo e do pensamento. Como aprendemos a distinguir essas combinações entre alegria e tristeza? Que tipo de imagética elas têm?

Não se trata do palhaço sorrindo ou chorando, isso seria um rosto que representa esses estados. Os nomes das emoções e seus relatos não dizem dessa alquimia peculiar

que acontece em cada corpo. Haveria imagens-vibráteis desses estados? Como seriam essas imagens das passagens afectivas?

Muitos filósofos, dentre eles Nietzsche (2004) e Schopenhauer (1998), escreveram sobre a música, como sendo uma experiência muito semelhante a esse tipo de estado corpóreo. Para eles, o som e a música expressavam mais diretamente a língua das vontades. Uma língua de puro vento, movimento, formando trajetos e direções que envolviam contrações, expectativas e alívios diversos em plena sintonia com a progressão contínua do tempo. Em sua noção de vontade, Schopenhauer (2005) percebia a dimensão não verbal do espírito que habita as carnes do corpo. O som expressaria certas qualidades que também notamos ao atentarmos aos afectos. Tais peculiaridades envolveriam uma espécie de percepção vibrátil nos modos de sentir.

Assim como todas as artes, a música é feita para fazer sentir. Contudo existem muitas variações nessa noção de sentir. Ao atentarmos para nossas sensações, notamos o tempo e suas durações nos movendo sem cessar de um estado a outro, ora como fluxo desimpedido, ora como blocos se deslocando, ora como represa segurando, ora como vazio, ora como plenitude. Essa relação estética e sutil com as passagens e paisagens do corpo, nos convida a atentarmos para essa peculiar qualidade imagética: a vibratoriedade. A imagem vibrátil nos leva a um plano de circulação de tensão, onde experimentamos estados como imagens sensoriais de contração, distensão, fluxos de aumento ou diminuição, oscilação de forças em uma dramática de pura intensidade.

Deleuze (1977), ao tentar explicar essa imagética de intensidades, recorre à noção spinozista de potência. Seria como a expressão de uma passagem, como efeito de deslocamento de uma imagem à outra, ou seja, entre o final de um estado e o início de outro, “potências aumentativas” e/ou “servidões diminutivas”(Spinoza, 2009) atuariam em nosso corpo, produzindo um dinamismo sensorial e afectivo. Não raro, filósofos, artistas e cientistas recorrem à música para falar deste patamar intensivo, não-verbal, onde o estado de trânsito determina uma passagem para um ‘mais’ ou para um ‘menos’, um movimento, uma direção, uma narrativa feita de puro movimento entre graus de tensão.

Entretanto, diante dessa instigante relação entre a expressão sonora e a expressão afectiva no corpo humano, nossa questão é a seguinte: Que tipo de imagem agencia tal produção de sentido que aproxima o som da movimentação sensorial do corpo? Apesar

da proposição de Deleuze (1977), na qual tal “imagem vibrátil” seria pura sensação de variação, portanto não seria imagem, mas sim passagem, ainda mantemos o termo imagem para referir esse tipo de experiência. Pois, se tomarmos a neurociência contemporânea (Damásio, 2000), perceberemos que o termo imagética se refere a tudo aquilo que a semiose do corpo for capaz de produzir, seja na modalidade expressiva que for. Trata-se de uma diferença da imagética calcada na visão e na linguagem, que traz na imagem uma noção de nitidez, negando sua condição de formação e deformação. A imagética de Damásio(2000) encontra-se muito mais perto da afecção de Spinoza (2009), ambas se compõem e decompõem no tempo como duração.

O que sentimos entre uma nota e outra de uma melodia? Entre um pensamento e outro? Pode se tratar de uma passagem, mas não haveríamos de sentir alguma imagem dessa passagem? Não se trata de reconhecer as passagens de uma nota para outra, a questão seria, o que sentimos que faz com que a passagem de uma nota para outra seja a imagem de uma relação em movimento?

Essa imagem vibrátil não seria uma produção semiótica exclusiva do som. Haveria alguma relação possível com o movimento de sensação afectiva? Como expressar os movimentos intensivos de uma expressão sonora, de uma emoção estética ou uma experiência afectiva. Tudo isso, envolve uma dança de graus, uma movimentação de forças e intensidades que pouco podemos descrever, mas experimentamos sua densidade e consistência a todo momento.

Pedimos ajuda ao som por conta de sua ontologia vibrátil e escura (fora do plano da luz) para podermos aproximar as imagens sonoras da potencia afectiva em expressão. O que se passa diante de um orgasmo? Ou de um simples arrepio? Quiçá de uma singela inquietação? O que é uma vontade? Todos tratam de sutis movimentos estéticos de tensão que colocam nosso corpo em pulsação com o que lhe afeta.

Imaginemos então, como exemplo, que alguém diga: Nossa, tive um orgasmo intelectual ao ler um trecho da Clarice Lispector sobre a falta de tempo. Imaginemos em seguida que alguém absurdamente pergunte: E como foi o orgasmo?

Como responder uma pergunta desse tipo? Como descrever uma experiência dessa? O que se pode falar senão que foi bom ou ruim? Haveria como descrevê-lo em sua singularidade? Que correntes vibraram no corpo, por onde? Nas costas, no peito, na

pele dos braços? Como eram essas correntes? Ondas grandes, engolfantes, ou suaves, pequenos sopros que iam crescendo à medida que ia lendo e visualizando as imagens escritas. Como sentimos isso que chamamos de orgasmo?

Ao falarmos de uma imagem-vibração, falamos de uma experiência que acontece como puro movimento. Um signo-sonoro ou vibrátil são como a imagem de um platô, até figuramos sua variação, mas algo que não pára, faz imagem em ato.

Notemos que a experiência de contemplação sonora é, em si, é de pura expectativa com a passagem (Letivin, 2011). Principalmente a música escutada pelo não-músico. Pois o músico ainda pode ouvi-la decompondo suas formas e tomando-a como figuras em arranjo. Já o não-músico tende a escutá-la como pura expressão de movimento, e por isso, talvez use critérios mais afetivos para figurá-la.

Até mesmo na fala, quando escutamos alguém, sentimos algo além dos códigos, um fluir de sensações que se decidem entre direções. Algo nos modos de escutar nos coloca perto de uma atenção esses sentidos em movimento, encadeando uma narrativa, ou uma dramatização daquilo que dá liga aos eventos, que faz deles relações humanas em operação, ou melhor, devires (Deleuze, 1977). Essa conectividade, o que Deleuze-Guattari (1994) chamaram de “devir”, faz fluir uma sintonia de conexões, por onde passa uma circulação de potência, como um meio condutor que ao fazer contato, passa a gerar correntes, tendências e direções.

Essa conexão nos faz imprimir vida afetiva sobre as matérias expressivas que nos atravessam. Interesse, instigação, necessidade, provocação, esse é o ponto onde nos implicamos com o que nos afeta. Envolvemo-nos e começamos a fundar infinitas relações com os efeitos que se insinuam constantemente.

Ao percebermos essa imagem-movimento que nos envolve, somos convidados a notar o corpo em seus estados intensivos. A imagem da afecção é toda aquela experiência de sentir que algo lhe afetou. Uma luz, um som, um cheiro, uma sensação no corpo. Toda a percepção, até mesmo subliminar, envolve as imagens-afecção. A imagem vibrátil do corpo surge também como uma afecção, pois nos diz Spinoza (2009), os afectos são afecções do próprio corpo. Sua imagem é como um grau de tensão que experimentamos como uma afecção, porém oriunda de nosso próprio corpo,

ou seja, não a situamos como um sinal externo. Estamos fazendo imagem dos estados do corpo.

No escuro do corpo, além das imagens de luz, as demais surgem como signos de outros mundos perceptivos. Dentre eles, a vibração faz um meio de pura tensão. Não envolve cheiro, nem cor, e no caso do afecto do corpo, nem mesmo som. Mas, como o som, vibra e varia em seus graus de aumento e diminuição.

Uma dramática de pulsos que nos leva a sentir algo invisível mover-se e variar. Varia como encarnado em nós, um pouco diferente do som, pois o som nos oferece uma imagem auditiva difícil de descrever, mas que envolve linhas e texturas. A vibração como potência se apresenta um tanto cinestésica, um tanto motora, um tanto na pele. Estamos mergulhados em estado, por onde as imagens do pensamento passam. A própria vibratoriedade dos estados faz imagem para o pensamento, visto que aprendemos a atentar a nossa variação de potência.

De forma geral, tentamos situar uma certa produção de imagem muito sutil que ocorre diante da experiência da potência. As imagens da movimentação vibrátil em meio a qual nos conduzimos geralmente são traduzidas em palavra, expressão verbal. Se observarmos com cuidado, as palavras adestraram nossa cognição a ponto de realizarmos automaticamente uma correspondência verbal ao que nos acontece, diminuindo nossa atenção imagética ao corpo, percebendo menos seus nuances sensórios e estéticos.

Poderíamos imaginar como se comporta nossa atenção diante de tal variação de intensidades circulando no corpo? Que manobras ela faz diante do que acontece? Nesse ponto entendemos que o sentir envolvido na música, na arte e na vida, além dos signos e suas funções, envolve uma dramaticidade de forças que se efetua como relação estética sobre o magnetismo do corpo.

Os afectos aparecem como essas imagens sensórias, involuntárias, que parecem revelar atratores em uma circulação de pulsos. Como ondas em velocidades e qualidades semióticas distintas. Das sensações do corpo as sensações do pensamento, fazendo circular a maré da potência.

Nossa fome ruge como um som, um ímpeto selvagem, impulso de algo que vibra, assim como os fala Nietzsche (1998) ao explicar a potência das intensidades do

corpo: fazem um jogo de pura força, fio de tensão que estica e afrouxa-se criando uma dramática de contrações, graus de força variando entre seus limites. As ondas contorcem tudo que atravessam, o corpo é atravessado por ondas de potência.

Esse estado primordial de consciência corpórea, nos leva à dimensão oceânica (Freud, 1908) atribuída à música.

Zuckerlandl (1978), filósofo da música, fala sobre o som como pura ação de forças, sendo a nota musical uma força estável inserida em um campo gravitacional criado sobre as leis de atração das frequências. Para ele, a música ocidental, utiliza os determinismos de sintonia entre frequências para criar experiências estéticas por sobre as forças sonoras. A relação entre elas (intervalos) envolveria possibilidades dinâmicas de tensão entre forças, que provocaria diferentes estados sensoriais em organismos, no caso da espécie humana, ligados à sensação de expectativa, relaxamento, tensão, direção e movimento.

Diante dessa ontologia sonora, notamos que, na escuta, se conseguirmos perceber os adestramentos que os códigos musicais e verbais operam na expressão sonora e afectiva, talvez seja possível experimentar o som e o corpo em seu caráter pré-figurativo, ou seja, anterior à figurarmos de sua função semiótica. Esse deslocamento de atenção nos levaria à musicalidade como devir, anterior à música e à fala, desdobrando-se diante da afectividade corpórea que exala em torno da expressão sonora. Tal condição nos levaria a contemplar o som em sua materialidade vibrátil, uma escuta vibrátil do corpo afetado pelo som. O que vibra em nosso corpo ao escutá-lo?

Um som muito alto pode excitar o corpo até agredi-lo, um som muito baixo pode atirar nossa atenção e aguçá-la ao máximo de sue foco para tentar ouvir, ou pode até passar por nós indiferentemente. Nossas relações de expectativa em torno do que nos afeta, das necessidades e apetites sensoriais produzem sempre alto grau de tensão que se dirige para esta ou aquela direção. Nesse ponto, para podermos meramente distinguir a imagem sonora que nos afetou da imagem sensorial que reagiu (o trovão e o medo), precisamos estabelecer algumas relações que formam critérios na percepção.

Tal procedimento sugere que a cognição opera circuitos de sentido desde que se torna capaz de relacionar-se com as afecções que lhe atravessam. Eis o patamar ativo que segundo Spinoza (2009) nos garante liberdade da escravidão passiva dos afectos.

Contemplar e pensar nos leva a tomar consciência das relações entre aquilo que afeta. Se bato, sai um som, se bato forte, o som sai forte, se é fraco, o som sai fraco. Essa relação me leva a uma engrenagem ativa de causalidades, que me permitem, através da vontade, regular o som que emito.

Se aprendo a me tornar causa ativa de minhas alegria e tristeza, aprendo a estabelecer relações adequadas de conveniência com meu corpo no mundo. Com o pensamento, produzimos um ente que nos acompanhará, um acompanhante essencial que podemos chamar de autoconsciência (consciência de ter consciência). Tal procedimento transforma os efeitos e sentidos da experiência imediata, processa-os em cadeias mais complexas. Fazendo-o entrar em relação comum.

Existe aí algo além da reação afectiva imediata. Existe o intermédio de uma consciência que sedimenta experiências, nos levando a reconhecer o familiar, o repetido, o comum. Meu corpo passa a ser colocado em um plano que, mesmo incluindo as relações com afecções imediatas, move-se sensível a uma superfície de sentidos produzidos pelo reflexo da experiência no pensamento.

Involuntário procedimento que vai fazendo tecido na contemplação, tecendo semelhanças e diferenças. A experiência comum possibilita que eu acompanhe trajetórias em suas repetições, pois ganho um modo de valorar o que afeta sob um outro plano de critérios mais ativos. Um modo secundário de sintonia, como sendo um ato de acompanhamento que coloca as alteridades imagéticas sobre um mesmo condutor, a consciência que percebe a si.

A partir do momento que posso reconhecer tal processamento posso tentar expressar as marcas daquilo para que outro reconheça. O comum funda as bases da comunicação. Funda a partilha do sensível (Ranciere, 2009), como sendo esse um ato primordial de composição, onde torno possível fixar a noção do que é comum para que as partes exclusivas possam se expressar e se relacionar produzindo ativa variação.

Toda experiência sensível parte de algo que se faz comum, um conector, uma liga, desde as funções involuntárias. Contudo, diante da contemplação, torna possível criar um sinal de afetação comum, um signo que possa expressar com certa estabilidade. Como apontar para o chão e fazer um som, sugerindo que aquele som representa o chão.

Para Spinoza (2009), o corpo humano é capaz de agenciar e produzir muitas afecções expressivas, contudo, eles variam sobre dois grandes atributos – a extensão e o pensamento. O primeiro se desdobra no espaço, como matéria, partícula, o segundo, no spatium, como intensidade imagética, onda sensória.

Ambos se encontram na semiose de um corpo humano. Ambos afetam o corpo de afecções variadas, contudo, os procedimentos que os colocam em relação, que estabelecem uma relação ativa de acompanhamento e produção de sentido, esses se sintonizam em um metabolismo superestrutural, em um tecido de afecções que se condensam em noções comuns e critérios ampliando a superfície de relação e composição sensível.

Contudo, a formação desses universos sensíveis envolve aprendizados de vários tipos que, apesar de surgirem espontaneamente, como um ato de acompanhamento involuntário, tendem a certas ordenações. Obviamente que certas limitações neurológicas mudam a complexidade e a adequação de certos processos, mas sempre podemos criar um modo de estar e desfrutar em um contexto que aceite as limitações.

Portanto sentir envolve estabelecer relações entre elementos expressivos, relações de afecção em operação. Tal variedade qualitativa da imagética do corpo nos leva a situar a vibração como modalidade imagética que envolve ondas em movimento. Entre o som, as emoções e demais ondulações, aprendemos a operar ativamente, experimentando o corpo e suas relações diante de uma consciência de si. Com isso criamos sensibilidade a um plano abstrato de imagens e efeitos. Tal incorporação envolve um processo sensível de acompanhamento.

Tudo parte de uma atração ou repulsa por certos procedimentos da experiência. Nesse sentido aprender é como cativar, fazer germinar a necessidade de entender, de saber, não propriamente exigir e testar. Aprender é necessitar do acompanhamento do pensamento para agenciar aquilo que nos afeta.

O BEBÊ EQUILIBRISTA

Cada vez que soava, ele chorava. Era como acionar uma máquina. Enquanto estávamos em silêncio, parecia que estava vivendo a expectativa de algo horrível que viria. mas se ocupássemos aquele espaço de agonia com o som, era como detonar uma bomba que já estava por um fio. Era curioso, sentia como se o mínimo de conforto fosse aquela expectativa tensa, o choro caia como uma explosão, a expansão terrível que a tensão já anunciava. Não era um choro de alívio, era uma dor em seu grau máximo, uma força tão ruim que poderia decompô-lo por completo, arrebatá-lo o corpo de tanto convulsionar o horror. Essa dor, no silêncio, era suportável. Qualquer som fazia vibrar a corda do equilibrista que estava por um fio para não cair. Aquele bebê era um equilibrista, antes mesmo de saber o que está lhe acontecendo, já sabia equilibrar suas afecções diante do mal-estar.

Ali de onde estava, eu só percebia a agitação de algo grande e tenso em movimento, mas não conseguia entender o que era. Aos poucos, fui percebendo seu corpo, os sons de seus gestos. A respiração era instável, entrecortada, sem ritmo, como se cada gole de ar fosse o último. Os braços se moviam levemente, como sendo empurrados para frente e para trás. As pernas um tanto travadas e os pés agitados, dedos em constante abre e fecha, um pulso bem acelerado.

Que orquestra é essa? Uma engrenagem dessincronizada, sem ritmo. Não existe algum gesto que possa oferecer integração a alguns daqueles

movimentos automáticos, algo que funde um comum entre eles, algo que comece a juntar as diferentes afecções.

Seu corpo já estava tomado de ruídos. Como poderia esperar que o som de um instrumento o atraísse, era como mais uma voz desintegrada a fazer-se presente em um caos quase insuportável.

Sinto que meu corpo não é mais um, aquele corpo pequenino expressa toda sua reação em um descontrole que espalha toda sua afectibilidade no ar. Eu sou invadido por tais jorros desesperados. Ao invés de procurar algo para fazer com aquele desespero, percebo meu corpo desesperadamente pensando em modos de acalmá-lo. Como poderia entrar em ressonância com aqueles sons sem me afligir?

É preciso aceitar aquele horror. Doer até o último fio de dor, até chegar lá, onde não há mais luta, não há mais reluta, o corpo se entrega ao que lhe acontece. Não se trata de indignidade ou falta de coragem, sempre lutamos até onde podemos por nossa liberdade. Mas certas lutas não são entre forças afins, certas lutas nos colocam contra a natureza, as forças maiores que regem a morte, a fúria das tempestades, o impiedoso calor do sol.

Esse inimigo não pode ser vencido, deve ser absorvido. Naquele caso, era como ficar ali, sendo contorcido, até a serenidade de uma paisagem devastada, o cansaço, vir nos aconchegar. Acompanhamos aquela aflição sem fim, sem a falsa animação do adulto que tenta distrair, nem o apelo agoniado e sincero daquele que não suporta mais. Faço minha presença no auge daquela devastação, me deixo devastar.

Não se trata de procurar sinais para interpretar. Muito pelo contrário, meu corpo surge como contraponto. Sempre contraponto, pois sou outra existência afirmada, estou em relação com ele, não sou ele, e nem pretendo criar essa confusão. Meu acompanhar envolve aceitar aqueles efeitos agitados e deixar-me envolver por aquela turbulência, coexistir, apenas estar onde está o furacão.

Me aproximo, lento, e atento a tudo que seu corpo faz. Não estou conduzindo meus gestos já determinados a alguma ação, estou deixando-me conduzir pelos indicadores que sinto. Fico no nada, conforto-me em fazer nada, deixo o fogo da ansiedade se atenuar e aceitar o que acontece.

Nada faço, ou quase nada. Nada que não seja necessário ao corpo, pois sinto que tudo em volta é muita presença para o menino, Minha respiração já está fazendo contraponto com sua vibração. Respiro lenta e profundamente, quero contrapor seus pulsos médios e agitados com pulsos graves e lentos. Busco um modo de sintonizar.

Não se trata de me comunicar, muito menos de falar, mas de sintonizar a sensação de estar ali, sintonizar o desconforto com modos mais confortáveis de estar, a atenção aflita tentando achar um modo mais relaxado de atentar. Uma busca muito corporal, muito silenciosa, e muito musical, pois não se trata de chegar em algum lugar, mas encontrar modos de soar, de coexistir.

Nesse ponto, como explicar uma ação que não é ato, é tato e atenção. Essa ação silenciosa pode ser tida como conhecimento, um saber que se incorpora na formação do clínico, mas também do músico, do professor, do

pai, daquele que sabe não poder dizer e dar nitidez para tudo o que regula sentindo.

Sentir é uma regulação que se aproxima muito do invisível, pois não se trata de enxergar com nitidez, mas sim experienciar e regular os efeitos daquilo que escapa da zona nítida dos sentidos. Aquilo que aciona as causas inauditas dos mistérios do mundo. As causas da vida e de tudo mais que nos comove por sua impenetrabilidade. Aquele bebe já sabe se equilibrar em meio as afecções da vida.

(Raul Souza - músico e pediatra. Professor de Neurociência, pesquisa a base neural da experiência estética)

1.4 COGNIÇÃO SENSÍVEL: Uma breve ecologia da expressão

1.4.1- Sintonia, Simultaneidade e Sinestesia

Começemos, então, antes do princípio. Como podemos pensar em nossa movimentação cognitiva diante desse cenário sensível delineado esteticamente? Antes das afecções e expressões precisamos existir, ser afetados por velocidades e pulsações do mundo, produzir momentos, para despertarmos nossa jornada corpórea.

Iniciamos com involuntárias sintonias que permitem nosso corpo gerar para si um contexto estético, ou seja, um universo sensível. É muito curioso observar como o corpo, desde se patamar involuntário, pratica diversos tipos de sintonia que, ao atentarmos esteticamente para nossa cognição, podemos percebê-los através da experiência.

Uma sintonia, como conceito, refere-se aos inúmeros tipos de intercâmbio de afetações ou conexões sensíveis que os corpos são capazes de produzir. Uma partícula só conecta-se com outra por conta de afinidades físico-químicas que, no caso do corpo humano, se complexificam em afinidades semióticas, derivando para inúmeros tipos de sintonia possíveis entre as expressões humanas.

Por isso, nosso ponto de partida foi o encontro de certas condições materiais que possibilitam um intercâmbio de afetações. No caso da expressão sonora, por exemplo, a vibração e o tímpano possuem um tipo tão peculiar de sintonia que seu contato gera um efeito sonoro no corpo. Diante dos olhos tal vibração pode passar invisivelmente, como se não existisse. Esse efeito sonoro, que partiu da conexão de certo circuito material ouvido/onda, é uma afecção, o resultado imagético de uma sintonia.

O mundo só nos atinge por conta de inúmeros processos de sintonia que, inclusive, mantém o corpo vivo, orquestrando todos seus micro-processos involuntários. A imagética do corpo humano envolve essa complexa sintonia entre os corpos materiais e imateriais que nos compõem (Damásio, 2000). Não acessamos diretamente as composições bioquímicas e celulares através de nossa percepção. Nossa percepção é fruto dessa síntese passiva que gera imagem de afecções no corpo. Portanto, quando falamos de afecção como algo que sentimos nos afetar, falamos em algum tipo de imagética em torno da consciência.

Isso nos mostra que a imagética seria o ponto de partida da cognição, o ponto aonde começamos a perceber o que nos afeta, uma espécie de gênese da consciência. Antes disso a cegueira reativa apenas nos leva a descarregar a tensão de modo involuntário. Quando notamos o que nos afeta, a cognição já deu seu primeiro passo em direção à consciência. A imagética denota um gasto de procedimentos na produção de aparência. A aparência do mundo é sua imagética, imagem dos sentidos.

A imagem, como conceito da filosofia da mente (Bérgson, 2002), extrapola sua origem visual. Imagem é tudo aquilo que se pode notar, perceber, tudo o que afeta e produz algum efeito sensível ao corpo. A imagem da dor não seria propriamente alguém chorando, isso seria uma imagem áudio-visual de uma situação que envolve dor. A imagem da dor envolveria a própria sensação dolorida em seus termos cinéticos. A contração na pele, no peito, na garganta, diferente a cada vez, mas suficientemente semelhante para ser reconhecida como dor.

Em meio a esse pulsar de imagens e momentos que se deslocam o corpo, a atenção que variava desgovernada ao sabor das forças passivas, agora ganha certa regularidade de movimento, passa de um foco a outro. Dança, anda, vai e vem de um circuito a outro, do movimento dos olhos às imagens no pensamento. Velocidades e durações encadeadas em imagens regulam-se pelo pulsar de uma atenção que agora, começa a acompanhar as imagens desses efeitos.

As sintonias acabam por produzir sinais, signos que desdobram consciência inexorável até um sinal comum, um código. Esse sinal propaga, diante das consciências que o interpretam, acesso a imagens em relação, uma certa expressão da sinestesia que ocorre na mente, uma expressão estética das diferentes qualidades sensíveis do corpo.

A Sinestesia diz da variedade qualitativa dos efeitos que existem entre os diferentes órgãos dos sentidos. O ouvido gera som que se compõem com a visão e suas luzes, os cheiros, os toques, sabores, todos formam uma *Umwelt* (contexto perceptivo singular) em cada ser humano. Nunca, em toda história da ciência, nunca foi possível ter acesso à sensibilidade da mente ou do corpo de outro ser humano. Cada um acessa o seu de modo sinuoso, e especula, supõem, atenta e atribui movimentos e relação às mentes e corpos alheios.

Tal constatação, por mais ingênua que seja, nos leva a perceber o tamanho do abismo que nos separa, no mesmo lance, a força das sintonias que nos associam.

Estabelecemos graus de comunicação através desses sinais que emitimos acerca do que se expressa em nossa consciência.

Imaginemos o momento em que alguém desenhou uma figura que se assemelhava em características e proporções a um corpo qualquer, e esse corpo foi reconhecido por ser humano por reconhecer semelhanças nas características e proporções. Eis a pré-história da comunicação, da cognição civilizada pelo verbo. Eis a inteligência estética que relaciona expressões e busca sinais de sintonia.

A sinestesia se expressa nas diferentes modalidades da experiência, naquilo que vemos, que ouvimos, que encostamos, que imaginamos, tudo se lança em composição estética. Mais do que algo cinematográfico, a paisagem atmosférica da existência humana envolve um agenciamento entre todos os sentidos possíveis ao corpo. Dentre eles, o som nos leva a um plano de sensações vibráteis. Se o desenho expressa formas e movimentos espaciais daquilo que se vê, o som expressa indícios de algo invisível, que existe, mas não se pode ver.

Além disso, seu teor ondular faz dele uma força que afeta por sua densidade, seu grau de tensão. Nesse sentido, a duração determina muito acerca da experiência sonora. A partir dessa contagem de durações o corpo começa a se nortear ativamente sobre as afecções sonoras e suas causas.

Eis a sincronia involuntária, que associa uma série de diferentes qualidades expressivas que duram no corpo em relações de duração. Tal sincronia nos leva a encadear o movimento de um gesto com seu som. O choque das mãos na palma e o som do tapa. O choque entre as coisas e seus sons.

Começa a germinar uma noção de simultaneidade, de passagem e de distâncias temporais – contagens que alinham e distinguem presente, passado e futuro. Desse modo conseguimos agenciar diferentes durações em momentos, sintonizar pulsos e criar ritmos, deslocamentos temporais que associem diferentes afecções a certo recorte de tempo.

Todos os órgãos dos sentidos começam a operar em conjunto, a sinestesia do corpo começa a mover-se em sincronias permite associá-los em relações e procedimentos ativos, de exploração e experimentação.

Um efeito de sentido tende a acompanhar os outros de um modo involuntário. Notemos como o olhar se volta para a direção de onde vem o som. Como o movimento do corpo batendo palmas é sincrônico com o som das palmas. Algo engrena entre luz e

som e começa a produzir um mapeamento mais amplo do contexto espaço-temporal. Logo começamos a entender que cada choque entre corpos, cada contato entre densidades na atmosfera se faz ouvir. Calculamos o tempo entre a batida e o som, reconhecemos corpos e seus sons característicos.

Se considerarmos que o corpo cognitivo desperta buscando tecer sintonias, combinando as diferentes sinestésias que lhe aparecem como imagens na consciência em relações sincrônicas que lhes permite acompanhar seus movimentos e durações. Temos um ponto de partida para pensarmos o desdobramento expressivo da cognição imagética em um contexto que varia no espaço e no tempo.

DIÁRIO DE UM GOTA

E se eu me tornasse uma gota. Pingasse de um chuveiro, despencando das alturas, caísse em queda certa para espatifar-me no chão. Fiúúú... Na laje fria do impacto que até me perderia de quem sou: Plaft!

Me sinto escorrendo, escorregando pelo buraco do ralo, Fiúúúú.. Enquanto algo flui, em uma descida interminável, escorro em meio a muito mais que eu. Se me percebo, te diria que nem sou mais o mesmo, agora sou jorro, sou fluxo, jato correndo pelos canos.

Nesse embalo de água caindo, caio no sono. Durmo como quem esquece que vive, esquece do que acontece. Me acordo pleno, em meio ao vasto oceano. Agora sou um enorme pedaço do mundo. Sinto-me um tanto absoluto.

Mas logo o embalo da maré me levanta. Estou em uma onda. Sou uma onda, e me movo em direção à areia. Shhh...sinto algo me levar, mas diferente da queda – fiúú, se bem me lembro. Curiosamente, vou sentindo um crescer daquela aflita iminência do impacto...novamente aquele...

Plaft! quebro na areia da beira, espirrando em várias direções.

Quando me vejo de novo, sou novamente gota, nos pêlos do braço de um menino que corre. Oh meu Deus! Quantas vezes isso se repetirá? Me desespero de aflição. Plaft! Plaft!...Sinto uma história, sinto que sou uma vida, tenho uma vida, uma história que me afeta...todas as minhas quedas e movimentos são revividas naquele instante. Como se tudo o que vivi passasse a habitar meus corpo... aquele Plaft, Fiúú, a queda, shhh, a onda...

Em meio a tanto acontecendo em mim, até me perco de onde estou. Apenas sinto algo crescer novamente. Grau por grau, rumo a uma explosão. Como lágrima prestes a chorar. Algo como um Plaft! Mas diferente. No silêncio do calor, evaporo ao sol.

(Luiza Freitas Luz – bailarina, estudante de moda, trabalha com teatro infantil)

1.4.2- A contemplação e os acompanhares

Se a consciência é reativa, sensória, surge como tela de efeitos involuntária expressando o que acontece no corpo. Aos poucos, nossa habituação a ela nos permite tomar consciência dessa afectividade incessante.

Nesse ato primordial de atentar ao que afeta, a energia pulsional do corpo não é usada para reagir ao efeito defendendo-se ou atacando, é transformada em algo que nos faz apenas contemplar, explorando as sensações da paisagem imagética que o corpo faz. A contemplação investe a libido na imagética da consciência, gerando produção de aparência, existência sensória. Seria esse o ato primordial da consciência de si? Tomar consciência da imaginação do corpo e conduzir o pensamento? Perceber-se sentindo e imaginando?

