



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ARTES

LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS COMPOSICIONAIS PARA A CENA

Criação musical e coreográfica
em colaboração:
tempo, experiência, alteridade.

João Lucas

Brasília, Março de 2016

JOÃO LUCAS

Criação musical e coreográfica
em colaboração:
tempo, experiência, alteridade.

Orientador: Dr. César Lignelli

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade de Brasília
e desenvolvida na Área de Artes
como requisito para a obtenção
do título de Mestre em Artes.

Brasília, Março de 2016

Tese de Mestrado em Artes apresentada a:

Prof. Dr. César Lignelli (IdA/UnB)

Orientador

Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (IdA/UnB)

Membro Efetivo

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha (EBA/UFMG)

Membro Externo

Profa. Dra. Sulian Vieira (CEN/UnB)

Membro Suplente

Vista e permitida à impressão.

Brasília, 21 de março de 2016

Resumo:

Quando um coreógrafo e um compositor musical se encontram para colaborar numa criação conjunta, em que instâncias se movimentam? Em que plano convergem seus saberes, suas referências e suas inquietações artísticas particulares, em que condições se aprofunda sua cumplicidade criativa?

O impulso inicial da presente pesquisa parte destas indagações. Entre os dois criadores se funda uma relação de diálogo, que vai trilhando o seu caminho ao longo de sua própria dialogia, sujeito às modelações que sobrevém do cruzamento de ambições expressivas, de idiosincrasias, de poéticas pessoais, de um sem número de fatores que vão determinando os destinos da composição da obra. Surge assim uma nova interrogação, à qual procurarei responder nesta pesquisa: existirão formas de pensar a colaboração (formas de enfrentá-la) que coloquem os sujeitos da experiência colaborativa no encaixo do enriquecimento potencial do seu objeto? E, a existirem tais formas, como conscientizá-las de modo a se tornarem úteis ao aprimoramento do processo criativo? Considerando o universo infinito das relações de colaboração entre as diferentes disciplinas artísticas, me proponho no presente estudo a um recorte preciso: problematizar a colaboração entre coreógrafo e compositor musical, tentando identificar os eixos em que essa colaboração se atualiza e possibilitar caminhos que revelem (e eventualmente amplifiquem) a potência virtual que ela encerra. Para tal revisito dois processos criativos que vivenciei e dos quais retiro considerações que me parecem importantes, procurando relacioná-las com um campo epistemológico multidisciplinar e projetando-as na tentativa de conceber um pensamento sobre a colaboração artística que contribua efetivamente para beneficiar a sua qualidade, a sua intensidade e o seu êxito. Os conceitos de plano de colaboração e de experiência de colaboração projetam, nesta pesquisa, dois eixos exploratórios em cujo enfoque se alicerça a análise dos referidos processos. Refletindo sobre os sentidos e intensidades em movimento na articulação entre a dança e a música, bem como sobre a entrega do coreógrafo e do compositor à sua mútua alteridade colaborativa, me proponho ao levantamento de estratégias operativas e à sinalização de ponderações que potenciem a experiência da colaboração.

Palavras chave: *colaboração, música, coreografia, representação, experiência.*

Abstract:

What is the possible ground when a choreographer and a music composer get together to elaborate a joint creation? In what sphere can their knowledge, their references, their specific artistic concerns meet? Which are the conditions needed for a deepening of their creative complicity? How do the multiple senses invested in the process of composition of their work flow?

The initial impulse of this research has such questions as a point of departure. A dialogue is established between the two creators, a relationship that threads its path along their own dialog, a path which is subject to a modelling that is an expression of the crossing of expressive ambitions, idiosyncrasies, personal poetics, of a countless number of factors that slowly determine the destinies of the work composition. This leads to a new interrogation, one that I will try to answer in this research: are there ways to think the cooperation (ways to face it) that place the subjects of this cooperative experience on a path to a potential enrichment of their object? And, if such ways exist, how can one incorporate them in order for them to become useful to the enhancement of the creative process? Considering the infinite universe of cooperative relationships between the different artistic disciplines, I propose a specific outline on this study: to question the cooperation between the choreographer and the music composer, in an effort to identify the axis in which this cooperation materializes and facilitate paths that reveal (and possibly amplify) the virtual power they encompass. With this in mind, I revisit two creative processes I've experienced and from which I derive considerations that I find important, trying to connect them with a multidisciplinary epistemological field and bringing them forth in an attempt to conceive a thought about artistic cooperation that contributes effectively to benefit its quality, its intensity and its success. The concepts of cooperation plan and cooperation experience project – in this research – two exploratory axes that act as a foundation to the analysis of said processes. By reflecting on the senses and intensities present in the articulation between dance and music, as well as on the commitment of the choreographer and the composer to their mutual cooperative otherness, I propose to do a survey of the cooperative strategies and flag the considerations that enhance the cooperative experience.

Keywords: *cooperation, music, choreography, representation, experience.*

Agradecimentos:

Ao meu amigo e orientador nesta pesquisa, Dr. César Lignelli, pela cumplicidade, entusiasmo e dedicação constantes.

À minha esposa Claudia e a meus filhos Thiago e Rafael, por serem a razão de tudo.

Aos meus pais, Juvenal e Rita, aos meus irmãos, Pedro e Paula e aos meus sobrinhos, Rita e Miguel, pela presença e suporte constantes em todas as circunstâncias do meu caminho.

Aos professores Gê Orthof e Fernando Villar e, sobretudo, à professora Roberta Kumasaka Matsumoto, pela reconfiguração das fronteiras do meu pensamento.

Ao professor Maurílio Rocha (UFMG), pela sua disponibilidade em integrar esta banca de defesa de mestrado.

Aos coreógrafos Clara Andermatt e Rui Lopes Graça, parceiros na arte e na vida, pelos testemunhos subsidiários à reflexão sobre a nossa experiência criativa comum.

Ao José Fortes, velho amigo e superlativo técnico de som, responsável pela sonoridade final de quase todos os meus trabalhos, pelas inúmeras conversas sobre som e música e, sobretudo, por muito do que eu sei sobre a amizade.

Aos diretores de teatro, colegas de mestrado e amigos Lucianna Mauren e Cléber Lopes, pela partilha de indagações conceituais e de explorações criativas.

À minha velha e querida amiga Sara David Lopes, pelo auxílio à tradução do resumo.

Aos coreógrafos e diretores de teatro Andresa Soares, Lígia Soares, Lúcia Sigalho, Fernanda Lapa, João Fiadeiro, Rui Horta, Paulo Ribeiro, Marta Lapa, Amélia Bentes, Mário Trigo, Cristina Carvalhal, João Garcia Miguel, Marco Martins, Paula Sá Nogueira, Joana Bergano, Aldara Bizarro e Olga Mesa, por me terem proporcionado ao longo dos anos as experiências que edificaram a minha percepção do objeto desta pesquisa.

A Renato Vasconcellos, Luísa Taveira, Luísa Roubaud, João Marques Carrilho, Amanda de Oliveira Mota, Gil Mendo, Maria José Fazenda e António Pinho Vargas por terem, de diferentes formas, contribuído para a concretização deste projeto.

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Cage, John. "2 pages and 122 words on Music and Dance" | 35 |
| Figura 2 - mapa estrutural A | 90 |
| Figura 3 - mapa estrutural B. | 90 |
| Figura 4 - maquete gráfica do cenário..... | 94 |

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Resumo:..... | 4 |
| Aventura no Teatro - Pequena fantasia preliminar | 11 |
| Introdução | 14 |
| I.1 - Colocação no tempo: a Nova Dança Portuguesa | 14 |
| I.2 - A colaboração interrogada..... | 17 |
| I.3 - Fazer a cama e se deitar nela – recortando o objetivo | 21 |
| I.4 - Os dois eixos da colaboração – recorte conceitual e metodológico | 23 |
| I.5 - Sobre as hipotéticas virtudes da colaboração | 24 |
| I.6 - Sobre o tempo e o modo: aviso à navegação..... | 26 |
| Capítulo 1 - O Plano de colaboração | 29 |
| 1.1 - Silêncio: O tempo e a presença | 29 |
| 1.2 - O mundo repleto: pontos no tempo e pontos no espaço | 32 |
| 1.3 - O trânsito dos sentidos: Representação e imanência..... | 37 |
| 1.3.1 - O diálogo I: o plano de colaboração. | 38 |
| 1.3.2 - A representação | 39 |
| 1.3.3 - O diálogo II: a contingência da representação | 44 |
| 1.3.4 - O corpo e a duração | 46 |
| 1.3.5 - A música e os sentimentos indefesos..... | 49 |
| 1.4 - Composição e invenção | 53 |
| 1.4.1 - Os compositores e a composição: palestra polifônica..... | 53 |
| 1.4.2 - Composição e invenção: o silêncio do esforço | 54 |
| 1.5 - Cognição inventiva e cognição inventada | 56 |
| 1.6 - Dramaturgia: palavra e objeto..... | 59 |
| 1.6.1 - As séries divergentes e o dispositivo dramático | 59 |
| 1.6.2 - Dramaturgia: expansão e textura | 62 |
| 1.7 - O devir composicional do dispositivo dramático..... | 68 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo 2 - Dance, Bailarina, Dance | 71 |
| 2.1 - Clara Andermatt | 71 |
| 2.1.1 - A edificação de uma experiência | 72 |
| 2.1.2 - A gênese e o enquadramento | 81 |
| 2.1.3 - O trânsito transatlântico dos sentidos | 83 |
| 2.2 - A construção de uma dramaturgia..... | 84 |
| 2.2.1 - As referências iniciais..... | 84 |
| 2.2.2 - Uma imagem sonora | 86 |
| 2.2.3 - O jogo das palavras..... | 88 |
| 2.2.4 - Os subsídios periféricos – diálogos com o tempo..... | 91 |
| 2.3 - A Peça..... | 97 |
| 2.3.1 - Introdução | 98 |
| 2.3.2 - Abertura: a normalidade | 99 |
| 2.3.3 - Choques orquestrais: o encontro..... | 101 |
| 2.3.4 - A predestinação: <i>Passion Tree</i> | 102 |
| 2.3.5 - A sedução: <i>Blue Silk</i> | 104 |
| 2.3.6 - Metamorfose: <i>Duke's fade</i> | 105 |
| 2.3.7 - A solidão: <i>Handkerchief Solo</i> | 107 |
| 2.3.8 - A determinação: Castanhas..... | 108 |
| 2.3.9 - A festa: Conga coxa..... | 109 |
| 2.3.10 - Paisagem: <i>Handkerchief Drive</i> | 111 |
| 2.3.11 - O inefável: Instrumentos invisíveis | 112 |
| 2.3.12 - O Infinito: <i>Handkerchief</i> | 113 |
| Capítulo 3 - A experiência e o estado de colaboração | 115 |
| 3.1 - Sobre experiência: breve cogitação semântica | 116 |
| 3.2 - A experiência: um percurso histórico-filosófico..... | 117 |
| 3.2.1 - De Platão à modernidade em voo de pássaro..... | 117 |
| 3.2.2 - A consciência empírica em Kant | 121 |
| 3.2.3 - Hegel e a experiência como movimento dialético da consciência | 124 |
| 3.2.4 - A experiência como vir-à-presença-com-homem: Heidegger e o <i>Dasein</i> | 128 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.5 - Diferença e repetição: a ontologia deleuziana do Devir | 135 |
| 3.2.6 - A experiência das coisas do mundo: produção de presença em Gumbrecht | 139 |
| 3.3 - Experiência: tempo e presença..... | 144 |
| 3.4 - Experiência: presença e alteridade | 147 |
| 3.5 - Linhas de fuga da experiência: o outro e a obra | 151 |
| 3.6 - Breves considerações intercalares..... | 153 |
| Capítulo 4 - Paisagens Propícias..... | 155 |
| 4.1- O ouro e o Bodhisattva | 155 |
| 4.2 - Visitar pastores..... | 161 |
| 4.3 - O deserto e a viagem | 173 |
| 4.4 - A atualização compositiva..... | 190 |
| Considerações finais: a <i>in</i>-disciplina do devir colaborativo..... | 199 |
| Bibliografia Consultada..... | 203 |
| Sites Consultados | 207 |

Aventura no Teatro - Pequena fantasia preliminar

Experimente sair esta noite! Hoje tem concerto. Sente-se na plateia. À sua frente, no palco, os músicos afinam seus instrumentos, numa agradável e auspiciosa cacofonia, até que o maestro toma o seu lugar no púlpito e os sons descontraídos se extinguem respeitosamente. Silêncio. Surgem os primeiros compassos da obra, que talvez você conheça, ainda que superficialmente. Aos seus olhos, uma cuidada disposição organiza os instrumentos musicais segundo o seu timbre, agrupando-os em naipes, numa hierarquia espacial que equilibra todo o conjunto, produzindo um fluxo sonoro harmonioso e coeso. A música liberta-se no espaço ocupando toda a sala. Mas o seu olhar não abandona a imagem da orquestra. O seu olhar persegue a alternância de timbres em diálogo, aqui um *tutti* de cordas, seguidamente uma breve secção de madeiras pontuada aqui e ali pelas trompas e logo precipitando um fortíssimo gesto dos metais, que se atenua para dar lugar a uma delicada textura criada pela harpa e pelas flautas... precioso, o labor de uma centena de músicos, funcionando como uma única fonte sonora que constitui também um espetáculo visual, em que o olhar é guiado por indícios sonoros que denunciam a sua origem, transportando você pela geografia do palco como que numa meticulosa coreografia engendrada pela orquestração.

Feche os olhos. Mergulhe na música que se produz à sua frente, mas abandone a imagem da orquestra. Mergulhe na sua escuridão íntima. Preserve a atenção ao detalhe que não conduz mais o seu olhar, mas que conduz o seu espírito, irresistivelmente, para um lugar de ventura e de vertigem, um lugar aparentemente sem espaço, constituído apenas pela continuidade do tempo, alimentado pelo movimento dos acontecimentos musicais. Deixe-se ficar assim um tempo mais. Essa misteriosa narrativa o leva para paragens sempre mais recônditas da sua intimidade, nas quais a sua vontade lúcida pode pouco. O poder de tração que a música possui, associado à disponibilidade da sua concentração (potencializada pela câmara escura dos seus olhos fechados), o transporta numa viagem contínua, mas plena de matizes (rítmicos, tímbricos, melódicos) que lhe revela uma dimensão misteriosa da sua percepção. Uma dimensão abstrata do tempo, onde você encontra sua própria unicidade na justa medida de sua afeição pelo poder insidioso da música sobre a consciência. Uma impressão indefinível por palavras.

Reserve esta experiência.

Agora vá ao teatro assistir a uma peça coreográfica. Tem uma obra do seu coreógrafo predileto, que em boa hora se apresenta na sua cidade. Sente-se na plateia, aguarde que as luzes esmoreçam, que o rumor das conversas se atenua inexoravelmente até que apenas uma tosse seca, aqui e ali, sobreviva. Silêncio. E eis que os bailarinos invadem o palco, desenhando movimentos que seus olhos seguem com atenção e com deleite, procurando formas, detectando sentidos, evoluindo em sequências cuja energia abre múltiplas possibilidades de outros movimentos que você antecipa, ou pelos quais se deixa surpreender. Há uma volúpia própria do movimento que entra em ressonância com o seu próprio corpo, seus olhos percebem o corpo do bailarino como o ânimo do espaço em que se movem, o espaço é o corpo do bailarino e o todo da cena que esse corpo exige para se mover. E sim, há um som, uma música, uma trilha sonora que acolhe todo este reboiço. Ou que o conduz...

Agora, com a ponta dos seus dedos indicadores, pressione o *tragus*, a pequena aba do pavilhão auricular que bloqueia o canal auditivo dos seus ouvidos. Exerça a pressão necessária à criação de um sutil e contínuo rumor interno, que se sobreponha ao som residual vindo do exterior. A trilha sonora é agora esse rumor subterrâneo, uma turbina longínqua ecoando na parte posterior do cérebro, associado às reflexões atenuadas da música que vibra na atmosfera da sala. O tempo como que se suspende, ou se atrasa, ou se confunde, ou se desagrega... algo acontece com o tempo, fazendo os movimentos perder algo da sua fluência, ou da qualidade da sua fluência, ou mesmo algo do seu sentido anterior, fissuras que se intuem entre um gesto e outro, incompletudes reveladas na crueza de um silêncio virtual induzido pela obstrução auditiva. Havia qualquer coisa de profundamente orgânico entre o espaço do bailarino e a atmosfera da sala que se transformou. A dimensão e a profundidade do espaço estão lá, os bailarinos evoluem em trajetos contínuos, em sucessões de micro acontecimentos que se transformam continuamente, mas o ar que respiram é outro, como se um inaudito nevoeiro sonoro houvesse desfocado a inteligibilidade desses sentidos, obrigando-nos ao reforço da nossa atenção, ao franzir do nosso sobrolho.

Devolva agora aos seus ouvidos a percepção livre dos acontecimentos musicais na sala. Eis que movimento e música retomam a sua textura natural, fundindo-se espaço e tempo numa energia comum, mantendo a sua autonomia discursiva, mas convergindo em parâmetros estruturais (um acento rítmico, uma reiteração, um ralentando, uma evanescência...) agenciados pelo tempo que partilham. Tal como da performance dos

bailarinos não nos chega simplesmente a força física da ação de seus músculos, mas antes o desenho de uma presença em permanente transformação, da música recebemos não apenas o fluxo de gestos musicais organizados, mas toda uma *conformação* da atmosfera vibrante a essa presentificação cinética dos corpos em cena. Esse agenciamento do tempo sobre a música e o movimento, cria uma imagem dinâmica que funde a circulação dos corpos e a circulação do som num plano de imanência que se transforma em movimento do pensamento. Não é assim que você pensa o que se passa na sua frente?

Regresse agora à experiência sonora reservada.

O trilho por onde a música o transportou, quando de olhos fechados na sala de concerto, revelou algo da misteriosa virtualidade motórica que associa a música à própria percepção do tempo, como se tratasse de uma escultura intangível moldada pelo fluir contínuo das massas sonoras. Ao tampar seus ouvidos, você atuou sobre o reverso do espaço do bailarino, modificou a qualidade do fluxo do tempo a que o bailarino se sujeita. Esse poder de tração que a música imprime no tempo, associado à presença da imagem dinâmica dos corpos, é o campo acidentado onde se edifica a colaboração entre compositores musicais e coreógrafos.

É nesse campo que se tem desenvolvido uma grande parte da minha atividade como músico e compositor e é nele que se funda o objeto desta pesquisa.

Introdução

I.1 - Colocação no tempo: a Nova Dança Portuguesa

“Durante anos fui desinquietado pelo dilema da autoria. Da minha autoria. Da minha vocação para um discurso musical individual e assertivo. Pelo dilema da necessidade da inscrição incisiva do meu discurso musical na polifonia universal das autorias. Não foi cedo que me apercebi do quanto o meu pensamento fora moldado pelo convívio criativo com terceiros, sendo os terceiros o outro, o coreógrafo, o diretor teatral, o artista visual, o performer. O confronto entre os resultados de diferentes colaborações trazia a constatação do contraste de registros, tão diferentes entre si quão diferentes as pessoas com quem colaborara. Por vezes, mesmo dentro da própria estrutura interna de uma peça eu me desmultiplicava em diferentes idiomas, na voragem da dramaturgia, na incoerência da autoria.”¹

O início do meu percurso como compositor coincide com o início do meu percurso como colaborador. É importante apresentar o contexto histórico em que acontece: um movimento artístico de grande fulgor – Nova Dança - que encontrou em Portugal, no início dos anos 90 do séc. XX, uma geografia privilegiada e uma comunidade de artistas eloquente e motivada! Apesar da precariedade do panorama do ensino, divulgação e apresentação da dança contemporânea no Portugal do final dos anos 80, essa vaga de criadores, singularmente produtiva, deu a origem a um movimento espontâneo, bastante heterogêneo esteticamente, mas com uma consciência geracional que desencadeou sinergias surpreendentemente férteis. Maria José Fazenda, antropóloga e crítica de dança, sintetiza do seguinte modo as principais características desse fenômeno:

As preocupações e intenções sociais e artísticas do seu trabalho eram, de algum modo, afins às do movimento da Nova Dança Francesa, Belga, Holandesa ou Inglesa que, nos finais dos anos setenta, começara já a adquirir visibilidade. E apesar de estes portugueses (todos residentes em Lisboa) não terem um estilo comum (antes prevalecendo a singularidade das suas propostas [...]), podemos encontrar alguns pontos de contato que os identificavam como um grupo. Eles preconizavam uma nova atitude face ao corpo e à dança, que se traduzia no interesse por várias atividades motoras (como as quotidianas) e no uso de diversas técnicas de treino físico consideradas mais adequadas à sua expressão coreográfica do que a dança

¹ Lucas, João, in “A oração esquizofrênica”. Disponível em: <<http://www.somdecena.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 Jan. 2015.

clássica ou a dança moderna (se bem que estas pudessem continuar a ser usadas por alguns, só que com diferentes propósitos); recombinaavam de várias formas a dança com o texto, com a narrativa, com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas; e adoptavam uma atitude céptica face ao funcionamento das companhias de dança institucionais, nomeadamente a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian. (Fazenda, 1997, p. 14).

O conjunto de circunstâncias que me levou ao meio da dança contemporânea foi casual, mas rapidamente me vi profundamente identificado com a energia criadora que sobressaía dos processos artísticos em que me envolvi. Algo que nunca tinha vivenciado na minha experiência musical se me apresentava agora de modo exuberante e provocativo; uma urgência em questionar formas e saberes, em protagonizar o risco, em perseguir uma expressão própria, assertiva e ambiciosa. Esse desafio surge por contágio, pela atração exercida pelos objetivos dos coreógrafos em relação às questões performativas, pelos seus questionamentos estéticos e, talvez mais fortemente, pelo seu posicionamento ético – uma demanda por autenticidade discursiva e certo ardor revolucionário na criação de uma linguagem pessoal e original. A pulsão da minha criação musical se desloca, assim, das preocupações estritamente musicais para a problematização de questões mais abrangentes a todo o fazer artístico (ainda que de forma rigorosamente empírica e intuitiva), o que transformou a música que eu fazia e transformou, sobretudo, a motivação e o propósito com que eu a fazia.

Outro aspecto fundamental de revelação e crescimento foi a qualidade das relações desenvolvidas com os outros criadores, com o contexto criativo e com os demais participantes nos processos de criação. A tomada de consciência da cadeia de sinergias que está na origem de uma obra coreográfica, teatral ou performativa, criou em mim a noção de pertença a uma comunidade altamente interativa, permeável por vocação a contaminações multidisciplinares, em claro contraste com a solidão implícita da composição musical ou mesmo com a experiência de criação musical coletiva (no que respeita a essa vivência esteticamente abrangente e inter-ressonante).

A originalidade deste panorama da dança em Portugal teve repercussões muito positivas no centro da Europa, o que proporcionou, por um lado, a circulação das peças para fora do território nacional e, por outro, o investimento das instituições culturais na encomenda e produção de novas criações, na organização de festivais e na geral ampliação de um (relativamente modesto, mas efetivo) circuito da Nova Dança Portuguesa. O próprio estado português identificou, no frenesi do meio coreográfico de

então (que acolhia o surgimento vertiginoso de novos candidatos a coreógrafos), uma oportunidade de promoção cultural do país. André Lepecki, numa recensão crítica publicada nessa época no jornal Blitz, considerava:

Ao promover e anunciar um programa com os “novíssimos” coreógrafos da já de si Nova Dança Portuguesa, o Comissariado Português para a Europália’91 colocava-nos à partida, e estou certo que involuntariamente, perante uma situação no mínimo equívoca: sob o peso da responsabilidade de serem “jovens”, de estarem a concorrer para um concurso promovido pelo Estado (ou melhor, pelo governo, na pessoa da Presidência do Conselho de Ministros) para promoção externa do mesmo – em Bruxelas na Europália’91, de serem à partida seleccionados num concurso público, pretendia-se que estes “novíssimos” mostrassem o valor da sua arte e das suas propostas para a dança portuguesa².

Essa energia coletiva gerou, por um lado, um ritmo de novas produções relativamente regular, agregando, nesse contexto, colaboradores de diferentes disciplinas. Coreógrafos, bailarinos, músicos, artistas plásticos, escritores, iluminadores, uma grande variedade de competências (e de focos de pensamento, estudo e atuação) se cruzavam e contaminavam nos processos de criação e montagem das peças coreográficas, fortalecendo uma consciência coletiva de geração algo imprecisa, mas muito motivadora.

Por outro lado, chamou a atenção de artistas de outras áreas (nomeadamente do teatro), para o frescor das propostas performativas destes criadores. Tal como estes novos coreógrafos integravam elementos teatrais nas suas obras, jovens diretores de teatro experimentaram propostas disruptivas em face de certa tradição dramática institucionalizada, mergulhados no clima transgressor que a dança trazia para a cena artística global e considerando o movimento e o corpo numa lógica de amplificação expressiva do gesto teatral e de integração de novos patamares semânticos numa linguagem cênica miscigenada. O impacto da Nova Dança, nessa época, funcionou como um gatilho para um desejo mais amplo de renovação artística, identificável numa nova geração de artistas conscientes do seu protagonismo coletivo. João Fiadeiro (1965), um dos principais protagonistas desse movimento - e por ocasião do recebimento do Prémio Acarte/Maria Madalena de Azeredo Perdigão 92 (pela sua coreografia “Retrato da memória enquanto peso morto”) - afirmava em entrevista a

² Lepecki, André, in “Dança novíssima? Parte I”, 1990. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/1098>>. Acesso em: 12 Fev. 2015.

André Lepecki: “podia ser eu o premiado como outra pessoa qualquer. Sendo eu, sinto-me um pouco como o representante de um movimento que está a receber um prêmio”³.

Como compositor musical, assisti numa tribuna privilegiada a este movimento, na medida em que pude muito cedo entender a variedade de interpretações de que ele era objeto, consoante a perspectiva em que era observado. Cada um dos protagonistas com quem me relacionei possuía uma urgência muito própria de descobrir e de afirmar sua própria individualidade, e era o somatório destas singularidades que transformava o todo numa afirmação exuberante de vitalidade criativa. O fato de ser compositor musical e de estar engajado numa ordem de interesses estéticos que extravasavam o âmbito estrito da música, tornou-me conveniente à colaboração. Transitando entre a dança e o teatro, fui sendo convidado por coreógrafos e diretores teatrais num ritmo regular, participando em montagem atrás de montagem, num processo contínuo e ininterrupto até aos dias de hoje.

I.2 - A colaboração interrogada

“Diríamos o mesmo da percepção: auxiliar da ação, ela isola, no conjunto da realidade, o que nos interessa; ela nos mostra menos as coisas em si que o partido que podemos tirar delas, o que nos interessa; ela (a percepção) imediatamente as classifica, imediatamente lhes coloca uma etiqueta. Quase nem observamos o objeto, basta-nos saber a que categoria pertence”⁴
(Bergson, 1911, p. 5).

Desde 1990, ano da composição de “Retrato da memória enquanto peso morto”⁵, com coreografia e direção de João Fiadeiro, colaborei em mais de setenta montagens de peças teatrais e espetáculos de dança. São mais de trinta os artistas com quem partilhei ideias, desejos, interrogações, erros e sucessos. Cada um desses artistas tem uma concepção própria da sua arte, uma ambição expressiva pessoal e uma conformação criativa específica. Foram na verdade estas concepções, ambições e conformações que determinaram, em larga medida, a estrutura e a qualidade do

³ Lepecki, André, in "João Fiadeiro: Cair na RE.AL", jornal Blitz, Lisboa, 1992

⁴ Tradução nossa.

⁵ Estreia na Bienal Universitária de Coimbra, Coimbra, 1990, apresentações em Lisboa e circulação na França e na Alemanha, prémio ACARTE Madalena Perdigão, 1992.

processo colaborativo, em cada uma das peças. Em cada nova experiência de colaboração tive que intuir um modo de fundir o meu discernimento musical e a minha inquietação criativa num contexto de partilha de vivências, alicerces conceituais e objetivos artísticos. E assim se equaciona uma questão fundadora: como entender a colaboração com outro? Como aderir a ela, aderindo ao outro?

No universo da criação coreográfica, a colaboração dá, regra geral, consequência ao convite inicial de um coreógrafo a um compositor musical. Naturalmente se cria uma hierarquia funcional: a música deverá seguir o desígnio do movimento, servir o seu direcionamento expressivo e conceitual. O coreógrafo convida o compositor musical a colaborar consigo numa obra de que ele é o autor. O músico deverá entender o projeto do coreógrafo, procurar assimilá-lo e recorrer a esse entendimento na elaboração das suas próprias estratégias composicionais; assim acontece habitualmente. O resultado final parece não se apresentar, contudo, discernível da incidência expressiva do trabalho autoral do compositor - lembremos a experiência auditiva na sala de teatro, no início deste texto. Separar a responsabilidade pelo objeto artístico, como um todo, na autoria dos segmentos visuais e auditivos, significa, portanto, cindir a sua integralidade fenomenal, reduzindo a multiplicidade ontológica da obra a representações fragmentárias e os planos de implicação dos criadores ao seu esforço individual de composição. Aqui emerge o objeto desta pesquisa: a tensão entre a criação coreográfica e a composição sonora se problematiza, assim, em cada circunstância de colaboração, em face da obra que dela decorre.

Por outro lado, a redução do movimento de colaboração à convergência dos gestos de composição pode ditar alguns dos seus obstáculos; surge, por norma, uma contingência no diálogo entre coreógrafo e compositor, que não reside apenas na intangibilidade própria da música por oposição à visibilidade e materialidade dos corpos e do movimento. A escassa preparação técnica para discutir a música, que grande parte dos coreógrafos partilham (em maior ou menor grau), penaliza, com frequência, o horizonte dialógico da colaboração, na medida em que este é facilmente associado ao tratamento objetivo das significações estritamente musicais, restringindo a dimensão sonora a uma expressão coadjuvante do movimento, negligenciando a multiplicidade da duração performativa e a ampla virtualidade das implicações sonoras na recepção da obra. No movimento se concentra, naturalmente, o campo reflexivo do coreógrafo, a

problematização de sua atividade. George Balanchine⁶ tem uma colocação radical a este respeito, distanciando-se de qualquer participação na criação da música:

Eu não sou um criador de tempo. Gosto de estar subordinado a ele. Só um músico é um criador de tempo... A música primeiro. Eu não poderia me mexer sem música. Eu não poderia me mexer sem uma razão, e a razão é a música. Meus músculos só se movem quando comparece o tempo (Balanchine *apud* Cage, 1985).

Esta afirmação de Balanchine nos ajuda a refletir sobre a relação “tradicional” entre o coreógrafo e o compositor musical. Ela sugere uma posição demissionária face à ao destino da obra enquanto consequência unificada de causalidades heterogêneas, subsumindo na música a responsabilidade pela condução da temporalidade coreográfica, negando ao movimento dançado uma parte importante da virtualidade expressiva encerrada na sua própria duração. Correndo os riscos de uma generalização abusiva, diria que o protagonismo do coreógrafo na criação da música parece se restringir, muitas vezes, ao esclarecimento inicial do projeto (no que respeita à sua intencionalidade estética e conceitual) e à gestão do material que o compositor vai fornecendo ao longo do processo – promovendo a sua conscientização progressiva em relação a uma identidade sonora desejável, mediante a aprovação, alteração ou rejeição de tais propostas. O próprio ritmo de criação do movimento em estúdio, uma prática diária em que muitas decisões são tomadas a toda a hora, cria uma natural distância operativa em relação à criação musical. Tirando os casos em que a música é criada e executada ao vivo juntamente com a criação do movimento, (em moldes assentes em larga medida na improvisação), a relação de trabalho entre o coreógrafo e o compositor se consuma, tradicionalmente, em encontros de regularidade variável, para confronto de resultados obtidos nos lapsos de tempo em que caminharam isoladamente⁷.

⁶ George Balanchine (1904 – 1983) foi um importante coreógrafo, de origem russa, que integrou os “Ballets Russes”, de Serguei Diaguilev. Posteriormente desenvolveu uma notável carreira nos Estados Unidos da América, tendo influenciado várias gerações de coreógrafos.

⁷ Num estudo de campo sobre a colaboração entre coreógrafos e compositores, o compositor Van Stiefel refere que esta se inicia em uma de quatro possibilidades: pelo coreógrafo, pelo compositor, pelo produtor ou por um grupo (de música ou de dança). Em relação à articulação processual da criação, elenca sete modalidades: música composta antecipadamente e executada ao vivo com a coreografia, música composta e gravada previamente, música composta depois da coreografia e executada ao vivo, música composta depois da coreografia e gravada, música improvisada sobre coreografia e executada ao vivo, dança improvisada sobre música ao vivo e dança improvisada sobre música gravada (Stiefel, 2002, p. 8) [tradução nossa].

Já por parte dos compositores de música para a cena, a consciência da matéria sinestésica e espacial enquanto divergência expressiva indissociável da recepção global da obra é, frequentemente, negligenciada. Para muitos deles, a música se afirma na autonomia da sua dimensão temporal, descuidando as contingências significantes e as intensidades imanentes da espacialidade e da duração coreográficas (lembremo-nos, mais uma vez, da nossa viagem inicial, olhos fechados perante a orquestra). Dir-se ia que, como afirma a musicóloga Gisèle Brelet, “do tempo musical surge definitivamente uma filosofia do tempo, expressa na linguagem do sensível sonoro, usando suas seduções para nos convencer – filosofia que cala todas as outras e que se nos impõe (a nós, músicos e melómanos) imediatamente⁸” (1949, p. 60). Tal como a música permanece, para o coreógrafo, frequentemente encerrada numa certa impermeabilidade operativa, o movimento dos corpos e o desenho coreográfico do espaço funcionam, para o compositor, como uma espécie de moldura de acolhimento da sua invenção musical, obstaculizando uma real imersão nos sentidos que a articulação entre movimento e música sintetizam e se fechando à implicação das intensidades imanentes à simultaneidade da sua atualização numa duração comum - quando generalizo esta percepção penso também em mim próprio e nas minhas primeiras experiências colaborativas. A forma que o músico domina por vocação natural é uma forma abstrata, não é uma forma espacial - só o será na medida em que concebe a espacialização da propagação do som. O compositor György Ligeti (1923-2006) afirma “que ao contrário da forma em domínios estéticos relacionados ao espaço, a forma musical constitui uma abstração espacializada, uma transformação por visão retrospectiva de conjunto, do desenvolvimento temporal da música⁹” (2001, p. 149). Não é incomum, dessa forma, o compositor musical desenvolver a sua participação no processo criativo com a preocupação se a música “vai bem” com o movimento, se ela expressa o “sentimento” do movimento. Esta superficialidade é (para ele) justa, na medida em que ele se move no tempo, mais do que no espaço. A espacialidade do movimento dos corpos funciona, frequentemente, como uma trilha visual para o compositor mundano (tal como a música, para o coreógrafo, funciona tantas vezes como trilha sonora, nela depositando grande parte da responsabilidade pelo metabolismo emocional da obra).

⁸ Tradução nossa.

⁹ Tradução nossa.

Nada nesta crítica pressupõe o condicionamento da qualidade do resultado final, mas ela interroga a qualidade da colaboração. Interroga igualmente a distinção entre o privilégio temporal da música sobre a espacialidade intrínseca do movimento. É nesse âmbito que as minhas preocupações de pesquisa constroem o seu sentido. Durante estes anos - e ao longo destas dezenas de colaborações - posso afirmar que grande parte delas não foi particularmente efetiva, do ponto de vista da interpenetração das concepções musicais e performativas e da mútua contaminação da sua operatividade. Diria mesmo que talvez apenas uma pequena minoria de todas essas colaborações seja considerável como exemplar, no que respeita à sua intensidade e ao seu êxito.

Sobrevive então um impasse: como perseguir a ampla efetividade de uma colaboração, aceitando que ela está sujeita a tantas variáveis de natureza técnica, estética, conjuntural, a tantas contingências a nível interpessoal, cultural, afetivo, anímico ou filosófico? Como perseguir a ampla efetividade de uma colaboração, assumindo que som e movimento são dimensões expressivas distintas e profundamente complexas na sua especificidade? Quais os planos em que se possibilita a partilha efetiva do processo criativo, para lá da especialização técnica de cada compositor e de cada coreógrafo nas respectivas áreas de conhecimento?

I.3 - Fazer a cama e se deitar nela – recortando o objetivo

A experiência das minhas colaborações - os sucessos, os fracassos, a intensidade das vivências, a sua conformação na minha memória autobiográfica¹⁰ e, sobretudo, o desejo de uma reflexão produtiva sobre os seus virtuais ensinamentos - está na origem das motivações do estudo que agora se oferece. Tal experiência não abrange apenas a dança, mas também o teatro e a performance; muitas das questões aqui levantadas partilham com estas expressões artísticas a sua pertinência. A

¹⁰ É importante, desde já, precisar o sentido colocado no adjetivo "autobiográfico". Ele decorre, neste estudo, de uma aproximação neurobiológica ao estudo da consciência. Para o neurologista António Damásio, "tanto o passado como o futuro antecipado são sentidos em simultâneo com o aqui e agora, numa visão abrangente cujo alcance é tão vasto como o de uma história épica" (1999, p. 36). Esta ubiquidade cronológica se possibilita pelo concurso da consciência nuclear (que fornece ao organismo um sentido de si num determinado ponto do tempo e do espaço) e de um "si autobiográfico", dependente de memórias sistematizadas (situações em que a consciência nuclear permitiu o conhecimento das características mais invariantes da vida de um organismo). Os objetos individuantes da experiência humana se alojam na memória autobiográfica, classificados em termos conceituais ou linguísticos e recuperáveis na recordação ou no reconhecimento. A memória autobiográfica se constitui, assim, como um dos veículos produtores de identidade.

interdisciplinaridade entre todas as artes cênicas poderia pressupor uma conveniência similar em relação ao estudo de uma “questão musical” comum, no âmbito de um estudo da colaboração artística. E seguramente existe, essa conveniência. Porém, tal desígnio abriria a reflexão a desdobramentos que ultrapassariam os limites do nosso âmbito dissertativo, dada a dimensão das exigências epistemológicas implicadas na abordagem dos diferentes contextos expressivos.

Para além disso, se música e dança cruzam significações e geram imanências, unificadas na duração de uma substância que se presentifica e modela no espaço, ambas parecem convergir para uma linguagem pré-verbal, cuja porosidade e ambivalência semânticas resistem aos esforços de representação, cuja isocronia expressiva propõe algo mais do que a música e o movimento, considerados separadamente. A presunção dessa integralidade virtual de imanências e significados é, para mim, um forte argumento para um recorte restrito à colaboração entre criação coreográfica e composição musical. Acredito que exista uma potência na colaboração que não se esgota na produção de dança e de música, mas que circula entre elas, que as fricciona, que as implica virtualmente e que condiciona, em múltiplos e heterogêneos planos, a sua atualização. Este estudo se debruçará, pois, sobre a mecânica colaborativa que agencia a criação coreográfica e musical, bem como sobre as condições empíricas em que se conectam os respectivos esforços de composição. É na reflexão palindrômica destas duas faces do processo composicional que a colaboração se deixará observar: por um lado tentaremos interpelar a produção de sentidos e de intensidades inerente ao devir composicional e, por outro lado, procuraremos avaliar a incidência dos contextos e temporalidades da colaboração na transformação do destino expressivo da obra e da conformação composicional dos colaboradores. O nosso objetivo será entender, neste duplo movimento, o papel determinante da colaboração na ampliação do horizonte virtual das competências compositivas dos criadores e na expansão da virtual potência expressiva da obra¹¹.

¹¹ Cabe esclarecer que o fundamental contributo colaborativo dos intérpretes (bailarinos e músicos) e dos restantes colaboradores (cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc.), tantas vezes determinante nos processos composicionais contemporâneos, terá nestas páginas um protagonismo diminuto. Tal se deve não à relevância da sua participação nos processos criativos, mas à especificidade do recorte desta pesquisa.

I.4 - Os dois eixos da colaboração – recorte conceitual e metodológico

Se pensarmos isoladamente nas esferas disciplinares da composição musical e da criação coreográfica, as implicações técnicas e idiomáticas da sua operacionalidade emergirão naturalmente, na medida em que a sua articulação sintetiza a composição global da obra. Porém, se invertermos o sentido deste viés, partindo do todo performativo para os processos composicionais que o engendraram, os sistemas colaborativos ganham uma visibilidade distinta. Neles se alojam os esforços de composição e seus dispositivos operativos, uns e outros integrados, todavia, num plano mais vasto de ponderação: o que procuramos é precisamente o que está para além do trabalho do compositor, o que se movimenta entre a colaboração e a virtual unicidade expressiva de uma obra coreográfica e musical. Tal recorte se bifurca em dois eixos:

O primeiro interroga os recursos operativos que produzem a convergência expressiva e conceitual; nele se problematiza o plano de vinculação entre os dois processos composicionais (da dança e da música) no âmbito da colaboração. O segundo explora as condições empíricas em que esta se proporciona; nele se procura o entendimento do impacto da experiência de colaboração na transformação qualitativa dos esforços de composição e sua consequência na consistência expressiva da obra. O primeiro eixo, que ocupa o primeiro e o segundo capítulos, polariza os conceitos de plano de colaboração e de dispositivo dramatúrgico. O segundo eixo explora, ao longo do terceiro e quarto capítulos, os conceitos de experiência e de estado de colaboração.

Cada eixo se apresentará, por sua vez, em duas faces distintas. Uma irá refletir a pesquisa que fundamenta conceitualmente a nossa reflexão; nela se estabelece um percurso por vários patamares epistemológicos que conduzem ao estabelecimento dos conceitos e dos planos de imanência sobre os quais estes são construídos. A outra face apresenta a reconstituição de processos criativos que eu próprio vivenciei: as criações de “Dance Bailarina Dance” (2013), em colaboração com a coreógrafa Clara Andermatt, e de “Paisagens Propícias” (2012), em colaboração com o coreógrafo Rui Lopes Graça. Nela procuro sinalizar, retrospectivamente, causalidades e decorrências no âmbito dos respectivos processos composicionais, em harmonia com as provocações conceituais de cada eixo. Desta estrutura resulta que os capítulos ímpares são eminentemente conceituais, ao passo que os capítulos pares têm um pendor marcadamente autobiográfico.

Podemos identificar, nesta arquitetura diagramática, uma espécie de *ritornello* metodológico que opera sobre blocos formados por pares de objetos de análise, cuja mútua implicação promove distintos territórios de sobreposição ou de justaposição, arrastando, no seu devir, esta ou aquela determinação conceitual no declive de sua variação. Esta abertura à criação de uma pluralidade de condutores de significação (consistente com o questionamento da colaboração enquanto plataforma de conectividade conceitual inventiva), pretende ensejar várias possibilidades de circulação entre os diferentes capítulos, sugerindo ângulos de focagem alternativos à linearidade formal desta exposição dissertativa.

Nesse sentido, uma outra dualidade marca, ainda, o arco global desta pesquisa. Por um lado se ensaia um pensamento sobre o tempo, enquanto agente da diferença e gerador de multiplicidades qualitativas e intensivas. Por outro, uma reflexão sobre a percepção e a formação de subjetividade, problematizada na tensão originária entre representação e ontologia. É na zona de indiscernibilidade entre estes dois polos que poderemos intuir a fundamentação originária tanto da produção conceitual quanto da orientação das reconstituições dos processos criativos.

O campo epistemológico que serve todos estes vetores de pesquisa é abrangente e heterogêneo. No desenrolar dos trilhos deste estudo se vai consolidando uma interdisciplinaridade que convoca a estética musical e a etnomusicologia, a antropologia da dança e os estudos dramaturgicos, a psicologia cognitiva e a neurociência, a história das artes e do pensamento e, naturalmente, a análise musical e coreográfica. Porém, o mais constante instrumento de reflexão se concentra na filosofia, orientando a articulação conceitual e a estruturação diagramática dos sentidos exploratórios. Cabe, assim, relevar o diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze, Henri Bergson, Martin Heidegger e Heinrich Gumbrecht¹², pela extensão do seu impacto na configuração dos horizontes deste estudo.

1.5 - Sobre as hipotéticas virtudes da colaboração

Se reiterarmos que os méritos da obra coreográfica e musical não dependem, necessariamente, da qualidade da colaboração entre o coreógrafo e o compositor

¹² Opto, neste momento, por não mencionar obras de referência destes autores, no intuito de propiciar uma associação com o plano mais global dos seus universos de produção filosófica.

musical, a virtual utilidade deste estudo parece mergulhar numa opacidade embaraçosa. Porém, se, mais uma vez, nos aproximarmos pelo viés contrário – considerando a composição da obra enquanto consequência dos esforços de composição convergentes – avistaremos um horizonte pleno de reflexões desafiadoras, cuja incidência sobre os processos criativos poderá facilitar posicionamentos favoráveis e benefícios efetivos, tanto para os sujeitos da colaboração como para o(s) seu(s) objeto(s).

Essa hipótese prevê que a ação transformadora decorrente da implicação entre coreógrafo e compositor se reflita, por um lado, na intensidade da experiência de colaboração; inserindo o esforço de composição individual numa esfera heterogênea de alteridade expressiva (que continuamente se alimenta a si própria), projetamos, na composição coreográfica e musical, elementos e fatores de elaboração compositiva que, de outro modo, estariam ausentes do processo criativo – tanto da música como do movimento. A reatividade desses elementos e desses fatores promove e propulsiona a sua mútua implicação intensiva. Por outro lado, a transformação individual promovida pela experiência de colaboração representa, ela própria, um virtual fator de aprimoramento artístico e um movimento expansivo do universo conceitual, com impacto na qualidade do esforço de composição. Aceitando que qualquer processo composicional é intrinsecamente transformador (independentemente de ser, ou não, integrado num processo colaborativo), tal transformação derivará, num contexto intensivo de colaboração, da precipitação de elementos suplementares, de natureza heterogênea, nas rotinas compositivas de cada criador – elementos imprevisíveis e provocadores, imanentes ao plano de colaboração¹³ e excêntricos ao âmbito estrito do seu labor criativo individual. Essa potência transformadora será, certamente, tão mais efetiva quanto mais intensa se revelar a experiência de colaboração.

A nossa conjectura propõe, assim, um grau particular de intensidade gerado pela implicação entre coreógrafo e compositor, variável de acordo com a sua abertura à experiência de colaboração; fica implícita, nesta tese, a possibilidade de arbítrio dos colaboradores relativo ao investimento da sua própria implicação nos destinos da colaboração. Propõe, em sentido inverso, a intensidade da experiência enquanto potência geradora de singularidades produtivas, cuja qualidade orienta a ação

¹³ Por plano de colaboração entenda-se a instância de circulação de imagens e conceitos que precede e alimenta os esforços de composição, bem como o fluxo de intensidades e a sua conectividade inventiva, processadas no diálogo entre coreógrafo e compositor, na duração da experiência de colaboração. A exploração deste conceito será um dos objetos do 1º capítulo (N.doA.).

transformadora do processo de composição sobre o próprio compositor e cuja quantidade determina a magnitude dessa ação. Tal afirmação prevê, na colaboração, uma faculdade transfiguradora intrínseca e intempestiva, claramente distinta dos mecanismos individuais de processualidade inventiva (mas trabalhando, todavia, em favor deles).

Perante uma obra criada no concurso de processos composicionais autônomos e dissociados, apenas poderemos especular sobre os virtuais benefícios que uma putativa colaboração (de maior ou menor intensidade) poderia ter acrescentado ao seu mérito artístico atual; mas cabe pressupor que, numa experiência de colaboração efetiva e intensa, o próprio plano de composição¹⁴ da obra se vá virtualizando no tecido dinâmico da dialogia colaborativa, competente não só para discernir pertinência nas implicações conceituais entre movimento e música, como para insuflar fulgor nas determinações composicionais e antecipar a consolidação da sua consistência expressiva. A experiência de colaboração é, nesta hipótese, uma potência preciosa da criação artística, com dupla incidência no desempenho individual e na eloquência da obra.

I.6 - Sobre o tempo e o modo: aviso à navegação

A ambição do meu esforço, nas páginas que se seguem, ultrapassa o estrito recorte fenomenológico do objeto de pesquisa. Ela persegue as próprias imanências da linguagem escrita como estratégia de intuição do pré-verbal, e o pré-verbal parece ocupar bastante espaço nesta discussão, num âmbito em que apenas a irradiação difusa de significações convergentes pode almejar o êxito de representações que ousam se aproximar do irrepresentável. Gosto de pensar no fluir destas palavras - frase a frase, página a página - como um roteiro de viagens, pleno de distâncias e de encruzilhadas, às quais nos lançamos, desde já, na companhia dos personagens conceituais do coreógrafo e do compositor musical. Viagens pelo âmago dos processos criativos, percorrendo as misteriosas veredas da criação partilhada, ao longo das quais os criadores vão

¹⁴ Por plano de composição referimo-nos à imagem fenomenal da obra de arte, constituída por perceptos e afetos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, distinguindo-se igualmente das suas representações conceituais. Acompanhando a formulação de Deleuze e Guattari, o plano de composição adere à duração da obra e às sensações que lhe são imanentes, sendo anterior ao exercício de qualquer representação (Deleuze & Guattari, 1996).

desvelando os seus traços identitários e as interfaces que convertem numa só voz a sua inquieta e singular dialogia.

Várias vezes visitaremos territórios cuja extensão e complexidade me colocaram perante o dilema violento da sua síntese, efêmeros apeadeiros que não desvelam a justa dimensão das paisagens que os envolvem, demasiado vastas para as dimensões deste registro. Ao abordar a duração de Bergson (1989), a consciência de Damásio (1999), a invenção de Kastrup (2007), o devir de Deleuze (2006) ou o ser-aí de Heidegger (2005), não deixaremos de sentir a monumental reverberação de uma catedral que apenas capturamos de relance. Mas é talvez essa a contingência que melhor comunica a diversidade, instabilidade e heterogeneidade virtuais de toda a colaboração, expondo o leitor ao desafio de algumas das suas infinitas linhas de fuga.

A primeira etapa da nossa viagem estabelece um itinerário que parte do fenómeno performativo e se orienta para a interpretação das suas contingências composicionais; perscrutando o trânsito e a conectividade dos sentidos coreográficos e musicais, propõe-se a sua atualização no conceito de plano de colaboração e o seu agenciamento no conceito de dispositivo dramaturgico. No primeiro capítulo se interroga, assim, a dialogia colaborativa, intuindo nos indícios da representação algumas possibilidades de aproximação à multiplicidade ontológica da obra. Para essa finalidade cruzaremos a ponte que liga a consciência ao mundo, procurando nos mecanismos neurológicos e cognitivos o acesso aos planos de implicação intersubjetiva e suas redes de produção de sentido.

No segundo capítulo revisitaremos o processo criativo de “Dance, Bailarina, Dance”, uma peça encomendada a Clara Andermatt pela Companhia Nacional de Bailado, de Portugal, produzida e estreada em Lisboa em 2013. A sua anamnese, que inclui uma breve síntese histórica da nossa experiência de colaboração anterior, privilegiará as estratégias dialógicas e a elaboração do dispositivo dramaturgico que orientaram a composição da peça, oferecendo à leitura das considerações conceituais do capítulo precedente uma detalhada contextualização empírica.

O terceiro capítulo é dedicado elaboração dos conceitos de experiência de colaboração e de estado de colaboração, representando um momento exemplar das minhas hesitações epistemológicas: nele tento delinear um percurso do desenvolvimento do sentido de experiência, numa perspectiva histórico-filosófica. Tratando-se de um

conceito central de toda a história do pensamento, talvez fosse mais avisado restringir-me aos aspectos que concorrem imediatamente para a nossa reflexão, abstenho-me da ousadia de invadir esse colossal labirinto. Todavia, trata-se, igualmente, de um conceito central deste estudo; ao tomar a decisão contrária, procurei uma escrita capaz de emular, na própria experiência de leitura, a transformação gradual da consciência que é privilégio da experiência, facilitando a intuição de pontos de intersecção com a duração empírica dos processos criativos, suas maleabilidades dinâmicas e suas induções transformadoras.

O último capítulo se debruça sobre a minha experiência de colaboração com o coreógrafo Rui Lopes Graça, no processo criativo de “Paisagens Propícias”, uma encomenda da Companhia de Dança Contemporânea, de Angola, produzida em Luanda e Namibe e estreada em Lisboa, em 2012. Trata-se de um exemplo bastante radical do impacto da experiência sobre os destinos composicionais da obra, na medida em que estes refletiram mais poderosamente o acolhimento das vivências partilhadas do que a discussão da implicação virtual dos nossos recursos operativos. Tendo como ponto de partida a referência à obra e à biografia do escritor e antropólogo Ruy Duarte de Carvalho (2000), viajaremos por este sinuoso processo criativo, suspendendo-nos ante a presença do mundo, numa improvável deambulação pelas vastas distâncias do deserto do Namibe.

A generosa dimensão dos meus investimentos prosaicos reflete o desejo de gerar, na sua leitura, uma duração produtiva por si própria. Proponho ao leitor esta viagem conceitual e autobiográfica, na convicção de abrir as portas a uma compreensão mais ampla da potência virtual da experiência de colaboração, aberta à porosidade das suas implicações conceituais, do mesmo modo que me dispus a mim próprio à experiência da sua problematização, percorrendo trilhos tantas vezes periféricos, mas identificando neles os pontos cardeais de um pensamento sobre a colaboração artística.

Capítulo 1 – O Plano de colaboração

1.1 - Silêncio: O tempo e a presença

Ouçamos uma melodia, deixando-nos embalar por ela: não temos nós a sensação clara de um movimento que não está ligado a um móbil, de uma mudança sem que nada mude? Essa mudança basta-se a si mesma, ela é a própria coisa. E faz bom uso do tempo, é indivisível: se a melodia se interrompesse mais cedo, já não seria a mesma massa sonora; seria outra, igualmente indivisível (Bergson, 1911, p. 23).

O corpo move-se. Pequenos ou grandes gestos, equilíbrios e desequilíbrios, velocidade e suspensão, respiração, intensidade, esforço, paz. Outros corpos, suas massas, relações, velocidades, desenhos e trajetos, labirintos e vazios, planícies, abismos. Espaço no tempo. Envolvendo o espaço dos corpos, vibra a atmosfera em suas complexas frequências ondulatórias, propagando o som que mistura as respirações, as vozes ou os passos com sons musicais ou eventos sonoros, indissociavelmente implicados no fluir da mesma duração. Tempo no espaço. É sobre isso que queremos pensar. Dança e música são artes distintas, mas ao pensar a implicação entre criação coreográfica e composição musical interrogamos a sua divergência intrínseca no fluxo da sua convergência temporal, na duração que é o seu modo de ser, na partilha de um devir no qual existe um território indiscernível entre o que se move no espaço e o que vibra na atmosfera. Ambas nascem do mesmo silêncio e tendem para o mesmo silêncio; o silêncio do som e o silêncio do movimento. É dele que partimos para entender a sua copertinência no palco que acolhe o bailarino, envolto no espaço vibrátil que ressoará na duração do seu movimento.

O silêncio é, na sua fisicalidade, uma massa muito leve de perturbações sônicas, uma massa que o ouvido humano identifica como o nada - um nada mais metafórico que fenomenológico, já que o silêncio não existe, como prova a irredutibilidade dos nossos sons orgânicos aos rigores acústicos da câmara anecoica¹⁵.

¹⁵ Uma câmara anecoica (sem eco) consiste de uma sala isolada acusticamente do meio exterior e com mecanismo em suas paredes para absorver todo tipo de onda sonora emitida em seu interior. Desta forma os únicos ruídos que escutamos são os sons produzidos por nossos corpos. O silêncio é tão grande dentro desta câmara que é possível escutar as batidas do nosso coração, o sangue fluindo por nossas veias e

Há um frêmito, um arpejo que nasce do silêncio. O frêmito do tempo no espaço vazio do som. É esse espaço vazio que acolhe a forma, o gesto sonoro, a música. Com o olho vemos o espaço silencioso, com o ouvido imprimimos essa imagem na consciência do tempo. Quando o som se faz ouvir é a atmosfera que vibra. O espaço. Não as suas limitações arquitetônicas, as paredes, o chão ou o teto, não as suas arestas visuais, os seus volumes, mas a sua matéria, que ondula numa intrincada rede de comprimentos de onda e que ouvimos em toda a sua invisível concretude pluridimensional. Nesse aspecto é um fenômeno tão material como o vento ou o fogo. O som e a música enquanto combinação dos sons gerada ou organizada pelo homem são movimento no espaço e no tempo.

Nós pensávamos que os sons ocorriam no tempo. Hoje vemos que são movimentos vibratórios de partículas de ar. Todos, partindo de seus pontos, no espaço, chegam a seus destinos vindos de um único ponto de partida. Os pensamentos sobre o tempo saltam fora como pele morta (Cage, 1985, p. 91).

É a frequência com que se articulam as ondas sonoras na atmosfera (originando suas compressões e rarefações, modificando sua densidade e seu volume), que criam a percepção de altura do som. É a complexa identidade estrutural do imbricamento de senoides combinadas e a sua intensidade relativa que criam a percepção do timbre. É a reflexão desta frente de compressão mecânica nos obstáculos físicos que cria a percepção audível de profundidade, que nos permite olhar o espaço com os olhos fechados. É o comportamento destas ondas ao longo do tempo, a localização temporal destas perturbações atmosféricas, que estabelece o ritmo. O silêncio amortece o tempo, envolve-o em suspensão. Contudo, o movimento continua. O espaço do som permanece no tempo, em aparente repouso, em surdo movimento. Agora temos uma aparência de vazio, que nos centra a atenção nos infinitos pormenores desse silêncio. Não um silêncio que separa os sons uns dos outros, que delimita, na nossa percepção, uma narrativa de acontecimentos sonoros. Antes um silêncio primordial, que envolve o que se faz ouvir, que atravessa o que se ouve, que suporta o seu peso, que nos apresenta o som, que nos apresenta música.

O silêncio que muda, o silêncio que continua. O silêncio que dura. O silêncio de onde brota a música, o silêncio para o qual tende a música, o silêncio que é a música em sua absoluta transparência, em sua insustentável leveza, ponte que liga o devir silêncio

da música à memória do ouvido, onde vibra a ressonância (o seu passado) e onde nasce o gesto musical (o seu virtual futuro). Este é o movimento do silêncio, o trajeto entre a memória e o devir que encerra em si toda a potência do tempo. É no silêncio que flui a energia em direção ao som, almejando a sua forma, sua densidade e sua ressonância. É ao silêncio que regressa e nesse regresso se forma a crisálida do seu devir.

O silêncio na música liga-nos ao silêncio no corpo, o corpo liga-nos ao movimento, o movimento liga-nos ao espaço, o espaço ao vazio.

No espaço vazio se presentificará o corpo ao nosso olhar, como no silêncio se presentifica o som ao nosso ouvido; mas esta é uma presentificação fantasmática, uma presença invisível que ocupa por completo o reverso do espaço onde se presentifica o corpo e todos os objetos visíveis. No espaço, todo o vazio é som. No tempo, todo o vazio é silêncio.

O silêncio do bailarino é o repouso aparente do corpo. Não um repouso que o petrifica, mas um repouso que virtualiza o seu esforço. Silêncio sonoro e silêncio do corpo são contíguos, apenas pele os separa. Tal como não existe realmente silêncio, não existe realmente repouso; as microscópicas perturbações de um e de outro são a substância da sua duração comum. José Gil diz-nos que o corpo não é mais que “um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (2001, p. 13). Na imobilidade do repouso se aloja o movimento que continua em silêncio no fundo dos corpos: o silêncio do bailarino, a aparente imobilidade que antecipa a explosão virtual de uma energia irradiante. No silêncio do bailarino permanece o labor da duração, a quase imperceptível intensidade que o movimento oferece ao tempo. É essa imperceptível intensidade que pode ser amplificada - sutil ou intempestivamente - num fluxo de formas que se sucedem, sem que possamos capturar uma imagem estável, um silencioso momento de cristalização, sem que tal nos afaste do espaço e do tempo dançados e nos remeta para dentro de nós, para fora da dança. Como diz Gil, “o movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos” (2001, p. 15). É a duração do movimento na sua indivisibilidade essencial. “Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado”(Id.). É na duração que o corpo investe o seu esforço, uma espécie de força vital que encerra em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá. O silêncio – do corpo e som – é o vazio em que se precipitam todas as

intensidades – da dança e da música. O movimento e o som desafiam o silêncio na mesma duração, o silêncio é o espaço e o tempo em que tudo se desenha, o som e o movimento, mas também a poesia, o olhar, o afeto e o desejo, a memória que refere e a memória que evoca.