O pensamento, esteticamente falando, não seria apenas uma descarga simbólica (Freud, 2000), como se fosse uma outra entidade fenomênica, pois as imagens que afetam a consciência de forma passiva não são símbolos, são o próprio substrato que compõem a realidade, são as afecções do corpo que nos colocam diante do mundo.

Aquilo que minha mente agencia é a própria vida, pois assim, a vida afeta o corpo, através dos sentidos. A memória e a imaginação ressoam o vivido, mas esse substrato vivo, que sentimos ser a realidade, esse é núcleo da imagética, essa é a fonte de nossa existência semiótica.

A contemplação envolve uma relação peculiar da atenção com as imagens que afetam a consciência. A atenção vai ganhando tons à medida que as experiências vão acontecendo e algo no corpo vai acompanhando e reconhecendo o comum, o estranho, produzindo relações de causa, aprendendo com seus efeitos.

A contemplação das afecções é o efeito primevo da consciência diante dos fluxos voláteis da síntese passiva. Um efeito de tela, de concha, de ressonância, de acompanhamento, duplica o instante e faz durar algo daquilo que passou. Tal efeito pode ser tido como uma combinação entre memória, atenção e raciocínio involuntário, pois a consciência não é unívoca, é uma orquestração.

Ganhamos consciência de nossa consciência. Eis a função contemplativa: acompanhar as relações que estabelecemos na consciência imediata.

Nossa consciência não se limita a expressar o que lhe afeta, mas começa a criar dobras, planos de ressonância que entram em relação compositiva. Essa dobra nos lança em outros campos de ação, outros planos de temporalidade (Cronos e Aion, pg. 21). Diante da consciência de certos processos, eu posso conduzir mais precisamente minha ação. A vontade deixa de ser reação involuntária para ser iluminada pelo pensamento.

A vontade surge como uma expressão das necessidades do corpo que vibram em sua língua natal. A paixão forçando as imagens faz o impulso conduzir o corpo selvagem. Esse impulso faz-se um pulso diante da contemplação. Pois a vontade nasce diante da consciência, diante da volição daquele que sente.

Criamos uma relação de acompanhamento com o selvagem que urge, ronca, treme por dentro, essa relação me leva a dupla face da vontade – a tendência do corpo e a tendência da escolha diante do corpo. A vontade expressa a minha fome e meu impulso em não comer, pois estou tentando emagrecer.

Nessa tensão entre afecções estéticas, situamos o plano expressivo diante da cognição. Todos aspectos voluntários e involuntários se expressam – a fome e a vontade de controlar o apetite. Por vezes, trata-se de uma composição entre antagônicos, a relação com um paradoxo em um jogo de interesses e necessidades que constroem um caminho mais ou menos satisfatório.

No caso, percebemos que a vontade, que surgira como decorrência da contemplação, ou seja, percebendo aquilo que era reação, fez com que a resposta passiva do corpo agora se expressasse como impulso, como necessidade para a consciência. Como se a gestão do corpo agora expressasse imgeticamente seus percursos e percalços para uma consciência, uma imagem de si. Desse modo, a consciência do corpo desdobra-se como consciência de si.

A expressão dos apetites vai saindo de um lugar automático e imprimindo-se sobre os universos sensíveis compostos pelas imagens e seus sentidos. A minha sensação de fome torna-se imagem da vontade de comer. Sinto a fome, contemplo seu efeito e reconheço minha vontade, ao invés de diretamente por-me a sugar alucinadamente ou a chorar o desespero de uma falta sem fim.

O cuidado de si, bem como o cuidado em si, surge como uma necessidade diante dessa consciência das relações de causa. A vontade e seu ímpeto de agir a favor do

corpo, nos coloca a perceber relações de causa e influência, operando com elas. Tendemos nos tornar causa ativa daquilo que nos afeta. Buscamos os efeitos desejados, nessa busca acabamos por desenvolver modos de tentar conduzir e controlar efeitos. Pois parte da vida é feita de determinações involuntárias, outras de escolhas e atitudes, porém outra ainda, de acasos e surpresas.

Ao contemplar, ganho motricidade sobre o foco de minha atenção. Jamais a domino de todo, mas consigo carregá-la com mais destreza. Penso como quem desloca telas de consciência. Mantenho minha orientação espaço temporal em tempo real, porém me desloco pelas imagens do corpo. Fantasmas? Restos de existência? Ou realidades que concorrem na formação do que é ou não e real?

Por exemplo, a contemplação sonora nos leva a atentar aos movimentos que nos afetam, antes mesmo de podermos decodificar o som. Diante de alguns efeitos involuntários, apenas assistimos seus desdobramentos pelo corpo. Porém, diante das condições contemplativas da consciência, podemos compor sentido, transformar afecções fazendo relações expressivas com elas. Com os signos comuns, os sinais de comunicação e os códigos, criam-se outros modos de sentir o som, de valorar as afecções sonoras e suas composições. Outras relações de importância e necessidade entram em jogo.

Por isso, a contemplação nos leva a desdobrar a consciência sobre a consciência. Temos consciência de ter consciência e acompanhamos seu percurso. Logo, temos consciência de ter consciência da consciência, portanto acompanhamos nosso modo de contemplar a consciência... Eis o paradoxo da proliferação infinita do sentido (Deleuze, 1998) aplicada à proliferação infinita da tomada de consciência, a meta-consciência.

Cada corpo torna-se um mapa de acontecimentos que se acompanham, proliferando no corpo, na imaginação, na valoração do que existe, um universo sensível. Facilmente percebemos que diante dessa abordagem da maturação cognitiva, existiriam muitos modos de sentir e pensar. Muitas invenções de si seriam possíveis, muitos modos sustentáveis de existir satisfatoriamente também.

Diante disso, perguntamos: mas o que diferencia a criação espontânea de versões adequadas de mundo da aprendizagem das noções civilizatórias de ciência, filosofia e arte. As lógicas de cada episteme carregam consigo a história de nossa civilização, as

invenções desenvolvidas pela tradição que deram rumo à existência humana antes da nossa. Esses totens são os sinais de uma cultura, por isso escrevemos, falamos, pensamos, e quiçá, sentimos a vida através deles.

Por isso, a lógica trata daquilo que diferencia o pensamento da imaginosidade espontânea do corpo. A lógica cria funções, categorias de valor, categorias de distinção entre tudo aquilo que afeta, buscando sua eficácia, sua adequação, sua verdade mais adequada. A lógica dirige o pensamento sobre todas suas confirmações, fazendo-o raciocinar sobre suas bases em busca de confirmações e consistências.

A lógica numérica, por exemplo, mãe da matemática, nos leva aos sinais de quantidade que possuem correlações exatas entre si. Esse ideal de exatidão é usado para medir o mais exatamente possível, certos elementos que até então não tinham medida comum rigorosa o suficiente. A lógica numérica nos permite contar vários aspectos do tempo e espaço em sua ficção de distâncias exatas, os números.

A lógica da linguagem, de modo menos absoluto, nos leva a outros critérios de correlação que envolve atribuição de sentido e significado, forjando um plano expressivo cheio de referências, repleto de sinais e intenções que dependem de uma adequada interpretação daquele contexto de comunicação. As letras e seus idiomas constituem barreiras de sintonia bem significativas entre seres humanos.

A lógica dos afectos, por outro lado, já nos levaria ao exame das reações do corpo diante da experiência. Algo que Spinoza apresentou muito claramente na *Ética*, como sendo uma espécie de afectologia humana. Campo muito polêmico e permeado de trajetórias científicas, filosóficas e artísticas tentando mapear tal determinação de reações nos corpos.

Existem lógicas na medida em que existem relações de consistência entre o corpo e sua operação no mundo. Seus sentidos são seus cálculos probabilísticos do futuro incerto, por isso, as imagens e suas máquinas de avaliação de realidade, culminam em uma tendência a pensar logicamente. No caso humano, a raciocinar sobre critérios assimilados.

Nesse ponto, notamos como a contemplação acaba nos levando a criação de lógicas, como sendo laços estáveis de sentido que nos permitem uma melhor avaliação do contexto pela associação de sinais a critérios experimentados. Nesse ponto da

composição sensível, tudo o que afeta produz um efeito em série, uma cadeia de relações em seus sistemas de sentido. Tal condição é nossa índole pensante de nosso corpo associada ao maquinário semiótico que a cultura já oferece aos seus recém chegados.

Nossa ressonância passiva pensa involuntariamente diante de tudo o que afeta até o momento de tomar consciência de si e ser capturada pela impressão dos silogismos – as lógicas – que nos leva a imprimir critérios e valoração ativa aos fatos e fatores do mundo. Por isso diversas noções advindas do raciocínio se contrapõem a conclusões passionais.

Aos ganharmos consciência da consciência, ganhamos também os critérios de valoração da cultura, enquanto vamos formando nossas próprias conclusões, se tivermos chance. Nesse sentido, o corpo produz contexto, não apenas uma relação dual entre corpo e objeto, mas um jorro de associações que, diante dos silogismos que formamos, nos levam a raciocinar e formar visões de mundo, versões do mundo, verdades que passam a concorrer no mundo.

Notemos que a instigação do psicólogo, assim como Spinoza (2009), busca encontrar silogismos no fluxo de associações ilógicas do corpo. Como se colocasse uma lente sobre a lente para ver melhor como ela é. Eis a função clínica do psicólogo, acompanhar tal expressão de existência que brota de cada corpo. Tal produção nos leva a toda construção de conhecimento que marca a sensibilidade dos corpos. Assim como a teoria musical, a gramática de um idioma, a psicologia produziu teorias, modelos, relações de valor interpretativo sobre o que se passa no corpo.

UM DIA ELE ACORDOU SEM PALAVRAS...

(um conto sobre a existência sensível)

O que acontecera?

Estava pensando, mas não conseguia mais usar as palavras.

Pelo menos foi isso que ele pensou quando acordou. Abriu os olhos, se viu em meio ao breu do quarto. As meias sobre as cobertas, a janela fechada sob a cortina, as manchas no bidê. Tudo parecia estar no lugar, o mundo parecia estar no lugar. Não havia enlouquecido. Sentia-se como alguém que perdeu seus óculos, suas lentes de contato.

Não conseguia expressar bem o que lhe acontecia, não lhe ocorriam frases claras que normalmente usava para manusear seus sentidos. Costumava falar consigo de manhã. Curioso, essas falas lhe faltavam. Suas idéias, entretanto, fluíam feito água fora do copo, sem represa, jorravam séries de sensações e imagens, avançando sobre o tempo, o colocando em relação com tudo. Percebia-se inteligente, pois não parava de pensar no que teria acontecido.

Viu o chão ao virar-se para descer da cama. Lembrou, de súbito do que estava lendo à noite, antes de dormir. Viu o livro sobre a cama, repousando cheio de tracinhos que não conseguia mais entender. Via sua capa, suas cores, seus formatos, sentia o ventinho das folhas folheadas sobre o rosto.

Tudo no livro lhe chegava, menos o secreto código daquela união de pequeninos símbolos. As palavras. Imaginava-se vagando pela rua sem entender o que as pessoas diziam. Procurando um ônibus para voltar para casa? Como ler sua placa, seu trajeto? Como falar a um taxista qual sua rua? Como iria comprar se não conseguia saber quanto está contido em cada símbolo numérico?

Como se alguém lhe tivesse extraído anos e anos de aprendizagens que desde seus primeiros contatos com o mundo foram-lhe incutindo. De um modo súbito, acordara sem lembrar nenhuma dessas traduções. Pensava que isso podia lhe sinalizar que o cérebro possui áreas, partes, setores como uma espécie de repartição. Algo do setor das traduções e decodificações estava errado. Tinha perdido a memória dos léxicos, não sabia o que cada letra significava em nosso idioma.

De repente em meio a sua reflexão sobre o cérebro, um jorro de agonia atacou-lhe os sentidos fazendo-o levantar da cama e caminhar pela casa. Simplesmente corria o risco de não conseguir comunicar-se com ninguém. Sem palavras não conseguiria explicar essa delicada situação. Não sabia direito onde ia, apenas seguia sua aflição em passos, dançando um percurso em uma rota imaginosa e dramática. De súbito começa a lembrar de Félix seu amigo, lembra que combinaram de almoçar juntos. Logo, lembra-se da última conversa com ele. Logo

recorda do bigodinho que usava quando o conheceu. Partes de sua história com Félix lhe vem a mente com enorme nitidez.

Lembrava de tudo, reconhecia tudo que referia ao seu amigo. Pensou em falar para Félix o que lhe acontecia, mas como?

Novamente aquela onda começa a crescer, dessa vez um pouco mais branda, porém ainda constante. Era engraçado, não podia evitar de perceber-se refletindo, selecionando, comparando idéias e estados. Sabia-se e sentia-se vivo e atento. Pensava, tinha noção das coisas, mas pouco podia contá-las – apenas podia contar com elas.

O que sentia? Esse era seu foco constante. Antes de tudo sentia-se impressionado, pois se comunicava consigo de modo muito claro. Mas na hora de tentar exprimir, espremia-se para expressar tudo aquilo que sabia, não sabia como, nem por onde começar.

Nesse momento uma onda de indignação lhe recobre o corpo, sente-se sacaneado pela natureza. Após tantos anos vivendo sob a catexia da palavra, usando sons e desenhos para criar uma semântica específica entre aqueles que o cercam, de súbito, após total rendição e dependência de tais cartilhas, todo seu glossário é retirado, como se fosse deletado, uma pasta excluída do drive C:

Irrompe uma vontade de agir, de sair, de fugir, de fazer alguma coisa, Um senso prático e comprometido com sua recuperação começa a brotar. Será que saio pra rua? - pensou. Como poderia me comunicar com alguém desse jeito? Sentia formigar seu estômago, movimentação nervosa, fazia o possível para conter (contrair) o corpo e evitar estas passagens aflitivas – o medo – mas não adiantava, essa palavra só conforta a nós, leitores dessa inexorável situação. Nosso herói não sabia pronunciá-la, nem formulá-la, mas sabia o que era medo, já o havia experimentado, o reconheceu de imediato. Não sabia falar – estou com medo, mas incrivelmente, sabia-se amedrontado .

Tomou-se consciente do que sentia. Será que ele só sabe o que é medo porque um dia aprendeu esta palavra? Será que a noção do que é medo vem antes da palavra? Ou vem com ela? Será que ele sentiria essa consciência do medo se nunca tivesse nomeado essa experiência? Ele não sabia dizer. E nem era momento para filosofar sobre a origem da linguagem. Tinha problemas muito mais graves.

Por fim, decide quase sem pensar em continuar fazendo suas coisas silenciosas, operativas, quase como se tivesse cansado de tentar entender o que se passou. Após tomar um pouco de suco de laranja e comer algumas bolachas, sente a poeira baixar. Começa a decidir: não precisaria, de fato, falar com ninguém, poderia simplesmente andar pela rua e ver se consegue algum tipo de ajuda. Iria diretamente até o hospital... falaria com a recepção...não...preencheria uma fich...não. De súbito lhe ocorre. Será que consigo existir nesse mundo sem saber falar?

Pensa em sua atitude averbal no hospital e considera o risco de lhe levarem ao manicômio. Como expressaria o que se passa com ele? Poderia tentar fazer uma mímica que expressasse que perdeu a capacidade de falar, nunca fora muito

habilidoso com mímicas. De súbito lhe sobe uma idéia avassaladora, ouriçando seu corpo – poderia fingir que trata-se de uma pessoa de um país distante, falando um outro idioma. Claro, anima-se com a idéia de enquadrar sua situação em uma possibilidade realística, menos absurda do que demonstrar que perdeu as palavras.

Senta-se sobre a mesa da sala, pega um lápis e propõem-se a tentar fazer um símbolo e atribuir-lhe um sentido para tentar estabelecer o primeiro significado de seu idioma inexistente. Percebeu que tentaria fazer sua própria linguagem sonora e gráfica, ou seja, criar seu próprio idioma, para realmente tentar estabelecer uma ponte com o idioma que sabia (porém agora não o sabia.).

Como nasce um idioma? – pensou antropológicamente – de uma iniciativa de forjar relações estáveis de sentido. O mesmo som que refere-se a uma mesma coisa, um mesmo símbolo que refere-se ao mesmo som e seu mesmo e respectivo estado.

Sentia os pensamentos se formulando, mas não conseguia dar-lhes um enunciado. Percebia que estava tentando escrever sobre o fato de ter perdido as palavras, mas apenas lhe vinha esta idéia, como uma imagem conceitual – 0 – desenha um redondo (letra O u zero). Um homem que quer falar e não pode. Seu O não era uma palavra. Era um símbolo. O “0” que quer expressar e não consegue. Sentiu-se vago. Tomado dessa sensação que muitas vezes, mesmo com a palavra acontece. Seus pensamentos pareciam pouco conectados com o que estava desenhando. A língua de seu pensamento já se fazia compreender dentro dele, não precisava fazer-se entender.

Novamente, ele levanta e vaga pela casa. Mas dessa vez sob um silêncio interno estrondoso, uma espécie de força maciça que se impõem sobre seus sentidos. Não pensa. Apenas concentra-se nos passos até chegar em frente a porta. Ao empunhar o molho de chaves contra a fechadura, plaft, abre a porta e sai.

Bate a porta logo atrás como em um gesto heróico. A sensação de estar lançando-se em um desafio fatal. No corredor do prédio ecoa o som do baque, e ao fundo começa a ouvir o som da rua. Carros, motores, uma movimentação que lhe atrai. Posso escutar tudo tão bem, não vou ter problemas para me comunicar - imagina.

Ao chegar na rua enxerga as pessoas passando e algo se contrai. Tudo parece tão natural, tão normal, ele entende tudo o que se passa ali. Mas algo o desloca, o retira dos trilhos, o deixa a margem da estrada, a pé, enquanto o mundo passa veloz em meio aos sons que as pessoas fazem.

Pessoas sinalizando para o ônibus, falando ao celular. Será que alguém também acordou assim que nem eu? Tenta prestar atenção nas pessoas que estão silenciosas ou que parecem acometidas de um absurdo, como ele. Vai percebendo ao redor que todos estão muito certos e assegurados do que lhes acontece. Ninguém parece inquieto, estupefato com algo, apenas atuam em torno de coisas comuns e certas. Ninguém parecia fora de sua órbita.

A pessoa que mais lhe chama atenção é uma mulher falando ao celular. Ela soa muito monótona apesar de fazer muitos rostos diferentes. Tenta se aproximar

para ver se “entende” a conversa. Pelo semblante sério e por sua voz de tom repetitivo, ele começa a intuir que ela está falando com o chefe, algum superior, alguém que lhe refreia a espontaneidade, que tem poder sobre ela, pode até ser seu pai...

Logo percebe – não entendo nada que ela diz. Na verdade é como se fosse outra língua, como se pensasse corretamente, mas só conseguisse expressar em outra língua, uma língua que não era falada, que exigia minúcias e astúcias pouco reproduzíveis.

Se aproxima da mulher olhando para ela. Ela nem muda seu olhar, mas ele percebe que foi percebido mesmo antes de trocar olhares com ela. Ele Pára, ela anda...vira-se para o outro lado e caminha dizendo algo como concordando ao telefone...ele segue como se fosse passar por ela sem notá-la, mas o faz vagarosamente para ouvi-la falar. No trajeto ela olha prá ele de relance e diz algo em tom de pergunta que ele não sabe dizer se foi dirigido ao telefone ou não. Ela parecia desconfiada, ele ergue os ombros com certa ingenuidade tentando demonstrar que não está ameaçando (o que o torna altamente suspeito nessas horas). Antes mesmo de ver o que ela faz, ele simplesmente caminha mais rápido para sair dali.

O que se passou, que tipo de entendimento ocorreu? Como nos entendemos sem palavra? Nos entendemos? Não consigo explicar, mas parecia que seus gestos mínimos tinham intenções, direções, graus, que me permitiam deduzir, ou por vezes reagir, a certos impulsos... – pensou averbalmente.

Impulsos, pulsos...lembra-se da velha lenda sobre a origem da palavra. A palavra é o som das coisas. Se damos nome a alguma coisa que não existe, ela passa a existir quando ganha nome. Estranho, pois eu estava completamente sem palavras, mas tudo existia.

Pensei - vou até a casa de Félix. Poderia ir a pé e tentar, com minha averbia, expressar-lhe algo. No caminho fui lembrando que existem outras línguas que não se dão por palavras, mas por gestos. Fui tentando pensar que gestos poderiam expressar minha situação para Félix.

Lembrei que deveria devolver-lhe o livro. O livro de cima da cama. Queria terminá-lo ontem para devolvê-lo. Será que terminei? Não lembro do final. Penso que deveria voltar em casa para buscá-lo, mas logo relembro da gravidade de meu problema.

Decido continuar até sua casa, afinal, estava muito perto. Olhando para sua rua lembro do sujeito do livro ficando cego em plena avenida. Tudo fica branco diante dele. Só escuta o som do mundo.

E eu na minha cegueira de palavras. Imagino-me cego e sinto um desespero mais profundo. Lembro-me que a cegueira ao fim de tudo, ia passando, como se fora um vírus. Será que minha mudez verbal passaria?

Chego na casa de Félix. Bato na campainha. Ninguém atende. Que horas seriam? Será que ele estaria em casa? Já era meio-dia?

Percebo que ele não atende a porta. Penso em gritar. Ei – sai de minha boca. Isso seria uma palavra. Tento falar Félix. Algum som sai de minha boca, mas não sei se é Félix. Tento dizê-lo, tento chamá-lo de Félix, Mas escuto um Eieiee. Algo que varia entre i e e. Estaria eu soando como?

Olho para o céu para tentar adivinhar a hora. O céu nublado. Difícil tentar calcular. Penso que pela televisão dá para saber que horas são. Olho em volta para tentar imaginar onde teria uma televisão ligada. Entro no prédio de Félix sem saber direito como acessar uma TV dali. Vou até a frente de sua porta, imaginando que ele pode estar dormindo, ou no banheiro. Bato na campainha duas vezes.

Nada...

Será que o Félix poderia estar em casa com o mesmo problema que eu? Por isso não abre a porta? Penso no livro. Será que o livro causa isso? Será que ele me emprestou sabendo? Mas se aconteceu com ele, já passou, nós conversamos ontem. E se for sacanagem dele. Mas perai...como um livro pode causar essa dislexia e dislalia ao mesmo tempo?

Novamente aquela aflição surgindo no corpo. Eu acabara de esgotar minhas possibilidades de ação. Voltara a me deparar com o absurdo que me acometia. E estava ali, na porta da casa do Félix, com calça de abrigo, chinelos e uma camisa rasgada. Parecia um mendigo que acabara de acordar. Decido voltar para casa e me arrumar. Pelo menos poderia sair a rua menos envergonhado.

Pouco a pouco, no livro, as pessoas iam ficando cegas. Até que se tornava uma epidemia. Não apenas naquela cidade, mas a humanidade ficava assolada pela cegueira.

Até que conseguiríamos viver bem sem as palavras - penso. No fim das contas, algo de aconchegante nos chega quando pensamos sem dizer. Talvez pudéssemos viver com isso. Talvez seja melhor do que estar cego, ou surdo. Como seria a vida assim, conversando apenas consigo, sem palavras?

Pessoas viriam filmar meu cotidiano? Ou acabaria em um manicômio? Será que poderia expressar o turbilhão e a complexidade que me passa pela cabeça? Imagino um código com figuras desenhadas, algo como um símbolo para sim e outro para não, parecidos com os símbolos de certo e errado. Será que poderia fundar minha própria linguagem?

Quase em casa, ele já não se sente mais tão desesperado, nem tão só. Imagina-se sem as palavras, até mesmo tendo o que nunca teve com as palavras. Parece que ele se tornou sua própria companhia. Tanto que ele não é mais ele. Ele sou eu, em casa, fazendo almoço, assistindo a televisão, dormindo no sofá.

Acordo em minha cama. Olho em volta. As meias nas cobertas, cortinas fechadas, marcas no bidê. No lado do travesseiro, o livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

(Hamilton Flores – redator, instrutor de pára-quadras e professor de xadrez.)

1.4.3 - Uma breve história da consciência: as ciências do sensível

Primavera de 1924 em Bollingen.

À noite, Jung é despertado por passos leves. Alguém caminhava em torno da torre. Uma música longínqua aproximava-se cada vez mais e Jung ouve vozes, risos, conversas.

Pensa: “Quem será? O que significa isso? Há apenas um atalho ao longo do lago e é raro que alguém passe por ele”.

Jung acorda refletindo sobre o fenômeno. Vai à janela, abre as venezianas: tudo estava em silêncio, não havia ninguém; nenhum ruído. Não ventava, não havia nada, absolutamente nada.

Jung pensa: “Que coisa estranha”. Ao que parecia fora apenas um sonho. Ele volta à cama e começa a refletir acerca de nosso poder de ilusão. Como fora possível que ele tivesse um tal sonho? Adormece de novo e o mesmo sonho recomeçou. Ouve novamente os passos, as conversas, os risos e a música.

Ao mesmo tempo, tem a representação visual de centenas de pessoas vestidas de escuro, talvez jovens camponeses com suas roupas domingueiras, vindos da montanha, numa multidão que passava pelos dois lados da torre, batendo os pés, rindo, cantando e tocando sanfona.

Irritado, ele pensa: “É de se mandar ao diabo! Pensei que se tratasse de um sonho e eis que agora é verdade!” Ele acorda emocionado. Levanta-se depressa, abre as janelas e as venezianas, mas tudo estava como antes: noite enluarada e silêncio de morte.

Ele pensa, então: “São simples fantasmas!”

Jung pergunta: Qual poderia ter sido o sentido de um sonho que insistia a tal ponto sobre sua realidade e sobre o seu pseudo-estado de vigília? (Jung, 1990, Pág. 205)

Qual a matéria disso que chamamos de sensível? Que produção de efeitos é essa que nos afeta e processa relações? Como delineamos isso com que lida o psicólogo, o educador, o sujeito humano que vive e convive? O que transita entre os corpos na produção de sensações, modos de valorar acontecimentos, idéias, atitudes, eventos? Que tipo de consistência opera a experiência humana?

Eis uma questão complexa. Pois a experiência humana, como conceito ou idéia, surge como expressão da experiência em si. A experiência humana, em si, envolve a inexorabilidade que se expressa em cada consciência de cada ente humano, produzindo uma experiência incompartilhável que faz contato, busca contato consigo mesmo. Cria modos de tornar adequadas suas tentativas de produzir sinais.

Isso nos leva a questão da semiose diante do corpo e da saúde. O que dá consistência a experiência? Uma complicação de sinais que afetam o corpo e a consciência como expressão da experiência. Por isso estamos sempre atualizando e cambiando o valor daquilo que nos afeta. Cada novo lance envolve uma indeterminação.

È ou não é assim? Foi ou não foi bom? O que eu vi, de fato? O que senti? Mas será que isso que senti corresponde ao que aconteceu? Em meio as luzes e sons daquilo que poderíamos chamar de consciência, despertamos em meio aos efeitos do mundo tentando acompanhar seus percursos.

No final do séc. XIX, a ciência psicológica surgia em laboratórios experimentais, explorando a arte de auto-examinar o corpo, a consciência. William James (1992) tomava a percepção humana como grande tela de acontecimentos. Carregava consigo uma meta-consciência científica que avaliava sua consciência diante do que experimentava. Duas consciências? Uma dobra da consciência sobre si.

Sabia-se uma máquina de efeitos, sinais que nos chegam como percepção. Por isso, examinava o que lhe afetava. Introspecção formal: O que sentes quando chupas uma laranja? O que sinto quando a chupo? Buscava na linguagem e nos critérios científicos um modo de cartografar os percursos da experiência.

William James (1992), após 12 anos de escrita publicou o livro *Princípios de Psicologia*, Uma obra pioneira que combinava elementos de filosofia, fisiologia e psicologia. O livro abordou temas diversos como o fluxo de consciência (conceito introduzido por James), a vontade e as emoções.

Segundo James (1992), a consciência se moveria por associação de estados, nem sempre coerentes, por vezes aleatórios, porém sempre moventes. Um suceder de momentos que se expressam em um fluxo em constate passagem. Bérghson (1999) o retoma para explicitar o conceito de experiência como duração, a passagem como condição dos sentidos, variação que naturalmente nos coloca a acompanhar percursos.

O intuito primevo de James parecia ser o de acompanhar a experiência consciente e categorizar empiricamente sua estrutura. Imaginemos que alguém dissesse: vou examinar as sensações que tenho em minha própria existência para tirar conclusões sobre seu funcionamento. Com esse aparato, todo homem seria um cientista em potencial de sua própria experiência. E não somos?

Mas como é possível ser cientista de si mesmo? Será que nada nos escapa?

As origens do pensamento de Skinner remontam ao fisiologista russo Ivan Pavlov. Ganhador do prêmio Nobel de 1904, na categoria de medicina fisiológica, Pavlov ficou famoso por sua experiência com um cachorro

Pavlov (apud Skinner, 1970) explorava o comportamento de cães em situação de alimentação. Percebia reações que podiam ser induzidas por atos de gratificação e punição. Sugeria que a associação recorrente entre um sinal sonoro e a chegada da comida, fazia os cães salivarem apenas ao som do sinal.

Skinner (1938), seguindo a trilha de Ivan Pavlov, percebe a liberdade de opção como uma ilusória concepção, contrária ao pressuposto demonstrado, de que o comportamento segue leis previsíveis e está sob o controle das contingências do reforço. O corpo seria programável em hábitos, disparados por leis de reforço e inibição intrínsecos ao organismo. Ao possuir modos de ser atraído ou repellido, pode ser habituado através de certas associações que acostumam certas relações de satisfação ou desconforto.

O comportamento, para Skinner (1970), seria resultante de certos automatismos. Muito mais revelador do que o comportamento verbal, pois se moveria de modo mais involuntário.

Contudo, Damásio (2000) nos propõe que os cães latem e salivam com uma involuntariedade semelhante à que faz aparecer imagens e tendências em nosso corpo e

pensamento. Sentimos o que nos chega à mente como vindo de um lugar desconhecido, invisível.

Seria então a consciência um comportamento involuntário do corpo humano? Uma reação involuntária que passa a gerar um plano repleto de memórias, imaginações, raciocínios e atenções variadas?

Sim, a mente é complexa, partimos de duas noções básicas que vêm sobrevivendo aos encontros entre teorias. O corpo flui em associações, deslocando-se (James, 1992), mas também se habitua, movendo-se em órbitas circulares determinadas pelos seus apetites (Skinner, 1970), pois um corpo possui tendências, necessidades e determinações que se expressam como comportamentos, impulsos e associações que implicam nossa relação sensível com o mundo.

Nossa consciência nasce inexorável e passional, mantém-se autônoma e involuntária, mas, ao mesmo tempo, dobra-se em metaconsciência (consciência da consciência). É o que nos torna capazes de pensar o pensamento (Bion, 1999). Lançando-nos em sistemas que fazem imagem da imagem continuamente. Tornamos-nos neo-corticais (Sacks, 2008), neuróticos e estruturalmente capazes de acompanhar movimentos da consciência com a própria consciência dobrada sobre si.

Uma dos efeitos mais interessantes que ocorre diante da dobra da consciência envolve a temporalidade. É como se diante da consciência da consciência, ganhássemos a possibilidade de acessar diferentes dimensões de tempo e espaço. Recortamos um acontecimento em sua forma e duração, fazemos imagem de certo percurso espaço-temporal, podendo deslocá-lo pelo presente, passado e futuro, encaixando-o, mensurando-o, comparando-o, quase ao mesmo tempo.

Enquanto os efeitos passam no tempo presente, o corpo experimenta CRONOS (Deleuze, 2007), tempo sempre passageiro e ininterrupto. Cada lance afeta nossa consciência imediata e segue.

Quando nossa consciência volta-se para si mesma e percebe suas ressonâncias imagéticas em duração, fazemos imagem de nossas imagens, movendo-as virtualmente sobre o presente, deslocando-a ao passado e ao futuro. Seus possíveis e impossíveis expressam-se em um tempo AION (Deleuze, 2007), que acessa as temporalidades que podemos formar no corpo através do pensamento.

Além de toda inteligibilidade involuntária do corpo que nos permite acordar em um mundo, ainda somos capazes de compor relações inteligíveis com tudo que nos afeta diante da desaceleração que as imagens do pensamento permitem. A consciência se afeta dela mesma, e isso nos permite montar planos espaço-temporais para além do presente. Experimentar imageticamente, raciocinar, imaginar relações.

Para neurociência e psicologia, esses ainda são um saboroso mistério, pois não entendemos como somos capazes de sentir, conduzir sensações e ser conduzido por elas. A consciência e o pensamento envolvem complexidades enormes. Parte de seu comportamento parece derivar das reações de inteligibilidades involuntárias, conveniências que atraem ou repulsam o apetite. Já outra parte parece poder ser conduzida, acompanhando a atenção do corpo, alimentando-se dos pensamentos e sensações que flutuam sentidos pelo corpo.

Tornamos o mundo muito mais complicado ao desdobrarmos esse devir de acompanhamento imagético que a consciência produz. Somos levados a reagir e notar relações que nos impelem a reagir. Ambas afetando-se mutuamente. A imagem que fazemos da imagem prolifera como o sentido do sentido. O corpo vira uma fonte expressiva.

O que é isso que senti? Porque senti assim? Trata-se de uma memória ou de um evento imaginado? Trata-se de algo real, que deve me preocupar, ou algo irreal, que não deve me ocupar? No meio de tantas coisas que se expressam em nós, como distinguimos e valoramos sentidos?

Criamos palavras, maquinamos sons, gestos e sinais em uma linguagem que maquina símbolos em relações de codificação, de representação, de equivalência, de interpretação, de expressão. Criamos e recriamos modos de expressar sentidos, Produzindo silogismos, modos lógicos de explorar e proceder diante das variáveis estáveis da natureza desvendando relações de determinação da natureza que podemos acompanhar e prever.

Uma tendência a inteligibilidade nos leva a relacionar e buscar sintonias adequadas com o que acontece. Ficções, causalidades, relações de influencia, leis, princípios, tendências. Tudo isso nos lança nesses constantes exames de consistência. Diante de tal situação nos deparamos com a caixa-preta (Skinner, 1970). Contudo,

revelada certa relação dupla (voluntária e involuntária) envolvida na consciência. Parece que a escuridão aponta para uma área mais densa, entre a pele do corpo e dos sentidos, uma inconsciência nas margens da consciência.

Jung, em seu segundo trabalho, desenvolve um estudo das associações verbais em busca de um mapeamento da experiência consciente, mas principalmente, em busca da expressão de relações inconscientes. Jung ficara muito impressionado com o livro – a interpretação dos sonhos de Sigmund Freud (1901), pois esse livro tratava de uma a teoria sobre certo processamento inconsciente.

Jung foi procurar Freud, pois havia se encantado com as noções que começara a desenvolver. Vias expressivas menos crivadas pelas barreiras da consciência, os sonhos, os chistes, os atos falhos, os lapsos, os estados regressivos, como se fossem uma expressão fragmentária de processamentos profundos, primários, reveladores de uma natureza íntima do corpo.

Esses aspectos lhe foram tão impactantes que o levaram a tal experimento com associações de palavras (Jung, 1992). Mas porque, de súbito o inconsciente se torna mais importante que a consciência? Porque tal noção agora concentra todo o mistério daquilo que afeta, influi nosso animo e estado. A caixa preta agora, não é mais a consciência, mas o inconsciente, ou melhor, a parte inconsciente da consciência.

O que causa nossa necessidade disso ou daquilo? O que nos atrai a essa ou aquela direção? Eis a vaga questão que rondava o inconsciente.

Em linhas gerais, Jung acompanha um procedimento de associar idéias, atentando de forma minuciosa a diversos aspectos físicos, temporais e semióticos da situação. Percebe a variação de afetação que ocorre diante de certas palavras, retardo ou aceleração do tempo de resposta, variação da pulsação cardíaca, expressão facial ou corporal denotando certo estado ou emoção.

Por fim, sugere que o imageamento cognitivo da palavra e da idéia, se mantém paralelo a um processamento afectivo, que gera imagens de uma valoração afectiva. O inconsciente atua valorando e gerado estados enquanto a mente consciente acompanha esses estados e produz sentidos com eles. Do mesmo modo que Skinner, que James, até mesmo Freud, Jung busca entender como se move esse domínio autômato do corpo que

se desdobra em mente, algo que empurra a natureza das sensações, dos sentidos, do pensamento, atraindo e afastando idéias, tensionando e aliviando estados.

Esse mecanismo profundo nos leva a uma noção de corpo, com magnetismos que habitariam o inconsciente. Juízos tão profundos, emitidos de modo tão imediato, que nem parecem ser formados por nós, parecem formar-se em nós.

Cada relação de atração ou repulsa se dá como uma paixão, uma força que valoriza a singularidade de cada encontro. Ao percebermos, por exemplo, que algum cientista ou médico tenta induzir nossas respostas, isso já passa a atuar como elemento de decomposição à valoração daquela situação.

Notemos que na essência do valor, temos a passionalidade do corpo, atuando como consciência selvagem, como se fora uma língua de fogo, imagens do comportamento reativo do corpo. Aos poucos, tal relação vai se complexificando, vão se produzindo modos diferentes de acompanhar o que expressa a experiência. Tal condução de si que vai sendo forjada, também provocando afectos, como se fosse uma dança de valoração afectiva em que todo passo afeta o outro que virá e assim ininterruptamente. Nosso corpo involuntário e voluntário vai forjando modos singulares de equilibrá-los.

Seria esse o germe da idéia do inconsciente? Algo como os mecanismos somático sensíveis de Pierre Janet, diante da instigação daquilo que nos é misterioso (Jung, 1992)? A margem de nossa percepção que coloca o mistério do corpo como uma fonte de vida. Se expressando em corpúsculos semióticos que mal se fazem notar. Fonte pulsional que não é apenas ato instintivo, mas, na ponta de seu iceberg, conduz volição e vontade entre paisagens e atmosferas imagéticas, tecendo enredos e cenas que fazem subir e descer vão de melhor a pior, de maior a menor. Planos de afecções que demandam invenções e estruturações sensíveis.

Freud não se intimidou com os limites da linguagem e do pensamento científico da época, penetrou a experiência consciente através da escrita para tentar formular conceitos sobre o funcionamento da mente.

Partindo de uma base neurofisiológica, Freud (1895) tenta situar um circuito sensorio/mnêmico organizado no corpo humano. Circuito esse que produz uma economia de energia que se expressa em processos orgânicos de acúmulo e descarga.

Tais procedimentos envolveriam modos de agenciar a energia. Reflexos, catexias, inibições e excitações variadas. Tipos de procedimento que essa energia poderia realizar. Investindo-se em algo, atraindo-se, identificando-se, imitando, ressoando, contemplando, ou expelindo, repelindo, expulsando.

Tal energia, enquanto tomada como aptidão econômica, desinvestida de qualquer função ou relação, é chamada de pulsão, como sendo uma tensão potencial, decorrente de certas relações neurais de excitação e inibição (Freud, 1895). A experiência sensível da consciência, em termos neuroquímicos, depende da orquestração entre certas inibições e excitações. Gerando uma carga adequada de frequência semiótica, capaz de ser expressa aos sentidos. Por isso nosso sistema sensível funcionaria como uma estrutura de excitação que se equilibra diante da existência, formando afetações variadas, mais ou menos capazes de serem toleradas e acompanhadas pelo corpo.

Todos corpos possuem limiares de excitação. Pode-se excitar certo corpo até um ponto, o ponto de sua desintegração. Se vibrarmos uma molécula de vidro além de sua frequência molecular intrínseca, o vidro se quebra, explode sua forma material por não suportar a oscilação molecular.

Entre esses limites de excitação e inibição, o corpo possuiria polaridades, que Spinoza (2009) chamou de Afectos. Entre esses pólos, circularia uma valoração dessa energia sensível do corpo. Um afecto, que pulsa como estado de ânimo, humor, emotividade, possui qualidades e quantidades expressivas. Uma potência que o corpo possui. Uma maré de estados que o leva a qualidades de alegria e tristeza e seus degrados mais sutis.

Os afectos do corpo levam-no a reagir a ele mesmo, como uma reação afectiva ao afecto que se tem. Está cansado, sem vontade de algo, e sente-se irritado por não ter vontade, o afeto de irritação volta-se contra o afeto de desânimo. Eis uma singela demonstração da complexidade de operações de contra-afetação que os afectos podem assumir.

Nesse ponto, a energia do corpo já não é potencial, ela movimenta potência, faz existirem estados. Freud (1901) chamou essa energia pulsional que entra em circuitos funcionais de libido. A libido passa a mover-se em atração e repulsa pelos efeitos que

passam pelo corpo. Tais estados são julgados perante as polaridades afectivas, a energia que deriva da pulsão e passa a circular pelo corpo em busca de circuitos de satisfação, pequenos enlacs que reforçam ou inibem (Skinner, 1970), danças de alegria e tristeza (Spinoza, 2009), experiências de prazer e desprazer (Freud, 1901).

A libido dá um nome para essa energia, que desde muito cedo, já afectivamente investida, circula no corpo. Algo que já fora chamado de vontade (Schopenhauer, 2000), como sendo a expressão dessas indizíveis tendências e intenções que se movem dentro de nós.

Contudo, Freud (1915) faz a libido percorrer certos órgãos do corpo que representariam uma estrutura de desenvolvimento das relações psíquicas que vão maturando no corpo. No capítulo "Teoria da libido", texto escrito após a "Introdução ao Narcisismo" e publicado nos "Três ensaios da sexualidade", Freud define libido como "força quantitativamente variável que poderia servir de medida do processo e das transformações que ocorrem no campo da excitação sexual". Seria uma energia especial que se deve supor subjacente aos processos mentais em geral. Diz ele que ao fazer a distinção entre energia libidinal e outras formas de energia psíquica, expressa a diferença entre processo sexual do organismo e processo nutritivo.

Fala da boca, do ânus e dos órgãos genitais como zonas de descarga sensível que possuem certas catexias (investimentos) pulsionais. Fala de sexualidade como expressão dessa excitação e interesse que estaria na natureza do corpo. Delas parte toda uma psicosexualidade que se estrutura em fases orais, anais, genitais e fálicas. Montando um edifício fenomenológico do corpo em suas etapas de maturação psicológica. A espinha epistêmica da escola psicanalítica.

Contudo, nesse ponto, Jung discorda com o teor estrutural e sexual atribuído a libido, amplia seu conceito, fazendo dela um substrato da energia psíquica, disponível para todo e qualquer evento sensível que envolvesse a catexia do corpo. Os órgãos da pele, os olhos, as respirações e escutas, todas essas dimensões do corpo também eram zonas erógenas, porém excitadas de uma sensualidade estética que fazia as coisas do mundo tornarem-se interessantes. O toque na pele do bebê, a luz que chega a seus olhos, o som. Tudo isso produziria experiências estéticas diante do corpo e dos sentidos.

Ambos concordavam que existiria uma energia que encontrava modos de descarga, somática, simbólica, imagéticas em meios expressivos inúmeros. Porém Freud

(1901) tomava como princípio a relação do prazer com a frustração, ou seja, a falta diante da lei como algo organizador. A proibição do gozo primário levaria à sublimação, à aceitação profunda da castração dos impulsos primários, sendo expressos de modo simbólico.

Jung concordava com a parte econômica, mas não achava que o símbolo e a consciência envolveriam a estruturação pela falta. A descarga simbólica não tratava de repressão, mas sim uma realização. Via nisso a potência do impulso primário que ganha vitalidade diante da expressão. Não surge como limitação (castração), mas sim como transformação criativa.

Pois para Jung(1994), a existência não envolve diretamente a questão de aceitar ser limitado, mas de lutar até onde pudesse para realizar aquilo que se mostra possível. Ao mostrar-se impossível (por qualquer motivo), seria da natureza involuntária da psique transformar seus circuitos de sentido e valor. Para Jung, a libido tornava-se uma energia em expansão e proliferação pelas coisas da vida e do mundo.

Sem entrarmos no mérito da história FREU&JUNG e suas concordâncias e discordâncias teóricas (existem belos trabalhos sobre isso). Situemos o aspecto estético da questão. A diferença entre ambas poderia ser colocada de um modo simples: enquanto Freud enfatiza a impotência diante dos limites do corpo e da civilização, tornando o símbolo uma compensação, Jung faz dessa situação de limite uma potência, que leva o homem ao símbolo como uma realização de seu potencial transformador e inventivo.

De onde partimos para examinar esse corpo sensível que todos esses autores tentaram delinear?

Estamos condenados a artesanaria dos sentidos, temos nossa consciência e suas dobras em pensamento e linguagem. Estamos como William James, com a instrumentação precária de nossa consciência a examinar ela mesma, o próprio ser humano a examinar sua própria espécie.

Tarefa ousada, mas interessante, pois com ela notamos certas polaridades que atuam em nós. Notamos processamentos que ocorrem em paralelo, ou seja, habitando um mesmo instante. Formamos noções sobre aquilo que acontece em nosso corpo sensível. A consciência aparece como a própria vida semiótica, plano sensível.

O inconsciente aparece enfatizando um processamento vital que nos chega pelas margens da consciência. O que sentimos existir e afetar é a própria vida. Colhemos esquemas fictícios para pensar as relações que se passam em cada existência, mas em linhas gerais, o que sentimos e suas variações perfazem o substrato de nosso existir.

Contudo, poderíamos formular leis gerais do corpo e sua afectibilidade? Haveria modo de encontrarmos alguém sem viver certa surpresa de ser afetado por novos elementos que não faziam parte das noções até então compreendidas?

Carregamos a prudência de Skinner (1970) ao tentarmos distinguir os comportamentos mais reativos dos mais volitivos. Entendemos esse paralelismo que o corpo produz diante das determinações do mundo. Algo se determina em nós, mas determinamos como vamos conduzi-lo. O que determina o que? Como entendemos, explicamos, conduzimos, condicionamos esse corpo que se comanda?

Do mesmo modo acompanhamos Freud e Jung em seus esforços para criar uma teoria que expresse as relações sensíveis da mente como processo/produção. Chegamos ao inconsciente como fonte de vida, de pulsação, de pulsão, de onde o corpo ilumina-se em um spatium, um espaço-tempo mental, por onde circula presente, passado e futuro em composições sem fim, formando circuitos reais entre necessidades e virtualidades do corpo.

Na tentativa de estabelecer explicações corretas, verdades aplicáveis sobre o corpo e sua saúde mental, muitos autores passaram a examinar o bem viver de cada corpo pudesse ser determinado por critérios teóricos gerais.

Perdemos um pouco da perspectiva exploratória que tínhamos na procura empírica dos primórdios da ciência psicológica. Passamos à defesa de hipóteses, às fenomenologias teóricas. Defendo essa ou aquela linha, acredito nesse ou naquele modelo. A política das verdades metafísicas inundou as noções de mente e ninguém percebeu que estavam sendo levados a escolher partes de um mesmo processo.

Por isso, deve-se atentar a tendência a apegar-se aos conceitos e critérios. O apego fenomenológico como tendência a crer em absoluto na ficção dos códigos e da linguagem. Esquecemos de nossa precariedade semiótica e fazemos da afirmação um ato mais importante do que a confirmação tateante. Deveríamos nos perguntar se a atitude mais adequada àquele que pergunta seria a de defender, e não a de estranhar.

Freud e Jung romperam por conta das variações de perspectiva que não puderam ser toleradas por aqueles que precisavam afirmar seu valor, e não confirmar o valor do pensamento. Os amigos (Deleuze, 1998) se tornaram rivais, como um deslocamento de potências vai do quente ao frio. Pois amigos que compartilham a mesma musa, em certo momento, podem ser convocados a escolher – a amizade ou a musa?

Eis a circulação paradoxal dos sentidos. As reações afetivas e as lógicas da potência. Tudo o que sentimos se propaga nas direções do que nos excita, do que atinge nossos pólos. Sejam atos de cuidado, de proteção, de luta, de agressão para aniquilar uma ameaça, de fuga, de evitação, de observação, de contemplação. O corpo parte como uma máquina que quer viver. E viver envolve produzir relação entre tudo o que afeta. O baile entre bom e ruim faz a pele semiótica querer existir, persistir, incorporar corpos da cultura, papéis e relações em jogo entre grupos, sujeitos e imagens.

Nascemos em uma web bioquímica, um universo de informações involuntário. Nesse cenário, quando nos plugamos, vamos aos poucos sendo afetados e entendendo como jogar. Em nosso caso presente, no séc. XXI, nosso ecossistema tem muito mais informação para assimilar dos meios culturais que nos comunicam traços de vida do que descobertas cotidianas diante da natureza e seus mistérios.

O psicólogo faz ciência ao examinar de toda essa variação entre sensações e pensamento em meio à própria experiência. Por isso, na clínica existe algo que acaba acontecendo como uma língua própria de contato. Algo que não se delimita nos conceitos, nos relatos, nem na linguagem. Algo que manuseia uma dança de interesses, medos, aproximações e afastamentos. Olhares, respirações, sorrisos, assuntos, silêncios, histórias, contextos. Tudo desenrola uma relação expressiva que afeta, ou pode afetar. É a própria vida em sua expressão minúscula que se apresenta absolutamente misteriosa.

A escuta clínica faz da atenção clínica a saúde mental um modo de atentar ao mistério de tudo que afeta. Tanto aquilo que vibra em nossa carne, quanto aquilo que percebemos afetar alguém. Escutar é acompanhar todos os vetores e buscar suas relações de consistência. Mas o que acompanhamos, afinal?

Acompanhamos o que sentimos afetar, o que se faz importante, o que atrai ou assusta. Trata-se de uma questão de ecologia humana. O que começa a repugnar e atizar o corpo?

Escutamos um som, um ritmo, uma língua, um sinal, uma comoção. Tudo nos leva a semiose humana e suas possibilidades compositivas de subjetivação. Uma atitude natural nos leva a imprimir sentidos ao som, assim como o fazemos com tudo o que afeta. Uma invenção sensível, que nos leva a uma relação de aprendizagem, uma natural aptidão para explorar. Um gozo em operar e contemplar as coisas e seus efeitos.

A Gaia ciência, o alegre saber de Nietzsche (2004) nos fala dessa condição da natureza humana. Lá onde se faz nascer o musical, nasce também o sentido diante do corpo, fonte de semiose que nos leva ao conatus da empiria cotidiana: o que é a vida? como faço para sobreviver? Para bem viver? O mistério de cada instante que passa e tudo mais que nos parece importante.

Por isso, antes de nos perguntarmos o que pode a música na saúde, decompomos a musicalidade e encontramos a subjetivação se fazendo, como uma célula que começa a se afetar por outra e se desdobrar até formar um tecido de relações, órgãos feitos de marcas sensoriais, maquinações feitas de códigos e expressões. Nasce um sujeito, uma vida, uma história a ser contada.

Cada corpo, então, torna-se um mapa de acontecimentos que bóiam pela pele, na imaginação, na valoração do que existe. Como cuidamos da saúde dessas relações? Há alguma questão de saúde aí para ser cuidada? Ou trata-se de uma questão de semiótica? De cultura? De política? Da micropolítica das relações? de como se vive? Do porque se vive?

Todas essas questões nos levam a salubridade do sensível. A atenção as condições de afectibilidade e composição sensível. O corpo é capaz de ser afetado? Que relações se produzem diante do que lhe afeta? O quão ativo consegue ser para não sentir-se a mercê do mundo?

Como seria a doença daquele que não se sente bem com sua família? Que engrenagem de sentidos produz essa síntese sintomática? Ou que pode acontecer com o sensível de alguém que é maltratado constantemente? Que relações podem se criar com o ódio, a dor, o medo? O que é doentio naquele que não aceita perder? Como se relaciona com sua potencia e sua impotência? O que seria doentio naquele em que não se pode confiar? Algo como uma ameaça constante, um não asseguramento de um pacto de consistência. Poder confiar no que os sentidos expressam é uma das condições

essenciais de nossa percepção, a fé animal (Merlau-Ponty, 1999). Essa confiança constrói um laço de envolvimento entre as imagens que permite total sinergia de potencia. O ato de confiar dá suporte a um compartilhamento cada vez mais original entre as imagens da consciência. Isso ocorre como um processo de abertura, que aumenta a sintonia entre processos, criando laços mais seguros, confiáveis, consistentes.

Confiar produz-se como desdobramento de um procedimento de relação entre diferentes, de acoplamento entre estranhos. Por isso, o ato de desconfiar nos leva ao outro lado dessa pele, às inquietações persecutórias (Klein, 1996), às atávicas expressões de luta-fuga (Bion, 1968), aos gestos autômatos que nos defendem das ameaças. Ao desconfiar criamos um bloqueio, uma barreira que restringe o contato. Se não confio em uma informação, examino-a por completo antes de aconchegá-la em minhas certezas.

A desconfiança nos protege da dor, da perda, da frustração de perceber inadequações naquilo que acreditava. Por isso a confiança amplia o investimento em um valor comum, nos faz situar nosso plano de existência apoiando-nos em certas noções, relações em que confiamos, acreditamos.

Esse dinamismo invisível que nos força, que pensa, nem sempre pode ser visto, mas pode ser sentido. Como? Apenas reagimos a ele como quem faz força para se livrar de algo, ou para sentir algo. Esse invisível envolve toda a atmosfera semiótica do corpo, todos seus circuitos magnetizados. Estamos sempre colocando nossos campos de potencia para vibrar. O encontro envolve sempre esse plano invisível que conseguimos sentir como uma espécie de força, de vibração que nos excita ou acalma, nos aflige ou alivia, que nos impele a isso ou aquilo.

Para Schopenhauer (1998), isso seria a vontade. Uma imagem de estados afectivos. Uma imagem vibrátil, sutil, que expressa a síntese de certas contrações e revoluções que nossa sensorialidade produz? Para ele, a música move tais entranhas de um modo particular. Nossa emotividade reage ao som como que se contagiando com algo, contraindo-se e dilatando-se em uma afectibilidade que a distingue. Atua sobre uma certa invisibilidade que pouco pode ser vista. Surge como se fosse o próprio pulso da vida.

Eis que Nietzsche (2006) queria conhecer a arte dos sons para falar seus afetos diretamente. A música envolve tal dimensão vibrátil. Percebermos sua singularidade expressiva. Contemplamos também nosso corpo vibrar, variar seus graus aumentando e diminuindo. Haveria algum tipo de consciência nesses estados de intensidade? As imagens sonoras e suas noções musicais poderiam oferecer noções de movimento vibrátil para percebermos graus de tensão variando em nós?

O AMOR DE AURÉLIO

Era muito curioso. Aurélio escrevia lindamente. Nunca havia lido algo com tanta ternura como seus poemas para as coisas da natureza. A relação que ia estabelecendo com o ar, com as gotas de águas, com as borboletas... Alfredo fazia-nos amar a vida com um amor profundo, simples, que nos deixava calmos, com uma suave alegria.

Aurélio fumava muito. E não conversava com ninguém. Na vizinhança ninguém sabia o que ele fazia, nem quem ele era. Ele entrava e saía de seu apartamento sem olhar para ninguém. Como se possuísse uma habilidade ocular de atentar exatamente para onde não existem pessoas, olhares, ou coisas do gênero.

A primeira pergunta que vinha a mente das pessoas: Como ele era capaz de escrever com tanta ternura e viver com tamanha frieza?

Uma vez Aurélio chorou ao ouvir uma frase proferida por um filósofo francês: O que nos interessa, não são as pessoas, mas as coisas que podemos fazer, sentir, experimentar com elas. Pessoas são apenas meios, modos de encarnação daquilo que é eterno, infinito, que são os sentidos, seus efeitos de vida e morte.

Aurélio parecia ser triste. Uma tristeza tranqüila, uma melancolia. Estaria desiludido?

O que nos faz acreditar que estamos em uma situação especial? Somos especiais para aqueles que amamos, e estes também o são. Um circuito de

valoração afetiva, uma bolsa de valores: quem é importante, quem não é. O quanto investe, o quanto ganha.

Pessoas se amam, mas o amor machuca quando apresenta sua fome. Amar prova-se uma ilusão amarga. Sua força existe no compartilhamento: nós dois nos amamos, expressamos essa necessidade, esse desejo um pelo outro. Ambos sentimos o amor e sua reciprocidade. Mas se um de nós desinveste, o circuito se desequilibra, a tensão de necessidade aumenta em uma das partes, contorce-se, expressa sua agonia em diversos estados. Dores, respirações, sensações no peito, na pele, no pensamento. Convulsões de desespero demonstram o grau de tensão de uma engrenagem amorosa. O amor não é real em si. Torna-se real diante do encontro entre pessoas que amam.

Esse amor puro de que fala Aurélio, talvez seja uma espécie de extrato dessa benevolência com o mundo. Aurélio ama o mundo e sabe que o mundo o ama indiferentemente.

(Eurico Pizzareli – Gerente de hotel em Milão, investidor da bolsa, professor de semiótica na comunicação.)

1.4.4 – IMAGEM-VIBRAÇÃO: a consciência e a consciência de suas margens

Não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; Há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento... (Bérgson, 2002)

O que pensa o ator ao buscar seu personagem? O ator não quer expressá-lo, quer que sua natureza o expresse. O ator não pensa, ou pensa fora do pensamento? Vai para um lugar do pensar onde as coisas são e passam tão nítidas para ele, mas só para ele. Esse lugar é onde ele aprendeu tudo, tudo que sabe, mas desse lugar não consegue ensinar, nem sequer explicar. Esse lugar ele usa para provocar seu corpo, sua natureza, para fazer sair outro de dentro dele.

È difícil ser preciso ao usar esta palavra – sentir – pois ela remete a uma variação bastante grande de estados e condições muito particulares de um corpo em certo contexto.

Em linhas gerais, a idéia de sentir evoca a fronteira de tudo que toca ou tangencia o corpo. Um calor, uma aroma, uma preocupação, um desconforto, uma fome. Todas essas palavras carregam efeitos, ao tocarem nossos ouvidos ou olhos, as palavras disparam sensações. Um nome, um acontecimento, um circuito de vibrações.

O sentir parece surgir como uma onda, que percorre a matéria-corpo. Um efeito, como diria Spinoza (2009), uma circulação afectível que envolve adentrar o plano imagético do corpo. O que sentimos? Seriam as sensações imagens vibráteis? A sensação é uma onda de vibração (Deleuze, 1998, o que é a filosofia). Como seriam as imagens que nos levam a noção de sensação?

Eis a questão da imagem-vibração, antes de pensarmos em formas e linguagem, pensemos nos próprios estados em relação. Isso Bérgson chama de intuição, essa atenção à duração como fluxo em porvir, a atenção que acompanha a variação do que vem, não tenta encontrar absolutos no que passou. Anoitecendo, amanhecendo, enfurecendo, animando, as imagens-movimento que nos levam a notar as coisas em

seus fluxos. Notá-las não apenas em suas qualidades imagéticas, mas também em seus graus de intensidade, suas variações de tensão.

“Suspiro

Apanhei esta idéia no ar e logo tomei as primeiras palavras que me vieram para fixar, com receio de que me fujam. E agora ela esta morta por causa destas palavras estéreis, flutua sobre este trapo verbal – e ao olhá-la lembro com dificuldade ainda como pude ter essa felicidade, esse pássaro”. (Nietzsche, 1998, A Gaia ciência, pg. 98.)

Sabemos que a sensação atua com uma certa autonomia perante a vontade e o pensamento. Podendo esse provocá-la, acompanhá-la, mas não determiná-la. Uma sensação nos chega, pode ser desejada ou repudiada, mas suas causas estão quase sempre além de nós. Nem sempre somos causa do que determina a sensação. Mas podemos causar muitas sensações ao entendermos certas relações. Podemos provocá-la, atiçá-la, como quem se relaciona com uma força selvagem, uma vida animal.

De certa forma, tal plano afectível nos conecta com certos modos de vida da natureza. Sentimos o jorro da fúria de um temporal como fluxos de tensão pelo corpo diante das rajadas. A calma de um rio plácido nos atenuando a velocidade de oscilação. Esses modos habitam nosso próprio corpo, sendo ele uma máquina natural, estamos conectados de muitas formas a variação do mundo, podemos nos envolver com processos que nos cercam através de diferentes planos imagéticos.

Estamos sempre movimentando imagem de tudo o que nos afeta. Contudo, esse plano afectível, diante da memória e suas decorrências cognitivas, se desdobra para além da intensidade sensória, também circula como efeito de intensidade mnêmica na superfície do pensamento. No primeiro experimentamos as sensações como procedimentos corpóreos, no segundo as pensamos, mas não como palavras em discurso, pensamos a própria textura imagética de seu procedimento, pensamos em som, em cheiro, em arrepio.

Ainda estamos na materialidade do corpo, porém em um spatium de intensidades semióticas que dele derivam. Um espaço interno por onde circula a dimensão

psicológica de cada corpo sensível. Esse *spatium* seria a própria expressão da consciência, o palco imagético onde tudo acontece.

O pensamento, portanto, move-se por intensidades de qualidade imagética diversa. Algo afeta o corpo, esse efeito ressoa, mais ou menos, mas de qualquer modo marca certos estados da experiência. De certo modo, toda lembrança é sensorial, e todo pensamento é sensação.

Sendo o pensamento capaz de reacender estados sensoriais diante da evocação mnêmica, notamos que pensar é sentir. Uma idéia é uma sensação imagética. De outro modo, tomaríamos a linguagem como realidade autônoma, ou como uma realidade superior a realidade sensorial que experimentamos.

Se pensamos apenas sobre códigos estruturados da linguagem, perdemos a variação particular que cada coisa possui em meu corpo, perdemos a intimidade com nossas sensações diante de um código que supostamente abarcaria o significado da experiência.