1.2 - O mundo repleto: pontos no tempo e pontos no espaço

Como se dividiria a unidade, caso se tratasse da unidade definitiva que caracteriza um ato simples do espírito? Como a fraccionaríamos, declarando-a ao mesmo tempo una, se a não considerássemos implicitamente como um objeto extenso, uno na intuição, múltiplo no espaço? (Bergson, 1988, p. 61).

Só a intuição do tempo reúne movimento e música na substância comum da sua duração. Como afirmou Deleuze, “não é mais o tempo como sucessão de movimentos e de suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade (pois a simultaneidade pertence tanto ao tempo quanto a sucessão, ela é o tempo como todo)” (1985, p. 57). Em tudo o mais a dança e a música se entregam a um jogo de atrito e de fluência. A presença no espaço é a metáfora da sua divergência fundamental – na presença em cena, o que não é movimento é som. Entre o silêncio e o alvoroço, movimento e música agenciam a sua duração, no espaço dividido pelas paredes dos corpos, pela sua pele. O seu indivisível devir se desintegra quando atentamos num ou noutro lado dessa fronteira, impondo à consciência um escrutínio objetivo. Ao longo dos séculos, a invisibilidade do fluxo musical aderiu à visibilidade dos movimentos numa associação negociada entre âmbitos expressivos; a música era simultaneamente o metro da dança e o facilitador da sua imanência emocional. Aos bailarinos de dança clássica ou romântica (genealogia do que hoje chamamos de balé) caberia a virtuosa execução de um complexo vocabulário de poses e movimentos, cuja perfeição absorve grande parte do seu sentido. Como refere John Martin,

A característica predominante de seus movimentos – ou mais exatamente de suas posturas – é a artificialidade. Estas devem se adequar a padrões de desenho específicos, independentemente das tendências naturais do corpo e de qualquer relação com a experiência humana. São, no sentido mais exato da palavra, abstratas (2007, p. 232).

Tal abstração abria as portas da coreografia ao *diktat* dos parâmetros musicais, submetendo-se aos seus múltiplos aspetos formais e aos seus predicados sensoriais e afetivos, tomando assim emprestada da música uma parcela importante da sua dinâmica

constitutiva. Rudolf Laban sintetiza essa tensão identificando a música como expressão audível do balé, contribuindo para a dança “em parte acentuando os componentes rítmicos dos movimentos corporais e, em parte, traduzindo o seu conteúdo emocional em ondas sonoras” (1978, p. 29). Historicamente subjugada pela narrativa musical, a dança encontrou na modernidade múltiplas respostas possíveis para a sua convivência incontornável com o som. Laurence Louppe afirma que a modernidade tornou intolerável esta associação tradicional entre música e dança “nos moldes herdados, entre os quais se contava a ideia de “vergar” a dança a formas musicais especializadas e forçosamente redutoras” (2012, p. 313). Tratava-se de emancipar a dança de um vocabulário formal restritivo para criar sentido na própria substância do movimento, “estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior” (Martin, 2007, p. 232). Se o movimento dançado passa a ser uma substância própria – uma entidade unificada – a relação tradicional com a música passa a ser problematizada na sua instável complementaridade. Desde o início do séc. XX, o pensamento da dança não mais cessou de interrogar a música e de com ela se conectar (ou dela se afastar) nos planos de composição mais diversificados: “Todas estas estratégias visaram libertar o bailarino (mas também o espectador) das fontes emotivas que podiam instalá-lo em cinestésias vindas do exterior e em emoções previstas antecipadamente” (Louppe, 2012, p. 315). Isadora Duncan procurava não o que na música era forma e espetáculo, mas o que falava diretamente ao movimento e à emoção, o que no movimento seria a própria encarnação da música. Já Laban acreditava que não há relação possível ou pensável entre dados musicais e o movimento. Mary Wigman¹⁶, que intuiu a medida do tempo como domínio comum, defendia uma música interior à dança, distinta dos acentos e do fraseado da composição musical. Dançou muitas vezes em silêncio, como fizeram Kurt Jooss¹⁷ e Sigurd Leeder¹⁸ na Alemanha ou Doris Humphrey¹⁹ e José Limón²⁰ na América. Humphrey já perseguia o som dançado nos passos, nas quedas e na respiração,

¹⁶ Mary Wigman (1886-1973) foi uma importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.

¹⁷ Kurt Jooss (1901-1979) foi um bailarino e coreógrafo alemão, considerado o precursor da dança-teatro (*thanztheater*) promovendo a mistura entre balé clássico, artes visuais e teatro.

¹⁸ Sigurd Leeder (1902-1981) foi um bailarino e coreógrafo alemão. Fundou, com Kurt Jooss, o “*Folkwang Tanz Theatre*”.

¹⁹ Doris Humphrey (1895-1958) foi uma bailarina e coreógrafa estadunidense, pertencendo à segunda geração de dança moderna.

²⁰ José Limón (1908-1972) foi um bailarino, professor e coreógrafo mexicano, radicado nos Estados Unidos, cujas obras expandiram o repertório da dança moderna.

num tempo emocional que independe do tempo musical. Mas é com Merce Cunningham (1919-2009), em colaboração com John Cage (1912-1992), que o movimento e a música escancaram a janela da sua própria identidade, assinando o divórcio de qualquer submissão a um pulso métrico ou a contingências emocionais de qualquer espécie - as emoções estariam no público, não no material dançado nem no som audível. Movimento e música são percebidos em simultâneo, mas permanecem acontecimentos autônomos, o tempo e suas durações parciais são o único material de composição partilhado pelo coreógrafo e pelo compositor. No encontro de Cunningham com Cage, a interpretação da imprevisibilidade como espelho da ordem dos acontecimentos naturais, cria uma unidade objetiva nas preocupações e interesses da sua experiência de colaboração. Cunningham tenta afastar-se de relações de causa-efeito para enfatizar a continuidade espaço-temporal, tal como Cage procurava que a sucessão de eventos sônicos ao longo do tempo refletisse, de algum modo, a aleatoriedade sequencial dos acontecimentos na realidade mundana. Recorrer ao acaso (determinando sistemas de escolha como lançar moeda ao ar, ou adotar as imperfeições de uma folha de papel para ordenar acontecimentos) tornou-se uma ferramenta mediadora da colaboração entre os dois, sem que a independência discursiva fosse de algum modo comprometida. Nessa determinação obstinada e radical, Cage e Cunningham ocupam o espaço do movimento e do som num plano que continuamente se dobra sobre si próprio e que em tal dobra forja a co-presença da dança e da música no tempo. No seu texto “2 Páginas, 122 Palavras sobre Música e Dança”, John Cage compõe uma reflexão que nos interessa por duas ordens de razões:

A primeira prende-se com a sua clara e particular sensibilidade à presença da música e da dança como acontecimentos de uma duração. Som e movimento são pontos no tempo, pontos no espaço. O público – o leitor - é convidado ao confronto do que é e como é, no instante em que é (num tempo que é um espaço), na sua substancialidade confinada por emoções (amor, júbilo...), ocorrências acidentais (um pássaro voa, o telefone toca...), contextos exteriores que se fazem presentes (os bosques, a guerra começa a qualquer momento...).

2 Páginas, 122 Palavras sobre Música e Dança

Para obter o valor
de um som, de um movimento
meça-o a partir do zero. (Preste
atenção no que isso é,
exatamente como é.)

Um pássaro voa.

A escravidão é abolida

Os bosques

Um som não tem pernas para se manter de pé

O mundo está repleto: tudo pode
acontecer.

som

movimento

Pontos no
tempo, no
espaço

amor
júbilo
o heróico
maravilha
tranquilidade
medo
raiva
pena
aversão

Atividades que são diferentes
ocorrem num tempo que é um espaço;
cada uma é central, original.

As emoções

estão no público.

O telefone toca.

Cada pessoa ocupa o melhor lugar.

Posso tomar um copo de água?

A guerra começa a qualquer momento.

Cada agora é o tempo, é o espaço.

luzes

Inação?

Os olhos estão abertos?

Onde o pássaro voar, voe.

Ouvidos?

Figura 1: Cage, John. "2 pages and 122 words on Music and Dance"²¹ (2011, p. 96).

²¹Tradução nossa, com grafia que reproduz parcialmente o fac-simile original.

A dança não está subjugada à música porque nada está subjugado a nada, a escravidão foi abolida, as atividades são diferentes e cada uma é central, original. Cada um de nós ocupa o melhor lugar, somos também presença nessa duração e agimos nela, somos o lugar das nossas emoções. Nesta duração, tudo pode acontecer: basta abrir os olhos, os ouvidos. Onde o pássaro voar, que voe!

A segunda ordem de razões se situa em tudo o que, para lá da minha modesta leitura, permanece por dizer, ou seja, tudo o que o texto é e que não é apenas o sentido das suas palavras: a presença da tipografia, do ritmo da linguagem, as conexões inventivas com que as palavras colocam seus problemas de interpretação e estabelecem sentidos fugidios, as representações que permanecem envoltas numa névoa de insinuações incertas, as imagens que se friccionam entre si desenhando um devir terceiro. É a intensidade destas franjas de sentido (ou de um putativo não-sentido) que colocam este texto em diálogo com as intensidades igualmente irrepresentáveis da música e da dança. Valendo-nos da terminologia deleuziana, extraímos deste texto perceptos e afetos imanentes à coreografia de conceitos e representações nele contidas. Com esta coreografia falamos de dança e de música, ouvimos a ressonância de um som que dura, de um movimento que atravessa o tempo. Ainda assim permanecemos numa resiliente penumbra; circunscrever o que numa obra de arte nos toca – ensaiar a sua representação ou reconstituir a sua presença - é eleger qualidades intensivas que fragmentam a sua totalidade ontológica. Dessa totalidade, contínua mudança no tempo e no espaço, estamos impedidos pela irredutibilidade da duração - sua continuidade interior - à representação. Afirma Bergson que

É incontestável que o espírito se opõe inicialmente à matéria como uma unidade pura se opõe a uma multiplicidade essencialmente divisível, que além disso nossas percepções se compõem de qualidades heterogêneas enquanto o universo percebido parece dever resolver-se em mudanças homogêneas e calculáveis. Haveria portanto a inextensão e a qualidade de um lado, a extensão e a quantidade de outro (1999, p. 211).

Compor música e compor movimento resulta numa duração na qual operam imanências heterogêneas em infinita derivação no interior da sua unidade fenomenal, a obra em que se implica a simultaneidade do movimento e do som no tempo e no espaço. Mas os processos de composição em si lidam com o jogo de elementos internamente homogêneos, com a articulação de parâmetros temporais e movimento de volumes, com remissões poéticas e conceitualizações determinantes, com notações simbólicas e experimentações exploratórias, com intuição improvisatória e inteligência compositiva.

É a problematização deste plano extensivo, onde se conjura a simultaneidade unificada da obra, que pode desafiar coreógrafo e compositor à superação do âmbito restrito do seu labor composicional e ao estabelecimento de um patamar cognitivo que estimule a invenção de problemas de convivência e implicação expressivas, bem como as suas soluções de convergência poética e efetividade cinestésica. Uma partilha cujo conteúdo deverá ser, de algum modo, conversável; o processo criativo de uma obra coreográfica e musical tende, assim, para uma dialogia heterológica; nesse diálogo participam linguagens múltiplas, numa instável rede de significações em que se cruzam semânticas heterogêneas - movimento, som, imagem, palavra - bem como fatores de subjetividade cognitiva – percepção, afecção, memória, intuição, inteligência e invenção.

1.3 - O trânsito dos sentidos: Representação e imanência

A percepção é apenas um lado do hiato, sendo a ação o outro lado. O que chamamos propriamente de ação, é a reação retardada do centro de indeterminação. Ora, tal centro só é capaz de agir nesse sentido, isto é, de organizar uma resposta imprevista, porque percebe e recebeu a excitação em uma face privilegiada, eliminando o resto (Deleuze, 1985, p. 77).

Lapidamos nas coisas brutas um sentido. Só então as referimos. Diz Deleuze que a afecção que sofremos delas é “a parcela de movimentos exteriores que "absorvemos", que refratamos e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura” (1985, p. 79). No hiato entre a percepção e a afecção, percebemos das coisas sua face privilegiada, a que nos afeta ativando o nosso centro de indeterminação sobre a sua difusa totalidade e nos fazendo coincidir com ela: “as coisas e as percepções das coisas são preensões; mas as coisas são preensões totais objetivas, e as percepções de coisas, preensões parciais e partidárias, subjetivas” (1985, p. 77). Só então as poderemos reconstituir, representá-las, isolar nessa qualidade pura anterior a qualquer representação (em que coincidimos com as coisas) a sua matéria simbólica e desenraizá-la do tempo para a pensar na síntese das suas intensidades adquiridas. Somos sujeitos na posse de uma face do nosso objeto. Podemos falar dele, simulá-lo. As coisas já não são coisas, mas conceitos nelas recortados que exprimem sentidos. Se o processo criativo enreda coreógrafo e compositor musical no diálogo que alimentará o seu esforço de composição, música e movimento estarão seguramente presentes – na

medida da sua fragmentada presença em progresso – mas serão os seus sentidos que fundamentarão o debate no plano da articulação conceitual, quaisquer que sejam a sua incidência ou a sua complexidade. Conversar sobre música e dança é então operar na inteligência os indícios de uma totalidade virtual da obra, esgrimir as ideias que se transformarão em som e movimento, procurar na partilha da fundamentação composicional uma curvatura homogênea que conceda o acesso à heterogênea imanência da obra.

1.3.1 - O diálogo I: o plano de colaboração.

Ao falar de sentido em música ou em dança deixamos de coincidir com o movimento e com o som que o envolve no tempo e no espaço. Deixamos para trás a sua “qualidade pura”, absorvida e refratada a partir de movimentos exteriores, para debatermos a sua percepção num jogo transiente de semelhanças entre representações. Dialogamos. Falamos de forma e conteúdo. Falamos de emoções. Fazemos vibrar simulações metafóricas, sugestões poéticas, estratégias formais, diagramas simbólicos, partituras musicais ou coreográficas, formulações matemáticas; o diálogo pré-composicional é uma máquina tradutora de intensidades intangíveis em figuras da consciência, de perceptos e afectos em percepções e afecções representáveis; uma conferência em cuja mesa se vão sobrepondo conexões simbólicas cujo devir se escoia no plano de composição da obra²². Para ela concorrem eventualmente fragmentos de matéria - música e dança experimentadas nos estúdios, secções parciais compostas ao longo do processo criativo - apoiando ou desmentindo argumentos, desafiando novas idealidades; orientamos nossos sentidos para o mundo, como antenas, tentando captar sentido nas intensidades, mas apenas podemos aspirar à captura de simulacros ou reminiscências conceituais. É com eles que falamos. Se a intensidade da obra só existe na sua duração, ela se antecipa virtualmente nas ideias e representações do processo criativo que a precede.

²² Para Deleuze e Guattari, “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios (1996, p. 216)” - as ondas sonoras que se assemelham ao ir e vir do arco do violoncelo, o esforço físico que se assemelha à levitação do bailarino. São estas forças que enlaçam seus devires na intensidade dos afectos. Sendo os afectos devires, não se confundem com a obra mas pertencem-lhe por direito, são potencia virtual indiscernível no seu plano de composição. A composição da obra é, portanto, o devir das ideias coreográficas e das ideias musicais, infinitamente implicadas em afectos e perceptos ao longo de uma duração.

O diálogo de colaboração poderá ser, assim, o plano (de fecundação, germinação e circulação destas ideias e representações) que antecede a composição, mas cujo devir abriga já a sua existência virtual: um plano de colaboração entendido como arquitetura instável (ou movente) de referências heterogêneas, sobre um plano de imanência em que os sentidos se movimentam empiricamente e se desdobram sobre si próprios, implicando-se em novos devires, abraçando renovadas virtualidades. Sobre este plano, as representações estendem suas raízes contorcendo lógicas semânticas sobre intuições compositivas. Aos sentidos da música e da dança (desprovidas de intensidade por via da desterritorialização que a representação impõe), se juntam todo o tipo de representações dialogáveis – palavras, gestos, imagens, sons – que respondem à intuição da sua virtualidade, que caminham juntas numa imanência partilhada. Essa multiplicidade de lógicas parece ser uma dinâmica dialógica central, na colaboração. Uma rede de sentidos que se vai ampliando na ultrapassagem dos seus próprios objetos e que vai desvelando suas faces ocultas e seus híbridos contornos nas conexões inusitadas do diálogo colaborativo.

Falar do sentido da música e/ou da dança, é projetar movimento e/ou som (enquanto fenômeno de espaço e de tempo) nas redes da cognição e em estruturas da inteligência. É falar de “linguagens” que não respondem à estrita dualidade entre significante e significado, que a transcendem porque música e dança só parcialmente se deixam significar; a sua representação na inteligência é uma simulação alienada da sua totalidade ontológica. Desvelar sentidos para a música e para a dança tem sido um esforço continuado da musicologia, da estética musical, da antropologia da dança, da filosofia, enfim, da história do pensamento e da crítica de arte. Não faria sentido mergulhar nas profundezas epistemológicas de tal oceano, mas cabe refletir um pouco sobre alguns aspectos em que música e dança se deixam significar, em que se encontram ou repelem, em que se deixam apropriar pela ambição de um devir comum.

1.3.2 - A representação

As boas ações precisam da companhia de boas imagens. As imagens permitem-nos escolher entre repertórios de ações anteriormente disponíveis e otimizar a execução da ação escolhida (Damásio, 1999).

Imaginemos uma melodia interpretada por um oboé. Uma melodia que já ouvimos antes, e que revisitamos com deleite. Reconhecemos essa melodia interpretando a semelhança da sequência das alturas e durações percebidas com uma outra, alojada na nossa memória. Nesse processo cognitivo, criamos uma distância com a experiência auditiva num confronto de representações que se opera no pensamento: a nossa melodia é desvinculada da sua substancialidade e reduzida à idealização em parâmetros intensivos - a sequência das notas e o seu ritmo - o que nos permite identifica-la, sobrepor a melodia reconhecida com a melodia recordada e obter o idêntico, descartando o seu diferencial negativo, a sua diferença ontológica. Este movimento da consciência criou as imagens necessárias ao processamento da comparação, alimentado pelo prazer da escuta e pelo despertar da memória.

A neurociência diz-nos que o processo de construção do conhecimento requer propriedades de sinalização através das quais os cérebros conseguem construir padrões neurais e formar imagens. Estas imagens não referem apenas representações visuais, nem tão só objetos estáticos: podem referir-se a imagens sonoras, ou a imagens somatossensoriais. Em “O Sentimento de Si”, António Damásio refere que “no jogo de relações da consciência o objeto é mostrado sob a forma de padrões neurais, nos córtices sensoriais apropriados para cartografar as suas características” (1999, p. 40). No caso dos aspectos sonoros de um objeto, por exemplo, os padrões neurais são construídos numa diversidade de regiões do córtex auditivo (que constitui 8% do total da superfície do córtex cerebral), não apenas numa ou duas, mas em muitas, que trabalham concertadamente para cartografar os vários aspectos do objeto em termos sonoros. Essas imagens “representam aspectos das características físicas do objeto e podem também representar o gosto ou a aversão que se pode nutrir por um objeto, os planos que se podem formular para esse objeto, ou a teia de relações com outros objetos” (1999, p. 28). São criadas quando nos ocupamos de objetos do exterior do cérebro para o interior ou quando reconstruímos objetos da partir da memória do interior para o exterior. São também uma duração, ao longo da qual a representação se vai configurando, desmultiplicando e metamorfoseando num jogo imponderável de conexões, no fluxo de um rio subterrâneo que corre incessantemente e se bifurca em múltiplos níveis da nossa mente; tal duração ocorre neste preciso momento, em que reconstituímos o nosso cérebro a partir destas palavras:

“Estas palavras agora impressas perante os olhos do leitor são processadas em primeiro lugar como imagens verbais, para em seguida darem lugar à ativação de outras imagens, agora não verbais, com as quais os conceitos que correspondem às minhas palavras podem ser exibidos mentalmente. Nesta perspectiva, qualquer símbolo com que possamos pensar é uma imagem, sendo bem pequeno o resíduo mental que não é constituído por imagens mentais. Até os sentimentos, que constituem o pano de fundo de cada instante mental, são imagens no sentido acima referido – imagens somatossensoriais, ou seja, imagens que assinalam predominantemente aspectos de estado do corpo. Os sentimentos, obsessivamente repetidos, que constituem o si²³ no ato de conhecer não constituem exceção” (Damásio, 1999, p. 362).

Damásio distingue a consciência nuclear – que fornece ao organismo um sentido de si num momento e num lugar, aqui e agora – e a consciência alargada²⁴, uma espécie mais complexa de consciência que fornece um sentido elaborado de identidade e nos coloca num ponto determinado da nossa historia individual, informados do nosso passado e antecipando um futuro virtual, profundamente virados para o mundo que nos rodeia. Ela traz luz para o edifício inteiro do ser; não só abre as portas ao conhecimento como permite o exercício da criatividade, ou seja, da invenção. São as imagens da consciência alargada que nos permitem escolher entre repertórios de ação anteriormente disponíveis e otimizar a execução de uma ação escolhida. A consciência alargada é um dispositivo que nos permite, a partir das imagens representadas, inventar novas ações aplicáveis a novas situações e conceber planos para ações futuras: “A capacidade de transformar e combinar imagens e ações é a fonte de toda a criatividade” (1999, p. 44). Mas antes das imagens, antes mesmo da consciência nuclear, existe um tipo específico de conhecimento sem palavras que pode ser encontrado no conjunto dos dispositivos cerebrais que, de forma contínua e não consciente, “mantém o estado do corpo nos estreitos limites e relativa estabilidade necessárias à sobrevivência”, aquilo a que Damásio chama de “proto-si”²⁵. A forma mais simples desse conhecimento sem palavras é o sentir, e o sentir acontece sempre que estamos envolvidos no processamento de um objeto. O sentir acontece em toda a cognição; quando vemos, ouvimos ou tocamos, acompanhando a produção de qualquer tipo de imagem: visual, auditiva, táctil, ou visceral no interior dos nossos organismos. “Colocado num contexto

²³ Damásio afirma, em nota do autor: “Embora não haja palavra em Português que corresponda exactamente ao Inglês “Self”, a palavra “si” traduz a ideia de forma inequívoca” (1999, p. 22).

²⁴ Não se trata de uma variedade isolada de consciência, mas antes de uma edificação sobre os alicerces da consciência nuclear.

²⁵ Segundo Damásio, “o proto-si é um conjunto interligado e temporariamente coerente de padrões neurais que representam, a cada momento, o estado do organismo, a múltiplos níveis do cérebro. Não temos consciência do proto-si” (1999, p. 206).

apropriado, o sentimento²⁶ designa essas imagens como nossas, e permite-nos dizer, no verdadeiro sentido dessas palavras, que vemos, ouvimos e tocamos” (1999, p. 46). Damásio propõe uma mecânica da construção da consciência, a partir da relação entre os sentimentos pré-verbais do proto-si (a geração do relato imagético e não verbal da ligação entre objeto e organismo que constitui a origem do sentido do si no ato de conhecer) e as imagens processadas de acordo com essa sabedoria sem palavras (o realçar das imagens do objeto):

“a consciência nuclear surge quando os dispositivos de representação do cérebro geram um relato imagético e não verbal de como o estado do organismo é afetado pelo processamento de um objeto, e quando este processo resulta no realçar da imagem do objeto causativo, colocando-a, de forma saliente, num contexto espacial e temporal” (1999, p. 200).

Segue-se, só então, a prodigiosa multifonia da consciência alargada, a projeção de um filme de interminável duração “com tantas bandas sensoriais quantos os portais sensoriais que o nosso sistema nervoso possui: vista, ouvido, tacto, paladar e olfacto, sentidos internos, etc” (1999, p. 28). A criação destas cenas mentais integradas e unificadas na consciência, em níveis heterogêneos, não existe no vácuo. Defende Damásio que essa unidade e integração se prendem com a singularidade de cada organismo e em favor desse organismo. Presume um estado biológico, a que chama “sentido de si” e que desempenha um papel importante no processamento dos objetos do conhecimento; um sentimento que precede toda a consciência e que comanda a nossa identidade cognitiva. Distingue, ainda, um si nuclear – que desencadeia o mecanismo da consciência nuclear - de um si autobiográfico – baseado em arquivos permanentes das experiências do si nuclear, modificáveis por experiências ulteriores. O movimento da consciência é um encadeamento de procedências destes vários sentidos do si: “a sinalização neural não consciente de um organismo gera o proto-si, que por sua vez consente o si-nuclear, que permite um si-autobiográfico que, por sua vez, consente a consciência alargada” (1999, p. 266).

Dado o âmbito deste estudo, não faria sentido debruçarmo-nos sobre a profunda complexidade neurológica da percepção, mas importa referir o sentido de

²⁶ Este sentimento não se confunde com a emoção, estando o primeiro ligado à experiência mental privada da segunda, enquanto esta refere o conjunto de respostas do organismo, muitas das quais são publicamente observáveis: “O pano de que são feitas as nossas mentes e o nosso comportamento é tecido não só de factos mas de ciclos de emoções seguidas de sentimentos que, uma vez conhecidos, geram novas emoções, numa polifonia contínua” (Damásio, 1999, p. 63). Consciência e emoção não podem separar-se.

identidade que a representação veicula (assim como o modo como sujeita a devolução do mundo às contingências da subjetividade); sublinhe-se ainda a distinção qualitativa das diferentes imagens associadas à consciência nuclear e à consciência alargada e, por fim, o papel do sentimento de si no mecanismo da inteligência. É este sentimento que nos define, na medida em que orienta a nossa representação posterior do objeto e a forma como transformamos e combinamos imagens e ações. Na consciência nuclear, o nosso organismo é afetado pelo objeto, mas a sua representação é ainda uma narrativa sem palavras, no espaço e no tempo em que ocorre. Porém, somos já nós próprios, frente às intensidades do que vivemos na presença do vívido e ao longo da sua duração. As imagens que podemos devolver como representações dessa experiência – processadas na consciência alargada - tem o cunho do nosso recorte, a ênfase da nossa individualidade sobre uma face privilegiada de uma duração extinta. Este é um aspecto que me parece fundamental para a compreensão da unicidade de cada colaboração artística; a sua dinâmica dialógica e o seu perfil operativo se fundam na invenção e reconhecimento mútuo de um si plural, que é sentimento antes de ser representação, que é sentido de si e duração antes de ser captura e devolução, que nasce de um absoluto antes de se projetar e bifurcar numa rede rizomática de nexos entre particularidades, de confrontos simbólicos entre perspectivas confluentes ou divergentes de experiências cognitivas distintas e fragmentárias. Bergson afirma que “uma representação tomada de um certo ponto de vista, uma tradução feita com certos símbolos, permanece sempre imperfeita comparada com o objeto representado, ou com o que os símbolos pretendem exprimir” (1989, p. 134). Há uma dimensão intuída - exterior ao representável, mas que completa suas lacunas - que Bergson denomina de absoluto. “O absoluto é perfeito no sentido de que é perfeitamente o que é” (Id.). Esse absoluto reúne o representável e o indizível e, por maioria de razão, irrepresentável - o conhecimento sem palavras. Através da análise e da lógica reduzimos o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comuns a este objeto e a outros, cujo relacionamento nos permite construir uma imagem - é o nosso si-autobiográfico e o processamento da consciência alargada que produz esta representação: “Toda a análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer” (Bergson, 1989, p. 135). Não tem fim os pontos de vista convocáveis para completar uma representação sempre incompleta, não tem fim a variação de símbolos numa tradução condenada à incompletude. “Ela se desenvolve, pois, ao infinito”(Id.).

Para Bergson, o nosso contato com o “mundo absoluto” é, esgotadas todas as representações do mundo representável (fora de toda a tradução simbólica), processado por pura intuição. Através da intuição reverbera em nós a face inexprimível do mundo: “Há uma realidade, ao menos, que todos apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análise. É nossa própria pessoa em seu fluir através do tempo. É nosso eu que dura”(Id.). Bergson parece referir-se a algo que se dá a conhecer entre o proto-si e o si-nuclear, algo de um mundo que se disponibiliza sem palavras, um mundo de objetos que se colocam, de forma saliente e pré-verbal, num contexto espacial e temporal e que resistem ao esforço de representação. Se as palavras se disponibilizam na consciência alargada, talvez a intuição a que Bergson se refere seja, ela própria, uma representação simbólica de uma parte do movimento cognitivo que escapa ao processamento imagético da inteligência:

Na falta do conhecimento propriamente dito, reservado à pura inteligência, a intuição poderá nos fazer apreender o que os dados da inteligência têm aqui de insuficiente e nos deixar entrever o meio de completá-los. De um lado, com efeito, irá utilizar o próprio mecanismo da inteligência para mostrar como os quadros intelectuais não encontram mais aqui sua aplicação exata e, de outro, por seu trabalho próprio, irá nos sugerir ao menos o vago sentimento daquilo que se deveria pôr no lugar dos quadros intelectuais. Assim, poderá levar a inteligência a reconhecer que a vida não entra perfeitamente nem na categoria do múltiplo nem na do uno, que nem a causalidade mecânica nem a finalidade oferecem uma tradução suficiente do processo vital (2005, p. 193).

Ao falar de sentimento de si, fazemos representar pela inteligência a intuição da identidade no aqui e no agora. Há uma imagem do tempo no sentimento de si que atribui identidade à consciência e, como afirma Deleuze, “o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação” (2006, p. 8).

1.3.3 - O diálogo II: a contingência da representação

É a formação de representações, ou imagens do pensamento, induzida pelo sentimento e acompanhada pela reação do aparelho emocional, que constroem a nossa subjetividade e permitem a devolução objetiva de determinadas propriedades intensivas dos objetos à nossa imagem e semelhança. Recuperemos a nossa melodia, ouvida num oboé imaginário, algumas páginas atrás. Imaginemos agora que a entoamos para que um terceiro a identifique, na esperança que a entenda e que nesse entendimento eventualmente se comova, tal como nos comovemos ao reconhecê-la e ao recordar a sua

impressão inicial sobre nós; a nossa reprodução cantada inclui vários outros parâmetros para além das alturas e do ritmo – parâmetros objetivos, parciais e incompletos, de que nos valemos para a sua reconhecimento e reconstituição; acrescenta-lhe o timbre da nossa voz, a nossa particular articulação dos sons, a intensidade sonora que imprimimos, enfim, constitui um novo objeto sonoro que, ao representar a memória de um modelo original, acrescenta ao universal do objeto representado o particular de um novo objeto sonoro; um objeto que recupera os parâmetros melódicos e rítmicos do modelo original – dos quais nos apropriamos - e que devolvemos como nosso. Neste diálogo propomos transmitir o que há de idêntico na diferença entre a versão do oboé e a nossa interpretação cantada - tarefa que talvez a notação musical de tal melodia desempenhasse com superior competência. Mas nem a nossa esforçada reprodução canora nem a organização simbólica de uma partitura poderão assegurar a completa reconstituição dos perceptos e dos afetos que a experiência auditiva concreta do oboísta nos proporcionou. Teremos que pormenorizar esta sutileza da respiração, aquela acentuação rítmica, falar da transparência do fraseado, da sutileza dos contrastes, aludir a outras melodias, a outros objetos cujas eventuais particularidades de algum modo desvelem novos devires e subsidiem a expressão do que para nós ficou por dizer, representações sobre representações que permitam ao outro criar a sua própria imagem sonora... Teremos que explicar como é bela essa melodia, apelando à memória do belo e à identidade sensível do nosso interlocutor, teremos que nos conformar com uma melodia despojada de matéria, reduzida aos padrões neurais de um organismo distinto do nosso, teremos de abrir mão da sua posse e entregá-la aos cuidados de uma identidade terceira. O que essa melodia é, no espaço e tempo originais que agora invocamos, está sujeita a uma nova vida nas imagens mentais criadas por outrem, inescrutavelmente amarradas por miríades de conexões processadas entre a sua memória autobiográfica e a sua própria invenção criativa.

O que tentamos exemplificar no esforço de partilha desta melodia é o que podemos endereçar a qualquer objeto conceitual presente na dialogia colaborativa. É nessa contingência fundadora (na instabilidade dos sentidos da música e do movimento dos corpos, bem como no concurso de representações extrínsecas de múltiplos sentidos) que ela absorve, ao longo do processo criativo, o tráfego imponderável das representações apreendidas e das imagens devolvidas ao plano de colaboração. Na criatividade das estratégias de circulação de representações (no pulsar contínuo de

imagens permutáveis), nasce a originalidade identitária de cada processo. Explicar o movimento ou o som - propô-los ou referi-los verbalmente, lembrá-los, confrontá-los diretamente ou evocar esse confronto por via de representações auxiliares de toda a natureza - coloca-os na órbita de uma problematização comum, cuja estratégia tem o contorno da qualidade de tais representações e a plasticidade criativa da produção de subjetividade dos criadores, na sua resposta às imanências do plano de colaboração.

1.3.4 - O corpo e a duração

Mas o que representa o corpo? Vimos antes como a dança, ao longo da modernidade, procurou um sentido de autonomia expressiva que a libertasse dos condicionamentos formais e emocionais que a música historicamente lhe impunha; um conteúdo próprio da dança, competente para assumir a sua autonomia expressiva na duração que partilha com a sua atmosfera envolvente e vibrátil - e virtualmente musical. Mas qual a narrativa do corpo, que significados se abrigam nos gestos do bailarino? Rudolf Laban distingue a “dança mímica” de uma “dança pura”. Com essa distinção marca uma separação de águas que nos convém. Por um lado, a designação de “dança mímica” - “uma ação sem palavras” (1978, p. 23) - já encerra em si o seu programa simbólico: movimentos descritivos permitem-nos criar imagens vívidas da sua proposição significante. Quando, num *pas de deux* dramático, Eva oferece a Adão a sua maçã, a ação de ofertar constitui, mais que um movimento utilitário, a evocação de “uma tempestade iminente que pressagia nuvens trovejantes, carregadas com o destino da raça humana” (Id.). A identificação do gesto do bailarino com a nossa experiência quotidiana permite-nos articular livremente as mais variadas interpretações simbólicas, de acordo com a nossa experiência particular, no terreno da nossa consciência autobiográfica. Por outro lado, ao diferenciar esta mímica representativa de uma “dança pura”, somos introduzidos num âmbito de percepção que, embora presente em todo o movimento, nos surge desfocado quando o seu fito é utilitariamente descritivo. Tal como uma paisagem aparece desfocada num segundo plano de um retrato, o movimento de transição que liga uma pose a outra, numa movimentação pantomímica, é negligenciado em favor do sentido narrativo (da reconhecimento das remissões simbólicas) que o gesto acolhe no seu todo. Que outro sentido se vislumbra, porém, se semicerramos os olhos e tentarmos perceber essa paisagem desfocada? Laban descobre em todo o movimento um “interjogo de ritmos e formas” que, no movimento dançado,

“contam a sua própria estória, acontecimento frequente num mundo de valores e desejos não definidos logicamente (Laban, 1978, p. 23)”. Ouvir o corpo, sem acumular nessa audição representações de outra natureza, parece ser o privilégio da “dança pura” de Laban: “os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras, mas o seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível” (1978, p. 53). O espaço que circunda o corpo (cinesfera) e o espaço construído pelo corpo são modelados num fluxo contínuo, em que o “esforço” se constitui como conceito propulsor, “ponto de origem e aspecto interior de todo o movimento” (1978, p. 51). Peso, espaço, tempo e fluência são os parâmetros que, para Laban, organizam a linguagem do corpo que dança (enquanto ordenadas intensivas que agenciam a sua representação). E é na sua articulação que o sentido da dança passa a ser pensado na modernidade; como lembra John Martin, já Isadora Duncan defendia que tal sentido “deveria ser procurado na própria dança” (2007, p. 232). Martin considera o movimento como “um meio para a transferência de um conceito estético-emocional da consciência de um indivíduo para a de outro” (2007, p. 236), socorrendo-se do conceito de “metacinese”, segundo o qual “o físico e o psíquico são aspectos de uma única realidade subjacente”(Id.). Nessa vida conversada no interior do movimento dos corpos, em que proliferam sentidos intangíveis e emoções não representáveis, pressentimos a abertura de um campo “semântico” que dialoga com o plano de imanência do movimento dançado. De acordo com José Gil, o gesto dançado se distingue de qualquer outro, seja mimético, funcional, atlético, teatral ou lúdico. O gesto do bailarino nunca vai ao fim de si próprio: “no movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e se prolonga no gesto seguinte” (2001, p. 108). A imagem volúvel do bailarino em cena é apenas o plano visível de um outro movimento que o transporta, uma pulsão interior, subterrânea, que “implica e atravessa todo o corpo, o interior e a sua superfície” (Id.). Essa imagem é a face visível que envolve um novo significado que não se exprime apenas na reconhecimento: a sua velocidade é sempre menor que aquela que se anima no interior do corpo. Tal dualidade coloca o movimento no rumo das suas significações, construindo uma substância que, tal como a música, se constitui no fluxo do tempo e não em fragmentos petrificados de momentos quaisquer. É na transição entre esses momentos quaisquer que o movimento se torna mais que expressão, “torna-se o próprio movimento que vai do exprimido à expressão” (2001, p. 120). A percepção desse ânimo interior ao movimento reverbera no movimento interior do espectador, ele não vê no movimento uma significação remissiva, apenas o movimento que “já não remete senão para si próprio” (Id.). O sentido que percebemos

imana do movimento, vemos esse sentido como algo que se coloca em lugar do movimento, mas tropeçamos na sua intangibilidade e, no entanto associamo-lo naturalmente a outros movimentos, ao espaço que os acolhe, à luz, ao som ou à música, a um sentido intrínseco que nos liga ao movimento de formas dançadas e nos transporta com elas por meio de uma intrigante simpatia metacínética. Esse resto existe e resiste à representação simbólica, embutido na presença dos corpos e indiscernível da duração do movimento:

Seria portanto vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexu pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras. Restam-nos então duas possibilidades: não pretendermos dizer tudo desse nexu - não porque ele encerre algum núcleo de sentido inefável, mas porque se diz de modo diferente da linguagem; ou fazer da constatação cunninghamiana (o sentido da dança é o próprio ato de dançar), o ponto de partida de uma aproximação da dança o mais próxima possível dos gestos concretos do bailarino (Gil, 2001, p. 82).

Num diálogo de colaboração entre compositor e coreógrafo, algo intrínseco à dança fica por expressar. Esse é um ponto fundamental, tal como é o seu reverso - a impossível verbalização de uma totalidade expressiva que a música traz para o movimento como intensidade e divergência. Gil procura uma solução de copertinência da dança e da música ao mesmo plano de composição no conceito das séries divergentes, uma unidade virtual que funda complexas operações “metalinguísticas”, numa espécie de negação não-verbal do movimento que mantém, todavia, a continuidade da esfera artística da dança ao longo da sua duração. Música e dança produzem sentidos e intensidades que apenas convergem naquilo a que Cunningham se referia como “pontos estruturais” – “pontos de encontro de uma série de sons divergente com uma série de gestos dançados” (2001, p. 85). Esses pontos estruturais designam a produção de um sentido de composição (de música e de movimento) solidário, abrindo a possibilidade de uma intencionalidade compositiva partilhada que os contempla. A eventual impermeabilidade de uma série coreográfica a uma série musical tem um paradoxal efeito de agenciamento de um sobre o outro, que nasce destes momentos de cruzamento.

Os pontos de contato ou de cruzamento constituem núcleos de intensificação das séries. Intensificação interna das distâncias (tensões) entre dois gestos que se sucedem; intensificação das divergências entre a série dos gestos e a outra (das notas musicais, das palavras, dos objetos, dos gestos não dançados). Do contato nasce a conexão, o agenciamento. Se temos a impressão de que doravante as duas séries formam um todo, é porque entram numa mesma continuidade de fundo composto pelo próprio ritmo da

divergência que as separa; e que se intensificou, autonomizando mais cada uma das séries (Gil, 2001).

As séries divergentes da música e da dança evoluem, então, num fundo contínuo que produz na nossa cognição um fluxo inventivo, cujos nexos vão sendo agenciados por essa espécie de “negação não verbal”, estabilizando os territórios divergentes em pontos de contato, num plano de imanência comum que constantemente os desterritorializa e os impele. Mas que imagens nos oferece o território da música? Que representações convertem a matéria musical em objetos sonoros?

1.3.5 - A música e os sentimentos indefesos

Uma discussão central na história da estética musical e da musicologia é a tentativa de identificação de uma semântica musical, o discernimento de um conteúdo para as formas musicais. A problematização das relações entre forma e conteúdo tem sido o principal instrumento na pesquisa do papel das emoções na música ao longo dos séculos: a música expressa sentimentos? Carl Dahlhaus afirma que se trata de “uma história de fantasmas removidos através de milênios até ao presente” (1978, p. 2). Ele nos lembra que na antiguidade grega se atribuía à música um *ethos* (caráter e efeito), determinado por relações numéricas entre os sons, designando o poder que a música tem de modificar os sentimentos do ouvinte; Pitágoras considerava os movimentos sonoros semelhantes aos movimentos anímicos. Na idade média são retomadas as doutrinas platônico-pitagóricas desenvolvendo-se uma teoria da música sob a forma de disciplina matemática, integrada no conceito de “*Ars*”, que compreendia a teoria matemática (*scientia*) e a prática do canto estruturada num certo número de regras (*usus*) - os ritmos e as sucessões de sons, embora não produzissem um efeito propriamente ético, eram responsáveis por uma ideia do belo. De acordo com Dahlhaus, a teoria do *ethos* permaneceu até ao séc. XVII como uma teoria dos efeitos musicais. É então que o conteúdo da música se passa a deduzir a partir do seu efeito: “os afetos devem ser a finalidade, o conteúdo e o objeto da música, pois esta, pelo facto de imitá-los, engendra-os” (1978, p. 3). A música torna-se, até finais do séc. XVIII, uma “linguagem dos sentimentos”, dependendo apenas de leis estéticas.

Já em pleno período romântico, surge o livro “Do Belo Musical”, de Hans Hanslick, cindindo violentamente o pensamento musical do seu tempo e defendendo a ausência de conteúdo estritamente emocional nas formas musicais. O seu polémico

posicionamento alimentará o discurso musicológico ao longo da modernidade: “o elementar da música, o som e o movimento, é o que acorrenta os sentimentos indefesos de tantos afeiçoados da música, a cadeias que eles de bom grado fazem retinir”. Os sentimentos em si não “pertencem” à música:

O sentimento da esperança é inseparável da representação de um estado mais feliz que deve ocorrer e que se compara com o estado atual. A melancolia coteja uma sorte passada com o presente. Trata-se de representações, de conceitos e juízos inteiramente determinados. Sem eles, sem este aparato de pensamentos, não pode chamar-se ao sentir presente nem "esperança" nem "melancolia", pois só ele os torna tais. Como se reconhece, a música, enquanto "linguagem indeterminada", não pode reproduzir conceitos – não é então psicologicamente irrefutável a dedução de que também não consegue expressar sentimentos específicos? É que a especificidade dos sentimentos radica precisamente no seu cerne conceitual (2011, p. 21).

O sentido da música estará antes na sua capacidade de nos fazer perceber a própria música. Sem negar a indução de emoções, Hanslick repudia a sua “representação”, expurgando os conceitos simbólicos como estranhos ao assunto musical. Se a música não pode, enquanto “linguagem indeterminada” reproduzir conceitos, ela pode “com os seus peculiaríssimos meios, representar de modo substancial um certo domínio de ideias” (2011, p. 21). Estas seriam, por um lado, estritamente remissivas a características morfológicas da música, “ideias que se referem a modificações audíveis do tempo, da força, das proporções” - ao comportamento da música, ao seu crescimento, ao seu esmorecer, à pressa, à hesitação, ao artificialmente intrincado ou ao simples enunciado. Por outro lado podemos apreender uma composição musical como melancólica, divertida, suave, rude, épica, áspera, angulosa, violenta, enérgica, elegante, grácil, “simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível” (2011, p. 22). Podemos adjetivar desta forma (entre outras) a criação musical, sem associar necessariamente tais adjetivos ao significado ético que têm para a nossa vida anímica particular. Porém, trata-se de uma associação de ideias que tão rapidamente combina com a música, como - mais ainda – “costuma confundi-la, não poucas vezes, com as propriedades puramente musicais”(Id.).

Susanne Langer, confrontando a exclusividade da irradiação puramente lógica que Hanslick atribui à música, salienta que este “admitiu apenas a similaridade formal da música e da experiência emotiva, mas negou a legitimidade de qualquer interpretação

ulterior²⁷” (1954, p. 194). Ela entende que a mensagem que a música veicula não é uma abstração imutável, “como uma aula das matemáticas superiores do sentir deveria ser. É sempre nova, não importa quão bem ou há quanto tempo a conhecemos, ou ela perde significado; não é transparente, mas iridescente. Seus valores apinham-se, seus símbolos são inesgotáveis” (Id.). A música se revela no tempo, como no tempo se sucedem as emoções. Se qualquer descrição de emoção se afasta do tecido eminentemente formal da música, é porque a representação simbólica da linguagem não gravita na mesma polaridade semântica. A música produz conotação, “os significados que lhe são convenientes provêm de articulações de experiências emotivas, vitais e sensíveis” (1954, p. 195). A função real do significado, que requer conteúdos permanentes, é assim substituída por uma significação implícita mas não fixada convencionalmente. Langer defende para a música uma “forma significante”, uma efetividade simbólica construída sobre símbolos não consumados, cuja ambivalência de conteúdo a distingue das representações linguísticas. A música pode articular sentimentos sem ficar casada com eles, “a música é reveladora, lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdos” (1954, p. 158). O mundo que se dá a conhecer pela música tem, segundo Langer, uma lógica associativa matizada pelo afeto; não é representado por leis linguísticas ou matemáticas, mas por símbolos de significado não adjudicado. Esta simbolização, cujo objeto é múltiplo e dinâmico, permite-nos iluminar parte do que a lógica formalista de Hanslick omitia.

A relação entre forma e conteúdo da música (e, particularmente, o lugar das emoções na criação de sentido musical), enredou o labirinto histórico que aqui vimos sumariamente referindo. A separação entre a representação musical e a sua intensidade percepto-afetiva parece nascer da distância que se cria entre a experiência musical e a sua tradução simbólica: o misterioso papel das emoções na película impressionável da nossa consciência auditiva permanece, no campo da representação, um segredo aparentemente inviolável. Qualquer significação musical abandona, no esforço de representação, um lastro de restos heterogêneos que se escoam no eco sua própria extinção - afetos e perceptos inalienáveis da sua duração, imagens somato-sensoriais que precedem a formulação de todas as representações da música na consciência. Se Langer procura enquadrar este prejuízo na transiência dos conteúdos da música,

²⁷ Tradução nossa.

enquanto sistema de símbolos ambivalentes, o etnomusicólogo Jean-Jacques Nattiez propõe uma semântica musical em que significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais ou ideológicas sejam consideradas como parâmetros imanentes à música e consubstanciais com ela. Distinguindo estas remissões extrínsecas do próprio da música (ou seja, da dimensão simbólica das formas ou estruturas puramente musicais), Nattiez cria uma abertura ao entendimento das implicações semiológicas do fenômeno musical como um todo, encarando os conteúdos extrínsecos inscritos na música (não comparáveis ou redutíveis a significações verbais) como variantes indexadas a um determinado contexto geográfico-cultural ou a um determinado momento histórico. A música deteria assim um plano sintático ou morfológico (articulado em parâmetros formais de altura, duração, timbre e dinâmica, oferecendo um sentido estritamente musical) e um plano semântico remetendo para múltiplos e heterogêneos conceitos, ações ou emoções exteriores à música mas indiscerníveis da experiência musical: “Não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do “fato musical total” (Nattiez, 2004, p. 7). Propõe Nattiez que a expressão de “semântica musical” seja reservada não às estruturas formais da música, mas precisamente a tudo o que sobra dela e para que o processo semiótico musical remete; “não a estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo”(Id.). Esta bifurcação do sentido musical na distinção entre uma essencialidade intrínseca e estável e uma dimensão representável extrínseca, que varia no espaço e no tempo - em função da geografia cultural do mundo e do pulsar da história – aproxima-nos um pouco mais da possibilidade de acolher na música a representação de mecanismos indutores de emoção, indexados aos contextos das diferentes culturas e às tradições históricas. Lembremos, com Damásio, que os organismos sentem as emoções, isto é, que os sentimentos são o impacto interno das emoções e que estas estão orientadas para o exterior – para os acontecimentos ou para a sua memória. As emoções são, elas próprias, objetos processados no pensamento pela mão do sentimento. A exterioridade da emoção parece autorizar a sua associação aos perceptos e afetos musicais com alguma estabilidade (jamais encerrada, porém, sobre si própria), quando consideramos que certas espécies de objetos ou acontecimentos tendem a estar mais sistematicamente ligados a um determinado tipo de emoção do que a outros. Damásio afirma que “as classes de estímulos que provocam alegria, medo ou tristeza tendem a fazê-lo de forma consistente no mesmo indivíduo e em indivíduos que

partilham os mesmos antecedentes socioculturais” (1999, p. 78). Acercando-se do movimento infinito do plano de imanência da música, Nattiez oferece-nos algumas possibilidades de dialogar com ela para além dos seus aspectos objetivos, colocando-nos na trilha das conexões inventivas de uma subjetividade partilhável, de uma semântica musical para a qual a representação verbal “é tanto uma oportunidade como uma dificuldade” (2004, p. 9). Uma dificuldade pela proliferação de restos que se escoam nos vácuos da representação; uma oportunidade porque a conectividade das remissões extrínsecas da música (e, por maioria de razão, do movimento) permite edificar, na dialogia, uma rede de ramificações imagéticas que atua sobre a distância que a representação cria entre um mesmo objeto musical (ou coreográfico) e uma pluralidade de sujeitos. Tal atuação aproxima diferentes percepções precisamente porque as emoções são, de algum modo, conversáveis: “Apesar de todas as possíveis variações na expressão de uma emoção, e apesar do fato de podermos ter emoções mistas, existe uma correspondência aproximada entre classes de indutores de emoção e o resultante estado emocional” (Damásio, 1999, p. 78).

Qualquer remissão convoca a memória e, no diálogo da colaboração, o impacto de tal memória na conectividade inventiva opera, necessariamente (e com intensidade naturalmente variável), nas emoções a ela associadas em cada consciência autobiográfica. Esta convergência de imagens permite rever mentalmente outras imagens que representam diferentes possibilidades de ação e os seus resultados virtuais; “as imagens também nos permitem inventar novas ações aplicáveis a novas situações e conceber planos para ações futuras” (1999, p. 44). Qualquer esforço de composição, na música como na dança, passa por selecionar as ações mais adequadas (e rejeitar as que o não são), entre o repertório disponível na nossa consciência alargada.

1.4 - Composição e invenção

1.4.1 - Os compositores e a composição: palestra polifônica

...que a composição é a paixão pelo desconhecido atravessando os vazios entre ideia e realização, onde se revela o seu mistério profundo, disse, um dia, o compositor Pierre Boulez; que somos vibração, que nossos centros se ligam, que nossas energias

também, que nossos desejos e pensamentos vibram, se cruzam, se articulam, mas que se trata de encontrar pontos coerentes, que os questionamentos devem levar à criação de nexos sem os quais a criação permanecerá vazia, disse, um dia, a coreógrafa Mathilde Monnier; que na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas, disse, um dia, o compositor Luciano Berio; que o corpo questiona a memória das experiências humanas que nele se assentam e que a dança pode tornar as ideias abstratas bem concretas, disse, um dia, a coreógrafa Anne Therese de Keersmaecker; que as nossas escolhas quase nunca são racionais, mas que a razão traz uma justificação, disse, um dia, o compositor Salvatore Sciarrino; que se pode falar de uma forma técnica sobre a cena, mas que a real intenção pela qual se escolhe uma cena não tem explicação, disse, um dia, a coreógrafa Pina Baush; que tudo o que se trata numa peça é de explorar relações, disse, um dia, o compositor Harrison Birtwistle; que há um tempo de descoberta em que as coisas parecem novas, em que não há muitas palavras que as possam descrever, em que há que fazer as ligações, iludindo grandes contrastes, disse, um dia, o coreógrafo Alain Platel; que não basta ter uma ideia, é necessário ir para uma câmara escura e materializá-la como a um negativo, disse, um dia, o compositor Morton Feldman; que há sistemas de coerência do movimento e princípios de composição que, mais tarde, agregados à intuição artística, permitem a criação coreográfica, disse, um dia, o coreógrafo Angelin Preljocaj; que para criar algo que nos impressione e que nos mova é necessária intuição, que não se trata de uma ideia intelectual, que se trata antes de uma visão sonora, que nos envolva, que nos coloque num estado em que fazemos algo sem saber bem que o fazemos, disse, um dia, o compositor Karlheinz Stockhausen; que se trabalha com a inteligência de cada parte do corpo, com o que ele pode expressar e com o que mais é expresso entre linguagens e além das linguagens, disse, um dia, a coreógrafa Meg Stuart; que toda e qualquer coisa faz um sentido e podemos usá-lo para nos expressarmos, disse, um dia, o coreógrafo Jérôme Bel; que quando se tenta compor algo, é necessário sentir-se absolutamente sozinho, como uma centelha na escuridão do universo, disse, um dia, o compositor Iannis Xenakis...

1.4.2 - Composição e invenção: o silêncio do esforço

Composição é esforço. O esforço do trato com a matéria, com formas, estruturas, movimentos, vocabulários, com uma técnica que fende a sua resistência e

submete a duração contínua da consciência e a implicação recíproca das suas imagens a uma materialidade expressiva, um passo depois do outro, criando um objeto que espelha o íntimo labirinto dos nossos padrões neurais e a qualidade das nossas habilidades composicionais. Bergson refere-se a esta matéria “como algo que distingue, separa, soluciona em individualidades e finalmente em personalidade as tendências que antes se confundiam no élan original da vida²⁸” (1990, p. 22). Compor estabiliza (em matéria musical ou coreográfica) o movimento das ideias na curvatura das suas orbitas intempestivas ou na contínua metamorfose da sua nuvem de formas incorpóreas. Coreógrafo e compositor, munidos de suas técnicas de composição específicas, cindem então a dialogia colaborativa com a solidão de Xenakis – como centelhas isoladas em universos paralelos; o compositor musical enfrenta a resistência das massas sonoras, seus volumes e sua continuidade; o coreógrafo desafia o silêncio do bailarino, as forças que o rodeiam e as que o ocupam, no espaço e no tempo. Os momentos de realização composicional produzem uma torção disruptiva que bifurca o plano de colaboração em dois esforços, momentaneamente divergentes, em saltos quânticos que originam duas qualidades distintas de matéria, matéria dançada e matéria musical (que se irão justapor ou sobrepor, fundir ou confundir nas imanências heterogêneas do plano de composição da obra coreográfica e musical). A duração do plano de colaboração, porém, não se interrompe, absorvendo estes objetos materiais em novas imagens e novas imanências, intensificando a circulação de representações com novos restos, novos nexos, perceptos e afetos que alimentam e ampliam o campo gravitacional do processo criativo. Ao silêncio do som e ao silêncio do corpo, poderemos acrescentar este silêncio da colaboração, um repouso de intermitência variável (consoante às características operacionais de cada processo criativo), igualmente ilusório e alimentado pela mesma tênue virtualidade com que atrás nos referimos à “leve massa de perturbações sônicas” do silêncio sonoro, ou à imperceptível intensidade da duração que se abriga no silêncio do corpo imóvel. As relações dinâmicas que se criam não só entre o fluxo dialógico de representações e a matéria composta, mas também entre momentos de conectividade intersubjetiva e momentos de recolhimento compositivo – a palavra e o silêncio do processo criativo - são fatores constitutivos do metabolismo particular de cada plano de colaboração. É no silêncio da colaboração que se produz a matéria e se substancializa a transformação interior dos criadores, podendo encontrar-se, nestes objetos compostos, a

²⁸ Tradução nossa.

face visível do seu esforço de composição, produto da decomposição do universo extensivo do plano de colaboração em múltiplas unidades fundadoras de dispositivos composicionais singulares e pessoais:

O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é, ao mesmo tempo, obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta a nossa força, conserva-lhe a marca e provoca intensificação (Bergson, 1990, pp. 22-23).

O plano de colaboração é, pois, enriquecido por uma intensidade que resulta não só do acolhimento de novos fatores de conexão inventiva (a matéria composta que assim se vem juntar às representações em circulação e ao avesso das suas formas visíveis), como pela ampliação e consolidação progressivas de uma força criadora, cuja qualidade lhe é diretamente tributária.

1.5 - Cognição inventiva e cognição inventada

A cognição, seja ela percepção, pensamento ou memória, quando experimentada por um sujeito empírico qualquer, é sempre variável, inevitavelmente particular e contingente (Kastrup, 2007, p. 67).

Como foi já referido, tanto a música como o movimento produzem, nos nossos padrões neurais, imagens que em parte aceitam representação na consciência alargada e processamento na consciência autobiográfica e que, noutro plano bem significativo, induzem imagens somato-sensoriais irredutíveis à representação, responsáveis pelos momentos de intensidade que proporcionam e inseparáveis da duração da sua experiência, “padrões mentais que significam, automática e naturalmente, o sentido de si no ato de conhecer” (Damásio, 1999, p. 30). Se a música e o movimento não se deixam capturar inteiramente em imagens representáveis, a sua invenção é igualmente um processo instável e fugidivo. Diz Bergson que “para o pensamento se tornar distinto, ele deve dispersar-se em palavras” (1990, p. 22). Nos solitários processos de composição, a confusa inventividade das ideias em implicação recíproca é desfamiliarizada da sua continuidade e submetida ao esforço de representação agenciado pelas técnicas composicionais, decomposta em unidades significantes e recompostas, pela inteligência ou pela intuição, em continuidade expressiva. Mas ambos

os processos (de composição musical e coreográfica) se alimentam de um impulso interior que conduz o pensamento por entre a multiplicação do espaço – o confronto sempre crescente com novos objetos de implicação - e a complicação do tempo – a complexidade sempre crescente de conectividade heterológica entre esses objetos. Se, nos esforços individuais de composição, a criação coreográfica e a criação musical sofrem um distanciamento técnico e operativo que tende para uma espécie de silêncio colaborativo, a densidade do plano de colaboração desenha-se no fluxo de intensidades com que a circulação de imagens e conceitos precede tais esforços (e lhes sucede), no modo como a intuição se alimenta dessas imagens heterogêneas e na forma como a inteligência tece a teia dos seus nexos. Assim, a qualidade do plano de colaboração parece proceder das competências cognitivas que os colaboradores experimentam no processo criativo. O mesmo é dizer que no plano de colaboração se forja um peculiar teatro do mundo, na apreensão que dele fazem os seus sujeitos cognoscentes e que os significam (que lhes trazem o sentido de si), enquanto espectadores das coisas representadas e enquanto atores potenciais sobre as coisas imaginadas. O plano de colaboração é, pois, fonte de uma produção contínua de intersubjetividade:

O conceito de subjetividade é indissociável da ideia de produção. Produção de formas de sensibilidade, de pensamento, de desejo, de ação. Produção de modos de relação consigo mesmo e com o mundo. A subjetividade não é um dado, um ponto fixo, uma origem. O sujeito não explica nada enquanto não tiver sua constituição explicada com base num campo de produção de subjetividade (Kastrup, 2007, p. 204).

A potência do conceito de plano de colaboração – a qualidade dialógica que marca a identidade dos processos criativos - parece não estar tanto no sentido representável dos objetos em contato (ou na sua estrita significação), como na fronteira que desenham entre si, no território que, ao mesmo tempo, une e separa as representações, nesse movimento fugaz que reinventa o mundo antes das palavras surgirem e com o que diverge das palavras que surgem, ao qual responde a nossa capacidade de transformar e combinar imagens e ações, ou seja, a nossa habilidade cognitiva.