Essa variação de sensações por onde caminhamos com o pensamento é a própria imagem-movimento, pois é a imagem da passagem, da pura duração como modo imagético. Para durar algo precisa existir – um som, uma luz, uma sensação afetiva, uma dor. Esse durar nos leva a notar certos dinamismos de duração. O pulsar – ir e vir sincrônico em detrimento do apulsar e sua imprevisibilidade radical. As velocidades e seus contrapontos, as trajetórias ascendentes, descendentes, de aumento e diminuição de oscilação. Como expressar visualmente um som que vai progressivamente aumentando ou diminuindo?

A noção vibrátil de imagética passa a incorporar elementos que por muito tempo foram chamados de inconscientes ou pré-verbais. O próprio sentido da música é retomado ao olharmos para seus movimentos como imagens-vibráteis. Não se trata de dizer algo sobre a música, sobre o que ela lhe suscitou ou que imagens mentais (visuais ou verbais) lhe vieram. Trata-se de mergulhar na própria imagética sonora, mergulhar nas atmosferas que derivarem disso.

Essa escuta nos leva em direção aos primórdios da música. Nietzsche (1998) glorificava a arte dos sons que a música produzia, como se fora falar das emoções em

sua própria língua. A língua das sensações que ocupam o corpo e fazem imagem de tudo.

Eis o plano vibrátil, onde a palavra tem dificuldades de expressar, onde as coisas estabelecem seus próprios termos, trocas de olhares, cheiros agradáveis ou não, toques suaves, apertões, tudo o que acontece no corpo e não possui transdução. A música, o desenrolar de uma cena, uma paisagem se movendo, o dia passando, tudo isso envolve vetores de movimento que encadeiam as relações de duração, seus dinamismos e tendências.

Que valor pode haver para a clínica e a aprendizagem essa imagética vibrátil? Seria isso condição pré-cognitiva, anterior as formações lingüísticas e perceptivas? Ou seria uma sofisticação sensível para o uso da cognição? De que vale pensar em sensações?

“Voltei para a cama e liguei o Parsifal de Wagner, minutos se passaram e nada pareceu acontecer. Eu tinha me preparado psicologicamente para o insucesso, então simplesmente fechei meus olhos, deitei para trás e fiquei ouvindo os sons maravilhosos de Wagner. Na minha concentração, demorei a perceber que a música estava ficando mais alta lentamente e em vez de só meus ouvidos ouvirem, todos os meus sentidos pareceram abarcar o som, e, em vez de ouvir a música, eu era a música! Cores belas e suaves emergiam e explodiam quando o clímax do acorde era concluído. Uma compreensão imediata das intenções do compositor me foram reveladas; eu estava sendo levado a uma excursão paradisíaca em um mundo de puro som e emoção. Tudo de uma vez, eu saltei com júbilo, eu estava na grandeza do LSD – ou era apenas água?”(Goodwinn, 2005)

Dentro dessa idéia de uma imagem de pura vibração, poderíamos pensar que boa parte do que experimentamos se move com puro grau de tensão, ou seja, não se condensa em uma forma nítida, apenas empurra nosso animo para baixo ou para cima. Ou mais sutilmente, o faz dançar fazendo-o reagir a toda e qualquer afecção. Esse plano nos leva a íntima relação entre afecto e som, ambos se movem como graus, pois é assim que a onda afeta nosso corpo.

A onda como um estado de duração e movimento, afeta nosso corpo como se fosse uma corda que estica e se contrai. O que essa imagem da corda produz? Um

estado de tensão. Maior ou menor, agradável, inquieto, insuportável, seja qual for, nos leva a pensar nosso corpo fora das bordas das imagens de luz.

Estamos tão acostumados a pensar em palavras, cenas, fatos e relatos que mal percebemos essas imagens de onda que nos atravessam. Eis uma ferramenta para acessarmos outra dimensão da realidade.

Bion (1968) e Klein (1996) nos falam da identificação projetiva, como o mecanismo mais primitivo de interação que o corpo desenvolve. O corpo projeta no interlocutor certo estado e passa a relacionar-se como ele como se fora, de fato, aquilo que foi projetado. Nada é dito, nenhuma afirmação, apenas o corpo passa a vibrar como se outro fosse algo que habita a imaginação daquele que projetou.

De súbito ele me olha desconfiado, ou me faz sentir desconfortável, como se estivesse o fazendo mal. Algo transita entre os corpos como um estado de tensão. Sinto-me mal perto dele, ele até tenta sorrir para mim, mas parece que seu sorriso vem como um esforço para desfazer uma contração involuntária.

Esse fenômeno sempre me pareceu muito próximo a música. Ela soa e começa a produzir um campo afectivo, que por vezes mal percebemos, pois estamos procurando figuras, imagens que mostrem isso ou aquilo.

Esse vibrar do corpo, ou da música, podem ser lidos como rosto. Ele está sério comigo, ou essa musica é um choro em lá menor. Mas a experiência emocional fica ali, feito água fora do copo, atuando, mas sem ser notada. Bion (1968) chama atenção para essa intuição que normalmente despreza certos elementos sensíveis em nome da palavra e do pensamento verbal. Porém corremos o risco de perdermos uma comunicação muito mais primitiva que esta ocorrendo.

Esse estado que me invade me comunica pura tensão, algo que nem sei de onde vem, assim como a música. De onde vem essa comoção? Podemos interagir com ela, deixar que ele nos inunde e tentar explorá-lo com o pensamento. De outro modo, poderíamos reagir expulsando essa sensação. Tentando me desligar dessa experiência, pensando em outra coisa, evitando a contração que me acometeu. Isso seria equivalente a lutar contra a música, ou apenas desligá-la, parar de atentar a ela.

Manobra intuitiva que muitas vezes o clínico comete devido às cargas intensas de sensação que os encontros lhe despertam. Se estivermos com sujeitos mais regressivos, maior é a carga dessa interação sensória. Mesmo com sujeitos muito preservados cognitivamente, por vezes não conseguem perceber a tensão vibrando em seus corpos. Isso não se aprende aprendendo música trata-se de uma musicalidade do corpo.

Poderíamos falar em língua dos afectos, mas não é uma língua, pois apenas expressa, não comunica. Trata-se da pura tensão que circula como afecto. Como diferenciamos alguém simpático de alguém antipático? O que é carisma? O que é a química que nos atrai ou repulsa? Estamos diante de processos intensivos e afectivos. O magnetismo que nos afeta e nos faz sentir.

Esse ponto, talvez tenha feito a filosofia recorrer à música para falar dos estados da vontade e da emoção. Schopenhauer, Nietzsche, Deleuze chamavam de música aquilo que produzia puros estados de tensão. A clínica vale-se da intuição e de conceitos como contratransferência e identificação projetiva para situar esse tipo de experiência.

Mas será que em nosso cotidiano conseguimos notar essa variação de tensão? Será que conseguimos pensar em vibração? Ou apenas buscamos palavras, cenas e imagens de luz para situar que nos acontece. Somos capazes de pensar na mudez de nossos códigos? Ou perceber a inteligência que circula nas inexoráveis paisagens e atmosferas de nosso corpo sensível?

O que concluímos após essa aventura pela experiência humana? O corpo recebe sinais e afetações de diversas ordens, produzindo respostas involuntárias. Nesse ínterim, vamos construindo contemplando uma consciência em meio a habituações e estranhamentos. Em linhas gerais, a consciência vai gerando transformações nos modos de afetar e sentir. O sentido aparece como uma molécula sensível que expressa certa circulação de relações, que afetam umas as outras.

No final das contas, essa pesquisa em termos metodológicos trata dessa mesma tarefa, o impulso que a ciência psicológica trouxe: examinemos a consciência. Contudo não se trata de uma tarefa simples, visto que diversos autores buscam ainda entender as peculiaridades de seus movimentos.

Por isso, pensar a consciência é sempre pensar suas margens, pois estamos sempre nos voltamos para o modo como ela relaciona-se com o que aparece. Testando, averiguando, confirmando aquilo que nos afeta.

Nas margens estão os pontos onde circulam os invisíveis, os insensíveis, aquilo que pode estar encoberto pelos hábitos, ou inacessível pelos limiares dos sentidos. Nas margens encontramos o inconsciente como conceito que tenta fazer das margens uma ilha, ou o mar. Não somos um mar, estamos no mar, com as margens tocando suas águas misteriosas, que sentimos banhar, a umidade pelo ar, mas não podemos ser água, somos carne, osso, tecidos úmidos em pulsação.

As margens nos mostram o que não conseguimos ver.

Como ele aprendeu a falar igual o pai? Fala igual aquele homem que aparece na televisão. Isso é o que ele disse, mas o que de fato ele sentiu? Quero mas não tenho vontade. Sei que devia, mas não consigo.

Todas essas experiências nos levam aos limites da consciência como função ou estrutura. Desse modo, a consciência envolve um a constante tentativa de colocar-se a par do que acontece. No caso da relação com o som, as margens da escuta revelam processos de formação sonora que nos lançam a distintas modalidades expressivas da consciência. Entre a onda e a partícula. Entre o rosto e a vibração.

Examinemos então, nessa segunda parte da ontologia corpo&som a decomposição da escuta diante da consciência em busca de suas raízes expressivas na formação do sentido em torno do som. A consciência e o som acompanham-se em seu nascimento mútuo.

Diário do Imaginário

VOEI

Quando era criança, o que eu mais gostava de fazer era voar. Quando via uma folha no vento... assim...voando solta, eu me largava também. Sentia-me no ar, corpo-solto, sendo levado, nú-de-tudo, leve e superficial. Quando era criança eu sabia voar.”

(Feliciano Neves, cozinheiro, jardineiro e poeta)

A VOZ

.

ATO 2

ATO 1

**No lado oco do tubo
Ventam atentos
Os ares de pensamento
Maiúsculas voam pelo céu da boca
como se falar
fosse uma concha
de comer palavras
dizendo**

**No íntimo
As cordas
Estão sempre se batendo,
Latindo ao impulso do choque,
Escapando boca a fora,
Carregando o lá de dentro.
Barulhos, sussurros e urros
Dos espaços escuros cheirando a
guardado.**

**Tudo que se move, pode soar
o som é a cor do choque.
Vibração vazando nas batidas do tempo
O som é o sabor do movimento**

2- Decompondo o escutar

“A escuta: noite dos sentidos.

Se a condição ideal de acesso ao objeto das artes plásticas é a boa iluminação, a da música parece ser a obscuridade. O elemento da música é a noite, quando acontece a possível dispensa dos sentidos da certeza. Nestes momentos, diminuem as atividades dos olhos, órgãos que nos permitem verificar a retidão do triângulo retângulo, a perfeição do círculo, a geometria.

De noite, descansam as pálpebras e os globos oculares, seguidores da nossa atenção, por músculos obedientes. O ouvido não tem pálpebras nem outros músculos quaisquer. É um buraco que liga o mundo ao nosso córtex. O que não impede que a atenção solicitada ao ouvido seja direcionável. Mistério espiritual: podemos selecionar o ponto a ouvir, do mesmo modo como, para o tato, escolhemos o lugar da pele que queremos sentir, sem realizarmos nenhum esforço muscular. Só que o que nos estimula o tato atinge diretamente nossos limites físicos. Para sermos exatos, deveríamos dizer que o tímpano é uma pele, e o ouvido um tato super-refinado. Para sentir melhor, eu fecho meus olhos. E a noite chega pelos ouvidos.

Nesta obscuridade posso ver aparecer outra matemática: a das músicas, que operam com valores qualitativos. É o cálculo de medidas não quantificadas. Mesmo havendo quantidades em jogo, o ouvido integra qualidade. Um acorde de sétima não precisa evocar o número sete para mostrar seu sentido. Não se trata de cálculo visando à comprovação de alguma proposta, nem a aferição de quantidades. As operações do ouvido são mais complexas.

Dizemos: a visão dos fatos; e nunca: a audição deles. Talvez porque o olho tenha atraído para si uma responsabilidade diurna, vigilante, ligada ao dia-a-dia. O ver, no senso comum, adquiriu um sentido ativamente conclusivo, de juízo. Ao ouvido parece ter sobrado a função de sensação. Mesmo se aceitarmos que ambas faculdades são tão indissociáveis...

Portanto, continuaremos dizendo: a visão dos fatos. Só que então, aproveitando a diferença, quando eu quiser que compreendam minhas razões, não direi: veja; pedirei: ouça. Porque ouça é mais direto e íntimo, como se eu fosse falar mais baixo, somente para o interlocutor. Assim minhas razões se mostram como elas são: pessoais e intransferíveis. Ao invés de dizer veja e tentar provar algo por $A + B$, prefiro pedir baixo que apenas se ouça, sem julgamento.

A música parece também não estar querendo provar nada, além de sua existência. Mais é assim, quanto mais ela é noturna.”

Rodolfo Caesar

(publicado na Revista/Catálogo Arte e Palavra, Fórum de Ciência e Cultura, 1987)

O que está envolvido no ato de escutar. Desde o ruído que nos chama atenção até a cartilha dos sons das vogais, tudo que atravessa o plano sonoro diz respeito a alguma modalidade de escuta. Quiçá alguma a ser inventada. De qualquer modo, escutar envolve colocar-se em sintonia com as ondas sonoras e seus sentidos diante do corpo.

Arrepios, estados indescritíveis, sentido das palavras, sentidos musicais, sentidos em comunicação se envolvem com o som e participam dessa composição cognitiva que forma nossos escutares.

O que o som e suas escutas nos revelam sobre os sentidos sonoros? E sobre a clínica, ou melhor, a saúde que pode atravessar essas relações sonoras de expressão e sentido?

2.1 – Imagem-sonora

O que acontece quando algo soa?

Já nem conseguimos regredir a um ponto tão rudimentar da escuta. Estamos todos marcados por experiências e sentidos sonoros. Se alguém aí gritar um som parecido com seu nome pendurará sua atenção em expectativa. Nossa contemplação sonora virgem de marcações e sentidos há muito tempo já se preencheu de relações habituais. O som nos chega como estado, indício, alfabeto, escala. Como buscaríamos entender as variadas experiências que podemos ter com o som?

O menino na barriga de sua mãe nem era ainda menino, mas já conseguia levar-se ao embalo de certas ondas. Certas orquestras sensórias que envolviam mais ou menos prazer. Ele sentia a vibração das molas do colchão, talvez o rangido que lhe levasse a adormecer. Será que a campainha do despertador lhe afligiria pela manhã? Como um espasmo que o impeliria a mexer seu corpo em um chute?

Os teores do corpo, suas densidades, inchaços e circulações faziam um sussurro, como se fosse uma usina. Como escutar as ondas no mar ou o vento nas árvores. O rumor cósmico das coisas se movendo.

Seria essa a atmosfera sonora de uma consciência intra-uterina? A aptidão neural para a consciência imaginamos ainda não existir, contudo o corpo do bebê já é afetado

pela vibração, e , segundo algumas pesquisas da área, já é capaz de reagir a certas marcas sonora, desde o 6 mês de gestação.

Imaginando o bebê escutando os sons com seu corpo, adentramos na onda sonora como se ela fosse um estado da atmosfera, não apenas um sinal sonoro, mas uma experiência sensorial de vibração. Imaginemos o estado de onda arrebatando nosso corpo todo. Uma intensidade atuando como força no corpo (Zuckerandl, 1978).

Ela atua e finda. Algo passou. Seu movimento de início e fim fica ressoando imageticamente, como se fosse um eco mnêmico, uma propagação, uma repetição que se remonta cada vez que é lançada. Pode ser evocada como um recorte de duração, um evento musical, do mesmo modo como acessamos uma repetição musical. Através do ritornelo (Deleuze-Guattari, 1998).

Eis o mapeamento de durações do ritornelo. Ele forma-se no tempo. Conta com o tempo para formar-se. Refaz as marcas, as ênfases, os pontos chave que dão rosto àquilo que passou, repete suas ênfases a cada ressoar. Porém, a cada recomeço, revive uma nova expressão que dura, para novamente vê-la findar, e quiçá voltar a retornar. Estamos em um plano de durações, começos, fins e direções. Eis o dia e a noite, a inspiração e a expiração, o piscar de olhos, o sobre e desce das marés. Retornam, mas sempre diferentes

O pulsar do mundo se traduz em ritmos de circulação, estados tendem a se repetir, envolvem regularidades e variações em expressão. O ritornelo nos coloca a experimentar o retorno de certa passagem, como ato que refaz seu movimento. Mergulhamos, somos inundados pela imagem do passado, ventamos seus arrepios e descargas por todo corpo, e logo ele se vai. Sobram seus rastros sensoriais, reencarnando em nosso pensamento, talvez ressoando o que passou, ou quem sabe embarcando em uma nova onda que os atraiu.

O ritornelo acaba sendo muito mais do que um modo de marcar a experiência, grifar os eventos de certa duração. A marca do ritornelo é involuntária, antes ele é repetição. Todo som tende a propagar-se, toda afecção tende a repetir-se corpo afora. Por isso, o ritornelo simplesmente acessa um procedimento de repetição e diferenciação que evolui inúmeros processos naturais (Deleuze, 1977). Assim como tais

procedimentos, nossa consciência firma-se no corpo a, partir dessas estabilidades que se repetem e formam uma estrutura de operação.

Logo, somos levados a reconhecer o familiar e suas marcas. O som das vozes familiares, aquilo que é comum nos atrai, estranhamos o diferente. Eis que o ritornelo atraindo a contemplação à consciência, fazendo repetição do que afetou, ocupa o espaço sensorio com algo já ido. Tal movimento abre um espaço para ressonância imagética, ou seja, ocuparmos a consciência com virtualidades da imaginação ou memória.

Contudo, atentos ao fluxo imagético, começamos a formar modos de experimentar e agir sobre o mundo. Tais modos geram operações que, em seu contato com a realidade, geram resultados satisfatórios ou não. Eis a prova real da consistência, o resultado. Todo cientista quer sua comprovação, o artista sua aprovação, o filósofo sua solução.

Nesse ponto, os ritornelos passam a operar como circuitos de ressonância operacional, ou seja, circuitos de ação, de realização, de prazer, de dor, seja a experiência que for, eles operam como ordenadas estéticas que tornam a experiência possível. Talvez não tenhamos tanta noção disso, mas nossos corpos são altamente domesticados pela cultura e seus modos de operação. Somos verdadeiras máquinas de reprodução onde são impressos códigos, sinais interpretantes e tudo mais.

Tomamos como verdadeiras milhões de informações que nunca teremos como verificar de fato. Assimilamos um ou dois idiomas e aprendemos a transitar em certo nicho comunicacional. Somos um arsenal de hábitos sensíveis e semióticos que norteiam nossa existência complexa.

O ritornelo atua como molécula primordial de expressão, gerando ressonância no corpo, permitindo a produção de uma complexa rede de sentidos conectados entre os corpos e suas culturas.

Desse modo, quando algo soa, escutamos um universo indistinto de afecções que poderíamos levar desde um efeito sensorio de onda no corpo, até um sentido qualquer associado ao som, pois as expressões sonoras são profundamente maquináveis dentro dos liames comunicacionais da cultura. Escutamos uma complicação de expressões.

Examinemos os escutares.

2.2 - Os escutares : Ritornelo e Rostidade I

Partimos do som como impacto sensório no corpo: A rajada do trovão, o estridente do grito, o sussurro do vento, a violência das intensidades altas e a suavidade das baixas provocando estados que se expressam como duração de imagem no corpo. Ainda não reconhecemos o rosto do que experimentamos, não sabemos o que sinaliza o que, mas sentimos ressoarem no corpo os efeitos que o impactaram. Tão logo tais efeitos ressoem, sua repetição acionara uma relação redundante que poderá formar um rosto na experiência. Esse é o som do trovão – cabruuuuum - ocorre com a chuva, mas é só estrondoso, pois está longe.

De acordo com Bérqson (2006), nosso corpo tende a ordenar a experiência mapeando imobilidades, ou seja, recortes estagnados de duração. Ele entende que somos adestrados pela visão, por isso precisamos desacelerar a movimentação ininterrupta da experiência para encadear e reconhecer suas relações. Para isso contamos com o ressoar que nossa semiose produz sobre aquilo que afeta, em cada repetição imagética, vamos capturando seus nuances, suas formas e velocidades.

Com essa aptidão de reconhecer contornos e formas da experiência, o hábito visual, segundo Barthes (1998), nos leva a adestrar inclusive a audição, fazendo do som índice, indício ou indicador de algum evento que o envolve ou associa. Essa seria uma das aptidões primordiais da escuta, reconhecer indícios sonoros. Para isso acontecer, devemos ser capazes de relacionar luz e som no ambiente, Isso é som de que? Está perto ou longe?

Essa primária relação ativa com a escuta faria dela uma espécie de visão além do alcance. Mas para chegarmos a essa aptidão de reconhecer um som como um rosto, faz-se necessário um certo percurso sensório-cognitivo que confira gradual transformação expressiva do corpo passivo: o ritornelo e a rostidade.

O ritornelo (Deleuze e Guattari, 2006), como vimos antes, trata de um procedimento de repetição e diferenciação que opera em diversos níveis da organização corpórea da natureza. A própria condição involuntária de ressonância envolve uma ritornelização de certas excitações nervosas que ecoam, repetindo certas expressões no corpo.

Contudo, aqui demos mais um passo na complexificação da expressão sonora no corpo. Não apenas esse corpo ressoa os efeitos, mas os relaciona com outras qualidades de afecção. Nesse patamar, a função de repetição e diferenciação ajuda a situar o que

singulariza e conecta diferentes experiências. Ajuda a reconhecer o que é familiar e o que é estranho.

Trata-se de um processamento muito rudimentar e sutil. Poderíamos exemplificá-lo com um bebê de aproximadamente um ano de vida. O bebê escuta um som que lhe chama atenção, os timbres de uma caixinha de música. Ao escutar o som e ser cativado por ele, tende a germinar ressonâncias dentro dele. Sua atenção interessada faz com que a experiência repita-se com mais frequência. Como se fosse uma secreção da mente excitada por algo.

Ao acabar o som da caixinha ele espera a música. Repete-a em sua imaginação, quiçá tentará cantarolá-la, ou apenas esperará seu retorno. Eis a marca de um ritornelo, uma involuntária atração que se traduz em uma expectativa de viver aquela repetição novamente. Alucinamos o seio repetidas vezes enquanto famintos pelas texturas do mamar (Freud, 1901)

Estranho, hoje o dia não nasceu? Imaginemos o efeito que tal acontecimento teria em nosso amplo ritornelo existencial. Estamos colocados em circuitos naturais, grandes ritornelos universais. No corpo cognitivo, o ritornelo funda uma molécula mínima, que faz com que isso ou aquilo se repita em nós. É natural que, diante da dimensão temporal, que faz do momento uma duração no presente, a permanência se expresse não pela paralisia (fica sempre aqui parado), mas pela repetição (volta a ocorrer).

Desse modo, o ritornelo funda um primeiro ato de estabilidade que situa o corpo temporalmente, a repetição. Imaginemos um mundo onde nada se repete. Como seria possível relacionar-se com o mundo. Seria possível pensar, conhecer, escolher? O que seríamos nós em um mundo onde nada se repete? Cenário quase impossível para nosso corpo.

Contudo, a repetição cria uma expectativa, um magnetismo, uma ânsia afectiva que faz o corpo esperar, ter esperança de sentir novamente aquilo que sentiu. Criamos um laço afectivo, um enlace da experiência com nossa necessidade. Colocamos tal duração em jogo com nossa satisfação. Excitamos aquela musiquinha inofensiva com nossa fome. Ela vira alimento estético, experiência desejada, vontade implicada no mundo.

Do mesmo modo criaríamos se a caixinha nos assustasse, nos excitasse negativamente, como ameaça, dor, tensão destrutiva. Teríamos um semelhante magnetismo ao som da caixinha, contudo sua polaridade seria de repulsa, não atração.

Entretanto, como vimos nas composições entre polaridades afectivas, a experiência, com o tempo, vai formando camadas onde essas polarizações se compõem mais contrapontualmente. Um prazer em sentir dor, ou um desprazer no prazer. Desse modo, notamos que nossa composição não pára de se rearranjar.

Ao criarmos esse enlace de familiaridade e estranheza, amor ou medo, não notamos que nossa fome afectiva continua pulsando em busca de mais. Nessa insaciedade que lhe é peculiar, podemos ser envolvidos por outras excitações que apareçam como mais interessantes. Algo como, o bebê está na sala, com a marca de sua caixinha, ouve na televisão os sons da abertura musical de um programa de comédia. Os sons esquisitos e aquela harmonia que parece que vai ruir a todo tempo em ritmo acelerado o chama atenção. Por um momento a caixinha perde sua luz, sua magia, seu brilho envolvente.

Naquele instante, a TV que o atraía, retira a musiquinha e vai para os comerciais. Um pequeno caos o leva a perder-se, tenta imaginar a música da TV, mas ele a ouviu poucas vezes, ela é complexa, cheia de elementos e variações, pouco conseguiu guardar daqueles efeitos... vai até a TV, sente o ímpeto de chorar. Lembra-se da caixinha. Olha para caixinha sobre a mesa, pega ela e carrega para a frente da TV. Mexe nela enquanto os olhos voltam-se para TV na expectativa daquela musiquinha.

Algo como uma perda de referência se instala. Uma desterritorialização de um ritornelo familiar, pela conseqüente atração por outro que, por ser menos habituado, carrega um universo de novidades.

De súbito percebemos que assim como o ritornelo nos leva a atrairmo-nos pela repetição, ao fixar terrenos, passamos a ser atraídos pelas diferenças. O que nos leva a um novo processo de familiarização. Quando por exemplo, nosso bebê já assistiu muitas vezes a TV e sabe que a musiquinha vai e vem, diferentemente da caixinha que ele pode acionar sempre que quiser. Aquela TV que antes fora um atrator convocando o corpo do bebê para um lugar desconhecido, agora começa a ritornelizar, a ser situada em suas repetições.

Assim, talvez ela e a caixinha coexistam no spatium cada vez mais repleto do bebê em franca experimentação no mundo, talvez ele nem se lembre da caixinha ou da música da TV quando crescer e se envolver com inúmeros códigos e sinais expressivos. Talvez a caixinha o remeta a uma experiência tão plena de familiaridade e permanência. que a musiquinha da TV nem chamará sua atenção.

Tal recorte de ritornelo se repetirá e/ou diferirá de acordo com determinações imprevisíveis. Dependendo do que provoca o corpo, do que envolve seu contexto, certos circuitos naturais repetem ou variam. Refazem-se, porém de que modo?

Essa talvez seja a maior indeterminação dessa função ressoante do ritornelo, ela sempre se relança no presente, atualiza-se no tempo. Não como o sinal da marca de um rosto, mas como uma nova duração. Não se trata de um indício, mas de um estado.

Um procedimento tão rudimentar que nem atentamos a ele, esse constante relançar da atenção em um relacionar de estados que vai compondo repetições e diferenciações em um *spatium* do corpo. Talvez o ritornelo ocupe tal zona, fazendo proliferar as teias imagéticas a partir de seu fiar ressonante.

O processo de rostidade (Deleuze, 1994), em uma linha perpendicular, depende do ritornelo, pois extrai seus sinais dessa repetição imagética que ressoa. Contudo, como sua peculiaridade expressiva advém do universo visual, ele não enlaça o vetor da duração como passagem, mas sim como marca no espaço.

Envolve certa codificação de claros e escuros, altos e baixos, presenças e vazios que compõem as marcas da relação de durou, seu rosto, sua forma singular.

Os rostos definem zonas de frequência ou de probabilidade... zonas de ressonância que selecionam o real, mental ou sentido. O rosto é uma redundância. (Deleuze-Guattari, 2006, pg. 32). Um rosto é uma marca de reconhecimento, ao mesmo tempo de singularidade, de exclusividade.

A rostidade faz da repetição do ritornelo uma zona de luz, de marcas, que o coloca como uma existência que se associará a outra. Como a musiquinha da caixinha, que ao se repetir, torna-se familiar. Nesse sentido, se o bebê estiver com a caixinha e lhe oferecerem outra, com outro timbre. Ele pode ser convocado a diferenciar as duas. O que é uma e o que é outra.

Tal maquinação nos leva as funções de rostificação. O que singulariza essa experiência, ou esse objeto, ou essa imagem? Seu timbre, sua melodia, seu cheiro, sua forma geométrica?

O ritornelo oferece ondas de repetição que cativam no corpo uma familiaridade ou um estranhamento, um estado afectivo involuntário, que se enlaça à experiência. Contudo, a rostidade permitirá que esses traços singulares – a musiquinha e seus elementos, associados à sensação de familiaridade, façam um rosto. O rosto de uma relação de infância, ou de uma relação com a música, ou o rosto de uma lembrança que

se diferencia de todas as outras, mas também se assemelha quando compartilha ordens de razão. Esse timbre é igual o da caixinha, ou essa sensação de conforto me faz lembrar uma caixinha de música.

Portanto, ritornelo e rostidade funcionam como uma dupla de procedimentos – ressoar e figurar – que operam desde os primórdios da cognição.

...o ser humano nasce com um interesse natural pelos estímulos humanos; assim, à medida que ele vai interagindo com o mundo, vai se tornando um especialista, um verdadeiro expert na voz e nas expressões humanas... sensível à leitura das vias responsáveis pelas interações sociais (o reconhecimento da voz e das expressões do rosto humano). (Sebóia, 2007)

Contudo, cada um desses movimentos de ritornelo e rostidade acontecem com todas as imagens do corpo. Um cheiro pode substituir a caixinha de música, um toque também.

Temos a voz da mãe que chama atenção do bebê. Contudo o que tornou possível essa relação específica com a voz foi essa associação da voz com o corpo e com os demais atributos da mãe. Não se trata de uma voz solta, mas da voz de algo. Essa integração sensível talvez seja o primeiro movimento de composição entre qualidades imagéticas que a escuta faz.

Com a repetição das imagens sonoras em ritornelos, o processo que imprime rostidade ao plano sonoro, além de fazer reconhecer timbres, alturas e intensidades em seu próprio meio expressivo, também distingue outros meios associados, como estados afetivos de corpos e objetos que soam.

Portanto, essa rostidade amplia-se para a imagem do som em seu contexto, faz da escuta, também, um olho, uma pele, uma imaginação. O som torna-se sinal de algo. O som das palmas. Som de assovio. O som de um grito.

Entre o ritornelo e a rostidade, avançando na composição entre imagens (sinestesia), formamos planos de escuta que começam a indicar relações de consistência entre as distintas qualidades imagéticas. Indícios e signos passam a valorar o som, além de seu estado e suas afecções no corpo, o rosto do som nos leva a senti-lo de outros modos.

Nesse ponto temos um divisor de águas no processamento sonoro: de um lado o puro ritornelo, como estado de passagem, de outro, o rosto no som como indício de evento ou objeto.

Notem que esses dois movimentos são simultâneos e fundamentais para a cognição da escuta. Contudo, o ritornelo me mantém envolvido com a noção de força sonora, eu guardo seu movimento como das forças dos estados em mim, repito seu trajeto vivenciando a cada vez seus momentos. A rostidade faz de um momento uma forma, imprime essa forma nas repetições do ritornelo, mas se recorto apenas o rosto, não sinto mais suas curvas, apenas leio seus sinais.