Virgínia Kastrup, no seu livro “A invenção de si e do mundo”, distingue duas faces da cognição. A primeira está ligada aos estudos tradicionais da psicologia cognitiva e ao projeto epistemológico da modernidade, definida pelas categorias de sujeito objeto e a que ela se refere, de modo crítico, como reconhecimento: “Os grandes sistemas psicológicos entendem o campo da cognição como espaço de representação”

(2007, p. 21), sendo este espaço orientado pela presunção de invariabilidade das leis que regulam os sistemas cognitivos de um sujeito, em face de um recorte empírico estabilizado e previsível dos objetos. Deste modo, a recongnição resolve os problemas de percepção através do reconhecimento de estruturas repetitivas e da produção de identidade dos objetos nas estruturas da inteligência, relegando para os estudos da criatividade o problema da invenção: “Definir a cognição como representação não significa assegurar o seu valor de verdade, mas ancorá-la em princípios universais e invariantes, que lhe assegurem um regime de funcionamento marcado pela repetição e pela necessidade” (2007, p. 55). A segunda face da questão cognitiva está, para Kastrup, precisamente na inclusão da invenção, encarada enquanto potência de criação de problemas que encontra, no devir dos objetos inseridos numa duração e ocupando o espaço que os distancia do sujeito, o plano de uma prática cognitiva que põe em relação elementos heterogêneos; não mais formas puras negociadas entre sujeito e objeto, mas vetores materiais e sociais, etológicos e tecnológicos, sensoriais e semióticos, fluxos ou linhas que não se fecham em formas perfeitas e totalizadas, mas antes absorvem os restos que sobram da representação, abrindo fendas ou rachaduras nos blocos cognitivos e produzindo subjetividade. É o plano de colaboração que fecunda a subjetividade que, simultaneamente, reúne e aparta o coreógrafo e o compositor no mútuo agenciamento da sua cognição. É na duração do plano de colaboração que a cognição opera em modo de elaboração contínua e, nesse sentido, a duração da colaboração oferece condições de possibilidade de criação, transformação e processualidade; a inventividade intrínseca da cognição permite extrapolar os limites da recongnição dos objetos e atingir a sua diferença interna, abrindo as possibilidades de deslocamento e de abertura à virtualidade do seu devir. A este movimento chama Kastrup de cognição inventiva. Por outro lado, ao perder o caráter universal e invariante da recongnição, as formas criadas, em seus instáveis contornos e na sua temporalidade transformadora, dão origem a resultados imprevisíveis, atuais e experimentais. A própria cognição se transforma num invento, naquilo que Kastrup denomina de cognição inventada: “Produtos de uma condição temporal, as formas cognitivas não possuem limites fixos e invariantes, mas restam envoltas numa espécie de nebulosa, numa borda de tempo que, sendo marca de sua origem, assegura a sua redefinição e reinvenção permanente” (2007, p. 61). Compositor e coreógrafo, na duração do plano de colaboração, implicam-se mutuamente num diálogo cujo devir se dá por bifurcações e divergência em relação a si mesmo e que é indiscernível da produção de

intersubjetividade, pela ação e reação da cognição inventiva. Por outro lado, representações heterológicas da dialogia colaborativa se implicam continuamente através de elos imprevisíveis, que geram uma corrente de produção contínua: novas representações, nova matéria, novos dispositivos e nova consciência composicionais.

Na dialogia da colaboração se projeta a complexidade do processo criativo como um todo, enquanto espaço e tempo de elaboração da unicidade expressiva da obra coreográfica e musical. O diálogo entre coreógrafo e compositor parece surgir como um processo de invenção de si próprio e do outro, resultante do confronto de representações heterogêneas, reciprocamente argumentadas, e dos nexos intuídos sobre os seus restos. Representações musicais e coreográficas, naturalmente, mas também conceituais, poéticas, imagéticas, literárias, científicas, matemáticas, representações de toda a ordem que alimentam estratégias de invenção composicional, que resultam elas próprias de problematizações inventivas que decorrem da cognição. O papel da invenção não se coloca, assim, apenas no labor compositivo mas, em grande medida, na operatividade dialógica e na rede de conexões urdida pela reconfiguração das estruturas cognitivas dos compositores, cuja instabilidade é continuamente atualizada pela invenção.

1.6 - Dramaturgia: palavra e objeto

1.6.1 - As séries divergentes e o dispositivo dramático

Se a colaboração é uma dialogia, a palavra será a sua interface. Se os objetos e suas representações encontram, na cognição inventiva dos criadores, uma conectividade heterológica (convergindo nos acomplamentos ou divergindo nos atritos), que gera proposições combinatórias na sua cognição inventada, é a palavra que agencia a circulação das séries divergentes (a continuidade de distintos pontos de vista) que virtualizam já a composição coreográfica e musical. Uma interface que reflete, mais do que absorve, o fluxo disjuntivo das significações em permanente devir. A palavra torna-se assim uma espécie de ponto basculante em torno do qual giram, em órbitas divergentes, as virtualidades cinéticas e musicais que, por sua vez, se bifurcam e convergem para os centros de determinação das distintas identidades do compositor e do coreógrafo, produzindo suas distintas subjetividades e fecundando o seu esforço de

composição. Na dialogia da colaboração, cada representação - cada sonoridade, cada movimento, cada imagem, cada evocação poética ou imagética, cada formulação matemática, - remete para a palavra que devolve, em círculos concêntricos de irradiação significativa, a sua potência inventiva. Um círculo de instabilidade semântica que envolve o núcleo da identidade dos compositores, como uma atmosfera animada por múltiplas correntes magnéticas. Na consciência alargada de cada um se processa a narrativa das faces eleitas da palavra, na organização das séries individuadas e na dupla relação que liga a coisa vista ao sujeito que a vê:

A identidade é conservada tanto em cada representação componente quanto no todo da representação infinita como tal. A representação infinita pode multiplicar os pontos de vista e organizá-los em séries; nem por isso estas séries são menos submetidas à condição de convergir sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo mundo. A representação infinita pode multiplicar as figuras e os momentos, organiza-los em círculos dotados de um automovimento, mas nem por isso estes círculos deixam de ter um único centro, que é o do grande círculo da consciência (Deleuze, 2006, p. 108).

Se as palavras (na sua ambivalência sintética e inventiva) agenciam sentidos envolvidos na irradiação dos conteúdos heterogêneos das representações que referem e se, por outro lado, a seriação destas representações vai desvelando o seu devir na ordenação temporal que emerge da irradiação dos seus conteúdos (as séries divergentes do compositor e do coreógrafo), a narrativa que se edifica com estas palavras (a ordenação das representações agenciadas) se constitui a partir das conexões produtivas da colaboração operadas sobre tais representações, ordenáveis nas suas relações temporais e virtualizando no seu interior os afetos e perceptos imanentes ao plano de composição da obra, seriando o pulsar cronológico dos sentidos que os engendram. Há uma cartografia possível, para onde convergem as representações e em cuja implicação se estrutura, por um lado, uma narrativa aberta, em mutação constante – a ordenação cronológica de representações em permanente atualização do seu devir - e, por outro lado, de onde irradiam e para onde convergem as perspectivas do compositor e do coreógrafo, como um espelho de dupla face onde se miram as identidades e que refletem a própria imagem ou a imagem do outro (a sua representação, confusamente intuída na nossa própria consciência autobiográfica):

Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o "monstro". O conjunto dos círculos e das séries é, pois, um caos informal, a-fundado, que não tem outra "lei" além de sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra (Deleuze, 2006, pp. 108-109).

Nesta exuberante coreografia de conectividades intersubjetivas, procuro reconhecer um dispositivo pelo qual a palavra dialogada encontre suas âncoras de conexão, os pontos de contato ou sobreposição destas series divergentes, ou os polos de descentramento de círculos que desvelam o “monstro”; um dispositivo pelo qual as representações, conectadas em relações temporais de ativação e iridescência, se agenciem como áreas de contato ou sobreposição entre a consciência que virtualiza a dança e a consciência que virtualiza a música, e que sobre tal agenciamento nasça uma representação do seu devir. Um dispositivo que encerre a duração da peça, virtualizada na implicação ordenada dessas zonas de contato. Uma dramaturgia dessa duração. Um devir dramático de objetos enredados, plenos de remissões extrínsecas, que estabelecem relações causais como consequência do seu ordenamento na duração, ou que ordenam a duração no estabelecimento das suas causalidades.

Um dispositivo, no conceito de Giorgio Agambem, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Um dispositivo aciona as relações entre os viventes (ou as substâncias) no governo²⁹ da sua ontologia, podendo despertar e produzir múltiplos processos de subjetivação. Se o plano de colaboração refere o metabolismo da implicação das séries divergentes (o descentramento dos círculos da subjetividade), o dispositivo dramático estabiliza a rede dos objetos que as animam, orienta a sua direção e combina estrategicamente as suas relações de força; na racionalidade de tal dispositivo se ordenam discursos, poéticas, olhares, saberes, processos, experimentações, metodologias, proposições filosóficas, tudo o que se constitui fator de implicação de um objeto com outro, nas suas zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento. O dispositivo aciona todos os conectores que virtualizam a rede das representações e dos seus nexos, “o dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” (2009, p. 29). Além disso, a produção de subjetividade da cognição – inventiva e inventada - encontra no dispositivo dramático um instrumento de poder, na medida em que se doa como operatividade fundamentada na ontologia da colaboração - na sua substancialidade e na sua duração – ou seja, como

²⁹ Por “governo” entenda-se a remissão ao conceito de *oikonomia*, que significa, em grego, “a administração do *oikos*, da casa, e, mais geralmente, gestão, management” (Agambem, 2009, p. 35). Apropriado pela teologia medieval, o termo encontra-se na raiz da geneologia conceitual do dispositivo de Agambem, referindo uma *praxis* em oposição ao ser.

poder de uma ação no corpo a corpo entre as imanências do mundo e o próprio dispositivo; o dispositivo dramaturgico oferece aos compositores o poder de controlar o monstro de Deleuze, de o interceptar e agir sobre ele.

1.6.2 - Dramaturgia: expansão e textura

Podemos, por fim, dizer que na dialogia da colaboração (em que a palavra e as representações agenciadas antecipam, envolvem ou virtualizam a composição coreográfica e musical), o dispositivo encontra o seu devir dramaturgico. Para iluminar um pouco mais este movimento, cabe refletir sumariamente sobre a expansão do conceito de dramaturgia ao longo da modernidade. Originariamente ligado à arte de escrever textos dramáticos e aos princípios e regras que orientam a sua produção, o sentido de dramaturgia bifurca-se progressivamente, ao longo do século XX, em amplitudes semânticas mais extensas. Tal expansão sinaliza a evolução das tensões criadas pela ligação umbilical entre a palavra e a sua presentificação performativa. As palavras não são, apenas, a representação dos conceitos a que remetem; associadas à tipografia, elas desvelam camadas visíveis que expandem a produção de subjetividade (lembramos as 122 palavras de Cage). Associadas à duração, as palavras são também o timbre das vozes, o ritmo e a intensidade da elocução, a gestualidade agregada ou as imanências suplementares da oralidade. Pôr em cena as palavras – encená-las - implica fazer delas uma leitura que orienta a sua conversão no tempo performativo, numa duração. Essa leitura pertence ao diretor, é na sua operatividade que se funda a expansão do conceito de dramaturgia e se fundamentam as suas diversas ramificações.

Matteo Bonfitto situa a origem deste movimento no simbolismo, momento em que emergem novas tensões entre a palavra escrita e a sua representação em palco: “Os textos dramáticos se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de “realidades”, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável” (2011, p. 56). Os investimentos experimentais de Alfred Jarry (1873-1907), Gordon Craig (1872-1966) e, particularmente, de Meyerhold (1874-1940), contribuem, de diferentes formas, para a abertura da dramaturgia a novas virtualidades expressivas, desterritorializando o seu sentido original do campo da palavra para as estratégias de elaboração cênica e para o seu efeito contaminador do espaço, da cenografia, da música, da iluminação, do figurino

ou, inclusive, de novas formas de interpretação. De acordo com Bonfitto, o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956) e o “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud (1896-1948) virão igualmente distender (de forma significativa e por distintos motivos), a estrita relação entre dramaturgia e o texto dramático. Se Brecht se constitui com figura exemplar do dramaturgo moderno - atuando como escritor de cena e articulando o texto escrito com as demais componentes criação teatral - Artaud preocupa-se com a autonomia expressiva dos elementos cênicos, cindindo a sua hierarquia tradicional numa multifonia heterogênea. Apesar da distância radical entre as suas propostas, tanto Artaud como Brecht contribuíram decisivamente para expor a operacionalidade cênica de qualidades divergentes de expressão, por oposição a uma concepção tradicional de dramaturgia subsumida no texto dramático: “a palavra, por exemplo, deixa de ser nessas formas espetaculares a matriz semântica privilegiada do espetáculo, que estabelece uma relação de dependência com os outros elementos, tais como o figurino, a cenografia, e a música” (2011, p. 57). A dramaturgia passa a envolver camadas que não mais se homogeneizam ou reforçam umas às outras – como sugeria o conceito wagneriano de obra de arte total (*gesamtkunstwerk*) – mas que antes se entrelaçam de múltiplas formas numa textura que coloca em relação os vários elementos que compõem o fenômeno teatral e as suas inter-relações. Eugenio Barba (1936) virá criar uma espécie de heteronímia para a dramaturgia, refratando-a em três planos: no plano de composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, bem como dos dinamismos das suas imanências (dramaturgia orgânica ou dinâmica), no plano dos acontecimentos narrados que entrelaçam as personagens e orientam o sentido da sua interpretação (dramaturgia narrativa), e no plano das ressonâncias evocativas, “que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador” (2011, p. 58) (dramaturgia das mudanças de estado ou evocativas). Bonfitto recorre à problematização das propostas de Barba para associar a ampliação do conceito de dramaturgia à emergência gradual da noção de “dramaturgia como textura”.

Ela envolve o reconhecimento da produção de ocorrências expressivas que cobrem, em sintonia com elaborações presentes nesse ensaio, um continuum que vai do mais ao menos referencial, e que abarca desde os códigos cotidianos mais facilmente reconhecíveis até à produção de intensidades. Por outro lado, cabe ressaltar aqui a potencialidade relacionada à noção em questão. De fato, a dramaturgia vista como textura, ao reconhecer a complexidade que pode permear o trabalho do ator, resiste de maneira mais consistente às modelizações e às reduções teóricas, mantendo assim abertas as possibilidades de elaboração e de invenção (2011, p. 60).

Não cabe no contexto desta pesquisa a exploração exaustiva dos fatores históricos de deslocação ou expansão do conceito de dramaturgia, nem dos diferentes encadeamentos significantes que enunciam outras tantas derivações semânticas (como dramaturgia da cena, dramaturgia do ator ou dramaturgia da atuação, etc.), mas cabe, todavia, assinalar a emergência da “Dança–Teatro” e do que se vem chamando de “dramaturgia da dança”, pelo que representa de apropriação conceitual dos fatores estruturantes da dramaturgia pela composição coreográfica. A designação de dança-teatro remete ao expressionismo alemão, mas, como é sabido, a sua popularização e a irradiação da sua influência na dança contemporânea são indissociáveis da obra de Pina Bausch (1940-2009) e da sua companhia *Tanztheater Wuppertal*. Mais do que criar uma síntese entre dança e teatro, o conceito de dança-teatro se propõe a acolher, no terreno da criação coreográfica, a articulação inclusiva de códigos, processos e técnicas provenientes de diversas disciplinas expressivas. Nas palavras de Ciane Fernandes,

“a dança-teatro não é apenas a somatória de várias artes, nem apenas o rompimento de suas fronteiras, mas a descoberta de que a dança está presente em todas as formas de arte e na vida, enquanto lei energética e relacional fundamental da matéria, em ebulição e repouso, tensão e relaxamento, ondulação, contraste, motivação” (2012, p. 78).

A definição de Fernandes cria um enfoque no que me parece ser fundamental para a nossa discussão, ao vincular a conceitualização do teatro-dança à multiplicidade ontológica de um complexo heterogêneo de matérias expressivas, transversais a artes distintas. Ao gerar o termo de dramaturgia da dança, a Dança-Teatro produz uma síntese de poderosa efetividade funcional, ao mesmo tempo que absorve um compromisso paradoxal entre a semântica linguística e as instáveis significações do movimento dançado e das demais expressividades que convergem no seu território (como é o caso da música). A produção de sentido verbal, intrinsecamente associada ao conceito histórico de dramaturgia, ganha, com o teatro–dança, não uma mera expansão das suas implicações semânticas com outras putativas linguagens simbólicas (em cuja discussão não cabe insistir), mas um novo devir. O próprio encadeamento vocabular do conceito de Dança-Teatro (tão sintético como enigmático) ilumina a qualidade do seu acoplamento; na articulação entre as representações da palavra e as intensidades ontológicas da dança se desenha a zona de contato indiscernível de umas e de outras. Por outro lado, a dramaturgia da dança refere mais o resultado da colaboração entre dramaturgos e coreógrafos do que uma processualidade estável, ou dotada de propriedades funcionais específicas e recorrentes; ela refere mais a implicação do

pensamento de um determinado coreógrafo com um determinado dramaturgo do que um processo sistemático de construção de sentido. A colaboração de Pina Bausch com o dramaturgo Raimund Hoghe construiu-se, ao longo de dez anos, num processo de mediação entre a criação das cenas e as consequências da sua articulação exploratória, recorrendo tanto ao sentido da palavra - através da criação de textos ou da oralidade dos intérpretes – como a um profundo investimento na pesquisa de relações musicais entre a performatividade dos bailarinos e a trilha sonora. Interrogado sobre a sua relação criativa com Bausch, Hoghe afirmou: “Eu trouxe um pouco de música, algumas vezes textos, que ela usou nas apresentações. Mas acima de tudo eu estava lá para ajudar com a estrutura, para colocar as coisas em conjunto”³⁰. Este conjunto nada mais é que a fina rede que se entretete com as séries divergentes das ações dançadas, das elocuições verbais, da música, das transformações do cenário, das temperaturas da iluminação, enfim, com a polifonia expressiva de intensidades divergentes, desterritorializadas e sintetizadas em nexos convergentes. A colaboração entre coreógrafos e dramaturgos multiplicou-se nas últimas décadas do século XX, contribuindo para a consolidação de um conceito de dramaturgia da dança enquanto operatividade de descodificação de nexos e estruturação de narrativas heterológicas, com maior ou menor incidência de abstração expressiva. A dramaturga Marianne Van Kerkhoven, cúmplice de Anne Teresa De Keersmaeker³¹ em muitas das suas obras, se refere à dramaturgia como um processo metamórfico de significações:

Sejam quais forem as tarefas adicionais - por vezes muito práticas e, certamente, muito variadas – que o dramaturgo assuma no curso de um processo artístico, sempre permanecem várias constantes no seu labor; dramaturgia está sempre relacionada com a conversão do sentimento em conhecimento, e vice-versa³².

Aquilo de que Kerkhoven nos fala parece remeter precisamente para a possibilidade de representação das preensões imanentes ao plano de composição coreográfico (o que ele tem de qualitativo) naquilo que possibilita de agenciável e extensivo (o que apresenta de quantitativo). Podemos ligar naturalmente estes polos à

³⁰ Hoghe, Raimund, em entrevista com Bonnie Marranca, in “*Dancing the sublime*”, PAJ: *A Journal of Performance and Art*, nº 93”, Cambridge MA, 2010. Disponível em: <http://www.raimundhoghe.com/en/en_dancing_the_sublime.html>. Acesso em: 11 Nov. 2015 [tradução nossa].

³¹ Anne Teresa De Keersmaeker (1960) é uma coreógrafa belga, mentora e diretora da companhia “Rosas”.

³² Kerkhoven, Marianne Van, in “*Looking without pencil in the hand*”, *Theaterschrift* n. 5-6: *On dramaturgy*, 1994. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/2858>>. Acesso em: 11 Fev.2015 [tradução nossa].

tensão entre o sentido profundo e impronunciável do movimento e a sua superfície manejável, sua possibilidade de recorte, interpretação e justaposição. Se Kerkhoven refere um processo de conversão, Heidi Gilpin (que colaborou com William Forsythe³³), define sua produção dramaturgica como “tradução de ideias que podem ser linguísticas, matemáticas, científicas ou de qualquer outra natureza, de forma a criar um território comum com o coreógrafo em que obsessões mútuas possam interagir”³⁴. Gilpin entende a dramaturgia da dança como veículo de transdução negociada entre coreógrafo e dramaturgo; se a referência a obsessões mútuas sinaliza a conexão intersubjetiva dos dois criadores, a tradução de ideias procede à sua segmentação em vetores de representação e de síntese conceitual diferenciados. André Lepecki, que assina a dramaturgia de várias peças de Meg Stuart³⁵, recorre à expressão “explosões metafóricas”, nas quais são intuídas irradiações de sentido, de conexões éticas e estéticas, um elenco de propriedades derivadas de uma apropriação dramaturgica da mecânica abstrata que o movimento, a música, o espaço e o tempo e até a palavra – imersa num oceano de derivações funcionais – elaboram e movimentam num corpo dúctil e instável. A explosão metafórica de Lepecki coloca-nos perante as conexões inesperadas e imprevisíveis dos objetos na senda da sua própria representação, perante a abertura de fendas ou de rachaduras na estabilidade da sua reconhecimento; ela é a duração microscópica na qual se produz a subjetividade que orienta a produção de sentido - ou, associando Damásio e Deleuze, o devir autobiográfico da consciência nuclear.

O papel do dramaturgo da dança é, por fim, caracterizado por Kerkhoven como “olho externo“ do labor do coreógrafo, numa cadeia de permanente reciprocidade que apreende, transforma e devolve as estruturas em formação:

Dramaturgia é a paixão do olhar. O processo ativo do olhar; o dramaturgo é o primeiro espectador. Ele deveria ser aquele amigo, algo tímido, que cuidadosamente, pesando as palavras, expressa o que viu e que traços isso deixou; é o “olho externo” que quer olhar de um modo puro, mas que ao mesmo tempo conhece suficientemente bem o que acontece no interior do

³³ William Forsythe (1949) é um dançarino e coreógrafo estadunidense, conhecido pelo seu trabalho com o Ballet de Frankfurt e pela reorientação que deu ao balé clássico.

³⁴ Gilpin, Heidi, in “*Dance Dramaturgy: speculations and reflections*”, *Dance Theatre Journal*, vol. 16 no. 1, 2000, pp. 20-25. Disponível em: <[http:// http://sarma.be/docs/2869](http://sarma.be/docs/2869)>. Acesso em: 12 Fev.2015 [tradução nossa].

³⁵ Meg Stuart (1965) é uma destacada coreógrafa estadunidense, atualmente sediada na Europa.

processo para ser movido e envolvido no que lá se passa. A dramaturgia alimenta a desconfiança³⁶.

Lepecki questiona este conceito pela distância que ele implica entre o pensamento e a matéria. A tarefa do dramaturgo é, para ele, penetrar na substância da criação, mergulhar no oceano profundo em que as suas multiplicidades heterogêneas, confusas e contínuas, prosperam umas sobre as outras e em que o fluir das suas intensidades ilumina, aqui e ali, imagens homogêneas distintas e discretas. Para isso ele precisa de um novo corpo e de novos sentidos, um corpo competente para receber estímulos em todos os seus terminais nervosos, capaz de transmitir à consciência não apenas imagens visuais, mas também sonoras e somato-sensoriais, capaz, enfim, de expandir a cognição e enfrentar a resistência à significação, inventando a implicação das suas multiplicidades qualitativas:

Acredito sinceramente que a dramaturgia da dança implica a reconfiguração de toda a anatomia do dramaturgo, não apenas dos seus olhos. Quando entro no estúdio para iniciar o trabalho numa nova peça, a questão da anatomia torna-se uma questão muito importante e quase literal. (...) A questão é que eu posso reinventar esse olho. Eu posso fazê-lo ouvir. Ou usá-lo para lamber e sentir o gosto da cena. Resumindo, eu entro no estúdio como dramaturgo fugindo do conceito de “olho externo”. Eu entro para encontrar um novo corpo³⁷.

No estúdio de dança a dramaturgia acolhe as suas representações, tecendo a textura dos sentidos em camadas que não apenas se sobrepõem, mas que penetram umas nas outras, moldando o seu devir na materialidade dos corpos em movimento e nas virtualidades expressivas do universo em que duram. Desta duração emerge uma narrativa de sentidos instáveis, ela própria uma representação que cria os pontos contato entre séries as divergentes da dança, da música³⁸ e de todos os demais elementos que se atualizam na mesma simultaneidade, moldando as intensidades da sua duração.

³⁶ Kerkhoven, Marianne Van, in “*Looking without pencil in the hand*”, *Theaterschrift* n. 5-6: *On dramaturgy*, 1994. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/2858>>. Acesso em: 11 Fev.2015 [tradução nossa].

³⁷ Lepecki, André, in “*Dance Dramaturgy: speculations and reflections*”, *Dance Theatre Journal*, vol. 16 no. 1, 2000, pp. 20-25. Disponível em: <[http:// http://sarma.be/docs/2869](http://sarma.be/docs/2869)>. Acesso em: 12 Fev.2015 [tradução nossa].

³⁸ Não me debruçarei, nos limites desta dissertação, sobre a questão da dramaturgia musical porque esta se encontra intimamente associada, desde tempos muito remotos, ao vasto espectro do teatro musical e, de forma muito particular, ao surgimento da ópera, em cujo contexto a música assume uma função estruturante. A partir do período barroco, o libreto é, simultaneamente, um texto dramático e uma matriz que orienta a composição musical, na medida em que a composição da ópera se apoia na narrativa dramática do libreto para fundamentar a produção de funcionalidade musical, procurando na intriga entre os personagens, na temperatura das cenas e nas dinâmicas dos diálogos as matrizes estruturantes das suas virtualidades remissivas. Ao contrário da dramaturgia da dança, cuja conceitualização nasce de problematizações relativamente recentes sobre o primado linguístico da dramaturgia, a dramaturgia

O dispositivo dramaturgício surge, neste estudo, no prolongamento genealógico da expansão conceitual de dramaturgia, do mesmo modo em que se abre à invenção de zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento entre os objetos coreográficos e os objetos musicais, acionando os seus os conectores e virtualizando os seus nexos. Nesse aspecto, aproxima-se da máquina abstrata de Deleuze, uma máquina de mutação que opera por descodificação e desterritorialização. Não se confunde, porém, com dramaturgia, quer no seu sentido originário, quer nas suas derivações históricas. Ele não representa apenas a obra, mas o agenciamento da implicação e da temporalidade dos objetos que orientam o esforço composicional, configurando um instrumento que orienta o acoplamento entre a inventividade cognitiva dos compositores e a substância inventada da composição. Interessa-nos tal dispositivo dramaturgício como um devir, que se poderá atualizar num roteiro, numa simples ou complexa partitura, numa tabela que ordena ou num diagrama que orienta, num único conceito intensivo ou num plano conceitual extensivo, numa palavra, num poema enquanto gesto do mundo ou na prosa que o convoca, nas imanências de uma imagem ou nas imagens-movimento de um filme, na arquitetura inclusiva de tudo isto ou na sua radical neutralização, que confina a divergência das séries à sua aleatória convergência na duração – como fizeram Cage e Cunningham; um dispositivo dramaturgício cujo devir coloca o criador, enquanto ser-no-mundo, perante um abismo plural, heterogêneo, imanente e remissivo, numa abertura infinita à multiplicidade ontológica da colaboração e à cumplicidade inventiva dos colaboradores.

1.7 - O devir composicional do dispositivo dramaturgício

Tal como a composição, a elaboração dramaturgística requer um esforço. O dispositivo dramaturgício agencia o seu próprio trato com a matéria (a “composição” partilhada de relações significantes, intuídas na dança das idealidades imanentes ao plano de colaboração), que redundará na estabilização das imagens e dos conceitos e que irão orientar, por sua vez, a criação de movimento e de música, numa esfera de implicação solidária com as séries divergentes do pensamento musical e do pensamento

musical se remete às próprias origens do teatro e, embora se trate de um campo epistemológico potencialmente relevante para esta pesquisa, as implicações que lhe oferece têm algumas afinidades redundantes com as que foram sinalizadas na abordagem da dramaturgia da dança, no que respeita à conceitualização de um dispositivo dramaturgício enquanto ferramenta da colaboração artística entre composição musical e coreográfica.

coreográfico. A cartografia gerada pelo dispositivo dramaturgico é, pois, a face visível do plano de colaboração. Mas o plano de colaboração não se esgota na operatividade do dispositivo dramaturgico, antes se alimenta dele para se expandir em múltiplas polaridades divergentes, que aproximam ou afastam os compositores, que criam pontos de contato e rotas de abandono entre lógicas compositivas, que ora sublinham cumplicidades expressivas, ora afirmam ásperas autonomias. A paradoxal palíndromia das reflexões divergentes das palavras ou das imagens (cuja projeção nas consciências autobiográficas do compositor e do coreógrafo produz distintos recortes ou processamentos) faz do dispositivo dramaturgico o gatilho das erráticas implicações entre os círculos descentrados dos compositores, num plano de colaboração que se constitui como organismo instável e imprevisível, mas em cujos alvéolos se inscreve a conformidade de um único devir; um devir que virtualiza a obra e o seu plano de composição, que antecipa a unicidade da sua duração.

Assim, embora não se esgote nele, o dispositivo dramaturgico representa, na sua atualização funcional, a matéria da colaboração, na medida em que realça, numa fronteira imprecisa e volúvel entre expressões e operatividades divergentes, a ordenação empírica de uma convergência virtual, atualizando-a num sistema de representações dinâmico, funcional e produtivo. Há uma espécie de meta-dramaturgia implícita na operatividade do dispositivo dramaturgico, que não só se alimenta produção de sentidos entre representações, como orchestra os próprios gestos colaborativos e as suas implicações funcionais. Além da vinculação que o dispositivo dramaturgico proporciona na produção da dramaturgia de nexos, ao orientar a produção de matéria composta ela atua no alargamento da percepção do outro, na medida em que cria novas conexões entre o seu gesto composicional e as premissas originárias da dialogia colaborativa. O dispositivo dramaturgico, na sua inventividade intrínseca, aproxima os colaboradores da ontologia de um processo criativo dual, competente para agregar a silenciosa solidão do compositor e refleti-la em novos objetos cognoscíveis, que permitem reinventar a imagem do outro, renovando os dados empíricos da colaboração e promovendo inéditas possibilidades de convergência entre o pensamento coreográfico e o pensamento musical. No metabolismo do plano de colaboração, o dispositivo dramaturgico agencia, pois, o seu próprio gesto de composição. Ao contrário da composição coreográfica ou da composição musical, não pressupõe uma técnica ou habilidades específicas; antes vai urdindo, no contínuo fluir do plano de colaboração, os

recursos operativos que produzem efetividade expressiva e que aderem empiricamente a um programa de convergência conceitual entre a invenção coreográfica e a invenção musical. As técnicas e as habilidades de composição de uma dramaturgia coreográfico-musical (entendida como narrativa de nexos e causalidades entre representações heterológicas) são conquistadas no tecido do próprio processo criativo, decorrem das especificidades cognitivas dos seus sujeitos e refletem a inventividade da sua mútua implicação.

Capítulo 2 - Dance, Bailarina, Dance

2.1 - Clara Andermatt³⁹

Eu funciono um pouco como catalisador daquilo que se passa à minha volta e acabo quase por exorcizar, nas minhas coreografias, aquilo que me preocupa; mas não só a mim. Estou a tentar chegar à essência das coisas, a uma camada do ser humano que é universal, que nos toca a todos. É nisso que eu estou interessada. E é algo que não te passa pela cabeça, passa-te pelo estômago. Quase que não há leitura, não há que decifrar... simplesmente provoca-te e ajuda-te a reagir.⁴⁰

Falaremos agora do processo criativo de “Dance Bailarina Dance”. Antes, porém, cabe entender a profunda cumplicidade criativa desenvolvida ao longo de mais de duas décadas de criação conjunta. Tal experiência (seus vestígios consolidados na minha consciência autobiográfica) e o profundo reconhecimento mútuo que ela propiciou, foram elementos decisivos para a prosperidade do plano de colaboração desta obra. Trata-se de um trajeto que parte da dança, mas que deriva, ao longo de doze peças, pelos mais variados conteúdos conceituais, dinâmicas criativas e configurações estéticas. Assim, discorrerei brevemente sobre o historial dos processos criativos partilhados, tentando expor os aspetos mais relevantes em cada um, no que respeita ao seu perfil conceitual e aos dispositivos dramaturgicos implementados, ao seu contexto de produção e aos seus desafios criativos, procurando sinalizar a respectiva tradução no

³⁹ Considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa, Clara Andermatt inicia os seus estudos de dança com Luna Andermatt. Estudou no *London Studio Centre* e na *Royal Academy of Dancing*, em Londres. Foi bolsista do *Jacob's Pillow* (Lee, Massachusetts, 1988), do *American Dance Festival – I.C.R.* (Durham, 1994) e do *Bates Dance Festival* (Maine, 2002). Foi bailarina da Companhia de Dança de Lisboa, desde a sua formação até Junho de 1988, sob a direção de Rui Horta, e da Companhia Metros de Ramón Oller de 1989 a 1991, em Barcelona. Em 1991, cria a sua própria companhia coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. Depois de vários *workshops* orientados por Michael Margotta, professor de teatro e encenador, é convidada a tornar-se membro do *Actor's Centre ROMA*, em 2002. Ao longo de sua carreira, coreografou quatro peças para o *Ballet Gulbenkian* e é regularmente convidada a criar para outras companhias, a lecionar em diversas escolas e a participar como coreógrafa em peças de teatro e cinema. Clara Andermatt tem sido distinguida com diversos prémios dos quais destaca: 1982-83 Bolsa Bridget Espinosa – Londres; 1983 *The Best Student Award* do *London Studio Centre* e 2º Prémio de Coreografia do *London Studio Centre* com a peça *Cake Walk* – Londres; 1989 1º Prémio do *III Certamen Coreográfico de Madrid* com a coreografia *En-Fim*; 1992 Menção Honrosa do Prémio Acarte/Madalena Perdígão da Fundação C. Gulbenkian com a coreografia *Mel*; 1994 Em conjunto com o coreógrafo Paulo Ribeiro, é distinguida com o Prémio Acarte/Madalena AzeredoPerdigão da Fundação C. Gulbenkian com a obra *Dançar Cabo Verde*; 1999 Prémio Almada, atribuído pelo Ministério da Cultura, pela obra *Uma História da Dúvida*, também eleita Espectáculo de Honra do Festival Internacional de Almada.

⁴⁰ Clara Andermatt em entrevista a Maria de Assis (1995).

amadurecimento de nossos mútuos recursos e no desenvolvimento da nossa dialogia colaborativa.

2.1.1 - A edificação de uma experiência

O meu encontro com Clara Andermatt data, como já mencionei, de 1993, época em sou convidado para compor a música da sua peça Cio Azul. É a terceira obra da coreógrafa produzida em Lisboa, e a terceira apoiada pelo ACARTE⁴¹. Na minha experiência de colaboração com coreógrafos constavam já as primeiras peças com João Fiadeiro, Aldara Bizarro e Marta Lapa. O nosso encontro acontece no contexto do movimento da Nova Dança, algo que, como apresentado na introdução desta pesquisa, agitava os estúdios e os teatros, mas que estimulava também encontros e vivências mundanos, num circuito social que se ia ampliando com a afirmação de novos protagonismos e crescente midiaticização. Este primeiro encontro, que tantas e tão profundas consequências viria a ter no meu trajeto, se inicia com uma proposta insólita: Andermatt desafia-me a compor uma partitura cuja instrumentação se limita a um oboé e uma bateria, uma proposta tímbrica algo restritiva e bastante invulgar. O primeiro contato que tenho com o material coreográfico acontece num ensaio em que a coreógrafa me apresenta, no seu estúdio, um dueto recém-coreografado entre um homem e uma mulher, desenhando um trajeto de encontro muito longo e lento que culmina num beijo fracassado. Sugere-me então que eu desenvolva uma ideia musical para esse trajeto, o que eu faço exercitando a memória da poderosa impressão deixada por esse dueto. Qualquer coisa daquela ideia e daquela formalização reverberava no meu imaginário com uma profunda familiaridade. Um sentido da ductilidade do tempo e da riqueza expressiva do absurdo, um humor sutil que envolve o pulsar dramático, sem nunca se constituir tragédia ou anedota. Uma colocação desconcertante que se refletiu, muito rapidamente, na intuição de um discurso musical indissociável das imagens e do movimento que o originaram. Quando realizei a maquete e a levei de volta para o estúdio de dança, deu-se um acontecimento que determinaria não só a continuidade da nossa colaboração, mas, sobretudo, a consciência de um entendimento mútuo que estava para lá das palavras, que se afirmava, no terreno da composição, por uma forte empatia

⁴¹ Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

expressiva. Com efeito, esse dueto inicial encontrou na música uma imagem sonora natural, uma imanência poética que ampliava mutuamente os gestos coreográficos e musicais, criando uma intensidade fulgurante na divergência das suas séries e nos seus erráticos e imprevisíveis elos de convergência; acabáramos de inaugurar, algo intempestivamente, o nosso primeiro dispositivo dramático. Sobre as motivações que nortearam a criação da matéria coreográfica, declarava Andermatt na folha de sala:

É um trabalho sobre o amor. Com a consciência da diversidade das formas e da sua interligação, pretendo tratar o tema de maneira global; em busca da essência – encarada como definição pessoal. O clima é marcado pelo desejo de paz e de harmonia – desejo alimentado pelo que há de instável e hostil na atitude passional e na sua tendência comovente para a tirania. É a urgência de uma nova sensibilidade. Os bailarinos não são, mais uma vez, personagens fixas, não têm sexo determinado, são sentimentos ambulantes⁴².

Nesta busca pela materialização das formas do amor (e, sobretudo, pelo contorno que elas assumiam na expressividade de Clara), prosseguiu a demanda da minha própria face reverberante. A identificação de certo pudor, mesclado com uma total falta de cerimônia, nos colocaram num trilho de exploração de uma discursividade convergente, que se revelou, ao longo dos anos, ágil e frequentemente exuberante e inventiva.

Seguiram-se “Cemitério dos Prazeres” (1995), criado para o Ballet Gulbenkian e “Poemas de Amor” (1996), produzido, mais uma vez, pelo serviço ACARTE. Ambos prolongavam, de algum modo, a mesma reflexão sobre o amor, o desencontro e uma forma muito particular de disfunção afetiva, lugar em que o nosso mútuo desejo de estranheza e de prodígio se encontrava. Se no primeiro nos debruçamos sobre os prazeres como procura de bem-estar e felicidade, em “Poemas de Amor” perseguimos uma espécie de platonismo inconformado com sua própria intangibilidade. Nestas três peças, entre erros e acertos, se foi construindo um diálogo cada vez mais consistente na estruturação conceitual do relacionamento criativo, e uma intuição cada vez mais poderosa das inquietações criativas de cada um de nós, bem como do território em que estas se sobrepunham ou interpenetravam.

Em 1998 criamos “Uma História da Dúvida”, uma das mais importantes marcas do nosso percurso colaborativo, e de algum modo, a afirmação da sua maturidade. Para Clara foi um momento de síntese de uma relação com o arquipélago de Cabo Verde, que remontava a 1994 e que envolvia duas outras criações anteriores. Para mim representou

⁴² Andermatt, Clara, *in Site* oficial da Companhia Clara Andermatt. Disponível em: < <http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/29-cio-azul> >. Acesso em: 11 Fev. 2015.

a oportunidade de desenvolver, pela primeira vez, um labor de composição intensamente partilhado, um longo processo de experimentação com músicos e bailarinos cabo-verdianos (realizado em Cabo Verde e em Portugal), que originou uma copiosa fusão de elementos cinéticos e sonoros de origem étnica (baseados na tradição cultural cabo-verdiana) com um pensamento compositivo marcadamente contemporâneo e europeu. Tal processo permitiu atingir uma forte implicação entre o trabalho dos bailarinos e dos músicos em cena, originando uma identidade idiomática muito particular:

Tudo se expressa através do movimento e da música. As palavras são fundamentais. Acionam pensamentos e emoções que formam e informam tanto o movimento como a música. Mas tudo o que é relevante do ponto de vista do significado, foi incorporado no som, no ritmo e no gesto⁴³.

O processo criativo de “Uma História da Dúvida” se inicia com uma série de entrevistas que os intérpretes fizeram à população de São Vicente, uma das ilhas do arquipélago onde se realizaram audições, *workshops* e parte do trabalho de composição cênica. As questões colocadas eram: O que é o Amor? O que é a Dúvida? O que é o Futuro? O que é o Fim do Mundo? Mais do que perguntas, elas funcionavam como provocações, pela amplitude do seu âmbito e pela subjetividade que convocavam. As respostas coletadas inspiraram a produção de poemas, que seguidamente se transformaram em ritmos, música e gestos. No nosso plano de colaboração surgiram materiais plenos de autenticidade, imbuídos de uma intensidade simultaneamente singela e agreste. O título da peça propõe (para além de um indício programático que se consubstancia nas perguntas iniciais propostas pelos intérpretes à população de Mindelo⁴⁴) uma proposta operativa que sintetiza o processo de composição na sua globalidade. Questionar as formas tradicionais que desenhavam o material proposto pelos intérpretes colaboradores e deslocá-las para um território de contemporaneidade, através da identificação e manipulação dos seus parâmetros formais ou de suas remissões poéticas, se revelou um dispositivo dramático fértil e efetivo.

A peça começa com um filme que funciona como prólogo; Este filme situa-nos num território privilegiado para iniciar a viagem. Sozinho na sua mota o viajante segue o caminho delirante da vida, feito de interrogações, desejos e certezas provisórias. A velocidade do pensamento oscila entre o medo e a

⁴³ Idem. Disponível em: <<http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/25-uma-historia-da-duvida>>. Acesso em 11 Fev. 2015.

⁴⁴ Mindelo é a cidade capital da ilha de S. Vicente, Cabo Verde.

fuga, o som entre o ruído e a harmonia, as imagens entre a realidade e a ficção. O que se segue é um desenvolvimento deste primeiro enunciado⁴⁵.

Interrogações, desejos e certezas provisórias foram as poderosas ferramentas que partilhamos neste processo composicional; a descoberta do seu poder transformador da nossa própria conformação artística reverbera, ainda hoje, na minha disposição criativa.

Em 1999, surge “*DanDau*”, um concerto encenado que pretende levar mais longe alguns aspectos intrinsecamente musicais que haviam sido intuídos no processo de criação de “Uma História da Dúvida” mas que permaneceram inexplorados. Vários artistas transitam para esta nova montagem, novos elementos são acolhidos, num processo que se desenvolve ao longo de cerca de um ano. Desta obra seria editado, pela própria ACCCA-Companhia Clara Andermatt, o CD homônimo. A direção musical é assegurada por mim e por Clara num aprofundamento de estratégias composicionais delineadas por ambos na peça anterior e contando novamente com a colaboração dos artistas participantes. “Esteve em causa um diálogo vivo entre saberes adquiridos e especulações criativas, sem nunca perder de vista a qualidade dos movimentos que produzem som e a própria qualidade dramática do som produzido”⁴⁶. Embora a criação musical passasse, desde “Cio Azul” (cuja provocação inicial – a sugestão de instrumentação - é definitivamente condicionante do resultado sonoro), por um crivo sempre interveniente da coreógrafa, nesta obra ela assume um papel mais ativo na direção musical, enriquecendo desse modo a minha própria desenvoltura criativa na perseguição dos objetivos expressivos. Essa intimidade, que me leva reciprocamente a atuar diretamente sobre questões de criação cênica, é já o reflexo da longevidade, intensidade e êxito de nossa experiência de colaboração.

Em 2003 é criada a peça “Polaroid”, cuja identidade performática procura os seus sentidos em dinâmicas de excesso e de contrastantes coabitações de velocidade, inspirando-se na estética dos jogos digitais e procurando as tensões do mundo real na simulação de um mundo virtual. A participação do cineasta e diretor Rui Otero (1968), (que havia já assinado o filme de introdução de “Uma História da Dúvida”), traz para o

⁴⁵ Andermatt, Clara, *in Site* oficial da Companhia Clara Andermatt. Disponível em: <<http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/25-uma-historia-da-duvida>>. Acesso em 11 Fev. 2015.

⁴⁶ Andermatt, Clara, *in Site* oficial da Companhia Clara Andermatt. Disponível em: <<http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/24-dan-dau>>. Acesso em 11 Fev. 2015.

palco uma dimensão imagética inovadora, no contexto das criações de Andermatt. A música composta para a cena (de forte pendor eletrônico) se articula, dialoga e, por vezes, se confunde com a trilha criada para as imagens projetadas nos três cicloramas que constituem o cenário e que envolvem todo o espaço cênico.

POLAROID é uma personagem em jogo. Auto programada para sobreviver, como num *videogame*, compulsivo, dual e lúdico. O corpo é preso pela imagem. As palavras correm como questões em cadeia para fora do seu corpo imóvel. Incorpora todas as experiências que viveu como se condensasse naquele momento toda a sua vida: uma corrida do princípio ao fim. Um ciclo imparável em que a morte é o início da etapa seguinte⁴⁷.

Nos créditos de “Polaroid” sou referido, pela primeira vez, não apenas como compositor musical, mas como co-criador e dramaturgo, do mesmo modo que Ruy Otero, Amélia Bentes, (bailarina e assistente coreográfica) e a própria coreógrafa. O dispositivo dramaturgico desta obra trazia para uma mesma reflexão aspectos icônicos dos jogos digitais (nomeadamente sua estruturação e seu imaginário), aspectos narrativos (onde o teatro, o cinema, a *performance* do movimento e a música se poderiam constituir como elementos propulsores), aspectos éticos (através dos quais se ia definindo uma funcionalidade operativa) e aspectos filosóficos (que questionavam o espaço e o tempo sociais). Da convergência do nosso esforço criativo não resultou uma história concreta, linear, mas antes uma narrativa de contornos enigmáticos. A dramaturgia assumia pela primeira vez, para mim, os contornos de uma espécie de ciência oculta, ou a figura metafórica de um caldeirão mágico, no qual os ingredientes constituídos por referências, imagens, ideias, sentimentos, desejos, compulsões, imaginários e toda a sorte de vontades animadas por desígnio de criação se misturavam, reagindo numa ebulição imanente e gerando os sentidos sintéticos que fundamentavam o esforço de composição.

Seguiram-se “As ondas” (2004), montagem em que Andermatt se associa aos diretores João Garcia Miguel⁴⁸ e Michael Margotta⁴⁹ numa agitada direção tripartida. Desta peça, criada a partir do livro homônimo de Virginia Wolf (1882-1941), resulta a memória de alguma dificuldade na criação de um ponto de observação comum entre todos os criadores envolvidos. A essa dificuldade não é estranha a deslocação do polo

⁴⁷ Andermatt, Clara, in *Site* oficial da Companhia Clara Andermatt. Disponível em: <<http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/23-polaroid>>. Acesso em 11 Fev. 2015.

⁴⁸ João Garcia Miguel (1961) é um diretor de teatro, dramaturgo, artista plástico e *performer* português.

⁴⁹ Michael Margotta (1946) é um ator, professor e diretor de teatro americano, diretor artístico do “*The Actor's Center*” - Roma.

de concentração criativa do movimento e da música para a criação de personagens e para a dramaturgia teatral. Tratou-se de um trabalho exploratório que procurava rearticular os sentidos do romance de Wolf numa pesquisa sobre as possibilidades da sua encenação. A música e o movimento se revelam, neste processo, apropriáveis pela sua eventual teatralidade⁵⁰, pela sua espessura enquanto signos concorrentes num tecido de representações que procura servir a poética de Wolf. Se por um lado assistimos aqui a um investimento mais consistente da coreógrafa no âmbito da dramaturgia teatral, observamos igualmente alguma fricção (partilhada por mim e pela coreógrafa) derivada das problematizações com que o sentido da palavra e a inteligibilidade narrativa reagem às imanências do movimento e da sonoridade: à libertária vocação de Andermatt por uma poética de significações imprecisas ou ambivalentes, se contrapunha nesta colaboração certo “confinamento dramático”, que dirigia as ideias e os gestos criativos para uma funcionalidade cênica concreta, cedendo ao texto o encargo de orquestrar a convergência dos discursos.

“O grito do peixe” (2005) nasce de uma residência artística na cidade de Olhão, no sul de Portugal, e associa um núcleo de bailarinos profissionais a um conjunto de jovens intérpretes oriundos de uma escola local e a uma banda de *rock*. Tal como em “Uma História da Dúvida”, a atualização dramatúrgica da obra resulta da pesquisa coletiva sobre a particularidade das vivências da população desta cidade de pescadores, suas tradições, suas características socioculturais e sua condição periférica. A participação dos jovens intérpretes funciona, mais uma vez, como instrumento desbravador de uma autenticidade vivencial oculta ou marginalizada pelos poderes instituídos. Mais uma vez ensaio a contaminação de uma tipologia musical (desta vez o *rock*, apresentado como um dos alicerces conceituais) com pontos de fuga que a transportam para outras paragens estéticas (por via de uma problematização enraizada nos processos de composição da música erudita contemporânea), sem perder a energia e o imediatismo a ela associados.

Em 2008 sou convidado por Clara Andermatt para a criação de “Meu Céu”, em colaboração com Vítor Rua⁵¹, outro compositor musical com quem ela partilhou

⁵⁰ Refiro-me à famosa definição de Roland Barthes de que “a teatralidade é o teatro menos o texto”.

⁵¹ Vítor Manuel Ferreira Rua, conhecido artisticamente como Vítor Rua (1961), é um músico, produtor e compositor português atuando nas áreas da composição erudita, da música improvisada e do rock. É mestre em Etnomusicologia e doutorando em Musicologia na Universidade Nova de Lisboa.

anteriormente vários processos criativos. Tratou-se de um espetáculo atípico (no contexto de nossa trajetória trilhada, até aqui, em salas de teatro), apresentado pela primeira vez no *Imaginárius*-festival internacional de teatro de rua de Sta. Maria da Feira, Portugal. O fato de ser uma peça ao ar livre, que obrigava a um investimento constante em gestos espetaculares, levou a nossa pesquisa criativa para inéditas paragens, procurando na definição de vários núcleos expressivos (cada um com distinto potencial energético e semântico), polos de contraste que gerassem diálogos estruturantes. A peça, criada em residência, integrava no seu elenco bailarinos, atores, músicos e *traceurs* (praticantes de *parkour*), para além de um grupo de intérpretes com mais de 60 anos. A ocupação de uma área de grandes dimensões, em que o público circulava livremente, foi organizada em função da deslocação espacial desses núcleos (núcleo dos músicos, núcleo dos *traceurs*, do coro de idosos, da cantora lírica etc.), ou da deslocação da atenção do público para a performatividade de cada um deles. A justaposição ou sobreposição desses núcleos ia desenhando uma narrativa telúrica alternando velocidade e deslumbramento, ruído e lirismo, crueza e artifício. A rua trouxe, neste projeto, a urgência de produzir uma ampla gama de sensações visuais e sonoras, uma imanência peculiar que transcendesse o esforço de atribuição de significados em tempo real, que não apelasse ou induzisse uma reflexão ponderada, que pudesse ser capturada ou abandonada em qualquer momento por um público volante e que ainda assim nele deixasse uma marca impressiva forte e intangível. Especialmente interessante e desafiador foi a partilha com Vitor Rua dos destinos musicais da obra. Se o processo de partilha em colaboração implica um processo de invenção de si próprio e do outro (pressupondo o deslocamento em relação ao território do outro), com a presença de Rua essa deslocação assume um triplo sentido: não apenas a interpretação do pensamento coreográfico e dramático de Clara Andermatt, como também a percepção do pensamento musical de Rua e, ainda, a compreensão de uma inédita dinâmica de representações e de significados no metabolismo do nosso plano de colaboração.

Em 2009 criamos “Void”, recuperando dois dos intérpretes de “Uma História da Dúvida” e de “*DanDau*” (Avelino Chantre e Sócrates Napoleão), numa reflexão sobre a imigração e o desenraizamento. É uma peça intimista, “inspirada nas tristezas, nas dificuldades, nos benefícios e numa década de crescimento de dois cabo-verdianos em

Portugal”⁵². Significou um regresso a uma memória muito estimulante de partilha e de criação e, de certa forma, levou à criação de uma meta-memória que reflete impressões recolhidas em diferentes camadas temporais. A nostalgia que atravessa a peça confunde-se um pouco com a nostalgia do ciclo criativo que originou “Uma História da Dúvida” e “*DanDau*”. Os textos, criados pelos intérpretes, cruzam-se com as intervenções musicais, gestos dançados, numa continuidade fluída que não apenas nos conta uma história, mas antes nos apresenta a celebração comovente de uma diáspora que encontra na arte sua sublimação existencial. O questionamento da circulação dos sentidos da palavra, do movimento e da música – a composição das suas convergências e a intuição das suas divergências - ganha nesta etapa novas configurações.

“*SoSolo*”, criado no final de 2009 é um trabalho em que Andermatt se desafia a si própria não só a interpretar sozinha um espetáculo de noite inteira, mas a arriscar a exploração de novos territórios conceptuais e performativos. A presença do teatro e da palavra tem neste espetáculo, mais do que em qualquer outro momento de sua carreira, um protagonismo decisivo. Nesta montagem tem o apoio do ator e diretor novaiorquino, Robert Castle⁵³, que colabora na concepção e dramaturgia desta peça. Castle estudou com Lee Strasberg em Nova York, possui um vasto curriculum de encenação e direção de atores e o seu universo é o do teatro e do cinema, o seu objeto é o personagem e a dramaturgia teatral. Toda a construção da peça foi assim virada para a construção de uma narrativa de contornos autobiográficos, socorrendo-se de fragmentos de textos teatrais de origens diversas, combinados com ações performativas em que o corpo transporta os sentidos das palavras para uma atualização expandida pela eloquência silenciosa do movimento, pela turbulência do som e pelas remissões emocionais da música. Foi, talvez, o mais exigente processo criativo na história das nossas colaborações, pela resposta que ambos tivemos que dar a um olhar externo, profundamente rigoroso em relação à inteligibilidade da proposta dramaturgica.

No ano seguinte participo em “Durações de um minuto”, em que Clara Andermatt divide a direção com Marco Martins, outro artista da área do teatro e do

⁵² Andermatt, Clara, in *Site oficial da Companhia Clara Andermatt*. Disponível em: < http://www.clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/14-void>. Acesso em 11 Fev. 2015.

⁵³ Robert Castle é um ator de teatro e cinema e TV, professor e diretor de teatro e cinema americano, fundador e diretor da *IT New York*, uma companhia internacional de teatro sediada em Nova York (N. do A.).

cinema. À equipe juntou-se o escritor Gonçalo M. Tavares, responsável pelos textos, previamente escritos e editados em diversas publicações - o que gerou um esforço de articulação dramaturgica na qual ele só tardiamente participou. Neste projeto “o palco transforma-se em cápsula, espaço isolado onde se perdem as referências temporais e onde, por essa mesma razão, o tempo se alarga e encolhe conforme cada um dos personagens o vive”⁵⁴. A proposição narrativa desenhava-se assim num “espaço onde se fazem experiências sobre o tempo e com o tempo” (Id.). Uma primeira fase do processo criativo deu-se em reuniões dos quatro criadores (Martins, Andermatt, Tavares e eu próprio) em que se tentou alcançar certa unanimidade conceitual relativa ao tema. O processo em estúdio, que já não contou, numa fase inicial, com a presença de Gonçalo M. Tavares, revelou uma frágil compatibilidade entre Marco Martins e Clara Andermatt no plano operativo. Suas fortes personalidades divergiram tanto na percepção da coerência do material produzido como nas próprias estratégias de perseguição desse material. Criou-se um contexto criativo bicéfalo, que me colocou desafios transformados, por vezes, em obstáculos intransponíveis. Essas dificuldades estavam, naturalmente (para mim), mais ligadas ao imaginário e aos métodos de Marco Martins do que aos de Clara Andermatt, mas os impasses sofridos, enquanto compositor, se relacionavam com a opacidade do processo como um todo. Houve o lugar da experiência, condições privilegiadas para que ela ocorresse, mas a todo o momento testemunhava um desencontro proporcionado mais pela tentativa de adequação de *praxis* e convicções estéticas individuais ao contexto proposto de colaboração do que, propriamente, a uma genuína exposição a uma experiência partilhada e à oportunidade de contágio criativo. Tive, por vezes, a sensação de participar simultaneamente em dois processos distintos, em que estratégias exploratórias e gestão de resultados se digladiavam frequentemente numa estéril contenda. Paradoxalmente, a tensão algo caótica do plano de colaboração acabou por gerar uma produtividade efetiva e um plano de composição consistente. Do material que então concebi (e cuja produção encetei) apenas uma pequena parte terá sido desenvolvida e efetivada. Contudo, o projeto de espacialização sonora (com uma complexa combinação de quatro sistemas sonoros

⁵⁴ Andermatt, Clara, *in Site* oficial da Companhia Clara Andermatt. Disponível em: < <http://www.clara-anderematt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/4-duracoes-de-um-minuto>>. Acesso em 11 Fev. 2015.

independentes) revelou-se uma presença marcante não apenas na definição do objeto artístico, mas como inspiração pessoal para pesquisas futuras.

Chegamos assim ao limiar do processo criativo de “Dance Bailarina Dance”, nossa décima segunda colaboração e objeto de análise nesta pesquisa.

2.1.2 - A gênese e o enquadramento

A Companhia Nacional de Bailado apresentou o seu primeiro espetáculo no Teatro Rivoli, no Porto, a 5 de dezembro de 1977, tendo a estreia oficial ocorrido no dia 17 do mesmo mês no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa. O programa era constituído, entre outras peças, pelo segundo ato do Lago dos Cisnes de Petipa na versão de Brydon Page, com música de Tchaikovski e cenário de Cruzeiro Seixas, e Canto de Amor e Morte de Patrick Hurde, com música de Fernando Lopes-Graça e cenários e figurinos de Júlio Resende. Dançaram o papel de Odette, em dias alternados, Raya Lee e Luísa Taveira.⁵⁵

A Companhia Nacional de Bailado (CNB) é uma companhia de repertório com uma extensa tradição no panorama da dança em Portugal. Dotado de uma estrutura artística e institucional sólidas, é constituído por um elevado número de bailarinos (entre principais, solistas, corifeus e restante corpo de baile). Reúne um *staff* artístico que inclui mestres de bailado, ensaiadores, instrutores de dança, coordenadores musical e artístico, bem como uma coordenação de projetos especiais, virados para a comunidade. Possui uma logística assente num edifício próprio (estúdios e administração), no centro de Lisboa, assegurando ainda a ocupação e programação do Teatro Camões, um dos mais importantes teatros portugueses. Luísa Taveira⁵⁶, que retomou o cargo de diretora artística da CNB em outubro de 2010, dirigiu a Clara Andermatt o desafio de criar uma peça para a companhia a estrear em Abril de 2013, sugerindo igualmente a minha colaboração no projeto, como compositor musical. Esse

⁵⁵ *In site* oficial da Companhia Nacional de Bailado, texto de Mónica Guerreiro, Março de 2014. Disponível em: < <http://www.cnb.pt/gca/?id=13>>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

⁵⁶ Luísa Taveira é uma ex-bailarina e ex-professora, atual diretora artística da Companhia Nacional de Bailado, formada pela *Upper School* do *Royal Ballet*, em Londres. Como bailarina foi artista convidada de várias companhias europeias, com as quais dançou em Inglaterra, Bélgica, França, Alemanha, Suíça, Itália e Áustria, destacando-se a sua participação no *London City Ballet*. Foi diretora adjunta para a programação do Centro Cultural de Belém e professora coordenadora do ramo de espetáculo da Escola Superior de Dança, do Instituto Politécnico de Lisboa. É Mestre pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

convite propunha uma leitura do universo artístico dos filmes musicais americanos das décadas de quarenta e cinquenta do século passado. Previa igualmente a presença ao vivo de uma *Big Band* tradicional de *jazz*, para além da disponibilização de todo o contingente de bailarinos da companhia. A imagem que se criou, impressa no desafio do projeto, foi a da expectativa de um resultado com uma forte componente mimética das fontes referenciais (os musicais americanos clássicos), tanto coreográfica como musicalmente falando.

Se num primeiro momento, essa evidência me levou a questionar o convite (por não me considerar uma escolha adequada à criação de um revivalismo paródico dessa “época dourada” de Hollywood), tal hesitação proporcionou entre nós, contudo, um acordo tácito fundador: a resposta a esta encomenda, tão fortemente delineada nos seus contornos analógicos, seria transgressora e, certamente, aventureira, como tem sido todas as nossas investidas criativas. Luísa Taveira propunha, em Junho de 2012, o seguinte texto de apresentação da peça:

Os anos quarenta e cinquenta do século passado são justamente considerados os anos de ouro do cinema musical americano. As rotinas de dança e os temas musicais que se constituíam como parte substancial da narrativa dos filmes são os pontos de partida de Clara Andermatt e João Lucas, criadores desta nova produção da CNB. Desde logo, o título remete para a canção de 1947 que Vaughn Monroe, Bing Crosby, Nat King Cole ou Frank Sinatra eternizaram, mas é o espírito de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Glenn Miller, Vincent Minnelli, Judy Garland, Fred Astaire, Michael Kidd, Gene Kelly, Ginger Rogers, Cyd Charisse, Carmen Miranda, Esther Williams e de tantos outros que pretendemos convocar, revendo-os à luz do nosso tempo.