Ambos operam na formação do signo sonoro. No ritornelo mergulhamos no instante, enquanto os signos concorrem acionando sentidos na rostidade que imprimimos a cada lance.

Nem sabia o que era aquilo. Mas parecia que ouvia ao fundo a voz dela me contando alguma coisa. Estava hipnotizado por aquele som. Aquele que encanta serpentes, ou o flautista que encantou os ratos. Exatamente aquele êxtase. Enquanto uma moça cantarolava um tema flamenco, o violão de precisão imprevisível costurava linhas que me envolviam. Eu era todo aquele canto, mas não sabia explicar o que me comovia. Com o tempo fui percebendo a voz da cantora, o timbre do violão. Tudo que antes era pura comoção agora se desmembrava em objetos e funções. Agora eu enxergava o que tanto me emocionara, mas curiosamente, algo da emoção se foi. (Hércules Gambino – viajante, poeta e taxista em Madrid). (Diário do imaginário, pg. 23)

Existem estudos que demonstram efeitos de rostidade timbrística, rítmica e melódica, operando entre experiências da vida intra-uterina e das primeiras semanas após o nascimento. O timbre da voz da mãe, determinada melodia que prende a atenção quase contemplativa do bebê. Pequenos sinais de um reconhecimento quase autômato. Um som que se repete em certos atributos. Um timbre reconhecível que pode apaziguar ou inquietar os ânimos.

Observa-se que os bebês tendem a permanecer alguns minutos observando as expressões maternas... se mostram sensíveis à linguagem musical materna, caracterizada pelo prolongamento da entonação da última sílaba.

Assim, na análise de uma protoconversaço entre mãe e bebê, a partir de um espectograma. uma espécie de representaço visual do sinal acústico, observa-se um jogo de crescidas e subidas sonoras. (Sebóia, 2007)

Um vai e vem que parece envolver mãe e bebê, gerando uma sintonia de sinais. Mas como compreender os laços desse jogo? Como o bebê consegue operar inteligência em seus modos de interagir com o som?

Esse jogo sonoro, segundo Trevarthen, deve sua harmonia à sensibilidade precoce do bebê; sensibilidade para captar as variaçoes de ritmos e de melodias da voz materna, fenômeno que ele nomeou pulsão intrínseca da musicalidade. Assim, na medida em que o bebê mostra-se apto a responder. em sincronia, ou mesmo em complementaridade . ao ritmo da voz materna...(Sebóia, 2007)

A fala é permeada de sinais sonoros desse tipo. De uma voz forte jamais conseguimos escutar coisas sutis (Nietzsche, 2005). O corpo soa sua expressão como algo que tangencia a força de seus estados. Envovemos os choros, berros, gargalhadas e gritos. Os índices sonoros reativos de um corpo que afetado.

Podemos pensar que qualquer efeito ao se mover, carrega consigo certos elementos que indicam uma passagem entre presenças. Tal efeito de passagem mantém as entranhas sempre produzindo velocidades. Ou excita-se barulhento ou vai silenciando-se em calma.

Portanto, diante da exploraço sonora, é necessário que comecemos pelo som em seus estados e expressões, conduzindo ondas e figuraçoes pelo corpo cognitivo que acaba de acordar.

2.3 – Chorar, cantar, contar: o corpo, a fome e os códigos

No momento em que nascemos, choramos. Essa expressão sonora não denota um canto (talvez para alguns exóticos vanguardistas), nem tampouco um conto, mesmo que expresse o que quer que possamos imaginar. Supomos desalento, dor, estranhamento, fome, medo, e não conseguimos, de fato, experimentar o que se passa com aquele bebê que expreme-se em choro.

O chorar é pura reação e seus indícios, não envolve o eu, nem o outro. Um som que ative ou atinja alguma noção primária, um apetite, funciona como um signo direto, uma chave específica. Esse choro nos leva às raízes do corpo. Expelimos som e agonia antes mesmo de sabermos o que está acontecendo. Antes de compreendermos o corpo, já emitimos expressões que possuem decodificação cultural imediata. Um choro simplesmente decorre da tensão em que se encontra o corpo recém nascido do bebê. (diário, bebe equilibrista).

Essa mesma tensão, ao ser levada ao seio, desdobra-se em um sugar involuntário. Esse reflexo de sugar já habita nossas entranhas. Ao sugarmos produzimos um som peculiar. Um corpo chupando alimento de outro. Chorar e o sugar são dois processos muito íntimos e importante para o corpo humano. Ambos envolvem uma certa dimensão sonora.

Soam como se expressassem a força das moléculas envolvidas, na sucção, estalando nas peles da boca, do seio. Com a força das sugadas, o estalo dos lábios aumenta e a intenção voraz do sugador pode ser intuída. Pois a suavidade de um sugar calmo se distingue sonoramente da aflição do sugar afoito.

Do mesmo modo, o grito do choro empurra o diafragma e sopra nas cordas um vento forte, a contração da garganta se junta à força dos empurrões do diafragma. Esse mesmo empurrão, com certo tônus e controle, nos leva a usar a voz como grito, canto e fala.

Nesse ponto, enquanto o som involuntariamente indica sinais do corpo. Logo começamos a perceber que ele indica sinais de força entre corpos, sinais dos atributos de seus choques. O comer nos leva a sugar, mastigar e engolir diversos corpos, emanando os ruídos do apetite, das fomes e necessidades do corpo. Esse impacto de corpos faz som, e do mesmo modo, corpos que precisam de algo produzem choques.

Por isso o mundo soa, o corpo soa, e tudo o que se choca, pode soar. Todo som, portanto, já indica relações entre as matérias que soaram. Relações de contato entre corpos que geram forças e graus de vibração.

Um som alto e um som baixo. Eis uma noção primordial. Somos capazes de dar rosto à intensidade de cada som. De cada intensidade pode-se fazer um grau de mais ou menos. É isso que um trovão ou um grito podem causar no corpo, um estrondo de volume mesmo antes de sabermos o que é. Já um sussurro, um segredo contado no ouvido, envolve outro extremo, pode nos levar a aguçar nossa atenção para ouvir seu som baixo.

O corpo soa e escuta, por conseqüência, escuta-se. Começamos então, desse enlace de sinais e indícios sonoros que o corpo e suas necessidades produzem. Logo, o corpo nota que o som pode ser provocado. Um tapa aqui, um sopro ali e surge a voz. A voz vai aos poucos ganhando certos adestramentos por imitação. Imitamos o som em seus variados atributos, sugerindo uma produção de rostos.

O tom melódico da voz, o timbre, a postura vocal (fonema), as palavras se formam como código sonoro primeiramente, assim como a noção melódica, em geral, vem antes de aprendermos as distancias entre as notas.

Se pensarmos nas primeiras expressões da voz, notamos que o bebê ao ouvir os sons em volta, à medida que vai ganhando consciência, vai emitindo sons em torno das ressonâncias de sua experiência. Ainda não consegue falar, imitar o som de fonemas enquanto enlaça seus significados. Apenas soa: Aaaa, eieieiei, ouououo. A voz se estende como se buscasse alguma modulação. Um jogo de aumenta e diminui volume pode surgir aí. Ou de aumentar e diminuir alturas.

Até mesmo, na música, ao fazermos uma seqüência de dois acordes, onde um faz a preparação mais tensa que puder (V7) resolvendo-a no acorde seguinte (I). Tal relação brinca com essa expectativa de resolução que parece já habitar as noções desses bebês que começam a usar a voz, a usar o som da voz como expressão.

Desse canto sem música, encontramos uma musicalidade primordial que habita o germe da expressão sonora. Esse jogo de expectativas entre alturas, durações rítmicas, os aumentos e diminuições de intensidade e velocidade. Seria tentado a dizer que a

prosódia da fala decorre das noções de altura, ritmo e intensidade, movendo acentos fortes e fracos em meio a ênfases e intenções.

Sendo incorporados como sinais sonoros, os parâmetros do som - altura, timbre, intensidade, duração, pulso e postura vocal – muito além dos parâmetros musicais, eles agenciam a expressão sonora entre ruídos, música e fala.

Esses sinais sonoros passam a sofrer codificação. Uma pergunta se expressa sonoramente, com uma leve elevação de altura o final da frase – o que você perguntou? Acento sutil, mas fundamental na comunicação.

Diante dessa aptidão para sentir as variações dos sons, e dar-lhes rosto, dar-lhes jogo com o corpo e suas expectativas, surge o cantar e o contar como duas máquinas expressivas que se formam codificando certo plano de eventos.

O canto faz para si um embalar, um acompanhar que leva os sons consigo. Com esse ato, ganhamos a voz e seu controle de altura e ritmo. O cantar aparece como uma expressão que faz da voz uma máquina de intensidades sonoras. Se tomarmos o canto sem letra, temos a voz como instrumento de estados sonoros, emissor de graus e movimentos de onda que nos levam a contemplar, a nos comovermos com tal variação tão envolvente.

O código do som musical advém da medição que Pitágoras faz dessas variações de altura que observara principalmente nos Cantos gregorianos, feitos à capela, no salão paroquial. Dividir o som em alturas foi como dividir e nomear as diferentes cores que afetam os olhos. As diferenças entre alturas mostravam se repetir a cada ciclo. Pois, uma nota se expressara em uma altura frequencial, logo, quando subia para outro patamar mais agudo, apresentava novamente seu mesmo comprimento de onda, era a mesma oscilação, porém duplicada em sua velocidade, mais alta (Levitin, 2011).

Essa ciência da música (acústica, engenharia sonora e teoria musical) chega depois desse envolvimento musical com o som, pois antes não sabíamos como chamar esse tipo de experiência. Por isso, a musicalidade que despertara o cantar, desperta a uma relação de contemplação sonora muito primitiva, que se embala com a mera variação de ondas que sua imagem produz.

O falar, por outro lado, torna-se natural a partir da ânsia de comunicar, de expressar ao outro. Nossa volição apropria-se da voz, assim como das pernas, dos braços, dos pensamentos, tomando a ponta do iceberg da corporeidade, e assumindo seu controle. Se quisermos falar alto ou baixo, imitar esse ou aquele som.

Quero encontrar algo que expresse ao outro isso que estou notando. Aquele primeiro ser que fez um som e associou-o a algo, inventou a palavra. Falamos porque o som se relaciona com seu contexto e expressa noções comuns. Ouvimos sons que sinalizam eventos, situações. Usamos seus efeitos para nomearmos o que nos afeta. Assim aprendemos os sentidos sonoros da fala. Logo a escrita envolve outra alfabetização, o som em torno da letra, do léxico.

Nesse ponto, a fala mantém uma relação mais sonora com a palavra, sua materialidade expressiva é mais suscetível às musicalidades diversas. Brincamos com sotaques, com tons de voz, com tons emocionais que se expressam na voz. Fazemos uma música com a voz braba do pai, outra com a voz medrosa da mãe.

A palavra surge como a aprendizagem de uma invenção para chegar até o outro, uma necessidade de expressar, que incorpora uma linguagem para inventar seus contos. Especializa seu código em fonemas, léxicos, semântica e prosódia para poder ser específica naquilo que quer expressar.

O significado prende a flutuação da expressão nas relações do código, oferece brechas para variações que devem ser inventadas dentro da relação do código, pois sua relação de interpretação não necessita ser linear, mas seus deslocamentos devem manter-se situados pela referência, mesmo que para desfazê-la ao avesso.

Pessoas falam em código de trás para frente: omoc iav êcov? Pessoas inventam expressões diminutivas, aumentativas – oi Zezinho (em português); Oi Zezito (em espanhol); Oi Zezitsky (em eslovaco). As invenções respeitam seus laços de consistência, o código produz um laço de consistência entre sinais e sentidos, gerando os significados. O falar aguça uma busca pelo outro, um fazer-se entender.

Um significado guarda uma relação direta com o sentido, contudo o sentido é sempre sensível à expressão. A expressão nos leva ao intempestivo do corpo e suas ligações de interesse e excitação próprias. Portanto, mesmo diante do significado, que deve ser entendido, os sentidos variam em torno de tudo aquilo que expressa aquele

significado. Como se o sentido fosse água espalhada pelo mundo em diversos estados – líquido, gasoso, sólido, na composição de outros seres, na atmosfera. Todos os estados possíveis da água seriam o nosso potencial sensível. Os sentidos, em todos os tipos de imagem, expressam-se ao corpo. O significado tentaria criar uma relação direta com algum desses estados da água. O significado dessa palavra é – e surge um sentido majoritário que apresenta algumas outras variâncias.

O paciente não compreendia algumas ordens simples como, por exemplo, quando solicitado a mostrar uma figura conhecida, mas compreendia outras, relacionadas a ações sonoras do cotidiano. Mostrava também dificuldades para nomear figuras e objetos, mas repetia palavras simples e conhecidas. Não compreendia ordens complexas, mas sua compreensão melhorava levemente quando a pergunta era feita com uma entonação exagerada. Em situações com ausência de vocabulário, ocorrem análises de tom e melodia através do hemisfério direito, sendo este capaz de determinar e deduzir fatores emocionais e o contexto do que está sendo dito. (pg. 6-15, Fontoura, 2005).

O som simplesmente revela uma das faces expressivas da palavra, revelando sua natureza inventiva e sensível. A música, por outro lado, já envolve uma relação expressiva distinta, atira-nos em um universo de expectativas e referências sonoras que faz da música sua própria cartilha de códigos entre sons e sensações do som.

O cantar se faz para si, como buscar beleza com os sons. Do chorar ao cantar passamos para uma contemplação reativa, a uma ativa contemplação que nos gera satisfação. O prazer em cantar e escutar o canto. Sua fonte de consistência é a própria beleza e encantamento com os sons atraindo, convidando, provocando.

O som ao ser contemplado como puro efeito, efeito de beleza, de estranhamento (a beleza do estranhamento), de prazer em si, de *gaia scientia*, passa a conduzir uma atenção musical a própria consciência. Mesmo antes de dividir-se em notas e tons, certa musicalidade já conduzia a contemplação das relações sonoras, entre timbres, intensidades, alturas e ritmos. A fome dos sons é de um outro tipo. Uma fome estética. Envolve descargas imagéticas que criam circuitos corpóreos de satisfação, porém alimentam-se de efeitos.

Pincher (2008) afirma que evolutivamente, a música seria um acidente, pois não possuiria funcionalidade para a sobrevivência humana. Seria uma espécie de ferramenta sensual que foi absorvida pela cultura. Uma inutilidade adorável.

Mas não seria também a fala um acidente? Uma decorrência das condições de memória e consciência diante do som e das relações com outros? Pois assim como somos levados a cantar ao buscarmos relação com nossa imagética sonora, somos levados a falar para buscar relação com o outro através dessa imagética.

O disparo que o cantar produz, inicia uma relação sensível com a contemplação sonora que nos leva e torná-la com outras especificidades na fala. Um canto entoa algo invisível, que a fala tenta visualizar com o verbo e suas expressividades.

Eis a unidade da canção- letra e música. Um discurso sem letra, de pura música, seria como escutar uma canção em um idioma que não conhecemos, nos leva a pura sensação dos estados, uma contextualização sonoro-afectiva, embalada pelos movimentos tonais e estilísticos da peça. De outro modo, uma letra sem música é o vapor sensível exalado da relação interpretante com a letra, mesmo nos deslocamentos poéticos e nas reconfigurações mais sutis de sentido, respiramos um ar de puro pensamento, nosso canal com as coisas é um fio de imagem, um sinal, que logo se derrama na imaginação em seu fluir de sinais e sentidos.

Na música estamos ligados a um fio mais denso, o som. Sua trajetória é espacial, material, e nos leva pelos ouvidos a percorrer certos estados. Por mais fina que se torne nossa escuta, por mais codificada e/ou sofisticada, ainda procuramos no som um caminho, um algo que nos leve a algum lugar que ainda não fomos. Nesse jogo de expressão sonora, provocamos e acolhemos afectos, estados e sensações que atravessam nossa relação com a existência.

A expressão sonora aprofunda-se nos jogos de som, e nos leva a querer soar, a querer sentir relações com o som. Por isso, ao chorar, cantar e contar, somos atravessados por uma inteligência passiva que despertou, sendo convidada a enlaçar sinais involuntários com códigos, formado com isso uma superfície proliferante de sentidos possíveis.

O som do mundo, do corpo, da voz, e todo o entorno que os afeta de códigos e expressões comunicantes. Ao cantarmos uma melodia, logo ela se liga a um contexto.

Ao soarmos, esse som logo espalha um arsenal de referências que o envolve de sentidos. Como seguir mapeando os estados e figuras entre ondas e rostos em meio a tanta maquinação estética?

2.4 – Corpo, Código e Contexto

O código conduz a expressão involuntária em direção a algo comum para torná-la específica. Todos usamos os mesmos sinais sonoros e escritos para que possamos falar coisas diferentes e sermos entendidos. O código se presta a produzir uma superfície de contato, onde uma sintonia de comunicação se produzirá. Como se programássemos um circuito de sinais sensíveis a relações. Que possam expressar e produzir relações de sentido por sobre as relações de sentido que o corpo já produz. Esse encontro de peles semióticas entre o corpo e a linguagem faz do código algo vivo pulsante, inventante.

Assim como o corpo da aranha esta programado para fazer a teia, nosso corpo programa-se com sons e sentidos, gerando fala, e música. O código gera sinais comuns para expressar um universo efeitos e suas possibilidades de composição. O contexto situa o campo de variações que nos cerca.

Por isso, o código trata de uma absorção ativa, de 2º gênero (Spinoza, 2009), pois não ocorre apenas através de uma inteligência intuitiva, mas de uma inteligência ordenativa que é capaz de absorver relações induzidas pelo ato humano. Absorvemos e habitamos o corpo a certas relações, assimilamos variações e seus sinais. Porém, não apenas de modo intuitivo, aprendemos e criamos lógicas e estratégias para gerar sentidos entre códigos e contextos. Como se falássemos de uma etapa de absorção onde devemos acostumar o corpo com certas relações.

Essa letra soa como A, e suas palavras envolvem esse som: aaaa. Cada palavra irá envolver um universo de especificidades inventadas, por isso, essa aptidão para incorporar relações fictícias é fundamental para a ficção da linguagem. Através dela, podemos inventar relações entre imagens – A tem som de “aaa”- e logo, passar a intuir suas relações indexadas, de modo a fazer uma pele para significados, por onde sente os sentidos das palavras como se fossem ondas que habitam o corpo.

Eis que uma intuição também nos chega após essa incorporação mecânica do código. Todo ato intuitivo envolve uma mecânica (Bérgson, 1998), porém que se dispara de modo sensível. Portanto, uma mecânica que flui em sintonia passa a ser um código que se sente. Não se trata apenas da intuição como inteligência involuntária dos sentidos. Mas a experiência e seus critérios que vamos formando logo passam a fluir intuitivamente. Talvez por habituação. Talvez pelo fato de nossa inteligência involuntária incorporar programações que fazemos com a experiência. Isso nos leva a considerar a aprendizagem como uma função natural de incorporação e valoração de relações entre contextos.

Como uma palavra arrepia ou faz chorar? Nascemos sem nem compreender o que escutamos como passamos a sentir o que são as palavras?

A alfabetização, a musicalização e todas as aprendizagens podem habituar o corpo a certas relações. Por isso, podemos falar cantar e tocar dentro de certas regras que possibilitam ampliar nossa expressão. Contudo, ainda assim buscamos novas relações e expressões que desafiam o código e seus limites, nos levando a inventar variações expressivas em meio à linguagem.

Naturalmente somos levados a testar relações em busca do que funciona, nos interessa. Aprendemos a atualizar qualidades e valores, a fundar e fundamentar relações entre causas e eventos. Enriquecemos as condições probabilísticas de nosso pensamento. Por isso, a intuição que nos impulsiona a experimentar, nos leva a absorver noções sobre as quais poderemos indexar variações do mundo.

A linguagem falada ou musical recorre à estruturação do código, ou seja, a organização dos rostos. Contudo, sendo usada em seu contexto, produz variações expressivas que enriquecem seu código, criam linhas sutis, línguas menores que passam a expressar com mais riqueza o que acontece.

O Som de uma letra ganha tom, sotaque, contexto, referencia e tudo mais que se envolve na comunicação. Se a linguagem é feita de rostos, sua utilização invoca o ritornelo como elemento singular de um discurso um ato sonoro ou escrito. Por esse motivo, todo código é provocado pela invenção.

Toda criação de sentido é confrontada por outra que a desafia seus limites. Eis o constante procedimento bipolar de equilíbrio: a tradição e a vanguarda ; O território e a desterritorialização ; O familiar e o estranho. Nossas vozes, seus idiomas e melodias

sofrem influências e transformações sensíveis em suas expressividades ao longo do tempo, por isso, podemos perceber a dupla volta entre rosto e ritornelo atravessando as estruturas expressivas da linguagem.

Quando alguém fala, cada vez mais notamos elementos que estão em jogo além da fala. Sabemos que o outro pensa em um inexorável mundo, e que compartilha parte disso, possuindo níveis de controle diversos, que podem mascarar ou transformar sensações. Quanto mais experiência com pessoas temos, mais escutamos o que é estranho.

O que ele fala? De que jeito fala? Parece sincero? Porque tive a sensação de estar sendo enganado? Sou eu com minha desconfiança involuntária, ou algo ali está estranho?

Tantas elucubrações podem assolar o pensamento. O clínico as faz mais lentamente, de acordo com o que parece mais relevante. Na vida diária, talvez as façamos tão rapidamente que nem notamos, mas sem dúvida operamos juízos e valorações ao que nos cerca, com critérios nem tão involuntários, mas já absorvidos pela involuntariedade do corpo. Esses critérios, com o tempo vão se tornando cada vez mais sutis.

Percebemos tons de cinismo, ironia, descaso, desgosto... passeamos em um universo de paisagens afectivas que mal conseguimos discernir. Trata-se de uma zona tão vaga que mal podemos saber se estamos exagerando algo, ou menosprezando outro algo.

Os tons que impulsionam o pensamento expressam certos relevos. Tons sentimentais, nostálgicos, vingativos, raivosos, analíticos, ponderados. Todos os tons fundamentam estados subjacentes, linhas de prioridades. Um raivoso tende a destruir e potencializar o risco, o ataque. Já o nostálgico se prende na comoção entre o que passou e o que é. Tudo o que aparece se contrasta com a memória do que foi. O analítico tenta manter-se frio atento a todos os elementos e suas causas.

Esses tons carregam personagens, núcleos vivos de existência, corpos, interesses, necessidades... tudo circula nessa órbita humana. Os atores dos pensamentos são tendências, rastros de interesse, preocupações, desdobramentos de textos humanos, que imbricam suas necessidades. Esse é o elemento íntimo do texto, antes da gramática ou do idioma, esse jogo de sentidos entre corpos humanos. Esse jogo se dá como uma língua menor em expressão. Não está no código, usa-o para poder criar superfícies de contato.

Eis a retomada da intuição, o ritornelo sobre o rosto o faz fluir em texto, narrativa, conto. Pois mesmo sabendo que a linguagem mexe os rostos, usamos suas faces para sentir o vento, levamos sua consistência para a produção de experiência, e usamos suas marcas para jogar com estilo, de um modo mais particular, como um delineamento de acordo com as condições singulares de cada encontro.

A expressão faz-se complexidade entre código e contexto: o sensível ganhando uma nova pele. Diante da fala notamos que seu código vira pele. Diante da música, *idem*. Um ato musical é mecânico e motor, envolve sensibilidades rítmicas, expressivas, que levam a regular sensivelmente um procedimento funcional. Uma função se incorpora.

Diário do Imaginário

JANELAS

Jussara cantava muito bem. Era tímida, muito retraída. Tinha sérias sensações de não controlar seu corpo, que se punha em nervosismo, pânico, imaginações que a torturavam. Mas ela conhecia muito música. Imitava a Billie Holiday, mas acabava por cantar as letras do seu jeito. Era muito afinada e expimia uma emoção tamanha na interpretação. Nunca cantou no microfone, nunca cantou com acompanhamento, pois vivia sozinha.

Sucetível a diversas crises de ansiedade e sofrimento psicológico, ela procura uma ajuda clínica na música. Já fazia terapia há alguns anos, tinha consciência de seu limiar emocional que por vezes a derrubava. Mas ainda assim é como se vivesse por nada, pois sentia que sua vida era evitar o colapso.

Isso começou a pesar, Nessa época nos conhecemos, sendo eu um acompanhante psicológico e músico. Nitidamente ela convivia muito pouco com pessoas. De cara, nem falamos de música. Seria como começar o jantar pela sobremesa. Tinhamos muitas bordas para irmos comendo. Quem era, o que fazia, o que gostava. Estávamos buscando sintonia. Circuitos que permitam nosso interesse rolar. De certo modo, estávamos tocando, sem os instrumentos.

Comentamos o fim do ano, o calor, o apartamento, o ar-condicionado, o efeito estufa, a geladeira. Tomamos água e sentimos um pequeno vazio se recostar em nós. Uma coisa estranha, como se tivéssemos esgotado tudo o que podia ser compartilhado. Acabaram-se as figurinhas, o disco terminou. Nessa hora surge o ímpeto de tentar fazer ponte mesmo sem sentir a base sob os pés.

Puxo assuntos, retomo papos, me esforço, sinceramente para que nossa liga volte. Ato desesperado. Acabo por me absorver no violão. Faço uns acordes sem nexos. Fico fazendo-o soar. Sinto um desconforto inicial, como se estivesse fazendo aquilo para ela.

Não ligo, esqueço sua presença ausente e me envolvo com o que estou tocando. Fico como se estivesse só. Quando percebo novamente, ela está colocando a voz junto com o acorde, baixinho, como se sussurrasse para ela mesma. Começamos a viajar pelo som, sem nos olharmos. Eu olhando para o violão e ela pela janela.

(Jair Prestes Mota - Estudante de psicologia, músico e garçom)

JOÃO E O VIOLÃO

Doom – faziam o som da corda

Ele olhava...

Doom – fazia de novo

Ele olhando

Doom – fez mais uma vez

Ele se mexe mais ainda olhando

Faço menção com o corpo de tocar a corda e paro.

Ele me olha. De imediato. Fica me olhando. Espera. Esperando.

Fico parado, segurando a expectativa no olhar. Olho como quem estava tocando. Olho como quem está prestes a tocar. Podia olhá-lo com indiferença, como se não houvesse jogo entre nós. Como se não me interessasse mais por tocar a corda. Mas não. Olho como um acorde de preparação – V7 – seguro a tensão de estar prestes a tocar a corda até onde sinto que dá. E toco.

Dooooooooom.

Ele respira mais fundo. Olha para o violão.

Tinhamos um comum em mãos...um laço em torno da corda do violão. O som da corda nos atravessando conjuntamente, nos colocando em ligação, em relação de afecção mútua. Jogamos, um jogo de espera, de expectativa, de tensão preparatória para o alívio da repetição. Doom...

(Roberto Enriquez – psicólogo, músico, professor de canto)

2.5 - Atmosfera sonora: Musicalidades em devir

Tudo o que se choca produz som, eis um ponto de partida bastante material. A onda que derivou do choque se desloca nessa paisagem de densidades leves que poderíamos chamar de atmosfera.

Talvez pouco atentemos a esse espaço atmosférico quando já civilizados em nossa escuta funcional da conversação diária. Porém ao atentarmos ao corpo e seus distintos estados que percorrem a mente, podemos ser muito afetados pelos efeitos ondulares que nos rodeiam.

Barulhos que não entendemos de onde vem nos produzem inquietação. Somos naturalmente tentados a aliar o som com tudo mais que o cerca. Barulho da chuva, os barulhos das árvores com o vento. Em meio a tantas vozes em uma festa, atentamos ao que nos interessa. Aquilo que sintonizamos e aquilo que passa à margem, como um convite à mudança, uma diferença que se insinua.

Uma música feita de ruídos pode nos produzir imenso prazer conceitual, nos deixar radiantes por fazer música com o não-musical. Do mesmo modo, podemos sentir uma musicalidade atraente em algo que, via de regra, faz apenas um ruído.

Assim como o silêncio pode nos aconchegar, pode nos deixar em tensa expectativa. Mas como bem observou Jonh Cage (1969), não há silêncio em absoluto. Pois estamos sempre envolvidos por sons. Mesmo na cabine mais isolada, ainda posso escutar o coração pulsando o tempo todo. A vida como sendo um pulso nos habita.

Ao sentir os efeitos da atmosfera, estabelecemos um contraponto entre as ondas em nosso corpo como contraponto. Ao entrarmos em um ambiente lotado, porém silencioso, como uma igreja. Escutamos diversos sons de presença. Respirações, peles roçando umas nas outras, sussurros, o ranger das madeiras dos bancos. Seus encadeamentos rítmicos podem gerar maior ou menor conforto. Seus timbres sussurrantes podem afetar nossa sensação de tranquilidade ou agitação.

Saímos da igreja diretamente para um estádio de futebol, onde escutamos as vozes das torcidas como se fossem uma massa única de som. Uma avalanche de ondas. Uma criança que nunca esteve lá pode sentir-se amedrontada pela intensidade das presenças sonoras. Assim como o adulto pode se soltar em descargas de alto teor, o que normalmente é excessivo nos demais ambientes. Em que outro ambiente podemos gritar a plenos pulmões?

Uma gama de vozes pode gerar diversos tipos de textura. Como o estridente de que por vezes irrita um ouvido que já está cansado de acompanhar tanta agitação, ou até mesmo pode atrair o bebê que esta no carrinho em busca de algo que chame atenção, como se ele sentisse uma identificação imediata com aquelas vozes, o fazendo querer sair e ir até elas.

Contudo, poderíamos até situar efeitos corpóreos mais sutis diante de uma atmosfera sonora, como a dor de cabeça e o cansaço de escutar muito tempo os sons intensos e ininterruptos da cidade. Carros, motores, buzinas, auto-falantes, vozes e tudo mais em uma sinfonia desconexa, que por vezes, nos leva a um grande desconforto, como se estivéssemos sendo submetidos a contrações constantes que nos desgastam.

De outro modo, os mesmos ruídos e estrondos de um temporal que antes afligiam o corpo, mais tarde podem apaziguar certas pessoas que se sentem protegidas e o assistem.

Assim como, a música alta de uma festa pode desconfortar certas crianças ou adultos, podem estimular outros a expressarem-se com mais intensidade. Tomamos sua totalidade como uma paisagem de universo, um ambiente sonoro, um impacto amplo e geral.

De outro modo, podemos fazer da música nossa absoluta atmosfera. O fone de ouvido anula uma atmosfera, encapsula o ouvinte em outra. O leva a um ambiente mais complexo, que pode absorvê-lo completamente. Podemos mergulhar nos som como fazemos com os demais sentidos. Podemos focá-lo com tamanha intensidade que nosso corpo todo se torna disponível para seus movimentos.