Assumindo uma primeira impressão de que tal texto remetia para uma espécie de musical de homenagem aos filmes de Hollywood desse período e que poderia, desde o primeiro momento, induzir em erro quem por ele tomasse contato com a peça (no sentido de gerar expectativas de certa ligeireza na aproximação ao tema), sugerimos uma alteração que traduz bem a abertura do âmbito conceitual da proposta:

Os anos quarenta e cinquenta do século passado são justamente considerados [...] mas é o espírito de George Gershwin, Cole Porter, Glenn Miller, Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers, Esther Williams e de tantos outros que pretendemos convocar, revendo-os à luz do nosso tempo, não como uma homenagem ao *entertainment*, mas como matéria prima para uma reflexão sobre o lugar da alegria nas nossas vidas.

Afirmávamos assim, perante a CNB, o nosso propósito de não criar um mero pastiche mas antes uma obra alicerçada na releitura (criativa e autoral) dos musicais americanos dessa época. Nesta determinação se coloca o desafio de interrogar os traços

distintivos de um gênero complexo de interdisciplinaridade artística, em que códigos musicais, coreográficos, cinemáticos e dramaturgicos se inscrevem numa tradição simultaneamente popular (em sua vocação de entretenimento) e extremamente sofisticada (em todos os parâmetros da sua produção). Partimos assim para um lugar incerto, assumindo o risco de moldar o desafio proposto a uma interpretação traduzida pelas nossas inquietações artísticas pessoais e alicerçada numa cumplicidade construída ao longo do nosso percurso colaborativo.

2.1.3 - O trânsito transatlântico dos sentidos

Em todos os processos criativos que partilhei com Andermatt, a criação da música coincidiu cronologicamente com a criação do movimento; os materiais cênico e musical sempre foram desenvolvidos em ambiente de mútua afetação, tendo muitas vezes sido criados simultaneamente em estúdio. Quando não, foram articulados em processos experimentais que geraram as formas e os conteúdos das obras, mas também erros e tentativas frustradas. Essa dinâmica configura um procedimento transversal a toda a criação da coreógrafa, o de questionar sistematicamente a atualização das suas proposições (dos pequenos gestos às implicações macroestruturais), interpretando-as num encadeamento de conexões fortemente idiossincrático. Tal prática estava, neste projeto, fora de cogitação, pelo menos em seus moldes tradicionais: a criação de uma obra de grande dimensão com o envolvimento de um ensemble atuando ao vivo implicava um longo e solitário trabalho prévio de escrita musical – longos silêncios no plano de colaboração. Foi feita uma previsão, que se revelou adequada, de cerca de quatro meses de trabalho prévio de composição musical, de modo a ser possível iniciar o processo coreográfico com os bailarinos com uma noção tão aproximada quanto possível do resultado final da música.

Estando eu radicado em Brasília e a coreógrafa em Portugal, a nossa colaboração se revestiu, nesta longa fase inicial, de um investimento conceitual prévio particularmente aprofundado, desenvolvido por via epistolar e em sessões de teleconferência. Aqui reside a principal originalidade do processo no contexto da nossa experiência comum. A distância geográfica e a dimensão temporal do processo propiciaram, por um lado, uma lenta exploração das linhas de pensamento criadas em conjunto e, por outro, um esforço de elaboração mais direcionado para a articulação

significante das ideias do que para uma projeção antecipada das suas formas potenciais. Para este procedimento me socorri inúmeras vezes da minha intimidade com a identidade expressiva de Andermatt, associando à minha recepção da proposta criativa as cores vivas da sua inquietação artística, do seu exuberante imaginário, dos seus questionamentos existenciais e filosóficos, do seu particular vocabulário coreográfico e da qualidade do afeto que alimenta a sua relação com o mundo. Ao longo das minhas solitárias jornadas de elaboração criativa e de escrita musical, foi nessa cartografia que estabeleci as minhas rotas de composição e com ela conferi intimamente a potencial pertinência de todas as ideias musicais. A nossa longa experiência colaborativa passou, deste modo, a se constituir como um elemento central de todo o processo criativo de “Dance Bailarina Dance”. Os nossos encontros virtuais, com sessões de *brainstorming* por teleconferência e com a partilha de ideias e de materiais por correio eletrônico, permitiram um contato permanente entre as nossas especulações individuais e o confronto assíduo tanto de referências inspiradoras quanto de propostas concretas no plano compositivo. Assim, a impossibilidade de testar imediatamente em estúdio os resultados da nossa deriva transatlântica – a privação da presença e o confinamento do plano de colaboração à permutação de representações conceituais - gerou uma reformulação original das nossas rotinas colaborativas, aguçou nosso engenho e refinou nosso esforço de conceptualização. Ao longo de sete meses (entre Junho de 2012 e Janeiro de 2013) criamos um espetáculo de dança sem experimentar na prática um único movimento. A fase final da produção (de Fevereiro a Abril de 2013) não traria, contudo, nenhum impasse dramático nem nenhuma inflexão estrutural significativa.

2.2 - A construção de uma dramaturgia

2.2.1 - As referências iniciais

A imersão no universo referencial proposto se deu pelo visionamento de secções emblemáticas de filmes musicais americanos: Cyd Charisse em “*Party Girl*”(1958), Jane Russel em “*French Line*” (1954), ou Ann Miller em “*I'm Gonna See My Baby*” (1941) foram algumas das referências propostas por Luísa Taveira, objetivando um enquadramento genérico concreto da sua proposta inicial. Num movimento similar de pesquisa se enquadra a curiosidade de Andermatt pelos filmes de Esther Williams e suas

coreografias aquáticas (denunciando já o apreço por certo exotismo que se destaca do cânone em produções congêneres). O esforço inicial de análise dos vários exemplos visionados nos colocou perante duas ordens de evidências que se revelaram importantes para a forma como abordamos o desafio proposto:

Por um lado se apresentava o caráter de puro entretenimento deste gênero cinematográfico, numa época de grandes convulsões sociais e políticas, catástrofes bélicas e reconfiguração do “mundo livre” nos alvares da guerra fria. Como observa Daniel Tércio no programa de “Dance Bailarina Dance”, o florescimento deste gênero cinematográfico atende à necessidade de recuperar certa *joie de vivre*, em que “a *star* se afirmava magnífica. E, com ela (nela), a bailarina, já não necessariamente a bailarina romântica, mas sim a mulher que era capaz de dançar ao som de uma *jazz band* ou de mergulhar de uma prancha de piscina”⁵⁷. Herdeiro dos espetáculos de *Music-Hall* e do *Vaudeville*, o musical americano molda o enredo cinematográfico de modo a oferecer ao público uma experiência de prazer imediato, centrada em exuberantes números musicais e de dança, sendo estes momentos integrados diegeticamente num ágil fluxo narrativo. A singularidade de cada filme é mais fortemente associada às particularidades dos seus momentos de *performance* coreográfico-musical do que aos frequentemente ingênuos (ainda que eventualmente engenhosos) enredos. O interesse de grandes massas de público pelo cinema musical refletiu a efetividade do dispositivo: uma certa elementaridade dramática e quantidades substanciais de quadros musicais definiram tipologicamente este gênero desde a sua gênese (com a estreia do cinema sonoro e o “The Jazz Singer” de Al Jolson, de 1929), tornando-se rapidamente um dos mais populares de Hollywood. Como afirma Rick Altman no seu livro “*The American Film Musical*”, “para cada espectador interessado na estrutura e significado de um musical, há milhares de outros que só pretendem passar um bom bocado”⁵⁸ (1989, p. 32). Segundo Altman, o gênero musical recusa o desafio analítico, preterindo o primado do sentido a favor de uma total rendição ao entretenimento. Inscreve assim sua mensagem de tal forma que logra atingir os espetadores mais relutantes a se envolver num processo de interpretação consciente.

⁵⁷ Disponível em:

<http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

⁵⁸ Tradução nossa.

Outro aspecto que sobressaiu da nossa abordagem inicial foi a percepção de um foco narrativo dual, transversal a todos os filmes abordados, que instala sua tensão entre sexos opostos, estatutos sociais opostos, polos de ação opostos, atitudes e caracteres opostos. O trajeto dos personagens principais é assim conduzido por conexões dialéticas que geram o fluxo narrativo e inspiram o imaginário das sequências musicais e dançadas. Esta dualidade requer do espectador sua atenção “não tanto à cronologia e progressão – já que o resultado do jogo entre homem e mulher é inteiramente convencional e previsível – mas simultaneidade e comparação” (Altman, 1989, p. 19).

A combinação destes dois aspectos nos conduzirá (como veremos um pouco mais tarde), à configuração do dispositivo dramático da nossa criação.

2.2.2 - Uma imagem sonora

A polarização entre uma aproximação mimética ao universo dos anos de ouro do cinema musical americano e os gestos de composição contemporâneos que a citam, comentam, fragmentam, reformulam ou simplesmente a ignoram, constituiu, desde o primeiro momento, a nossa principal dinâmica reflexiva. A primeira decisão tomada neste sentido se relaciona com a própria composição do ensemble instrumental previsto na proposta de Luísa Taveira. A reflexão sobre a sonoridade e sobre os recursos tímbricos da peça foi, assim, o nosso primeiro movimento de colaboração criativa. Acrescento que esta deliberação inaugural – a definição da sonoridade da peça – se trata de uma reincidência operativa cara a Clara Andermatt. Lembremos que, em “Cio Azul”, ela propunha a composição de uma partitura escrita exclusivamente para oboé e bateria, que em “Uma história da dúvida” participou decisivamente na seleção dos intérpretes cabo-verdianos que executariam a música ao vivo, que, em “Dan Dau”, não só integrou o grupo de performers como se metamorfoseou em cantora, que em “O grito do peixe” uma das premissas era a constituição de uma banda de Rock com duplicação de baterias, que em “Meu Céu” assumiu, juntamente comigo e com o compositor Vítor Rua, um papel determinante de direção musical, enfim, que a participação efetiva nos destinos sonoros e musicais das suas peças é uma recorrência constante, significativa e determinante.

A presença de um conjunto instrumental com as características de uma *Big Band* foi, como já referi, uma das premissas da proposta da CNB. Extremamente popular

entre os anos 20 e 50 do século passado, trata-se de um tipo de formação instrumental (de 12 a 25 músicos) que se tornou padrão para uma escrita musical idiomática que se vem desenvolvendo até hoje, com uma organização tímbrica estável e altamente efetiva. Possui, tradicionalmente, 4 naipes de instrumentos: os saxofones, os trompetes, os trombones e a “secção rítmica” (que executa predominantemente a base harmônica do grupo) formada por guitarra e/ou piano, bateria e contrabaixo. Algumas *Big Band's* podem ainda admitir outros instrumentos como flauta, clarinete e instrumentos de percussão. A solidez simbólica desta formação foi o nosso primeiro questionamento, processado em duas direções:

Por um lado, pela adição de um naipe de madeiras tradicional (flauta, oboé, clarinete e fagote) e a integração um conjunto variado de instrumentos de percussão clássica (como a marimba e os tímpanos). A possibilidade de criar pontos de fuga em relação a uma sonoridade tão carismática como a da *Big Band* ficava assim enriquecida, abrindo as portas para o diálogo com outros universos musicais.

Por outro lado, convidando particularmente alguns músicos que haviam já participado em montagens anteriores, trazendo consigo não só a sua familiaridade com o nosso universo criativo, como uma riqueza expressiva muito própria de cada um, enquanto intérpretes e/ou criadores. Eram eles Andrew Swinnerton, (um oboísta que havia já participado em “Cio Azul” e “Cemitério dos Prazeres”), Eduardo Raon e Marco Santos (respectivamente harpista e baterista/percussionista integrantes do elenco de “O Grito do Peixe”).

As características da peculiar personalidade musical de cada um vinham assim enriquecer uma paleta de recursos tímbricos e expressivos que antecipava uma cor musical mais precisa (pela memória associada a experiências anteriores) na nossa anteprojção da imagem sonora da peça. A construção de um diálogo entre as sonoridades diretamente associadas ao cinema musical da “época de ouro” de Hollywood e a aspiração a uma ampla liberdade de desdobramentos e derivações criativas a partir da consciência e exercício da nossa própria contemporaneidade ganhava, com estas opções de instrumentação, a intuição de um território profícuo, plasticamente diversificado e estimulante.

2.2.3 - O jogo das palavras

Definida a composição do conjunto instrumental, as nossas especulações criativas se concentraram na definição de uma estratégia metodológica de abordagem à estruturação da composição. Surgiu então a ideia de definição de quadros cuja sequência obedecesse ao encadeamento dramático arquetípico de um filme musical, uma espécie de roteiro estilizado que incluísse na sua estrutura as principais tensões que determinam a evolução de dois personagens numa trama evolutiva linear. Estes quadros funcionariam não só como elos de um encadeamento global, – qual meta-roteiro que abarcasse todos os musicais do mundo - mas também como polos de discussão conceitual específica, em que cada um acolhesse um corpo de ideias próprias, não necessariamente dependentes de uma linha narrativa global. Deste modo chegamos à seriação de 10 momentos, definidos por 10 palavras que estabelecessem uma relação causal no seu encadeamento, que sugerissem um direcionamento narrativo e que abrissem a discussão dos seus sentidos imanentes.

Os 10 Momentos Estruturais

- 1 - A normalidade
- 2 - O encontro
- 3 – A descoberta da paixão
- 4 – A sedução
- 5 – O desgosto
- 6 – O ciúme
- 7 – A determinação
- 8 – O percurso
- 9 – A retribuição (Kima – “O Feiticeiro do Oz”)
- 10 – A Felicidade - O amor

Estas palavras, inicialmente propostas por mim, seriam comentadas por Andermatt numa associação pessoal que gerasse uma nova lista de 10 palavras, que seriam novamente comentadas por mim (e assim por diante), criando uma sequência partilhada de derivações de sentido, de tal modo que cada momento propusesse um âmbito específico não só de atributos simbólicos, mas também de sugestões concretas de implicações compositivas. Se o conjunto seriado dos quadros nos oferece a

consistência de uma organização macroestrutural, as qualidades internas de cada um (promovidas por palavras chave tão sugestivas em sua temperatura dramática quanto abertas à sua própria desconstrução semântica) nos propõe igualmente um tecido de alvéolos microcósmicos, passíveis de desdobramentos independentes a partir do seu núcleo interior.

A sugestão deste relato imaginário, sintetizando o percurso estilizado das atribuições amorosas de um casal propõe, a um só tempo, a amplitude poética imanente a cada palavra, o contraste emocional que cada palavra produz com a anterior e com a seguinte e o sentido de direcionamento global de intensidades rumo a um paroxismo climático e ao seu desfecho redentor. O encadeamento de palavras ancorado neste arco narrativo procura, mais do que uma coerência tranquilizadora, a sua pulverização em linhas de fuga transgressoras dos nexos dramáticos, explorando zonas menos evidentes do seu horizonte de sentido. Como lembra José Gil em “Movimento Total”,

Segundo a fenomenologia, todo o sentido (ou significação) compreende um “horizonte”. Uma palavra, uma proposição contém um sentido que remete para outras palavras, para outras proposições, para outros sentidos. Poderíamos chamar a este horizonte um contexto, o contexto de sentido implícito em que a significação da palavra se insere” (2001, p. 103).

Se podemos dizer que nem a dança nem a música significam nada (um nada embutido na impossibilidade de representação de sentidos que não a dança ou a música elas próprias), podemos também dizer que, apesar disso, “lemos nos gestos do bailarino “frases”, bem escritas ou confusas, sequencias de movimentos de onde o sentido irrompe ou de onde se ausenta” (2001, p. 103), o mesmo se aplicando à percepção musical e ao plano de imanência das séries divergentes da música e da dança. O trânsito mais ou menos errático entre os contextos dos “horizontes de sentidos” das palavras e as conexões estabelecidas entre estes contextos e sua imanência poética atualizada em movimento e música, se revelou um dispositivo dramático eficaz: de palavra em palavra fomos desenhando um roteiro de conexões para cada momento estrutural.

Numa primeira fase essa conexão se limitava à derivação das associações entre significados; a partir de determinada altura, porém, acolhemos igualmente sumárias conceituações compositivas, caracterizações rítmicas sonoras e cinéticas, disposições espaciais, determinações coreográficas, alusões musicais sugestivas, referências visuais inspiradoras, simbologias animalistas, enfim, uma teia de relações concorrentes à

identificação (tão precisa quanto possível) de um território intersubjetivo de argumentação compositiva. A versão final desta “cartografia de sentidos” apresentava, em Março de 2013 (já na fase final da montagem), a configuração que podemos observar nas Figuras 2 e 3.

| OS 10 MOMENTOS ESTRUTURAIS | | | | | |
|----------------------------|-------|-------------------|--------------------|-----------------------|-------------------------|
| Intro | 5.30m | | | | Intro |
| 1 A normalidade | 3.02m | circulação | abstracção | labirinto | Abertura |
| 2 O encontro | 4.00m | impressões | minimal | choques | Choques Orquestrais |
| 3 Predestinação | 5.10m | excitação | swing | sensualidade | Passion Tree |
| 4 A sedução | | animal | blues | preto | Blue Silk |
| 5 Metamorfose | 6.00m | circular | espaços, silêncios | vazio | Duke's Fade |
| 6 A solidão | 1.00m | Tudo&Nada | solo | independência | Handkerchief Ob. Solo |
| 7 A determinação | 4.00m | identidade | épico | energia | Castanholas |
| 8 A festa | 5.20m | o erotismo | clímax | bebedeira/extase | Conga saxo |
| 9 Paisagem | 1.00m | novidade | rarefação | liberdade /obediência | Handkerchief drive |
| 10 O inefável | 5.00m | outra natureza | abstracção | magia | Instrumentos Invisíveis |
| 11 O infinito | 4.00m | transparentíssimo | lírico | profundo, longínquo | Handkerchief |

Figura 2 - mapa estrutural A – derivação de associações entre palavras; durações e títulos das secções.

| | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|
| musicos em palco | | | | | | Fosso Orq. Em cima | cenário escondido |
| espaço, nós, sapatos, | | | | | | loops eternos; circuito fechado; Relatividade da Perspectiva | |
| tensão | | | | | | energia rock&roll | |
| início das pontas(algumas)as outras estão a pô-las. Despem-se, Duetos sensuais | | | | | | | descoberta da paixão arvore da vida |
| todas em pontas. Roupa. Rapazes/Raparigas | | | | | | padrões, massas | Pulsão/Pulsção |
| desgosto | | | | | | FORMIGAS,LAGARTAS | todos descalços, todos a rebolar em cima dos outros na entrada da big band |
| ANDREW NO PALCO | | | | | | concentração | um solo (podem ser vários, mas só um em cena)a percorrer o espaço todo |
| Steve reich/sagração da primavera | | | | | | só musical | |
| sexo,morte,divindade dionisios | | | | | | excesso, loucura | eles elegantes, elas eróticas |
| contemplação | | | | | | independência | caos organizado-liberdade de cada instrumento |
| andróide | | | | | | bolas de cristal | MULTIFONIA |
| voltas, voltas voltas e mais voltas | | | | | | | IPhones |
| | | | | | | | lapeçaria |

Figura 3 –mapa estrutural B – “território de argumentação compositiva”.

Esta operação de especulação associativa assentou seus alicerces num patrimônio de experiências de colaboração profundamente consolidado. O mapa estrutural a que chegamos constitui - enquanto atualização terminal do dispositivo dramaturgico - uma materialização do nosso dever colaborativo: nele se plasman os

movimentos que fomos fazendo em direção ao outro e o retorno da sua reverberação à nossa inventividade cognitiva. Ele denota igualmente um esforço de antecipação e planejamento totalmente original face ao caráter tendencialmente empírico das nossas colaborações anteriores. Tal esforço contempla a superação das principais contingências que condicionavam a realização deste processo criativo (o nosso distanciamento geográfico, a necessidade de antecipar a composição da música em relação ao trabalho de composição coreográfica e a diminuta expectativa de um trabalho exploratório no seio de uma companhia tão numerosa e com rotinas de funcionamento tão sistematizadas), mas representa igualmente um enriquecimento técnico dos nossos recursos colaborativos e um exercício dinâmico de convergência e de alteridade, num plano de colaboração intensivamente participado e inventivo.

2.2.4 - Os subsídios periféricos – diálogos com o tempo

“Falamos de Cole Porter e ocorrem Duke Ellington por um lado e George Gershwin por outro. Amplificando o âmbito das associações tropeçamos na coincidência com o ocaso do tonalismo na Europa, a coincidência com as quatro últimas canções de Strauss, convivendo com os primórdios do serialismo integral. Enquanto na América Judy Garland caminhava pela estrada de tijolos amarelos eclodia a segunda guerra mundial, em que veio a servir o major Glenn Miller, que fez de Messian o autor do “Quarteto para o fim dos tempos”, que não interrompeu a carreira de Piaff. Por arrasto espaciotemporal chega-nos o expressionismo alemão de Metropolis, as coreografias e os figurinos de Oskar Schlemmer, subindo e descendo as escadarias de Escher. E pensamos em Feldman pensando em Rothko, pensamos em Reich, lembramos que foi para a América – onde escravos criaram os Blues - que migraram Weill e Stravinsky. Damos por nós mergulhando em apneia infinita neste sonoro oceano”⁵⁹.

À circulação de ideias veiculada pelo confronto das palavras, se foram juntando referências periféricas ao âmbito estrito do imaginário dos musicais americanos. O diálogo entre o entretenimento cinematográfico-musical de meados do século passado e sua problematização e desconstrução na contemporaneidade engendrou outros vetores

⁵⁹ Lucas, João in “Sobre a música em “Dance Bailarina Dance”. programa do espetáculo. Disponível em: <http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

de itinerância espaciotemporal, conduzindo a permeabilidade da pesquisa para diferentes esferas de contágio. Esta necessidade de ir ao encontro de uma realidade exterior ao inefável otimismo recreativo de Hollywood se enquadra, por um lado, na preocupação de procurar uma espessura contextual mais ampla (assumindo uma abertura referencial à inclusão de elementos expressivos estranhos à sua vocação de entretenimento e abrindo a sua ponderação histórica ao movimento global das manifestações artísticas) e, por outro lado, no provimento do nosso plano de colaboração em sua vocação exploratória de um mundo descontínuo e múltiplo.

Corpos estranhos à época de ouro dos musicais americanos entram assim no horizonte das evocações históricas: o cinema expressionista de Fritz Lang, os figurinos de Oscar Schlemmer, o *ballet* mecânico de Fernand Léger ou os paradoxos visuais de M. C. Escher são algumas das referências que ficaram ligadas à construção de uma poética híbrida, que se coloca no encalço das sumptuosas coreografias de Cyd Charisse e Gene Kelly, mas que persegue, igualmente, as deflagrações vanguardistas que salpicam o seu devir histórico. Mais do que uma relação com o cinema americano dos anos quarenta e cinquenta, o plano de colaboração de Dance Bailarina Dance acolhe, assim, uma percepção expandida de sua inserção não só na história do cinema, mas no caudal dos movimentos artísticos do século XX - das vanguardas históricas ao pós-modernismo. Como ondas que se propagam circularmente em torno de um epicentro onde reverberam a voz de Bing Crosby e o sapateado de Fred Astaire, assim o dispositivo dramaturgico foi desdobrando as conexões referenciais, abrindo o nosso olhar a uma sempre crescente profundidade de campo. Esta “abertura do diafragma”, que nos coloca na contemporaneidade, vai-se ampliando continuamente ao longo do processo criativo. Agambem, no seu ensaio “O que é contemporâneo”, nos propõe o compromisso incontornável entre a nossa contemporaneidade e a reverberação afetiva de índices e assinaturas de um arcaísmo original. Diz ele que “a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (2009, p. 69). A auscultação da história, implícita no desafio da CNB, nos levou a uma constelação cronológica que pulsa em sincronia com ela: a duração do plano de colaboração entra assim em diálogo com o tempo histórico e com as turbulências da modernidade. É um processo que nos molda separadamente (a mim e a Andermatt), mas que nos coloca no mesmo ponto de observação, a partir do

qual se expande a genealogia rizomática das nossas derivações associativas. Nele não procuramos legitimar uma leitura de um gênero de cinema, mas antes moldar um campo de subjetividade dual, em que ambas as nossas conformações artísticas se vinculem e que nos lance em idêntico movimento no ato de composição. O prolongamento da nossa já longa experiência de colaboração procura deste modo o seu alargamento, buscando a convergência da nossa intuição de uma memória histórica e juntando fragmentos dispersos no tempo ao pressentimento comum das suas virtudes operativas.

Mais ainda!

É, na verdade, uma aproximação simultânea a uma espécie de irradiação metafísica dos anos dourados de Hollywood na duração do seu século - no movimento constitutivo da contemporaneidade - que converge para a partilha da nossa consciência mútua de duração interior. Uma duração que não apenas relaciona os fragmentos extraídos ao tempo, mas que os faz penetrar uns nos outros, exprimindo entre si tensões caleidoscópicas, interagindo com os nossos afetos íntimos, se modulando neles como um fractal mutante. Uma duração que intui, a partir dessa movimentação estilizada de fragmentos, uma dilatação da nossa percepção individual do tempo e da sua história. Bergson nos diz que “a duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado” (1989). Fomos assim perseguindo a intuição de uma ontologia imaginária, associada à interpenetração desses fragmentos (que mais não são que pontos indiciais grosseiramente representativos de uma unidade múltipla que se move no tempo), na constituição de uma sensibilidade peculiar do arco da história e da sua projeção na nossa duração interior, decorrendo de tal movimento a geração de desígnios criativos congêneres. Daí, talvez, a adesão a esta arqueologia exploratória dos labirintos paradoxais de Escher, das suas escadarias de infinitos sentidos, dos percursos visuais em que pontos de partida e de chegada se confundem. Ao basear a concepção do cenário⁶⁰ na referência direta às arquiteturas de Escher (ver fig. 4), transportamos simbolicamente para o espaço cenográfico esse pendor metafísico, ocupando o palco com escadarias móveis que produzem reflexos, translações e rotações transfiguradoras, referindo os aparatos sumptuosos construídos nos platôs de Hollywood ao mesmo

⁶⁰ Projetado e produzido por Artur Pinheiro.

tempo em que uma tridimensionalidade ilusionista nos sugere pontos de fuga para destinos imateriais, ou para os interstícios intangíveis da materialidade.

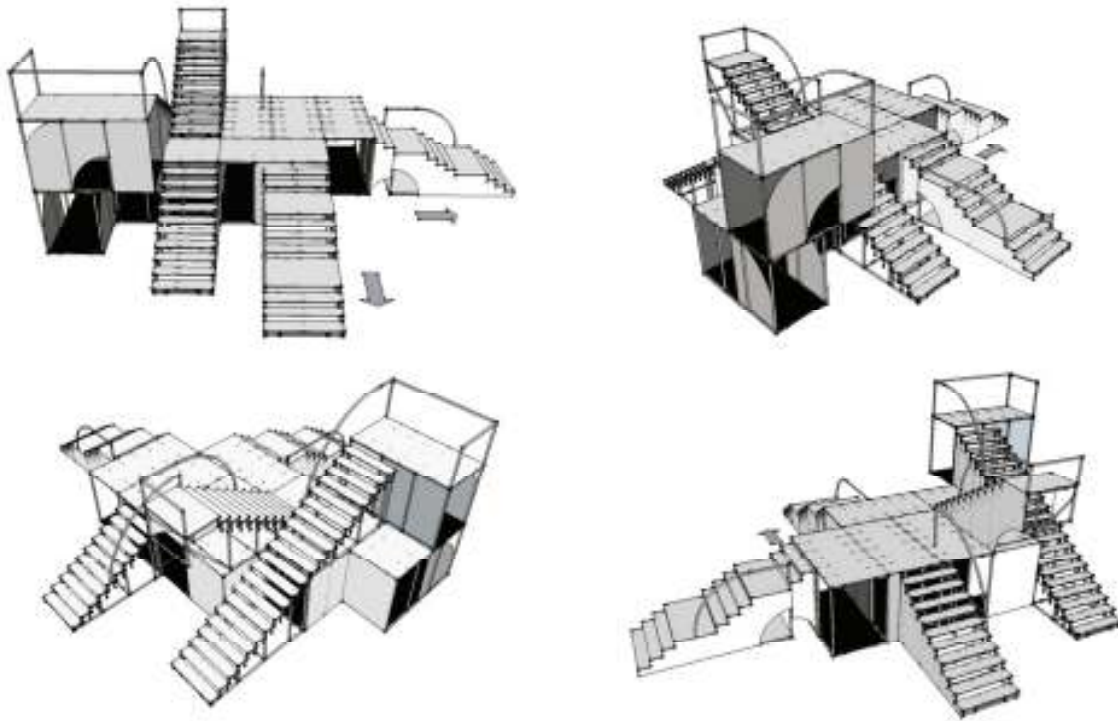


Figura 4 - maquete gráfica do cenário com diferentes disposições possíveis das escadarias.

A vida no palco sugere uma vida intuída extrínseca, atuando como sombra de uma temporalidade multidirecional e misteriosa, cuja intuição se constrói partindo dos engenhosos percursos arquitetônicos em direção a uma quimérica ambição de infinito.