Eis a profundidade da experiência musical em si. Essa atitude de contemplar o som em sua imagem própria. Acompanhando seus cenários sônicos e trajetórias que nos levam a sentir as ondas com o som.

Existe, portanto uma grande diferença de atenção nos modos de escutar. Por um lado, podemos fluir dispersos por um universo sonoro variado e constante – a experiência da atmosfera sonora. Isso liberta a expressão sonora para compor delineamentos variados, isso acaba por acompanhar certas invenções de modos de escutar que produzimos no cotidiano.

De outro modo, podemos mergulhar a atenção em certo processo ou deixá-lo ocupar todo nosso *spatium*, como os fones de ouvido saboreando a música.

E se contemplássemos a atmosfera sonora como se estivéssemos saboreando sua musicalidade? Como se cada choque fosse o disparar de um instrumento, e cada

emissão de som sua voz particular? Que tipos de experiência podemos delinear com o som se o tomamos como devir?

NO FUTEBOL

Não entendia o que lhe acontecia. Adorava futebol. Ia ao jogo com seu pai há muitos anos. Estava tão habituado a espera no meio da multidão, aos corredores de cimento, aos senhores de casacos encardidos com cestas cheias de amendoins, cheiro de cerveja. Gostava da atmosfera do estádio, certa vez, quando fora comprar um ingresso antecipado, o pai, animado quis passear pelo estádio. Ao enxergá-lo todo vazio, silencioso, parecia que algo lhe comovia. Aquele estádio parecia que era dele, conseguia finalmente senti a intimidade que tinha o lugar. Mas durante o jogo, não sabia como se comportar diante dos gritos e cantos gerais. Todos cantavam. Ele escutava o coro como algo enorme, uma onda gigante, um tsunami de gritos que, curiosamente escutava jorrarem do seu lado, Seu pai gitava e cantava com energia carnavalesca. Um carnaval brutal que lhe dava medo.

Ele sempre se sentiu estranho nesse momento dos cantos e gritos pelo time. Adotara o radinho como marca registrada. Grudava na orelha e atentava para o locutor e sua turma comentando o jogo. O Pai nem percebia. Não sabia ao certo se as pessoas percebiam esse desconforto. Era como estar em uma festa de aniversário e sentir-se desconfortável na hora do parabéns. Se você for o aniversariante, todos vão rir e aplaudir sua vergonha. Mas. Se for apenas um convidado, talvez nem notem seu embaraço.

No futebol eu simplesmente não embarcava na onda, apenas desviava dela com o radinho. Certamente era afetado, mas sintonizava em outra estação.

Será que era um problema não me sentir bem naquela situação? Seria meu radinho uma defesa?

(Jorge Manuel Cardoso – psicólogo, escritor, ex-educador físico)

PARTE B – MUSICALIDADES EM EXPRESSÃO

3. Música

3.1 - O som musical

O som provoca o corpo a contemplá-lo. Sentimos os sons e suas relações de força, de harmonia e desarmonia, de timbre e textura, de encadeamento ou desencadeamento temporal. Para isso, contamos com as distinções expressivas que nos afetam desde que nos tornamos capazes de acompanhar ritmos e melodias apenas situando fluxos sonoros que se combinam ou não.

Respiramos com certo ritmo, ao contemplarmos nosso respirar, podemos atuar sobre esse ritmo. Soamos com certa variação de alturas, principalmente na voz. Uma diferente pressão no diafragma nos leva sentir subir ou descer a altura vocal. Sentimos variarem elementos entre sons e procedimentos no corpo. Nesse campo surge o musical, com suas noções de tempo, altura, intensidade e timbre fazendo nascer uma gramática que chamamos de música

As regras musicais variam um tanto entre ocidente e oriente, contudo, sustentam-se em modos de ordenar certas variações de parâmetros sonoros. O senso de pulso, por exemplo, que existe no ritmo e na harmonia, permanece como noção intrínseca diante de diferentes culturas.

O som musical sofre diferentes maquinações expressivas em diferentes contextos estéticos. Contudo, nossa experiência estética diante da música, nem sempre segue os liames dos parâmetros musicais codificados. Um timbre pode não nos comover por seu agradável impacto sonoro, mas pelo contexto e circunstância no qual soou. As emoções despertadas pelas melodias, muitas vezes associam-se a certas memórias ou sensações relacionadas que nem percebemos.

Do mesmo modo uma variação de altura ou de ritmo, deveria envolver certos estados de excitação ou calma de acordo com as intensidades do som. Em tese um ritmo acelerado nos levaria a excitação, enquanto um calmo nos relaxaria. Entretanto, existem pessoas que relaxam ouvindo rock ou musica tecno, e sentem agitadas e inquietas diante de uma sonata para piano em andamento lento. O que as faz sentir inquietas diante das suavidades dos timbres e ritmos? Seria uma incapacidade de vibrar

freqüências mais lentas? Seria uma inabilidade de entregar-se a uma experiência mais calma e profunda?

O agrupamento de fatores sonoros aos aspectos contextuais compõe uma associação que poderíamos chamar de estilística, pois acaba por produzir relações de sentido por composição entre parâmetros sonoros, emocionais e estéticos. Tal experiência de estilo sonoro-musical acaba envolvendo um jogo de instigações e identificações mais amplo, capaz de transformar um ruído instável em uma experiência harmoniosa. A música começa a afetar pela complexa identificação que gera, e não apenas pela resposta sensória aos parâmetros.

Sendo tomada assim, como essa variedade de efeitos em relações contextuais, a música nos leva a uma experiência bastante diversa. Desde as sensações físicas que o som provoca até as identificações com estilos e combinações sonoras, o envolvimento afectivo com a música, já denota uma elaboração estética da relação imediata com a expressão sonora. A música avança na formação de um alfabeto de sinais e signos na cultura, dependendo do quanto aprofundamos nossa relação com ela, temos mais ou menos devires em relação.

O que é ouvir música? Pode ser muitas coisas. De acordo com as relações contextuais de aprendizagem voluntária e involuntária que envolvem a cognição, uma sonoridade pode ser excitante ou monótona. Pode cativar nossa atenção ou passar despercebida. Pode aparecer em nossa imaginação mesmo depois de ter findado.

Por isso torna-se muito difícil produzir uma cartilha de significados através da música, pois ela denuncia a inventividade que habita nossa produção de sentido. Dependendo da cultura, das relações entre vida e som que nos afetaram, pode ser que alguém ouça a melodia da música Emoções (Roberto Carlos, 1985) e sinta o um entusiasmo romântico, enquanto outro sente-se entediado.

Uma melodia veste-se de um *élan romântico* como resultado dos anos de história em seu ritornelo, combinações entre as marcas sensoriais que certos movimentos sonoros fazem no corpo e seus enlaces sensíveis nas relações sócio-culturais que o atravessam. Desse encontro, temos alguém que a achou triste, outro que achou linda. Será que o segundo acha a tristeza linda? Ou seria uma beleza que ele percebeu onde outro percebeu apenas melancolia? Será a escala, o ritmo, o andamento, o estilo?

Contudo, se procurarmos esse tipo de expressão e sentido apenas na música e seus elementos sonoros, seria equivalente a procurarmos os sentidos de cada vida humana nas concentrações bioquímicas dos neurotransmissores. Até hoje a neurociência

não consegue explicar como se formam as imagens no corpo, os pensamentos (Letivin, 2011). Ainda não entendemos como a movimentação bioquímica pode gerar, controlar ou simular a imagética do corpo. Nesse sentido, ainda nos falta instrumentos para poder desvendar como certas relações matérias culminam nessa complexa sensibilidade da cognição civilizada.

Devido a esses mistérios fundamentais acerca do corpo e seu funcionamento, torna-se fundamental entender que cada afetamento humano nasce como relação entre determinações matérias em sinuosas funções expressivas. A música não é diferente, pois não revela seus nuances em sua matéria sonora, nem em sua organização teórica e estilística na cultura.

O encontro desses elementos com a singular experiência humana situada em seu complexo contexto de formação pode nos oferecer uma densidade estética que envolva um mapa mais completo de eventos. Por isso escutamos muitas especificidades em uma música. Somos levados ou não por seus encantos de acordo com certas conexões que só podem ser tomadas como singulares e particulares, apesar de possuírem aspectos comuns.

Trata-se de uma construção de sentido que possui a mesma imprevisibilidade de um encontro clínico, de um encontro da cognição com a vida. Inúmeras são as possibilidades delimitadas pelas sintonias entre corpo e som, da mesma forma, são as de alguém diante de outro alguém. Trata-se de acompanhamento, um corpo atento a si e ao mundo disposto a acompanhar certo jogo de efeitos. Os caminhos se fazem como um encontro de interesses, entendimentos, experimentações, enfim, sintonias que se conectam entre atração e repulsa.

O que fazemos quando começamos a ouvir um som, involuntariamente o acompanhamos, e logo, se nos cativar, passamos a nos envolver com detalhes de seu movimento. Adiante, poderemos até nos atrever a soar com ele. Não temos certeza do que irá se desdobrar, mas as possibilidades vão se desenhando e se eliminando a cada passo. Uma acompanhar clínico dispara-se desse modo, um processo de aprendizagem, a convivência cotidiana. Estamos diante de algo e/ou alguém que nos causa afecção, simplesmente atentamos a esse cenário em relação em busca das conexões possíveis.

A atenção flutuante (Freud, 1996), técnica proposta ao analista, permite que o foco do pensamento não fique preso ao raciocínio, mas flua com a prioridade espontânea das emoções. Interessante sabedoria que nos coloca diante do desconhecido a acompanhar e experimentar sentidos. Pois não se trata de criar voluntariamente um

sentido, mas notá-lo, percebê-lo, recebê-lo, concebê-lo. Eis o movimento que flutua a atenção, a busca por sintonias entre os efeitos e seus sentidos.

Normalmente ao ouvirmos algo, nosso corpo que já possui algumas décadas de habituação, tende a querer situar a experiência naquilo que já conhecemos, devido à grande bagagem armazenada daquilo que já experimentei, antes de conhecer algo novo, busco re-conhecer o novo, fazendo dele uma reaparição do conhecido. Que tipo de atenção damos aos sinais desconhecidos? O quanto eles nos atraem? O quanto os evitamos?

A experiência sonoro-musical tomada como expressão, nos leva a acompanhar o som em suas variações conhecidas e desconhecidas. Cada sujeito que envolve-se com o som pode forjar musicalidades inéditas, ou pelo menos com conexões inéditas aos interlocutores, podendo revelar sintonias possíveis entre efeitos no corpo e no pensamento. Desse modo, libertamos a escuta das estruturas significantes para encontrar-se com o som em sua rica complexidade expressiva.

Saímos da música como teoria matemático-estética e entramos na musicalidade como contemplação sensível dos movimentos sonoros. Ambos aspectos compõem a música em profundidade, pois apenas diante de uma singular sensibilidade corpórea afetada é que podemos forjar as marcas comuns do código.

Saímos das notas, mas carregamos a contemplação melódica das alturas, o âmago que dá sentido as melodias, suas relações de tendência e direção que intuimos nas tonalidades e suas modulações. Desse modo carregamos o musical para onde a pauta musical não chega. As intenções invisíveis que denotam a consistência da tensão sonora no corpo.

As variações da fala, dos sons da natureza, dos ruídos inaudíveis, tudo o que soa nos leva a um âmbito experiencial ondular, onde buscamos notar graus e relações de composição vibrátil na tela invisível da atenção às ondas. Percebemos o som, os afectos e uma riqueza expressiva que parte dessa síntese passiva que a onda expressa no corpo.

Contudo, através da gramática musical vamos aprimorando certas relações entre sons e sensações. Em nossa cultura, a relação da música com as emoções possui uma genealogia própria. Um trajeto de invenções na cultura que traçam uma história, uma memória, que culmina em um universo chamado de música ocidental.

Como seria se partíssemos atentos á expressão sonora em busca de seus mistérios e conexões, mesmo depois de termos nossa escuta musicalizada, alfabetizada e civilizada?

3.2- Ouvir música

Ora, o que está em causa na música, qual é seu conteúdo indissociável da expressão sonora? É difícil dizer, mas é algo como: uma criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai... não se trata de imitação, mas sim de algo essencial (Deleuze & Guattari, 1996, pg. 99)

Que tipos de relação podemos estabelecer com a música ao ouvi-la?

“Ele chega em casa se sentindo um tanto derrotado. Vai para seu quarto, senta em sua poltrona e liga o toca-discos. A música o convidava a prestar atenção ao invisível. Como se estivesse à espreita de algo que esta porvir...o silencio de expectativa... chiadinho do vinil que ouvimos por alguns segundos, até iniciar o solitário trompete de Chet Baker, em uma melodia instigante e melancólica, riscando um trajeto insólito de pura intensidade vibrante que toca tão fortemente o corpo, a alma, como se a melodia soasse do peito desolado daquele que ouve. Sente-se bem.

E quando o tema repete pela 2ª vez, já com o baixo costurando trilhas tremulas que apoiam e contrapõe o efeito do trompete. A bateria atrás arrasta uma caixa com vassouras embalando a onda pulso a pulso – e ele parecia ter acordado de seu transe cotidiano. Nesta trilha louca, seus pensamentos já se reviraram em gestuais oníricos, plásticos, analíticos, cinematográficos, discursivos, enfim, os sentidos e sua heterofonia dançaram livremente ao som e todas suas sutilezas. Ele estava no êxtase, sentido sua vida, assistindo seus pensamentos, revirando-se em sensações.

Vagarosamente, seu sobrinho de 15 anos entra no quarto desarrumado do tio, e o percebe recostado em uma cadeira, com os pés erguidos sob a janela, absorvido por completo por uma atmosfera sonolenta e triste. Sente um algo estranho enfraquecer seu

corpo e logo balança aquela espécie de preguiça que se apossou dele gritando -. Ô tio – grita – o que é isso? Ta dormindo aí?

Na sala, a avó caminha distraída quando escuta a introdução da música Coração de Mãe de Vicente Celestino. Vêm-lhe à mente as vozes empostadas dos cantores líricos, e até mesmo dos cantores populares dos anos 20 e 30 ainda impostavam um tanto, e buscado clareza, potência (volume) para exaltar o que quer que fosse. Falava-se de amor, de coisas ternas ou sofridas, de profundas mágoas e marcas infinitas, falava-se da culpa e do remorso daquele que mal-amou. Escuta por um instante o timbre de Vicente Celestino: ...por ti vou matar ou morrer, embora tristeza me tragas mulher....e lembra-se de sua juventude. Seu corpo se transporta. O ar em sua volta muda de teor, nostálgico, excitante... Sente vontade de ouvir uma serenata, lhe percorre os ossos um amor profundo e puro. Pensa em seu falecido marido. Chora... e sorri.

No computador, seu filho ouve a música de Celestino avaliando se ela seria uma boa trilha para a abertura de um documentário sobre a reinvenção da mãe na atualidade. Acha interessante a ironia – um filho que vai arrancar o coração da mãe para dá-lo à amada. Na volta, em um acidente quase mortal, perde suas pernas e deixa o coração cair. O coração responde – "volte filho, que ainda sou teu." Meu deus – diz ele ao colega sentado ao lado – essa música faz um contraponto interessante com o tema da maternidade atual.

Ah... mas é muito parada – responde o colega. Além dos mais, a gente ta abordando uma mãe contemporânea, assim, tipo mãe descolada, mãe desapegada dessas coisas aí de “volta filho que ainda sou teu”. Pô cara, tem que ser um som alto astral. Quem sabe uma da Rita Lee... aquela, "Esse tal de Rock n’ Roll", tipo a mãe se queixando da filha que tá rebelde, tá descolada e tal. Essas filhas malucas são as mães de hoje, do documentário.” (Diário do imaginário, 2011)

Cada corpo constrói suas relações musicais de acordo com seu contexto somático e cultural. Trata-se de um elemento de gênese variada. Assim como cada um sente sua vida de uma forma, sua historia singular de experiências e sentidos, a musicalidade, desse mesmo modo, se forma na relação sonora que faz com o mundo.

Algumas pessoas encontram na música um modo mais confortável de interagir. Para outros não se trata de conforto, mas de interesse. Alguns ouvem música para se

distrair, outros para se concentrar. De certo modo, sempre existe algo não musical que relacionamos à música. Algum lugar onde a ouvimos, uma situação ou sensação que ela remete. A escuta é construída em rede, como uma relação de excitação e interesse pelos sons na vida. Carregamos uma vida invisível na musicalidade, como um punhado de noções que sempre se relançam nas conexões.

Nietzsche (apud Barros, 1998) ficou muito desapontado com Wagner, amigo e compositor alemão do séc XIX, quando esse começou a enunciar mensagens exultando o espírito alemão em suas belas melodias. Era como usar o perfume de uma flor para oferecer ao gosto um peixe podre (Nietzsche, 2004). A beleza inexorável da imagem sonora pura, sem letra, levava o corpo e os sentidos do filósofo a um estado de si muito peculiar. Um estado de alma, de pura contemplação da vontade. Nietzsche (2004) rejeitara a letra na música, como se essa pretendesse oferecer uma tradução ao canto do pássaro, ou latido dos cães, ou batidas do coração.

A canção (letra e musica) atualmente é um dos meios mais populares de musicalização. na atual sociedade pós-industrial. Vendemos uma música que envolve performances, discursos, atitudes e uma série de modos de existir que se agenciam como estilo musical. O rock, o romântico, o samba, o tango, o erudito, tudo evoca universos de excitações ligados entre si.

Portanto trata-se de saber o que está envolvido em cada musicalidade. Como somos marcados pelo som? Como as maquinas culturais fazem do som um signo e nos levam a aprender seus códigos? Como nos relançamos aos mistérios vibráteis do som após tamanha formatação? Como costuramos som e vida nas íntimas composições?

O TOM DOS PENSAMENTOS

Ela começou a me contar, de novo, aquela mesma história. Uma longa história sobre como o filho deveria ter sido uma pessoa diferente do que foi. Um longo rosário sobre as escolhas erradas e suas consequências. Sobre a impotência diante das escolhas alheias, cujas causas não compreendia, mas principalmente, não aceitava.

Ouvia expressões e argumentos repetidos, repetitivos. Tanto que eu falei para ele. De que adianta falar e não ser ouvida? Já te falei da vez que ele... Certas falas exatamente iguais sendo reprisadas. Acho que já ouvi isso antes...

De repente, acho que por desatenção, comecei a ouvir música. Como se ela estivesse falando em outra língua, uma língua estranha, estrangeira, feita só de sons, livre dos léxicos que prendem os sons aos significados de cada palavra.

Não entendia mais uma palavra que ela dizia, uma certa surdez semântica. Mas de um modo muito curioso, aquilo que antes me entediava, agora me deixava curioso. Compreendia o discurso dela de um modo mais instigante, mais fértil para meu corpo reagir e tentar entender o que se passava.

Um tom moroso, choroso, algo como uma resignação de alguém que havia perdido a vida, sem chance de recuperação. Uma melodia monótona, repetitiva, de ritmo arrastado, sem esperança de um novo movimento.

Acho que aquela escuta subvertida me permitiu escutar aquela reprise até o fim, sem interrompê-la. Enquanto ela falava eu contemplava algo daquela fala, mas não a história já sabida, mas sim algo de novo que surgia no tom de sua fala.

Expressões de tristeza, de uma pequena raiva contida, ambas mixadas em um discurso que retificava a impotência que experimentamos diante de certos movimentos da vida.

Curiosa foi a reação dela quando eu disse que parecia que estava me mostrando a sua infelicidade no seu jeito de falar.

Ela reagiu, tinha muito orgulho de sua vida. Disse que eu era muito jovem para entender o que se passa entre uma mãe e um filho. Afinal, eu não tinha filho. Na hora, imaginei que jamais serei mãe também, mas enfim, entendi que aquelas sensações faziam parte de uma experiência que não conhecia bem. Mas por ser filho de uma mãe...percebia o tom chateado que ela me dirigia por ter chamado sua preocupação de infelicidade.

Preocupação com o passado - pensei. Afinal seu filho já era um homem de 45 anos, tinha sua vida e família. Ela tinha 68. Mas prosseguia em direção ao passado, falando do que ela já havia feito e conquistado na idade dele.

O tom mudou, ela não era mais uma vítima das escolhas do filho, ela era uma heroína, uma forte lutadora, algo que o filho nunca foi. Uma mulher que lutou e passou por muito sofrimento. Mas esse sofrimento não era choroso, era sangrento, guardava uma fúria alegre. A alegria de ter sobrevivido e vencido no embate com tudo e todos que tentaram lhe fazer fraca e submissa.

A pobreza na infância, as humilhações por ser uma mulher que trabalhava fora de casa, os fracassos que toda vida lhe prometiam por ter se separado do marido...tudo isso ela teve a coragem de enfrentar de peito aberto.

A fala soava altiva, porém ainda a raiva, o tom imperioso, de acento e ataque, algo como um hino que fazia a tristeza sentir-se amedrontada de aparecer. Eu consegui, eu venci - dizia ela!

Logo, me sinto diante de uma figura quixotesca. Tanto pelo vigor da imaginação nostálgica que a tomava, quanto pela bravura que expressava. Puxa, uma história de luta, força, guerra e vitória. Percebo a intensidade de sua força, sua coragem, entretanto, é inegável perceber que a briga com seu filho soava mais como uma tristeza do que como uma vitória.

Então a senhora sente que precisa vencer seu filho também? Ele também é um desses que jura a senhora de fracasso? Um desses inimigos que a deixam em pé de guerra?

Ela pára.

Meu filho me mantém distante. Eu sei que às vezes me torno inconveniente, mas realmente acredito que ele não deveria ter casado com aquela moça mais velha. Nem optado por trabalhar em casa. Ele não se torna um homem respeitável.

Nesse ponto pedi licença e perguntei: Será que ele não sente a senhora como uma inimiga dele? Tentando enfraquecê-lo. Assim como a senhora sentia sua família a enfraquecendo?

Ela silencia por um tempo e logo comenta: é engraçado como as coisas se repetem. Tudo que eu não queria ser era igual aos meus pais. Dessa vez o tom de raiva não apareceu, a tristeza acompanhava à distância o gesto lúcido de perceber uma relação entre algo que ela faz e algo que lhe fizeram.

(Rubem Rocha, psicanalista, roteirista e locutor esportivo)

3.2.1 – Os sons da infância: timbres, pulsos e tons

Aquilo que vivemos na infância marca nossos corpos de um modo muito profundo. Tais eventos criam referência para nossas cartografias pessoais. Com o som não é diferente. O universo de marcas e sentidos que envolveram o som nas primeiras experiências do corpo, acabam por fundar certos marcadores expressivos.

Algumas pesquisas da área (Fontoura, 2005), mostram certa influência do idioma natal no choro do bebê recém-nascido, ao perceberem aspectos da postura do aparelho fonador na emissão da voz. Tais achados sugerem influência das vozes e sons que cercam a vida intra-uterina do bebê. Sua proto-audição começa a produzir referência em seu sistema nervoso.

Os sons que escutamos e o modo como os relacionamos com a experiência, envolve um aprendizado involuntário, porém conduzido pela civilização de modo a nos inserir em seus jogos sensíveis. A pauta musical, por exemplo, não consegue registrar intervalos menores que um semitom. Nossos ouvidos, contudo, captam intervalos menores. Entretanto, tal percepção mais sutil pode ser desconsiderada se nos focamos apenas em sons musicais (divididos de acordo com a pauta).

Por isso, nosso aprendizado ocorre antes que possamos entender o que estamos aprendendo. Quando ganhamos essa condição cognitiva, somos forçados a decompor estruturas para poder chegar em suas nascentes. O que nos leva a situar outras pautas mais imprevisíveis que engendram sentidos expressivos mais singulares.

Os timbres são decorrência de uma sintonia perceptiva involuntária, que avança no reconhecimento de diferenças e semelhanças, mas possui um espectro sensível delimitado pelo corpo que nos leva, inclusive, a poder traçar noções comuns na equalização de frequências que compõem cada timbre.

Seus atributos derivam de aptidões perceptivas que atuam também fora da música. Percebemos timbres em corpos que não são instrumentos musicais, pois todo o som possui uma textura imagética. Por isso, todo som possui seu rosto, sua forma frequencial singular que se expressa como timbre.

Contudo, além disso, temos a duração afetando nossa sensação sonora. O som possui pulsos imperceptíveis no timbre, pulsações que decodificamos como altura, as oscilações aumentam do grave para o agudo e não notamos suas velocidades, a não ser pelo aumento da altura. Por isso, sentimos e interpretamos o pulso antes mesmo de perceber seu recorte, nossa cognição opera involuntariamente.

No caso do ritmo, o pulso é sentido como presença e ausência, recorte na duração, silêncio que entremeia as batidas. Desse modo, percebemos velocidades e somos levados a regular nossa expectativa em aumentos e diminuições. As formas da pulsação passam a funcionar como reguladores de expectativa. Ao ouvirmos um som crescendo, imaginamos onde será seu pico, criamos uma expectativa de atingirmos seu pico, para, quem sabe, voltarmos ao ponto de origem.

A música trata do jogo com essas expectativas. Um algo que vai subindo, logo volta a descer, logo antes de chegar a seu ponto mais baixo, sobe um pouco mais. Mantemos-nos em diferentes estados de expectativa. Até mesmo, ao escutarmos certas combinações de instrumentos, somos levados a inferir os demais instrumentos que combinam com aquele estilo ou com aquele universo de timbres.

Esses elementos mais rudimentares da experiência musical nos levam a Benenzon (1998) e seus sons regressivo-genéticos. Psicanalista argentino, explorava o som com crianças de grave limitação cognitiva, buscando estabelecer relações pré-musicais entre pulsos, timbres e tons para acessar respostas e interações. Tais sons eram estados acessados por timbres do corpo, movimentos de pulsação específicos que buscavam atingir uma sintonia perceptiva com sujeitos pouco responsivos ao contato.

Os sons da infância possuem efeitos específicos e gerais. Fundam as bases do que será aprendido, logo, o relevo de suas marcas é sempre singular. Por isso, por mais que se conheça uma cultura e seus símbolos, é necessário que conheçamos a ISO (Benenzon, 1998) – identidade sonora - o mapa de marcas de experiências sonoras daquele sujeito.

Essas marcas sonoras não-musicais permeiam a música de um modo curioso, fazendo com que certas relações aparentemente musicais passem longe dos sons. Ao mesmo tempo, tratem o som como uma marca, um sinal. Uma geração de sujeitos que

só consomem música como produto de personagens e performances, tende a estabelecer uma relação audiovisual com a música, ou com as marcas das músicas, muito mais do que contemplação da dança das ondas sonoras.

Poderíamos sair em busca de sons universais, sentidos universais para certos sons, mas logo a mente vai percorrendo suas ligações e gerando inúmeras possibilidades de sentido. Nós possuímos cerca de 100 bilhões de neurônios, e cada um deles é capaz de gerar 64 ligações simultâneas (Letivin, 2011). Imaginemos a quantidade de possibilidades de combinação que existem. Um número que nos leva muito perto do infinito.

Nesse sentido, diante desse incontável, recorremos ao infinito como acesso a um limite intangível, é como dizermos que sabemos que o céu tem um fim, mas não conseguimos senti-lo. Portanto, no céu, sente-se o infinito. Os sentidos que podemos agenciar com o som também são infinitos. Diante dessa infinidade, somos convocados a nos voltar para os limites da experiência musical.

O ELAN DA CANÇÃO

Ninguém acreditava. Em algumas horas ele estaria frente a frente com seu ídolo. Gilberto Gil. Agora ministro iria encontrá-lo para falar sobre um projeto de cultura popular nas comunidades. Ele era funcionário da prefeitura, coordenador do setor que tinha recebido o projeto. Gil era mágico no seu modo de coloca as coisas. Ansiava por encontrá-lo, senti-lo de perto.

Logo o alvoroço lá embaixo anuncia a chegada do ministro e sua comitiva (que se fosse Caetano, Betânia, Gracinha). O grupo chega simpático porém sucinto. Gil vem no meio deles, de terno, semblante sério mas amigável. Sinto um tremor ao enxergá-lo. Me dirijo a ele e o cumprimento com entusiasmo. Por um instante ele anima-se além do que estava, logo, retorna para sua seriedade.

Todos se acomodam, falamos do tempo, do clima. Pergunto da viagem. Ele conta um história sobre o hotel não aceitar outra moeda senão o real. A demora na recepção. Penso na perspectiva cósmica, Extra-Extra, seria aquele Gilberto Gil?

O papo segue enquanto ele explica o projeto. Explica as inscrições, cadastramento, os efeitos para cultura popular. Algo estava acontecendo. Onde estavam as canções de Gil no Gil? Eu na as escutava, não as sentia? Seja aquele Gilberto Gil, ou apenas um que fez uma músicas bacanas? Será que ele lembra a letra de “se eu quiser falar com deus?” tive a impressão de que amava as canções mais do que Gil. Ou as canções não passavam de uma ilusão?

(Romeu Lopes – Funcionário da secretaria da cultura, poeta e compositor)

3.2.2 – A música popular e os estilos musicais

Os estilos em música não são mais do que repetição (Levitin, 2011), pois o que nos faz reconhecê-los são suas redundâncias de timbre, de pulso ou de tons. Toda música que repete certa tendência começa a produzir uma célula estilística que pode vir a se desdobrar em um estilo se for germinada.

Os estilos populares envolvem a música com certas identificações existenciais, ou seja, modos de existir se condensam em experiências musicais. O rock, o funk, o samba, o jazz. Todos remetem a nomes que condensam certo comportamento musical e, logo, existencial.

Quem confundiria o comportamento, a vestimenta, quiçá até a filosofia de vida que existe no rock n´roll e no jazz?

Claramente pensamos na rebeldia do rock e na complexidade do jazz. Contudo, uma rebeldia intelectual, voltada a complexidade das relações, pode encontrar nas harmonias do jazz um jeito de fazer o rock soar mais complicado e misterioso. Surge um estilo onde as guitarras elétricas exalam frases cromáticas em meio a um swing estável, porém cheio de surpresas e ataques.

Por isso o estilo musical popular é sempre um procedimento estético-político, visto que não trata apenas de experimentações sonoro-musicais, mas também de modos de existir. Com o advento da complexidade pós-moderna, essa proliferação de estilos, tornou-se muito popular. A antropofagia cultural proposta pelo manifesto Pau Brasil de Oswald de Andrade (1928), retomado pelo movimento tropicalista (Veloso, 1998), surge no Brasil como uma tendência a misturar e incorporar aquilo que parecia ser estranho ou diferente, para com isso encontrar novas essências estéticas e políticas nas relações.

Contudo, essa fusão não trata apenas de um movimento artístico de compor misturas com elementos distintos. Pois a consistência estilística não resulta em um pot-pourri de diferenças, sem um amalgama experiencial que o conecte.

As fusões e combinações estilísticas ocorrem com o tempo, com interesses e necessidades lentos, como as rochas que mudam sua aparência diante da água e do vento. Fazem certo modo de existir se expressar através das recombinações de elementos.

Mas que elementos perfazem essa expressão de estilo em música. Além dos elementos sonoro-musicais? Temos as letras das canções e as atitudes de seus interpretes. Temos os produtos áudios-visuais (videoclipe) e os estilos.

Um samba com textura de bossa nova tocada por um roqueiro hedonista faz a canção “Faz parte do meu show” (Cazuza, 1988) se tornar algo que mistura a atmosfera carioca dos anos 50, com a juventude dos anos 80.

De um modo pouco explicável, o estilo expressa uma proliferação de imagens, sinais e contextos, gerando inclusive leituras antagônicas de um mesmo ato estético.

Muitos diriam que Cazuza soava como um burguês carioca da zona sul, assim como os jovens dos apartamentos da década de 50. Ainda vêm a elite econômica jovem querendo reivindicar sua liberdade para sentir – amor, tesão, paixão.

Outros já enxergam em Cazuza um novo hedonismo, do rock n’roll e seus trejeitos importados. Garrafas e garrafas de uísque no piano sendo substituídas por carreiras e carreiras de cocaína nos amplificadores. Outros ainda, não vem semelhança alguma no mau-comportado carismático Cazuza, e nos indiferentes bem comportados da bossa.

Isso demonstra o quão intempestiva pode se tornar a experiência estética diante da estilística musical. Esses efeitos estéticos se expressam em atitudes, valores, preferências e relações entre afectos que tendem a se movimentar com o tempo. Essa proliferação é ininterrupta e incatalogável faz com que, certamente algum leitor diante de minhas comparações de estereótipos venha a pensar que estou restringindo o campo da experiência estética ao situá-la desse modo, como personagens e suas tendências. Contudo, a produção do estilo musical envolve mais do que a música, mas também a relação entre personagens, suas sensações e valores.

A experiência musical aparece com algo muito amplo, envolvendo aspectos gerais e particulares que se afetam simultaneamente. Desse modo, situamos a experiência musical como um processo que envolve sujeitos e contextos de um modo bastante peculiar.

Um sujeito torna-se sensível ao som, logo, é marcado pela musicalidade de seu ambiente. Escuta o que lhe cerca, sejam músicas, idiomas, expressões sonoras que passam a fazer parte de sua existência. Pode apreciar ou odiar aquilo que o formou, mas de qualquer modo, lá estão as memórias de certas melodias, certos ritmos e certas tendências.

Eu odeio lambada, mas sei todas as canções que ouvi quando criança. De súbito posso me pegar cantando uma canção de lambada e logo me sentir mal comigo mesmo. Não escolhemos o que nos marca, mas escolhemos o que perpetuamos.

A experiência musical envolve caminhos e processos que nos levam direto a construção singular que cada um faz diante de seu corpo e seu contexto (cultura). Por isso exige que examinemos de muito perto cada relação sonoro-musical que se estabelece.

3.3- Fazer Música.

Fazer música envolve procedimentos que se desdobram para além da escuta, porém avançam para a execução de certas noções motoras. Uma escuta pode se bastar em seu caráter contemplativo. Podemos atentar as inúmeras variâncias do som sem emitir nenhum som, apenas no ouvindo ou imaginando sons. Contudo para fazermos música, precisamos sincronizar tal escuta com certos atos motores, a máquina de sincronia exercita suas engrenagens e somos convocados a agir motoramente sobre a experiência musical.

Uma criança, ou algum sujeito com menos condições contemplativas, pode encontrar na prática musical, um acompanhar concreto que o sensibilizaria ao acompanhar de imagens no corpo.

Assim como supunha Piaget (1989), a inteligência concreta antecede a abstrata, ou seja, para podermos imaginar certas relações sonoras, executá-las antes pode auxiliar nessa visualização imaginosa que nosso pensamento abstrato opera.

A cognição entra em jogo desdobrando algumas noções e sensibilidades em meio ao som. A sincronia, sintonia e sinestesia podem ser examinadas e incentivadas através da relação do corpo com o som.

O aprender envolvido na educação, passa pela clínica através da cognição e da saúde sensível do corpo. Todos esses elementos circulam na expressão sonora. Nesse jogo vivo de escutar e fazer soar. A educação foca nos avanços das noções e práticas musicais. A clínica foca no processo de encontro com o som, podendo gerar algum tipo de aprendizagem não necessariamente técnica, mas sim ligada ao agenciamento de afecções na vida.

As sincronias e sintonias entre corpos e noções atravessam o encontro musical, por isso a clínica examina as expressões para estimular o desenvolvimento sensível e

cognitivo. Tal jogo envolve acompanhar a expressão sonora, acompanhando o sujeito e suas expressões, incentivando-o quando preciso, acolhendo-o, provocando-o, fazendo o jogo para que apareçam suas aptidões e limites.

O jogo com o som é a própria experimentação em ação. Jogo de ganha-ganha, pois não se trata de competir, e sim confluir para formar algo maior. Essa confluência nos leva a ampliar a experiência de sintonia. Levando-nos a sintonizá-la com nossa vontade e motricidade.

Seria muito absurdo pensar que esse controle motor do corpo poderia ocorrer com a imagética, uma espécie de tônus da atenção que permite focar e operar certos atos cognitivos? Essa busca pela sintonia que o corpo é capaz diante do som sugere uma inteligibilidade entre atos e procedimentos imagéticos.

No caso, imaginamos uma sintonia entre a percepção do som e a contemplação dessa imagem e a reproduzimos motoramente em busca do mesmo (ou semelhante) efeito imagético. Essa sintonização que nos leva a acompanhar sincronias, semelhanças e relações entre imagens e atos, sugere que nossa cognição envolve-se em funções compositivas diante da produção estética.

Tal consideração nos leva a situar tal sintonização como uma engrenagem cognitiva que brinca de combinar expressões. Nesse sentido percebemos a *gaia scientia* de nossos sentidos, o corpo brinca de inteligibilidade, diverte-se em pensar e produzir relações. Porque descobrir deixa de ser um prazer? Será que de fato deixa?

Pois diante do fazer musical lúdico, percebemos diariamente corpos famintos por noções e relações explorando instrumentos, suas vozes e seus efeitos. Corpos buscando saúde através de suas consciências e atitudes.

MÚSICA PELO ESPELHO

Joana queria cantar. Dançava, escrevia e tinha idéias para filmes. Ela estava agitada querendo cantar uma música dos Rebeldes. Queria muito cantar...!!! e me pedia com tanta vontade que se eu pudesse fazê-la cantar de pronto, acho que eu faria!

Mas, diante do que são as coisas da vida, tive que embarcar em uma aposta. Nós dois apostamos. Vamos cantar!(?)

Bom Jô! Primeiro vou tocar a música no violão pra gente ir acompanhando a letra. Não - grita ela - vamos cantar junto com o CD!

Vai até o rádio. Nem dá tempo de eu concordar ou discordar. Coloca a música mais alta que sua voz. Quando entram as guitarras do começo ela já começa a solfejar as melodias de introdução - déu, déu, déu, déu, déu.

Espero para ver o que vem. Ela segue cantando a música, muito mais preocupada com sua expressão facial e "emocional" do que com o som de sua voz. Ela não afinava com a voz da cantora, apenas repetia palavras. Dançava em um ritmo próprio, sem pulsar em relação ritmica com a música.

Percebi que ela teria dois inimigos à frente - o ritmo e a afinação. Ela teria que atentar para a voz da menina em contraposição à sua, atentar ao pulso da música.

A música vai até o final. Aproveito pra conferir os acordes da harmonia. Tiro a melodia das guitarras da introdução, já que essas notas lhe chamaram atenção e vamos tentar tocar a música.

Quando a canção termina ela me olha e diz - vamos de novo?

O que? - penso.

Vamos botar de novo, só que agora tu toca o violão junto - diz.

Jô. Tu quer aprender a cantar a música? - pergunto

Sim, estou aprendendo. - ela diz

Hum...mas tu consegue ouvir tua voz assim com a música? - digo.

Sim - ela responde - eu canto alto.

Ah... - penso

Ela não me perguntou o que eu achei. Nem quis receber a minha impressão. Apenas queria ouvir a música de novo, se divertindo, cantando e dançando.

Meu rigor roncou – mas como ela vai aprender a cantar assim?

Fico tentado a cortar a onda. Me escuta aqui no violão, vou cantar uma vez e tu presta atenção....

Logo essa idéia começa a se dissolver. A menina tem 27 anos, já falhou em diversas tentativas de aprendizagem. Possui certas limitações cognitivas que dificultam muito certos procedimentos. Vem aqui com algumas vontades meio desajeitadas, como posso ajudá-la a cuidar delas e fazer florescer aquilo que for possível?

Ok, vamos ouvir de novo, mas, agora vamos dançar no ritmo.

Tá jô. Então a gente vai dançar junto – digo.

Ela solta o som e a gente parte. Seus movimentos eram mais rápidos que a batida, dava pra perceber que ela ficava agitada com a música, não regulava muito os movimentos entre ouvir e se mexer. Não sentia a música, sentia uma ansiedade geral, um frenesi diante da música. Que por algum motivo ela adorava, mas não estabelecia relação comum com o som musical e suas durações.

Jô , perái, vamos fazer juntos. 1, 2, 3, 4. Começamos a fazer passos. Caminhar no mesmo lugar. Uma espécie de marcha no groove, se é que me faço entender. Ela marcha comigo, interagindo com a expressão facial – yeah!yeah!, Mas o passo ainda está fora do pulso.

Digo pra ela. Jô, fecha os olhos e presta atenção na batida.

Tum, pá. No “pá” fazemos uma palma.

Tum, pá, tum, pá e ela vai se encaminhando bem no pulso, enquanto esta comigo, concentrada na nossa engrenagem. Quando me afasto um pouco ela volta para sua expressão facial, tudo se desengonça de novo.

Puxa. Será que vale tentar explorar essa direção? Quem sabe partimos para algo mais fácil? Algo com o teatro e as expressões faciais.

Logo me percebo recuando da densidade da aposta. Seja no teatro, na música, na pintura, em qualquer lugar, ela vai apenas simular certa conexão que não ocorre. Quem vai querer encenar com ela se ela não estabelecer sintonia entre o que lhe afeta e o que ela faz.

Vamos adiante, talvez nesse processo ela consiga perceber uma alteridade que se move - o som - que lhe afeta, e que possui relações que ela pode incorporar para operar em conjunto. Ela e o som vão precisar encontrar-se em outro patamar.

Esse patamar, em termos gerais, é precário em Jô. Essa função de estabelecer relações incorporais é muito pouco desenvolvida. E essa função opera na convivência, no pensamento, nos permite atentar a certos processos simultaneamente. Enquanto ouvimos, tocamos ou dançamos. Através de sua relação com a música, conseguirmos ler algo de sua relação sensível com o mundo.

Para ela cantar é sentir a música e expressar-se diante disso. Ela talvez não tenha percebido que para fazer música deve se mexer em relação com o som.

Jô - digo - vamos dançar juntos, eu, tu e a música.

Ela estranha, olha para o rádio. Ele dança? - diz

Não jô. A música já tá dançando, só que ela é invisível

Se tu fechar os olhos tu consegue escutar melhor os passos da música.

Ela estranhou muito.

Olha só. Fecha os olhos e imagina que cada som forte na música é o passo de alguém. Tum, pá. E faço um com cada pé. Caminhamos um pouco em um ritmo nosso. Tum, pá, tum, pá. Ela faz o som com a boca, tum, pá. Sinto formar um pulso entre nós. Isso Jô. Ficamos um tempo nisso.

Agora vamos fazer com a música.

Boto o som e o frezei com déu, déu, déu da guitarra vem quase automático. Jô - chamo ela em meio a música e tudo mais. Vamos juntos, damos as mãos, fechamos os olhos e fazemos os passos. Tum, pá, tum, pá.

Abro o olho para ver se ela estava no ritmo. Enquanto estamos fazendo juntos, ela consegue. Tum, pá, no ritmo. Desse jeito cantamos o refrão da

música. De mãos dadas, pisando o ritmo, cantando no ritmo, em três vozes, jô, eu e a vocalista dos rebeldes. Termina a música e ela desliga.

E aí jô, que que achou?

Legal. Vamos agora aquela outra.

Vejo que não adianta querer fazer uma produção com ela em um nível mais complexo no ritmo que desejo. Ela recém está estabelecendo uma relação de sentido rítmico com a música. Não sei exatamente o que ela sente ou entende das músicas. Não sei se a letra, se a expressão do cantor. Nenhum desses ela expressa com muita sintonia. Ela parece gostar da agitação geral que a música possibilita. Nem mesmo é um dançar, pois não tem passos nem relação de ritmo com o som. Um estravazar em si. Mas ali, mudamos de música, e tentei propor o mesmo exercício – vamos dançar com essa música agora?

Mas eu não gosto de dançar sempre assim – diz ela - Quero dançar do meu jeito

Fico meio complicado.

Como assim, ela quer dançar daquele jeito, que não estabelece nenhuma relação rítmica com a música. Como ela vai conseguir cantar?

Olha jô. Tu acha que tu consegue dançar junto com a música?

Sim – ela diz – sempre dancei.

Então, vou colocar um espelho aqui. E peguei um espelho comprido para que ela dançasse de frente para o espelho.

Vamos tentar dançar nos olhando no espelho, aí tu diz o que tu acha.

Começa a música e ela começa a dançar com o espelho. Começa a se relacionar com o espelho. Olhando bem para sua face, nas caras e bocas que faz.

Chego a pensar em propor que tentemos fazer ritmos com as caretas, abrindo e fechando boca, mas, ainda bem, desanimo.

Será que devia ter entrado com a musicalização do ritmo? Mas como ela vai cantar sem ritmo? Será que eu levei a sério demais esse negócio dela querer cantar? Quem sabe deveria deixar ela brincar...

Sinto que ela não quer minha intervenção musicalizante. Quer ficar se experimentando em coisas que nunca experimentou. Mas não quer ser

dirigida tecnicamente. Ao mesmo tempo, sei que não faz sentido deixá-la brincando sozinha, desconectada de mim. Que linha tênue essa que a clínica propõem a música.

De novo esse pensamento me agoniava. Mas se eu deixar ela ficar brincando sem brincar com ela, ou sem formar alguma coisa em comum com ela, no que vou estar ajudando? O que vou estar fazendo?

Percebo que a dança com o espelho começa a lhe provocar muito interesse. Ela interage muito. Até nem precisa de mim. Me sento.

Termina a música. Ela me alcança o violão.

Toma, canta essa com o violão. Penso que ela vai botar o rádio.

Mas ela se volta para o espelho e se posiciona, esperando que eu toque.

Tento tocar a música anterior. E ela começa a se mexer mais devagar que a música. Não se trata mais de uma agitação, mas de um demorar-se. Vez em quando faz uma marchinha com os pés, quase como tínhamos feito. Canto junto com ela e tento nos colocar no ritmo e na afinação.

Ela acompanha com mais sintonia. Percebo que ao vivo o encontro de corpos com a música é mais intenso do que com a música no rádio. Terminamos e ela diz que vai trazer o CD semana que vem, pede para que eu deixe o espelho.

Será que antes de ver a música ela não precisava ver ela mesma. O que será que se passava na cabeça dela enquanto ela dançava e cantava freneticamente? E agora, o que se passa? Uma imagem dela no espelho. Acompanhando o próprio corpo.

A música ainda precisa do meu corpo para acompanhar um pouco, mas ela começou a estabelecer uma relação com seu corpo. E eu, acompanhei e fui acompanhado por essas 3 presenças – a música, jô e meu próprio corpo de músico e psicólogo.

(Ernesto Gabriel Jr. – Estudante de música, psicólogo e maratonista)

3.3.1 – Educação musical

Em linhas gerais a educação musical se preocupa com a sensibilização às noções musicais. Uma alfabetização ao código musical que se sustenta nas aptidões sensíveis envolvidas entre o corpo e a expressão musical.

Um educador musical, em tese, que a musicalidade e suas aptidões variam muito de acordo com os sujeitos em seus contextos sociais e cognitivos. Por isso, estuda modos de sensibilização mais adequados aos contextos em questão.

Em linhas gerais, ensinar música envolve provocar e ajudar a desenvolver noções que categorizam o som em certas variações de parâmetros os expressando adequadamente, de acordo com a estilística desejada.

Muitas vezes, diante do interesse e das condições cognitivas e contextuais, sujeitos podem se musicalizar sozinhos, adquirindo intuitivamente noções de timbre, ritmo, harmonia e expressão sem tomar contato com a teoria, apenas distinguindo aquilo que imitam, sentem e percebem diante do som.

Mesmo havendo variações de inteligência, o aprendizado das noções musicais sempre passa pela experiência e depende tanto do contexto e suas contingências quando da capacidade cognitiva. Por isso, o aprender musica ocorre tanto de modo formal como informal, gerando diversas pedagogias.

Ao compararmos o aprendizado da musica com o da fala, novamente identificamos um mesmo procedimento análogo as duas. Uma maquinação do som, a assimilação de um código por imitação e dedução.

Contudo a música envolve áreas que a fala não envolve e vice-versa. Porém antes dessas diferenças, temos uma base comum. Ambas são disparadas por um mecanismo intuitivo de imitação sonora. Essa imitação sonora deriva de uma capacidade de ressonância e reconhecimento que já vimos tratar dessa dupla condição de nossa cognição – a de durar como uma onda (ritornelo) e de fazer dela um rosto (rostidade).

Essa capacidade de repetir, reconhecer, nos leva a assimilar pontos comuns e específicos de certo som, o que nos leva a poder imitá-los. A postura fonética que nos leva a imitar sons se faz de modo muito intuitivo. Somente quando conhecemos as técnicas fonoaudiológicas é que reparamos a enormidade de movimentos musculares que operam na emissão da voz.

Começamos imitando o que ouvimos, e dependendo da atenção que dispensamos a esses processos podemos ganhar maior ou menor consciência de como se dão. Nesse ponto inicial, falar ou cantar envolvem essa imitação primordial da voz. Um ajuda o outro a se desenvolver.

Usar uma melodia para memorizar fonemas, ou fonemas conhecidos para sensibilizar a uma melodia são técnicas que podem ajudar na assimilação dos códigos verbais e musicais.

Steven Pincher (2003) afirma que a música seria um acidente diante de uma aptidão natural para linguagem. Em função de necessidades sexuais, de sedução, acabaria se desenvolvendo essa musical aptidão de soar.

Seja acidente ou aptidão involuntária, a maquinação dos sons nos leva a poder falar e cantar, a poder criar códigos sonoros que se desdobram em expressões de comunicação.

Nesse sentido, a educação musical antes de lançar a uma aplicação didática, nos leva a desenvolver modos de experimentar e sentir o som. Seus atributos comuns, discerníveis, seus graus de força, as texturas de seus timbres, os recortes de seus pulsos e as alturas de seus tons. Discernimos inúmeras qualidades e parâmetros para criar um campo comum de expressão.

Contudo, diferentemente da educação verbal, o som musical não significa. Se uma palavra significa, é porque possui uma indexação léxica, ou seja, seu conjunto de sons que remete diretamente a certo campo de sentidos, específicos o suficiente para gerar o compartilhamento expressivo que usamos na comunicação.

Uma palavra possui sinônimos e tradução, ou seja, necessita referir-se à algo fora dela. Na poética, busca-se, dentre outras coisas, abrir todas as referências que uma palavra pode oferecer, as mais nítidas e mais improváveis. Do mesmo modo, por vezes, decompomos a palavra em seus sons, levando-a a uma semântica musical, o que nos leva a adentrar o peculiar sentido sonoro.

O som em si apenas faz vibrar seus graus, contorce e contrai o corpo com suas variedades. Nesse ponto percebemos que música não possui significados, pelo menos não diretamente, pois não possui indexação léxica, nem é passível de ser traduzida. Contudo, mesmo que alguns autores falem da música como linguagem universal, sabemos que não podemos generalizar os sentidos musicais a esse ponto.

Uma música pode significar muitas coisas se associada à certa experiência. Uma música pode significar, amor, romance, ou vigor, impetuosidade, revolução. Isso ocorre

porque indexamos valor estilístico a sua peça, certa melodia nos leva a certa experiência.

Tal indexação pode variar de cultura para cultura. O ethos de cada escala, seus aromas e sabores, dificilmente podem ser tão precisos e específicos como uma linguagem, pois se referem a um estado de espírito, a uma emoção ou quiçá uma recordação.

O musical se expressa dentro e fora da música, com maior ou menor indexação de sentido. Por isso torna-se tão singular saber o que uma música expressa, ou que de musical pode haver na expressão sonora não-musical.

Nesse sentido, tomamos o processo de acompanhar o som como procedimento da inteligência se exprimindo sonoramente. Independente do código em questão, falar ou cantar, estamos manuseando sentidos que proliferam desse encontro vibrátil com o som, sejam eles significados por alguma relação direta ou apenas sentidos nas sensações mais imediatas do corpo. De qualquer modo, percebemo-lo produzindo indiretamente grande movimentação de afecções na consciência e no pensamento.

Por isso, a educação musical envolve a expressão em sua delicada composição de sentidos entre corpos e som.

3.3.2 – Nordoff - Robbins: a clínica musical

Paul Nordoff e Clive Robbins formaram uma dupla entre música e pedagogia ao perceberem o quanto a experiência com a música podia desenvolver a sensibilidade e a inteligência de crianças com graves dificuldade no desenvolvimento e na aprendizagem.

Começaram a experimentar sessões com música, onde acompanhavam as crianças sonoramente, estimulando a interação em meio à música. Tal procedimento hoje é tido como uma das linhas de intervenção da musicoterapia.

A musicoterapia trata de estratégias de intervenção com música que auxiliam em processos de saúde, desde dificuldades cognitivas, emocionais até problemas motores e físicos. Exploram potencial que a música tem para produzir saúde de diversas maneiras que aqui não serão descritas, mas que envolvem técnicas e experiências variadas com o som. (Bruscia, 2000)

Nordoff&Robbins (1998) torna-se particularmente interessante para esse estudo devido ao seu caráter empírico de invenção compartilhada. Ou seja, ele parte de um

procedimento simples que poderíamos chamar de tocar junto com alguém. Criar condições para que ambos possam se encontrar com a música e na música.

Um deles ficava ao piano, acolhendo harmonicamente as movimentações sonoras, enquanto outro se lança ao contato direto com a criança, apresentando-lhe instrumentos e convidando-a a soar.

Esse soar em meio aos sons do piano e acompanhada por dois músicos atentos a suas expressões, faz com que a criança tenha um ambiente continente que a estimule a atuar. Desse modo, a inteligência da criança atua espontaneamente tentando estabelecer relação com aqueles dois que soam também.

Inicialmente parecia de tratar de algo meramente lúdico, mas logo começaram a observar o efeito que tais encontros tinham no desenvolvimento cognitivo, emocional, motor e físico das crianças.

Pareciam desfrutar mais de suas capacidades, algo as fazia sentir prazer em operar relações motoras e cognitivas para acompanhar interações de diversos tipos. A linguagem passava a ser incorporada com mais facilidade, o entusiasmo para interagir parecia crescer. O que a música estava fazendo com essas crianças?

Não se trata apenas da música, mas da relação com a música, intermediada por dois terapeutas. Gestos de acolhimento e provocação feitos com cuidado e sensibilidade convidam a criança a soar e escutar. Ao escutar-se, logo percebe que seus sons entram em relação com os demais sons dali.

De início, pode acontecer que as crianças chorem e sintam-se invadidas pelos sons ali feitos. O processo demanda muita delicadeza nesse apresentar dos sons, do mesmo modo, demanda uma ação, por vezes provocativa do terapeuta.. Zona delicada que nos leva a pensar a clínica como prontidão ao imprevisto.

Não se trata de improvisação musical apenas, mas de uma improvisação que nos leva a selecionar o melhor modo de agir diante da situação desconhecida. Os corpos passam a ser afetados pelo som de modo a perceber que podem interagir com ele. Esse talvez seja o elemento inovador dessa proposta. O convite a interação, a busca pelas sintonias que o corpo percebe. Isso coloca a inteligência em movimento, coloca a sensibilidade em operação tentando construir relações. Sejam elas agradáveis convenientes ou estranhas, colocam o corpo e suas potências em jogo. Em meio a música, os três estão se fazendo.

Uma espécie de conversa em som que ocorre em diferentes graus de percepção musical. Pois se na clínica psicológica, não temos a fala, somos levados a outras

interfaces de sentido. Assim como o desenho, o brinquedo e o teatro. Infelizmente na psicologia pouco se estuda acerca do contato sonoro como dispositivo de contato assim como os demais.

Esses dois artistas da clínica usam sua intuição para criar um modo de acompanhar sonoramente diversos tipos de situação, criando com isso uma cartilha de usos harmônicos e melódicos que se prestam a diferentes situações e contextos. Eles percebem que a música se adapta ao contexto cognitivo afetivo da criança diante dos sons.

Que melodia fazer? O que a atraiu? Como provocá-la com certa melodia? Como acolhê-la? Que sons ela produziu?

Por isso, seu método envolve a gravação das sessões, para depois examiná-las em suas expressões. Reconhecer padrões rítmicos e melódicos que a criança assimilou ajuda a preparar repertório para a próxima sessão.

Um enlace criativo que, se for tomado em termos sensíveis, trata de um processo de acompanhamento que envolve o sujeito em um plano sonoro musical em busca de sua ação, sua reação, sua expressão, com isso sendo capaz de diagnosticar certos potenciais e limites, bem como intervir na estimulação da relação desse sujeito com aquilo que lhe afeta. Não é difícil imaginar porque tem tanto efeito na cognição, nos afetos e na vida.

3.3.3 – A expressão sonora e a clínica

Que acontece quando tentamos fazer música com alguém? Algo como dois corpos que não se conhecem, começando a se explorar a partir da relação com o som. De um modo muito curioso, a relação entre os sujeitos, os sons e a música dispara um processo de inteligência, de sensibilidade, de descoberta e invenção.

Delicados processos de aprendizagem e composição sensível acompanham modos de afetar e se relacionar através dos sons. Musicas conhecidas, melodias cativantes. Contudo, apesar do vasto universo das referências, algo de invenção se dá a cada encontro.

Uma ampla experiência de aprendizagem conduzida através da música. Mas não se trata de educação musical, aprender os rudimentos. Trata-se de experimentar o som e

relacionar-se com ele. Aprender música pode vir a ser uma consequência do interesse e excitação que o som pode despertar.

O menino que, de início, teme o som do tambor, logo o está fazendo soar em toda sua potencia de força (volume). Poderá estar sentido os pulsos, os ritmos, as idas e vindas da batida afetado seu corpo.

Mesmo sem estruturar uma situação formal de ensino musical, a relação com o som vai germinando noções nesse corpo afetado. Dessas noções vamos estabelecendo uma relação de contraponto entre nossas ações e suas reações em nós. A interação de nossa vontade com nossas sensações. Eu manuseio os efeitos que me acometem.

Por, é natural notarmos algo de clínico e estético nesse contato entre ações e reações no corpo sensível. Algo que nos leva a pensar no âmago instigante da arte, naquilo que excita nosso interesse, que provoca nosso olhar, nos deixa envolvidos, deliciados, impactados, aterrorizados ou implicados em criar um modo de agir. O que nos afeta, em arte, nos leva a vida sendo afetada na busca de como agir em sua existência.

Nordoff-Robbins (1998) propuseram uma forma de arte clínica e educativa. Essa arte trouxe a música para uma relação mais imediata e íntima com o som. Não se trata de uma arte de massa, para milhões. Ela é feita um a um, entre os três: dois terapeutas e a criança. Os terapeutas criam para acessar a criança. Um toca, sustenta a música, o outro, toca e interage com a criança, sustenta o elo entre a música e a criança.

Esse encontro lança suas intuições para as relações presentes que compõem o cenário estético daquele encontro. Diferentemente do artista popular, a arte da clínica tem sua obra nas criações que nos levam a acessar sujeitos em suas reações e respostas particulares. Eis sua arte de produzir saúde em meio à estética da subjetivação.

Seja com a música ou qualquer produção expressiva, a experiência oferece um campo estético para produzir efeito sobre o mundo. A arte, a filosofia e a ciência se encontram nessa tentativa de fazer da expressão um agenciamento de saúde.

TOCAR SEM MÚSICA

Em um grupo de musicalidade e convivência realizado em uma escola:
Ele queria tocar...tinha inventado uma música nova...queria muito mostrar. Falava, soava e pedia – Eu posso?

O grupo mostrava-se um tanto indiferente. Algo como um murmurinho desinteressado. As professoras nervosas...se intensificavam. Não é assim- diziam elas – tem que esperar, não dá prá sair assim querendo cantar.

Quanto mais alto elas soavam, mais ele insistia. Algo como uma guerra de tensões. Mas eu inventei uma música agora- dizia ele - todo mundo quer ver, né? A turma lhe oferecia a mesma barulhenta indiferença.

Quem sabe a gente pergunta para o grupo o que eles acham? – digo no meio da barulheira.

Pode ser, tanto faz – alguns mais próximos respondem. Depois eu também quero mostrar uma que eu fiz – alguém diz em um tom mais sério. Começa uma falação aglomerada. Todas as vozes aumentam de volume. No meio delas escuto alguém dizer - Vamos fazer um concurso!!!

Bahhhh! - diz aquele que tanto queria cantar – vamos fazer com jurados, prá dar nota para as músicas, escolher a melhor...

A onda de barulho aumenta. O grupo, apesar da grande diferença de condições cognitivas e aparente desordem na interação, entra em uma certa sintonia. De repente, estamos criando um concurso de talentos. Uma mistura de excitação e envolvimento, trabalho com uma certa diversão. Começam a acontecer cenas de alegria e prazer entre corpos buscando planejar e encontrar soluções rumo a uma realização.

Listamos no quadro as inscritas apresentações enquanto alguns ainda discutiam como iriam apresentar. Conversas paralelas, linhas de

encadeamento velozes se compõem entre os sons e os sentidos. Aquele grupo tornava-se uma grande engrenagem com certas necessidades, nem todas na mesma direção, mas todas operando modos de efetua-la. Nessa operação, de que modo sutil se produz uma potencialização das relações de entendimento? Como escutar o que pensamos para o concurso, enxergando-nos uns aos outros em meio a um acontecimento.

Aos poucos, já envolvido na própria invenção do processo, fui sentindo como se a barulheira estivesse soando bem. Um som que, de súbito, pára de causar desconforto e produz uma certa contemplação de sintonia. Ao invés de centralizar a enunciação de cada um perante o grande grupo, começo a passear entre os pequenos encontros, de um com outro, de uns com outros. Logo, atuo me envolvendo com as relações de sentido e entendimento que se produzem em meio ao grupo. Preparando uma volta para uma conversa geral... Seria isso uma clínica acontecendo? O horário termina e nem tocamos nos instrumentos....que oficina de música foi essa que nem teve música?

(Artur Rolim – pedagogo clínico e professor de música)

4- Ética & Estética em Saúde

4.1- A invenção do sentido: a arte da clínica

Ao examinarmos esse uso da música na clínica, inevitavelmente somos levados a pensar na clínica em si diante da música. É muito claro que a intervenção trata da invenção de modos que acolham e estimulem a interação com aquilo que afeta o sujeito. No caso, se ampliarmos esse âmbito de intervenção para além do som, adentrando na palavra ou no próprio jogo não-verbal como modo de produzir interação, percebemos que as vias de afecção são inúmeras, e que expressam diretamente a existência de cada sujeito.

Não seria natural pensarmos na clínica como a invenção de sentidos que desdobram modos de ser e estar? Uma pessoa chega com certo sofrimento, começa a falar dele em busca do que? Uma resposta do terapeuta. Como se tocasse uma música e, ao invés de pedir que o terapeuta toque junto, pedisse apenas para registrar na partitura aquilo que ela tocou, mas não sabe que tocou.

Essa tarefa faria do terapeuta um tradutor, como se fosse capaz de ler as entrelinhas inconscientes e oferecer respostas que expliquem ou representem aquilo que faz alguém sofrer.

E se o terapeuta também tocasse, e sua resposta não fosse uma tradução, mas uma expressão daquilo que ele percebe. Isso nos levaria a perguntar o que diferencia um terapeuta de alguém que simplesmente dirá o que pensa para a pessoa em sofrimento?

Ora, o terapeuta não apenas diz o que pensa, pois sua atenção está ligada às expressões da pessoa. Assim como Nordoff-Robbins não tocavam apenas o que lhes vinha à cabeça, mas buscavam sonoridades que os colocasse em contato com aquele que os procurou. O terapeuta exercita essa atenção às expressões do outro e seus sentidos. Em meio a isso avalia e seleciona aspectos e relações importantes.

O terapeuta precisa inventar algo para abordar certo circuito de sofrimento. Por vezes, um pouco mais do que isso, como um educador, deve tentar sensibilizar o sujeito a certas variações de seu corpo cognitivo que não está percebendo. Por isso, ao ficar diante de alguém que lhe solicita ajuda clínica, precisamos estar dispostos a inventar jeitos de acolher e provocar.

Winnicott (1990), seguindo a tradição inglesa da psicanálise Kleiniana, apontava a função do familiar, do estável, do recorrente, como algo que funda uma estabilidade onde os afetos e a cognição se apóiam para explorar o mundo sem ser acometidos por um terror do desconhecido. A mãe e sua função suficiente de permanência fazem com que a estabilidade permita uma zona confortável de experimentação para o bebê.

Por outro lado, Nietzsche (2004) nos chama atenção para a função da provocação, da diferença, em contraponto a estabilidade. Não basta o acolhimento para nossa produção sensível, é necessário que algo desconforte, desestabilize para que a inteligência e o corpo produzam ação e reflexão.

Nesse entremeio buscamos inventar modos de acompanhar que possam auxiliar os sujeitos a enfrentar suas condições, experimentar sua potencia e avançar em suas noções de saúde e cuidado. Trata-se de uma arte de disparar sintonias e explorá-las.

Assim como com a música, a ética clínica demanda essencialmente um gesto de acompanhamento, um ato de interação que dependendo do caso, pode nos levar a conversar, fazer pensar, ou interagir e produzir relações de contato que acolham e/ou provoquem.

Em linhas gerais o terapeuta é afetado pelo que o sujeito expressa, e em sua reflexão, busca os sentidos daquela experiência em um exame das condições de saúde do sujeito. As teorias e a experiência clínica formam uma base de referencia para que ele possa criar. Improvisar modos de atuar.

Assim como o músico estuda peças para adquirir um repertorio de técnica e expressão, terapeuta o faz no intuito de aprender sobre o corpo humano e suas produções sensíveis. A partir desse momento, cada encontro dispara a criação de um percurso singular que irá movimentar os sentidos da experiência para ambos. Os códigos da clínica atravessam a palavra, os sons e situam um plano ético e estético da experiência humana. O que convém ao corpo? O que não convém? O que pode o pensamento no exame daquilo que afeta? Que sentido certas atitudes possuem?

Esse ato de acompanhar torna complicado situar o que vale o que para cada sujeito. Não se trata de moral – fazer o bem – mas sim de sobrevivência – o que convém ao melhor estado dessa existência. Essa resposta envolve um minucioso ajuste entre o

sujeito, sua história e seu contexto. Algo que só pode ser sentido dentro de cada cenário particular, ou seja, cada caso.

Chegamos então, à saúde mental como modo ético de abordar esse processo estético da subjetivação se fazendo. Uma atenção ao plano expressivo, situando as relações que potencializam e despotencializam circulações ativas e adequadas ao seu contexto. O corpo expressa sua maturação tornando-se mais consciente do que lhe afeta e de como é afetado. Essas noções vão afetando os modos de agir, os modos de valorar o que acontece, os critérios que sustentam consistência diante da experiência.

Não se trata de uma adequação apriorística, ou moralmente delineada pelos participantes. Trata-se de uma invenção adequada às condições do contexto, que permita a criação de uma relação sustentável com a existência. A noção de sintoma aparece como sinal de relação, expressando um tipo de conexão que envolve esse ou aquele dinamismo de potências – perde isso, ganha aquilo, arrisca um tanto, preserva outro tanto.

Assim, cada corpo inventa um modo de circular no mundo de acordo com o repertório que for capaz de aprender e criar. A evolução tende à criação (Bergson, 1999), por isso, nossas configurações existenciais são processos que tendem à atualizações constantes, nos levando a reexaminar as consistências que nos levaram até ali.

Uma Grande Saúde (Nietzsche, 2004) diz dessa atitude ativa de querer conhecer, lançar-se sobre aquilo que lhe afeta na tentativa de compreender e atuar sobre suas causas. Desse modo, qualquer tipo de sofrimento pode ser abordado como um circuito de relação que envolve certo ganho e certa perda.

Obviamente, devemos considerar que a vida é um processo de demolição, como nos diz Ella Fitzgerald (Deleuze, 2007), estamos durando em direção ao fim, por isso, boa parte de nosso sofrimento envolve aceitação de forças e eventos irrefreáveis, que não são determinados por nós.

Essa aceitação, ou tolerância da qual falam Bion, Winnicott e Klein, é um dos elementos que envolvem nossa saúde, pois, ao não aceitarmos com nossa consciência certos eventos e efeitos da vida, criamos uma tensão decompositiva contra certas coisas que não podemos impedir.

De outro modo, certas intolerâncias envolvem uma inibição à ação, uma retração indesejada. Nesse caso, lembramos que é preciso aceitar o corpo como sendo máquina natural, que não está sob o domínio da consciência.

Se algo nos assusta, certamente temos um circuito ameaçador que foi produzido. Seja ele mais ou menos consciente, ele afeta e gera reações inevitáveis no corpo. Se a lógica bioquímica pretende lutar contra os efeitos naturais do corpo com seus fármacos, alegando a correção de certas disfunções bioquímicas, devemos examinar tal quadro com muita cautela.

Se um corpo produz pânico, é muito valioso termos algo que alivie o corpo do seu constante stress. Contudo, não podemos supor que tal procedimento irá eliminar aquilo que está desencadeando o pânico. Pois existe alguma engrenagem bioquímica e/ou semiótica que está produzindo o pânico. Pouco conhece-se sobre o cérebro. Menos ainda sobre suas engrenagens bioquímicas relacionadas com a experiência.

Quem garante que uma consulta com o doutor fará com que alguém consiga expressar para si mesmo algo que o está aterrorizando a tal ponto, que seu corpo entra em alarme repentinamente, sem associação nenhuma. Poderíamos perguntar, que relação esse corpo cativa com sua consciência? Que movimentos ele percebe, evita, suporta, não suporta.

Se alguém esta fora de sintonia com sua consciência, não aceitando aquilo que a afeta, tentando escapar, evitar, fugir de certa sensação, inevitavelmente o corpo entrará em estado de pânico, mais cedo ou mais tarde. Imaginemos alguém que está fugindo de uma sensação inconsciente, algo que nem consegue nomear ou conceber em seus pensamentos. Só de sentir o arpejo daquela sensação sendo atraída por algo, dispara o alarme do corpo.

Há quem diga que esse descontrole da ansiedade envolveria irregularidades bioquímicas, pois ao tomar medicação algumas pessoas param de sentir aquilo e suas vidas voltam ao normal. Ora, parece um tanto simplista.

Podemos considerar que esse sujeito, o tomar o remédio pode não sentir mais esse alarme do corpo, pois esse foi inibido pela medicação. Será que diante de uma situação real de alarme ele conseguiria reagir adequadamente? Caso ele consiga, não

seria interessante para todos podermos inibir nosso pânico diante do cotidiano, afinal muitas expectativas que nos cercam, assustam.

Nesse ponto, temos que considerar que o universo estético que afeta a imagética da consciência, com seus cheiros, imagens vibração, pensamentos e tudo mais, expressa o que é secretado pela nossa afectividade. Se não estabelecemos uma relação com nossa consciência, estamos fadados a uma cegueira de nós mesmos. Entregamos cegamente nossos sentidos à inteligência reativa do corpo.

Nesse caso, muitos sintomas aparecem como sinais da evitação da consciência, como tudo aquilo que não agüentamos aceitar. Outros como provocações nos levam a desejar, tentar chegar. Geramos diversos estados de expectativa em torno da consciência, e todos expressam sinais, sintomas. Contudo, nem todos são sinais de sofrimento. Entretanto, precisamos distinguir o sofrimento inevitável da vida, do sofrimento pela inadequação das noções, ações e expectativas com a existência.

Para um, cabe aceitar o que lhe acontece, para outro, talvez reagir e lutar. Não temos uma técnica geral, apenas a disposição de acompanhar um amplo mapa de sentidos que culminam em uma relação de bem-estar ou mal-estar na existência.

Se tentarmos distinguir quadros com maiores ou menores condições cognitivas, apenas mudamos a complexidade expressiva das variáveis que entram em jogo. Nos quadros mais limitados temos relações de sentido mais diretas ou mais regidas por processos involuntários, reações e impulsos. Em casos de maior condição cognitiva, por vezes temos o pensamento e suas relações mais aguçadas, porém nem sempre isso representa mais condições de saúde. Por vezes a lógica imperiosa das sensações nos conduz a estados irracionais.

Cada quadro demanda tipos de atenção que podem variar muito, mesmo se tentarmos agrupá-los como psicóticos e neuróticos. Um sujeito psicótico sofre por sentir-se fora ou à mercê dos processos que o cercam, seja por motivos cognitivos ou emocionais, já o sujeito neurótico pode sentir-se preso ou vazio naquilo que o cerca. O contrário também pode acontecer.

Não raro observamos atitudes tidas como infantis, incoerentes ou psicóticas, em sujeitos que apresentam condições plenas de cognição. Do mesmo modo, vemos partes integradas e coerentes em sujeitos com alta privação de discernimento. No caso,

falamos de uma atitude mais fundamental da clinica, a de acompanhar atentamente as expressões daquele que nos procura. Sejam elas mais ou menos sintonizadas com o mundo.

Desse modo evitamos preconceitos diagnósticos e buscamos explorar os limites e potenciais reais de cada situação. Dessa forma produzimos uma avaliação mais minuciosa. Explorando as condições em um processo de aproximação e acompanhamento.

Diário do Imaginário

O MENINO QUE ESCUTAVA DEMAIS

George era um menino, mas era muito quieto. Não falava muito, e brincava sozinho, o tempo todo. Parecia calmo, nunca ficara agressivo, era um pouco triste às vezes. Quando se contrariava, baixava a cabeça e saía. Era um bom menino. Quase nem se notava sua presença. Disse a avó ao psiquiatra.

George vivia cansado, não fazia nada em casa. Ia para o colégio de manhã, e quando voltava largava suas coisas e ficava pelo quarto, fazendo sabe lá o que. Não tinha muita força não, nem firmeza, quase nunca olhava nos olhos. Costumava baixar a cabeça pra conversar. È um guri nervoso, tem medo das coisas. Disse o pai.

George é um guri querido. Não pede muitas coisas, nem mesmo atenção. Fica em função de seus próprios afazeres. Esta sempre ocupado com alguma coisa em seu quarto. Tem poucos amigos, mas em compensação não briga na escola, nem se mete em confusão. Sempre foi calmo, igual ao meu pai. Meu pai era quieto, falava só alemão, mas entendia português. Era silencioso que nem o Georges. Engraçado é que eles conviveram pouco. Contou a mãe

Georges estava no quarto, e novamente havia um debate em sua cabeça. O que será que ela pensou? Como seria se tivesse falado com ela assim? O que acontecerá? Eram tantos pensamentos que ele precisava concentrar-se para acompanhá-los. Sempre que chegava em casa percebia sua cabeça começar a produzir muitas idéias sobre o que aconteceu. Era um mar de sensações, idéias, pensamentos que mal podia escutar. Por isso ia para o quarto e tentava anotá-los. Tinha cadernos e cadernos com seus pensamentos, pois achava que anotando podia ter uma memória nítida de sua infância.

Apesar que um dia seu avo lhe disse que os verdadeiros pensamentos só sentimos, não conseguimos dizer, nem escrever. Esses ele também cultivava, ainda assim morria de medo de perdê-los. Por isso, sempre que podia, ia para o quarto e relembrava todos que podia para tentar mantê-los por perto.

Parece que o tempo vai gastando os pensamentos. Certas coisas são difíceis de guardar em um lugar seguro. Georges guarda seu caderninho. Antes anota a data no topo da página. Porque será que queriam levá-lo ao psiquiatra?

(Mario Fernando Leão - repórter, treinador de boxe e professor de ensino fundamental)

4.2 - Escuta clínica: a ética em saúde diante da expressão sonora

Logo que comecei a me lançar em experimentações musicais na clínica, rapidamente percebi que não se tratava exatamente de aplicar uma técnica clínica ou gerar aprendizagem técnico-musical. Essa influência expressiva em certo contexto que, em tese, estaria com limitações em saúde mental, parecia tratar-se de algo mais.

Acessavam-se muito mais do que ritmos e melodias por meio de instrumentos, refrões, canções, bandas. Através deles movimentavam-se jeitos de soar, expectativas, busca por potência expressiva mais plena, modos de existir, linhas de vida que, através do som ou não, expressavam suas peculiaridades.

Uma certa produção de sentido contextualizava corpos e suas expressões de modo singular. Esse modo de abordar a situação sonora levava a música para um patamar um tanto desterritorializado de seu domínio teórico e técnico habitual. Inclusive fazendo da expressão sonora sinais de outros universos não musicais, como falas, expressões verbais, refrões e gírias, barulhos de animais ou de qualquer coisa.

Os sons que atravessam um encontro clínico-musical expressam e acessam variados contextos de relação com a vida. Diferentes corpos com diferentes configurações perceptivas tendem a encontrar algo diante do som. Por isso, apesar das semelhanças, são sempre muito singulares as relações de sentido que cada um estabelece com a expressão sonora no contexto clínico.

Alguns sonham em ser *rock stars* e diante dos sons do violão manuseiam estados de devaneio, de expectativa, potenciais que lutam entre o ideal e a frustração. Outros buscam na relação com o instrumento atingir o som desejado, praticam esforçados na experiência do êxito em certo procedimento, uma operação que funcione e os deixe perfeitamente satisfeitos com suas capacidades.

Outros até, vivem na música uma relação de intimidade com secretas emoções não declaradas. Escutam, em silêncios, seus sons e sensações favoritas, perdidos em pensamentos. Outros, apenas buscam um jeito de acompanhar o som em uma relação satisfatória.

Muitas expressões articulam universos de sentidos que nos fazem imaginar casos e modos de abordar a experiência. Por isso muito se passa para além da música na relação clínica. Entretanto, o que na música faz operar relações expressivas que disparam processos clínicos?

Nordoff-Robbins (1998) falava da inteligência que percebia nos dedos, olhos e expressões faciais das crianças que entravam em relação com a música. Algo que antes era passivo, agora parecia estar ativamente em busca de algo.

Desse ponto em diante, não parecia mais ser possível perguntar o que a música faz na clínica, mas sim, o que o som faz enquanto expressão sendo agenciada por um corpo sensível? O que diz das condições do corpo? De uma vida?

A questão se tornava mais complexa quando percebia que o próprio gesto pedagógico de ajudar alguém a perceber os movimentos de oscilação do som, seu pulso rítmico ou sua afinação sobre uma melodia, começava a despertar uma relação de sintonia entre som e corpo. Algo de clínico, mesmo diante da técnica, se insinuava.

Sintonia entre percepção e ação, atentando duplamente, àquilo que percebo soar e ao ato motor de tocar (ou cantar). Dois planos – do pensamento e da extensão – são atravessados simultaneamente pelo ato de escutar e tocar em conjunto. Ao tentarmos cantar juntos, por exemplo, não apenas encontramos algo comum no som – sua altura, seu pulso, seu timbre – mais do que isso, tentamos nos encontrar sobre ele, nos regulando sobre suas durações.

Enquanto cantamos com alguém, ao soar nossa voz sentimos uma presença que regulamos no corpo cego, cheio de ar. Cavalgamos os ventos de som que em nossas vozes pulsam. Regulamos sua altura, direção e expressão.

Na outra voz, uma outra presença tenta entrar em sintonia com a minha. Como uma outra onda que parte de outro lugar no espaço. Buscamos-nos porque sentimos algo comum. Ou algo de incomum?

Essa seria a base de qualquer produção de conhecimento para Spinoza (2009): E se simplesmente partíssemos do comum em busca de mais saúde?

Como encontrar o que é comum antes de conhecer o que me acompanha? Acompanhar na clínica envolve estabelecer interfaces para compor atos de conhecimento e convivência. Viver e conviver com tudo o que envolve o constante processo de experimentar, explorar e criar sentidos.

Sentir coisas, reconhecê-las, tentar entender suas relações, perguntar, duvidar, avançar, recuar, tudo faz parte da movimentação cotidiana da cognição. É o que nossa sensibilidade faz diante do que nos acontece. Por algum desses tantos caminhos rizomáticos chegamos a maiores ou menores condições de saúde mental. Uma saúde das sensações do corpo e seus circuitos de valoração. Em linhas gerais, o que seria a saúde mental senão nossa relação adequada entre o que sentimos e o que nos acontece?

Por isso, ao examinarmos mais de perto tal complexidade que envolve nossa cognição, somos convidados a atentar ao pensamento fora da linguagem. Algo como um pensamento em música, sentindo e imaginando relações entre ondas e estados invisíveis. Algo como escutar o próprio corpo em sua condição vibrátil e operante. Eis uma variação da inteligência que podemos acessar através do jogo com o som

A clínica rouba da semiose sonora a noção de *sintonia* como modo de acompanhar corpos. Sintonia situa a dimensão que possibilita dois corpos entrarem em composição afectível e sensível. Cria-se uma interface onde as ações de um geram efeitos no outro. Os modos de conviver entre tais efeitos são transmitidas pelos próprios corpos que se atraem ou se repulsam sobre certos contatos.

O comum circula como a própria possibilidade de encontro. A sintonia que o faz afectível a certa relação. Sentir, experimentar, explorar as relações que afetam um corpo, todas envolvem uma inteligência selvagem, uma busca corpórea por conexão, um sentido que não depende da linguagem para acontecer.

Desse ponto partimos para uma aventura de sentidos, em circulações de valoração, procedimentos, em outras palavras, inventando-se na vida. De outro modo, o objetivo do conhecimento envolveria apenas a aquisição funcional de uma certa habilidade perceptivo-motora.

Portanto, o que faz dessa tendência cognitiva uma potência clínica é a ética com que nos valemos dessa composição estética. Se estiver diante de uma ética clínica, tento ajudar certo corpo a colocar-se de modo mais ativo e adequado na relação com o que lhe acontece.

Nesse ponto, percebe-se que a ética clínica torna possível, seja com a música ou com qualquer outra forma de encontro, poder-se buscar aquilo que é comum e nos permite entrar em relação de variação com a composição com algo/alguém. Dessa relação partimos para disparar gestos de saúde, que podem envolver muitas atitudes – recuar, avançar, temer, enfrentar, refletir, resistir.

Todos esses gestos implicados nos verbos acima, configuram modos de cada um experimentar e conduzir a si em meio ao que acontece. Como selecionar e averiguar as melhores posturas ou decisões.

Eis que cabe à ética compreender o que é comum e estranho entre seus mundos? O que lhe parece mais adequado e o que parece mais adequado àquele que ali está? Existe uma tênue fronteira entre ajudar e fazer-se modelo que deve ser sutilmente

experimentada por aquele que atua na clínica. As relações de identificação, de projeção, todas ocorrem naturalmente, em uma inevitável explosão de expressão e comunicação entre corpos.

Por isso, esse trabalho de interagir, afetar-se, avaliar o que está em jogo, expressar-se na tentativa provocar saúde no corpo, envolve uma minuciosa formação que envolve experimentação e contato com toda a fenomenologia que a psicologia e a clínica mental produziram.

Por isso, entre o músico que quer tocar e fazer tocar, e o clínico que quer fazer saúde, existe um encontro que possibilita uma musicalidade clínica. Essa musicalidade clínica faz do músico alguém atento as expressões que circundam um processo de experimentação sonora e aprendizagem em torno da expressão. Também faz do clínico um músico atento as expressões afetivas e cognitivas que surgem em meio à música.

Por isso, tal encontro dá-se como fronteira entre dois mundos epistêmicos, que só se encontram no momento em que repousam sobre uma mesma ética, sob um mesmo corpo. Uma composição que ao se aproximar, acaba problematizando a consistência de todos seus elementos. A música diante da saúde e da vida. A vida e a saúde diante da música.

4.3 - Escutando o baile dos sentidos: a estética na clínica

Nesse estudo, experimentamos um modo de explorar o sentido sonoro em sua expressão possível. O que faz do som tal peculiar atrator, que contrai o corpo, lhe toca de um modo distinto. A semiose sonora e a cognição humana encontram-se diante da filosofia estética de Spinoza e Deleuze, delineando um corpo expressivo além e aquém da linguagem, sensível a toda uma estética da experiência, dentre as quais, o som se insere.

Para examinarmos essa produção de sentido em torno do som, necessitamos nos voltar a uma difícil questão: que tipo de experiência o som possibilita? Ora, antes de partirmos para o exame de cada uma das possibilidades de expressão sonora, precisamos situar como essas partes se encontram.

Nesse modo, tecemos uma revisão conceitual acerca da expressão e do sentido como processos estéticos diante da cognição. Uma composição que revela a imagética

da consciência como linha de experimentação passível de exame e análise. Logo, esse contexto sensorio-semiótico em desenvolvimento começa a tecer modos de agenciar seus procedimentos, o que nos torna capazes de agenciar diversos sentidos em torno da expressão sonora.

O que dá sentido a uma melodia, um estilo musical ou até mesmo uma batida ritmada? Como notamos uma afetação emocional que o som provoca? Eis pequenas moléculas de subjetivação que são examinadas diante do plano estético da consciência e sua conseqüente decomposição diante da semiótica da escuta.

Desse plano estético, extraímos alguns conceitos, como o de sintonia, sinestesia e sincronia, nos caso chamando atenção para operações de composição involuntárias, que permitem certa estabilidade para o desenrolar da consciência e suas aptidões sensíveis. Relações de acompanhamento que estabelecem relação entre afecções.

Adiante, situamos a dupla – ritornelo e rostidade – como sendo duas operações expressivo-cognitivas, descritas por Deleuze-Guattari, que procuram estabelecer operações que ocorrem entre ondas de afetação que se repetem e diferenciam em processos de ressonância e figuração, distinguindo aquilo que é comum daquilo que estranhamos.

Após tal delineamento, acompanhamos o som e seu desenvolvimento semiótico diante das funções ativas da consciência, saindo das reações do corpo e ampliando-as em maquinações culturais. A música e a fala são examinadas em sua estruturação expressiva, que envolve aprendizagens e invenções entre corpos, códigos e contextos.

Ao situarmos essa decomposição expressiva do som como sentido diante do corpo e sua cognição, armamos um terreno conceitual que nos permite acompanhar a expressão sonora desde sua vibração que afeta as velocidades que duram no corpo, até as posteriores maquinações sensíveis em tornos das imagens-vibração que atravessam a consciência e o pensamento.

Tal ontologia Corpo&Som, de fato, procede um exame da expressão sonora buscado mapear os mais diversos modos de sentir que estão envolvidos no som, chamando atenção para sua peculiaridade imagética envolta em parâmetros vibráteis, que se associam com as demais intensidades invisíveis do corpo.

Situamos o ímpeto cognoscente do corpo humano e delineamos uma cognição humana que, diferentemente da abordagem cognitiva clássica, não busca confirmar e medir funções, mas explorar a funcionalidade cognitiva diante das expressividades que compõem a experiência. Colocamos o vetor da experiência estética atravessando a cognição, fazendo da expressão e do sentido modos de operar funcionalidades semióticas variadas que sintonizam acontecimentos afetando a existência do corpo.

Tal cenário estético da cognição nos coloca em um corpo passivo que vai tornando-se ativo pelas incorporações das experiências que é capaz de gerar, culminando em modos de acompanhamento que vão desde uma simples tendência a ressoar (repetir), até complexos critérios lógicos que distinguem pequenas variâncias entre efeitos.

Estamos convocados à invenção diante desse agenciamento de sentidos, provocados a atentar para um universo sensível que envolve a música e toda uma imagética de ondas e invisíveis. Somos lançados em meio à complexidade de um corpo que ao mesmo tempo que é estético, é cognitivo. Ao mesmo tempo que expressa sentidos, opera funções mnêmicas e bioquímicas. Ao mesmo tempo que decide e compreende, é atraído e determinado por causas incompreensíveis. Tantas duplas-faces de uma mesma moeda: a existência sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. O Óbvio e o Obtuso. São Paulo: Ed. Nova fronteira, 1998
- BENZON, Rolando La nueva musicoterapia. Ed. Lumen, Buenos Aires 1998.
- BERGSON, Henri, O Pensamento e o Movente. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BERGSON, Henri. A Evolução Criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo: Martin fontes, 1999
- BION, Wilfred. Aprender com a experiência (1978). São Paulo: Papirus, 1998
- BION, Wilfred. Estudos Psicanalíticos Revisados (1968). São Paulo: Papirus, 1998
- BRUSCIA, K. E. Definindo Musicoterapia (2ª Ed). Rio de Janeiro: Enelivros. 2000
- CAESAR, Rodolfo, A noite. Publicado na Revista/Catálogo Arte e Palavra. Rio de Janeiro. Fórum de Ciência e Cultura, 1987
- CAPRA, F. O ponto de mutação. (3ª ed). São Paulo. Cultrix, 1983
- DAMASIO, Antonio. O mistério da consciência. (1ª Ed.). São Paulo: Artmed. 2000.
- DAVID, Cláudio Munayer. A musicalidade da fala – o objeto sonoro em Freud, Belo Horizonte: Reverso v.28 n.53 set, 2006
- DELEUZE, G. Diferença e Repetição. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE. Péricles e Verdi. Sobre a filosofia de François Chatelet. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo Editora 34.1977
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs, dois. São Paulo: Editora 34, 1998
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs, quatro. São Paulo: Editora 34, 1997

- _____. Mil platôs, três. São Paulo: Editora 34, 1996
- _____. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, G. & Parnet, C. Diálogos. Lisboa: Relógio D'água, 2004.
- FONTOURA, Denise Ren da; TISSER, Luciana; LIMA, Júlia; PORTUGUEZ, Mirna; PALMINI, André. Dissociação Entre Alterações de Linguagem e Preservação da Musicalidade em uma Criança com Epilepsia Refratária. *Journal of Epilepsy and Clinical Neurophysiology* 2005; 11(3): 137-140.
- FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. [1950 (1895)]. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.
- FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a sexualidade. [1950 (1915)]. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.
- FREUD, Sigmund. Interpretação dos sonhos. [1950 (1901)]. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de. Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.
- GOODWIN, C. James. História da psicologia moderna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- HIST, Hilda. Poesia Reunida. São Paulo: editora da USP, 1998
- JAMES, William. Ensaio sobre empirismo radical. New York: Longman Green and Co. (1887) 1992
- JUNG, Carl Gustav, Memórias sonhos e reflexões. São Paulo. Martim Fontes: 1990
- JUNG, C.G. O homem e seus símbolos. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- JUNG, C.G. Símbolos da Transformação. São Paulo: Martins Fontes, 1994
- KLEIN, Melanie. Amor Culpa e Reparação. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- KLEIN, Melanie. Inveja e Gratidão. Rio de Janeiro: Imago, 1992
- LETIVIN, Daniel. "This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession, *New York: Dutton/Penguin. 2011*
- LOPES, Arlete Garcia. Algumas considerações sobre o conceito de libido em Freud e Lacan. São Paulo: LETRA FREUDIANA 2010

MERLAU-PONTY, F. A Fenomenologia da percepção. São Paulo: Editora Martins fontes. 1999

NIETZSCHE, F. Ecce Homo. São Paulo: Editora Escala 1998

NIETZSCHE, F. Assim falou Zaratrusta. São Paulo: Editora Escala 2000

NIETZSCHE, F. A gaia ciência. São Paulo: Editora Escala 2006

NIETZSCHE, F. Além do bem e do mal. São Paulo: Editora Escala 2004

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. de Mário Quintana, Lourdes de Souza Alencar, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1956-1988.

QUEIROZ, G. J. P. Aspectos da musicalidade e da música de Paul Nordoff e suas implicações na prática clínica musicoterapêutica. São Paulo: Apontamentos, 2003

SACKS, Oliver. Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das letras, 2007

SCHOPENHAUER, Artur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Primeiro tomo. Tradução, apresentação, notas e índices por Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 1998.

SKINNER, B.F. Ciência e comportamento. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, (1938) 1970.

SEBÓIA, Camila. Autismo e novas perspectivas clínicas. Estilos da Clínica, 2007, Vol. XII, nº 23, 78-89

SPINOZA, Baruch de. Ética. Belo horizonte: Autêntica: São Paulo. 2009

TEXEIRA, Ricardo Rodrigues. A Grande Saúde: uma introdução à medicina do Corpo sem Órgãos. Interface – Comunic., Saúde, EDUC, v. 8, n 14, p. 35-72, set. 2003-fev. 2004.

WINNICOT, Donald. O brincar e a realidade. São Paulo: ARTMED, 2000

WISNIK, J. M.. O som e o sentido (2ª Ed). São Paulo: Companhia das Letras, 1989

ZUCKERKANDL, Victor. Sound and symbol. EUA: Princeton University Press. 1978

UEXKÜLL, Jakob von; KRISZAT, G. A Stroll through the Worlds of Animals and Men. Trad. Inglesa.de Clair Schiller. In: *Instinctive Behavior*, 1998. Nova Iorque: International Universities Press.

UEXKÜLL, Thure von. Jakob von Uexküll's The Theory of Meaning. Trad. inglesa de Thure Von Uexküll. São Paulo: Revista *Semiótica* 42. 1984