Por estar tão deslocado dos grandes movimentos artísticos do século XX como de analogias óbvias com o glamour em ambiente cinematográfico, pode causar alguma surpresa o comparecimento de Escher neste acervo de referências avulsas. Trata-se, porém, de uma presença especialmente marcante, que trouxe para o nosso pensamento não só as suas fantasias arquitetônicas, mas também os padrões de repetição, seus ciclos eternos e suas metamorfoses, suas perspectivas ilusórias e circuitos labirínticos. No programa do espetáculo, Clara Andermatt esclarece:

A associação a Escher tornou-se uma matriz estruturante de todo o processo de criação orientando a arquitetura do espaço e a sua exploração ao nível do desenvolvimento temporal e dos jogos de percepção. Os padrões geométricos, as perspectivas ascendentes e descendentes, as paisagens, as imagens em espelho, a ordem e a simetria, as voltas estranhas da

recursividade infinita... Escher abriu-me pistas para representar em palco alguma da ilusão que só o cinema consegue criar.⁶¹

O pensamento visual que inspira Andermatt a partir das metamorfoses gráficas de Escher torna-se para mim, de idêntico modo, um dispositivo poderoso. A criação de um imaginário sonoro que articula fatores de previsibilidade através da mimetização de ideias musicais da era do swing e que se transfigura, através de múltiplas operações reordenadoras ou de súbitas disrupções do fluxo musical, numa proposta discursiva polissêmica acompanha, no plano auditivo, as estruturações espaciais e “os jogos de percepção” da coreógrafa. Debruçar-nos-emos com algum detalhe na evolução destas derivações metamórficas mais à frente, mas importa lembrar que quase toda a composição musical precedeu a criação coreográfica. O impacto de Escher e de todos os restantes elementos referenciais, operaram na escrita da música sem o concurso da sua atualização no movimento, que se processaria apenas nos últimos três meses. O diálogo entre mim e Clara - que foi recebendo e comentando maquetes (com simulações produzidas por emulações eletrônicas dos instrumentos acústicos) à medida que eu ia compondo - decorreu, nessa longa fase inicial, num plano conjectural em que palavras propagavam sentidos, imagens sugeriam ações, rupturas históricas inspiravam ruídos composicionais e filmes clássicos instigavam revoluções futuristas.

Esta imersão numa atmosfera de tensões ético-estéticas e histórico-artísticas, plena de gestos descontínuos, de contrastes subversivos e de comentários fraturantes, nos reclamou um clímax ainda mais provocativo. Se a dramaturgia foi sendo construída sobre uma hipotética relação de momentos anímicos e/ou psicológicos de putativos personagens, se essa relação estabelecia um percurso causal (construindo sua mecânica na consequência da articulação entre episódios), a intuição de um destino redentor para esse percurso nos surgiu como uma detonação dos laços que ainda nos ligavam à citação e à mimese, rompendo com qualquer sentido linear eventualmente construído até então, disparando a ação para longe de qualquer familiarização histórica, colocando-a no aqui e agora do palco e projetando-a numa espécie de ficção científica surrealizante, que justapõe o fim dos tempos à origem do mundo e que projeta a peça numa contemporaneidade radical. Curiosamente, se revirmos a primeira lista de palavras, observamos que esse momento já lá se encontrava, um embrião conceitual que permitia

⁶¹ Andermatt, Clara. “Dance, bailarina, Dance”. Programa do espetáculo. Disponível em: <http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf>. Acesso em: 25 Jan. 2015.

adivinhar um afunilamento da nossa pseudo-narrativa para um simbólico momento redentor, redenção essa revestida dos contornos fantásticos de uma solução mágica, que premiaria o padecimento dos personagens.

Essa nona palavra da nossa lista era, precisamente, a palavra retribuição, à qual se acrescentava, entre parênteses, a referência ao filme “O Feiticeiro do Oz”⁶². Consta ainda, nesses parênteses, a referência a um instrumento musical eletrônico chamado Kima⁶³, que nos foi apresentado pelo compositor Jonas Runa⁶⁴. Embora não cogitássemos qualquer alusão direta à meta final da estrada de tijolos amarelos, imaginámos a criação de uma dimensão longínqua em relação ao encadeamento narrativo que foi sendo desenhado, cujo envolvimento sonoro entraria em choque com a identidade musical construída até então. Data, assim, das nossas primeiras impressões a ideia de convidar Runa para criar um momento sonoro de carácter exclusivamente eletrônico, em que os próprios bailarinos manipulariam um dispositivo de controle remoto de um *software* por si criado. Este momento não só implicaria um deslocamento da configuração sonora da peça para a sua deflagração matérica (com o choque entre morfologias sonoras eletrônicas e a matriz acústica da composição orquestral), como traria para a relação mais ou menos convencional entre músicos e bailarinos, estabelecida ao longo dos vários quadros, um potencial simbólico sugestivo: a música deixa de condicionar os bailarinos e estes passam a determinar, com os seus dispositivos eletrônicos, os gestos musicais. Este momento, algo alienígena no contexto da conformidade estética da obra, afirma com estridência o complexo comentário histórico-cultural que ela ambiciona expressar. O arco histórico das referências periféricas é assim lançado para um futuro a anos luz do tempo em que floresciam no celuloide singelas histórias de amor, repletas de coreografias exuberantes e de cantores apaixonados.

⁶² “*The Wizard of Oz*” (no Brasil, “O Mágico de Oz”; em Portugal, “O Feiticeiro de Oz”), filme produzido pela *Metro-Goldwyn-Mayer* em 1939. estrelado por Judy Garland no papel de Dorothy.

⁶³ Kyma X: simultaneamente *hardware/software* é, segundo Jonas Runa, uma das mais avançadas linguagens de programação de som existentes atualmente.

⁶⁴ Jonas Runa (alter ego de João Carrilho) é um compositor, improvisador, musicólogo e multi-instrumentista com formação em Física e Matemática (IST), licenciado em Sonologia - Composição, *Performance* e Investigação em Música Electrónica - pelo conservatório real de Haia (Holanda), e doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes, especialização em Informática Musical, com a Tese: “Estéticas da Música Electrónica”.

2.3 - A Peça

A reflexão que se segue propõe a reconstituição da composição da peça, procurando desvelar os caminhos pelos quais música e coreografia se implicaram, se provocaram, se vincularam ou se emanciparam - a forma como se constituíram em séries divergentes sobre um mesmo plano de imanência e como foram surgindo suas áreas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento. Assim, a ênfase deste comentário não se encontra tanto numa análise composicional estrita, mas na reconstituição da permuta entre representações, referências ou materiais, bem como no seu agenciamento, tal como foi operado pelo dispositivo dramaturgico. A peça será apresentada seguindo a sequência cronológica das suas secções, sendo que a cada uma delas corresponde uma designação que compreende, simultaneamente, a indicação do momento estrutural e/ou o título do andamento musical.

A presente reconstituição aborda os mecanismos de irradiação conceitual no plano de colaboração desta obra, intercalados com descrições abreviadas da sua atualização em cena. O poder destas palavras é naturalmente precário, referindo-nos nós a uma multiplicidade dinâmica espaciotemporal, visual e sonora - à sua intangível plenitude ontológica. A divergência entre essa realidade viva, heterogênea e instável e esta prosaica representação é-nos útil, não obstante, para sinalizar a condição fundadora da dialogia colaborativa: é pelas palavras que a colaboração esboça os seus caminhos. Para o coreógrafo e para o compositor, a consequência da dialogia incide na conformação particular dos seus idiomas compositivos (em forma de música para o compositor, em forma de movimento para o coreógrafo). A partir das palavras trocadas e dos sentidos nelas intuídos (no processo de cognição inventiva e inventada), compositor e coreógrafo constroem a intersubjetividade que se plasmará no seu esforço de composição, decompondo a confusa e contínua rede de conexões heterológicas nas unidades significantes que desafiarão as suas técnicas composicionais. Da mesma forma se pretende, com as breves descrições que se seguem, proporcionar um movimento semelhante no leitor: este relato é, em si próprio, um campo de produção de subjetividade. A reconstituição proposta por estas palavras, aberta a todas as brechas e a todas as imprecisões da representação (uma incompletude que as palavras não logram colmatar), pretende ensaiar o seu retorno numa versão imaginária do espetáculo, concebida nos labirintos da memória individual do leitor, respondendo ao poder evocativo da linguagem escrita e à imponderável processualidade de cada consciência

autobiográfica. Nas páginas que se seguem desfilarão representações que fragmentam as multiplicidades qualitativas de um objeto ontologicamente indivisível nas multiplicidades quantitativas que ambicionam reconstruí-lo, produzindo as imagens que capturam as suas faces intensivas e movimentando os restos que mobilizam a cognição inventiva do leitor. O paralelismo deste exercício com a produção de intersubjetividade entre compositor musical e coreógrafo (agenciada pelo dispositivo dramaturgico) será, porventura, útil à compreensão do papel das representações na construção do plano de colaboração⁶⁵.

2.3.1 - Introdução

Na sala o público toma o seu lugar. O som das conversas entre os espectadores forma o murmúrio característico que antecede a apresentação da peça. No palco estão dispostas as cadeiras destinadas ao ensemble instrumental, sobressaindo o aparato de percussões e a forma carismática de uma harpa. O maestro entra, suspendendo o burburinho do público e provocando as primeiras palmas. A ele se juntam o harpista de um lado e o percussionista, do outro. No púlpito, o maestro começa o seu trabalho de regência virado para o público. Os restantes músicos da orquestra, alinhados em pares e dispersos pelos camarotes, iniciam, um percurso que atravessará lentamente a plateia e os levará ao palco. A escrita musical cria interdependência entre cada par de músicos, mas cria igualmente autonomia e dessincronia de uns pares em relação aos outros, articulando um discurso global aparentemente disfuncional. Por vezes acumulam-se os fragmentos de dois ou três pares à medida que a composição progride. O maestro vai agitando os braços aparatosamente para uma orquestra disseminada por toda a sala. Durante o percurso desencontrado dos pares em direção ao palco, os músicos vão solicitando aos espectadores que segurem nas partituras enquanto executam cada trecho, findo o qual agradecem e seguem seu trajeto. A secção final desta introdução é já tocada no palco, com todos os músicos sentados nos seus lugares.

⁶⁵ O registro videográfico da peça poderá ser visualizado para complementar as considerações descritivas. Não deverá, de forma alguma, ser confundido com o objeto de análise em si, constituindo-se meramente como referência subsidiária. Os vários momentos estruturais e as respectivas indexações temporais encontram-se elencadas na página do documento. Disponível em: <<https://vimeo.com/147015582>>. *Password* de acesso: dbd.

A textura criada, com seu fluxo contínuo de oposições tímbricas e de motivos contrastantes, situa o público, desde o primeiro momento, num ambiente de estranheza, não só pela confrontação de um discurso musical contemporâneo com uma eventual expectativa revivalista, como pela sua súbita convocação pessoal para o âmbito espacial da peça. Com efeito, ao longo desta introdução se vai produzindo a sua imersão gradual na proposta estética que o desafiará ao longo de toda a obra.

Originalmente a ideia era um pouco diferente: a proposta que fiz à coreógrafa foi a criação de dois planos sonoros, um que nasceria da plateia e outro que se moveria no palco. No fosso da orquestra (plateia) estariam os músicos amovíveis, os tímpanos, a harpa e a marimba. No palco movimentar-se-iam em pares (que denominei de gêmeos, em referência cúmplice a criações anteriores), duetos de instrumentistas móveis (todos os sopros), cada par com suas características temáticas distintas, contrastante com os demais, como se conversassem um com o outro, ou melhor, como se o gesto musical emanasse de uma só natureza comum. Os motivos musicais seriam retirados do material já composto para a abertura e sempre baseado na escrita para dois instrumentos, na lógica melodia/linha de baixo (um instrumento executando a melodia principal e o outro uma melodia que define e sustenta harmonicamente a primeira). A secção da plateia configuraria o mundo subterrâneo, subliminar - em limite poderia representar a própria morte ou a sua inevitabilidade. Por contraste teríamos no palco a vida, em forças dinâmicas e positivas, feitas de alegria e disfunção. A composição poder-se-ia desenrolar pontuada por essa alternância entre gestos subterrâneos e gestos numa superfície ambulatória.

A coreógrafa trouxe esta deambulação para a sala, criando um movimento introdutório abrangente (no qual participam virtualmente todas as pessoas presentes), que vai convergindo lentamente para o palco e para a peça propriamente dita, arrastando consigo não só o olhar e a gradual concentração do público, mas a sua própria convivência performativa.

2.3.2 - Abertura: a normalidade

Um dia de sol num plano aberto sobre a praça de qualquer cidade. Transeuntes atarefados se movem alegremente em todas as direções, crianças correm subindo escadas, passageiros saltam do bonde em andamento, pássaros esvoaçam em bando.

Personagens pitorescos se cumprimentam, irradiando felicidade e fotogenia em preto e branco. Todos os signos de alegria e agitação se sucedem em catadupa, propiciando uma atmosfera comunitária de regozijo, de despreocupação e de prenúncios otimistas. Tal foi a cena imaginária que adoptamos como ponto de partida da nossa construção dramaturgica, um lugar comum cinematográfico, no qual estabeleceríamos raízes e do qual partiríamos para a nossa narrativa. O sentido a criar era esse pendor cinético da atmosfera, animando todos os personagens numa azáfama coletiva. Tratou-se da primeira secção a ser composta, e surgiu certa urgência da minha parte em expor de imediato a formulação estética que abraçaria toda a peça. Identificar o tema e desconstruí-lo numa só afirmação inaugural, tendo por referência inspiradora um clichê cinematográfico.

A cena começa com a lenta descida da secção do palco ocupada pela orquestra para o nível do fosso, enquanto a cortina de boca se eleva, descobrindo o cenário por onde circulam já os bailarinos. A própria música "*Ballerina*", escrita em 1947 por Lindstrom e Hermansen e celebrizada dez anos mais tarde na versão de Nat King Cole (e cujo primeiro verso "*Dance Ballerina Dance*" inspirou o título da peça), forneceu os fragmentos melódicos e harmônicos que foram usados como pontos de ancoragem ao universo dos musicais. Porém, apenas a pulsação rítmica se manteve estável, a apresentação dos motivos musicais é constantemente sujeita a inflexões inesperadas, dissonâncias intrigantes, estruturações assimétricas, um repertório variado de corpos estranhos ao amável *swing* da canção original, deslocando a proposta para um lugar mais próximo das polirritmias de Igor Stravinsky do que do entretenimento popular de meados do século passado.

O movimento é marcado pela teia de trajetos de personagens em contínuo movimento, cruzando o cenário em todas as suas direções, subindo e descendo as escadarias, alternando esse fluxo coletivo contínuo com curtas paralisações individuais ou com sequencias coreografadas (algo divergentes no seu sentido formal, quase gráfico) e reexpostas a seu tempo por diferentes intérpretes. Do nosso mapa de associações sobressaem as palavras circulação, abstração e labirinto. Elas ajudam a definir o propósito destes trajetos, a instauração de uma dinâmica propulsora inicial, a interrogação do sentido neles enredado com o estabelecimento de ações formais fragmentárias e cineticamente contrastantes. Esta é a nossa declaração de normalidade, uma normalidade distorcida pela dissonância, desinquieta pela abstração do seu

sentido e pelo eterno retorno dos seus caminhos. Mas, simultaneamente, uma normalidade alegre e otimista, abrindo com sutileza o seu espaço para o insólito, o absurdo e o tocante.

2.3.3 - Choques orquestrais: o encontro

Este encontro seria, no roteiro virtual com que iniciámos a nossa deriva compositiva, o encontro do par romântico em torno do qual gravitariam todas as ocorrências narrativas. Esse encontro traria consigo o reconhecimento do outro, a sua curiosidade implícita, e traria igualmente a ideia do choque, da diferença, da estranheza e do confronto. Há uma lentidão associada ao reconhecimento, um silêncio perscrutador, uma atenção expectante. Mas há igualmente uma empolgação do reconhecer, um entusiasmo que palpita em surdina, que se revela com ímpeto no choque perceptivo e que o persegue na sua ação apuradora. A tensão erótica do encontro, que se cumpre na distribuição de todos os bailarinos em pares de homem e mulher (nos momentos iniciais deste novo quadro), vai-se transfigurando no reconhecimento mútuo entre músicos e bailarinos.

A partitura é invadida por indicações excêntricas à escrita tradicional. Os músicos vão alternando violentos *clusters*⁶⁶ que se dissipam rapidamente no silêncio, dando lugar a texturas construídas sobre sons concretos, como o arrastar das cadeiras, a percussão nervosa de canetas nas estantes ou o frenesim dos dedos articulando as chaves dos instrumentos de sopro, introduzindo um novo protagonismo performativo da orquestra. Os *clusters* ilustram choques em várias acepções, a do encontro, a do atrito, a do sobressalto ou a da imobilidade provocada pela colisão. Imagens estáticas, quase bidimensionais, são instantaneamente criadas pelos pares, ao eclodir inesperado de cada *cluster*. Imagens fugazes, como fotografias, que se dissolvem no espaço tal como a reverberação dos *clusters* se dissolve no tempo. O espaço do encontro é também o espaço da procura, em que os personagens perscrutam o seu mundo envolvente e se entregam a um destino arbitrário, que os coloca no abraço do outro.

⁶⁶ Definido no Dicionário Oxford de Música como um grupo de notas adjacentes soando simultaneamente. Distingue-se do acorde funcional pela ausência de tensões harmônicas que reclamem resoluções específicas num ambiente tonal (N.doA.).

É o silêncio a matriz ideológica desta secção, um silêncio interrompido por súbitos instantâneos de massas sonoras que imediatamente se desvanecem no tempo ou em discretas texturas frenéticas sem causa nem consequência, apenas com um silêncio que as precede e um silêncio que lhes sucede. Em toda a cena há um sentido de espera e expectativa, uma inquietação nervosa, um lugar em branco a ser ocupado que ninguém parece saber qual é. Num dado momento, a agitação dos músicos e a indecisão dos bailarinos criam um só plano performativo, como se o palco acolhesse a orquestra, ou o maestro estendesse sua regência às ações dos bailarinos. Breves interações diretas entre o palco e o fosso de orquestra precedem uma distensão final, quando a relação criada entre todos os interpretes presentes, músicos e bailarinos, neutraliza a distinção entre os dois conjuntos e todos se tornam um só corpo, executando movimentos circulares com os braços propostos pelo maestro, num devir partilhado cuja consciência impregna o silêncio de uma harmonia particular, proporcionada pelo encontro e por um destino comum.

2.3.4 - A predestinação: *Passion Tree*

Na lista inicial, este seria o momento da “descoberta da paixão”. Para ele compus “*Passion Tree*”, um *swing* rápido cujo tema inicial se inspira em “*Don't Sit Under the Apple Tree (With Anyone Else but Me)*”⁶⁷ e em que a característica linguagem festiva das *Big Bands* de *swing* é salpicada por derivações abruptas que a criticam e descontextualizam, truncando a sua amável previsibilidade com sentidos musicais contraditórios. A criação de um estado de euforia, em que os personagens celebram a paixão com uma sensualidade tumultuada, expressando na velocidade dos acontecimentos a intensidade do seu enamoramento, procura assim observar simultaneamente as contradições, as perplexidades, as obsessões e os excessos que transportam a voracidade dos sentimentos aos limites do absurdo. A palavra predestinação foi (por sugestão de Andermatt) adoptada para identificar o sentido primordial deste segmento. Essa alteração é posterior à composição de *Passion Tree*, e expande o conceito inicial para o domínio da inevitabilidade, reforçando precisamente o precário controle dos personagens sobre os seus destinos amorosos. Os bailarinos são

⁶⁷ Escrita em 1939, com música de Charles Tobias e letra de Lew Brown, “*Don't Sit Under the Apple Tree (With Anyone Else but Me)*” tornou-se um sucesso durante a segunda guerra mundial nas vozes das “*Andrews Sisters*” e na versão de Glenn Miller.

agora amantes que dançam em pares, numa coreografia que ora remete espetacularmente para a *Broadway*, ora surpreende com gestos dissonantes plenos de estranheza e de humor. Os corpos se entregam numa intimidade desconcertante, que oscila entre a sensualidade e a extravagância. Um sentido de urgência percorre toda a movimentação até à súbita evacuação do palco, no qual permanecem apenas duas bailarinas.

Começa então a secção central deste quadro, uma secção em que introduzo um contraste drástico, substituindo o pulso “swingante” pela irregularidade métrica, a clareza temática pela fragmentação melódica, a consistência orquestral pela desconstrução tímbrica, a luminosidade solar pela penumbra, a alegria pela melancolia. O padecimento da paixão encontra neste momento intermédio sua intimidade noturna, os instrumentos de madeira simulam curtas frases sobrepostas que lembram o fraseado de pássaros, a energia flui numa onda imprecisa de sentimentos arrebatadores e de inquietantes receios. O “*pas de deux*” dançado pelas duas bailarinas que restaram no palco preserva o contato dos corpos numa intimidade plena de delicadeza, criando por vezes a ilusão de se tratar de um só organismo. Momentos depois surge um casal apaixonado, com sua arquetípica aura romântica, subindo a escadaria em busca de alguma varanda isolada onde se possa refugiar o seu mútuo deslumbramento. O corpo dual das mulheres entrelaçadas prossegue o seu inseparável destino, ganhando uma carga simbólica que sugere o desejo imanente do casal.

Gradualmente a música caminha para a sua secção final, retomando o pulso rítmico e a matéria temática do início, dissolvendo o ambiente intimista num progressivo retomar da sua exuberância e do seu vigor originais. O casal fica isolado no palco, transformando a veneração romântica no frenesi impetuoso inicial. A movimentada troca de pares que se segue propõe o retomar de um otimismo expectante, em que abertura das possibilidades de acasalamento tomam o lugar do romance. Por fim, a sugestão das vinculações amorosas desagua no puro exercício da alegria, num palco que as mulheres abandonam e em que apenas se alvoroçam os homens. Os gêneros se separam criando dois personagens coletivos, dois devires eróticos que libertam a sua sedução.

2.3.5 - A sedução: *Blue Silk*

São também duas frentes do devir animal dos personagens, da sua transfiguração em matilha em período de reprodução. Mulheres e homens criam um ser coletivo erotizado, de racionalidade amortecida, que se move com uma só pulsação mas tomando dois partidos que se cruzam em permanente contraponto. A alternância dos protagonismos corresponde à transferência de polaridade magnética entre o que seduz e o que é seduzido, numa ondulação contínua do fluxo erótico. É um fluxo que flui no mundo dos *blues*, na intensidade e na profundidade centenária dos *blues*, na sua potência erótica e nos seus indícios musicais emblemáticos. Os *blues* já afastados da sua ruralidade genética e elevados à sofisticação orquestral. Transfigurados por Duke Ellington na sua própria significação poética, catapultados por George Gershwin aos píncaros do virtuosismo. É desse mundo que emerge “*Blue Silk*”, infetando-o com acidentes fragmentários e desfoques harmônicos, mas explorando a multiplicidade dos seus indícios musicais.

Se as maquetes que fui compartilhando com Clara Andermatt se revelaram decisivas para a construção de um pensamento coreográfico, elas se constituíram também um elemento perturbador no processo compositivo. A música foi sendo composta em partitura e simulada em maquetes rudimentares, com o auxílio de instrumentos emulados eletronicamente, como foi já referido. Essas simulações virtuais, representações desprovidas da organicidade dos instrumentos acústicos, da especificidade da interpretação individual e da plasticidade dinâmica inerente ao entrosamento dos instrumentistas, geraram, na fase inicial, dificuldades na identificação dos bailarinos com a música. As investidas em processos de distorção de formas convencionais (minando sistematicamente as exposições miméticas com gestos subversivos) adquiriam nestas maquetes uma expressão algo hermética; a sua qualidade sonora era tão desagradável (por via das já citadas contingências técnicas) que a sua referência ao que viria a ser o resultado final era apenas entendido por mim e pela coreógrafa. Esse desconforto dos intérpretes levou Andermatt a criar as secções coreográficas em estúdio utilizando gravações de autores clássicos do *Jazz*, sendo que a integração efetiva da música se deu apenas quando a orquestra terminou a montagem da partitura completa. Se, por um lado, este procedimento providenciou o conforto auditivo dos bailarinos, ajudou, por outro, a identificar nas maquetes alguns aspetos de funcionalidade menos efetiva. “*Blue Silk*” foi uma das secções que sofreu maior

numero de transformações: os aspetos desconstrutivos dos *blues*, nas suas versões precoces, tendiam a desvirtuar o que nesta tipologia agenciava a intenção dramaturgica. Ela exigia uma pulsação clara e contínua, além de uma organização métrica que identificasse o modelo matricial. Foi talvez em “*Blue Silk*” que a nossa colaboração gerou um tráfego conceitual mais intenso e foi, talvez, o momento em que a linguagem que perseguíamos encontrou o seu desfecho mais engenhoso.

O confronto de seduções entre o masculino e o feminino, coreograficamente atualizado numa languida movimentação contínua, se processa com a pulsação regular do “*blues*” e com o atrito de comentários frenéticos nos sopros, de acentuações dissonantes e de inesperadas suspensões (a que não falta a citação do *glissando*⁶⁸ inicial do clarinete de “*Rhapsody in Blue*”, de Gershwin). O jogo de poder entre a sensualidade feminina e o exibicionismo viril dos bailarinos se funde num corpo dinâmico bicéfalo, que progride ao longo da cena sem um só momento de contato físico direto. O negro, uma das palavras chave desta secção, refere a obscuridade da libido e dos impulsos, fantasmas e fantasias sexuais mas também a cor da *lingerie* (usadas no figurino das bailarinas) como instrumento de sedução. No final do quadro, o cenário é pela primeira vez reconfigurado pela deslocação manobrada pelos homens de um dos módulos de escadaria, enquanto as mulheres se concentram e descalçam os sapatos, jogando-os aos pés dos pretendentes. A música se decompõe então numa textura de *tremolos*⁶⁹ nas madeiras e, por fim, num lento dedilhado da harpa. As bailarinas vão sendo gradualmente levadas em ombros para fora de cena, no ocaso das luzes e no esmaecimento melancólico das pulsões eróticas.

2.3.6 - Metamorfose: *Duke's fade*

Originalmente caracterizado pela palavra desgosto, o momento seguinte adoptará, com o evoluir da concepção dramaturgica, a metamorfose como palavra-chave. Ela refere não só os desenganos da decepção amorosa, mas a transformação interior que ela promove. Outra palavra norteadora é “vazio”, um silêncio interior que acolhe essa reestruturação. Todos os bailarinos são agora êmulos da espécie humana, numa movimentação regeneradora que nunca abandona o solo, como seres em estado

⁶⁸ O efeito de “*glissando*” se obtém pelo deslizamento contínuo entre de uma nota e outra (N.doA.).

⁶⁹ No presente contexto, “*tremolo*” designa a rápida alternância entre duas notas (N.doA.).

larval partilhando um desígnio comum de transformação. Primeiro distribuídos em pares, formando cada par seu organismo unificado, os bailarinos são atraídos por um magnetismo gravítico (um acontecimento sonoro que eles sofrem com reflexos espasmódicos) que os coloca num plano comum em que os corpos se confundem, passando a movimentar-se amalgamados, como uma colônia de animais rastejantes. Ao longo da música, no seu tranquilo andamento, vão surgindo e desaparecendo fragmentos de luxuosas orquestrações para *Big Band*, que remetem para as baladas de *Glenn Miller*. Estas “ilhas” harmoniosas estão separadas por águas calmas, em que apenas se agitam gestos musicais sem consequência funcional ou fugazes apontamentos contrapontísticos, formando ondas de eventos insurgentes que logo desaguardam no silêncio. *Duke Ellington* empresta a esta secção o encadeamento harmônico da sua balada “*Prelude to a kiss*”, que se desenvolve circularmente ao longo de toda a música – a palavra “circular” é outra das palavras-chave - e através do qual derivam as aparições suavemente dançantes, como fantasmas sonoros divisados por entre os véus da nostalgia. No topo das escadarias vemos silhuetas recortadas como sombras chinesas, mantendo um segundo plano de movimentos dóceis, como uma reverberação aérea da dinâmica dos corpos no solo. Aqui, o corpo coletivo se movimenta no seu próprio interior, num esforço desmultiplicado de reordenamento íntimo. Subitamente, uma acentuação rítmica forte, produzida pelos metais e percussão, interrompe a fluência tranquila desta introversão atmosférica. Outra virá mais tarde, e outras ainda. Os corpos acompanham esses impulsos sonoros com um movimento em uníssono, ora espasmódico, ora suspensivo, ora iniciando em conjunto uma nova sequência. Gradualmente vão-se desagregando em núcleos mais reduzidos, até se individualizarem por completo, como células separadas de uma entidade fragmentada, mantendo, não obstante, sua identidade plural. As acentuações sonoras vão se multiplicando, com distâncias progressivamente mais curtas entre elas ao longo da secção, até se tornarem um plano rítmico e tímbrico contínuo, se sobrepondo gradualmente à coloração orquestral original e afirmando com clareza a marcha harmônica de “*Prelude to a kiss*”. Os seres rastejantes reorganizam-se como corpo, agora um corpo revigorado e amadurecido, indo ao encontro das bailarinas aéreas, se confundindo com elas e abandonando a cena paulatinamente. As sugestões musicais fragmentadas e os súbitos vácuos sonoros do início se metamorfoseiam numa vigorosa caminhada para o longo acorde final, protagonizada pelos metais e pela percussão enquanto, num segundo plano, as madeiras se vão entrelaçando num estertor lamentoso e dissonante. Todas as

atribuições metamórficas do corpo múltiplo se desvanecem na escuridão completa do palco.

2.3.7 - A solidão: *Handkerchief Solo*

E surge o homem só.

Surge liberto de um destino coletivo, na afirmação determinada da sua individualidade. A independência, palavra central deste andamento, refere a concentração dos gestos no auto reconhecimento e na consciência de uma autonomia emancipada. Dividido em três momentos, assistimos nesta secção ao encadeamento de três solos masculinos que se justapõem temporalmente (como versões diferenciadas de um mesmo solo), mas que partilham o mesmo sentido de resiliência em face de uma condição existencial hostil. A destreza física é colocada num jogo ambíguo entre o fervor combativo e uma vulnerabilidade perpétua, que os três homens refletem de formas distintas.

A “independência” surge presentificada não só nos solos dos bailarinos, mas também na emancipação do oboísta, cuja silhueta a iluminação destaca do conjunto instrumental. Andrew Swinnerton toca de pé esta composição, criando uma cumplicidade individual com cada um dos três solistas e, simultaneamente, um elo particular entre o conjunto dos músicos (do qual ele próprio é uma silhueta imanente) e o palco (do qual emanam, sucessivamente, os três bailarinos).

“*Handkerchief*” é o nome de uma valsa/balada que compus como um *standard* de *Jazz* procurando, nas normas funcionais do universo harmônico das canções populares americanas dos meados do século XX, uma reverberação pessoal. A versão original foi destinada à secção conclusiva da peça e dela falaremos mais tarde. Posteriormente compus duas versões completamente distintas para momentos precedentes; “*Handkerchief Solo*” é esta primeira derivação, escrita para um solo de oboé. Nela submeti o material melódico a distintos filtros numéricos que distorceram por completo a relação temporal das frases musicais. A ausência de uma pulsação regular e a assimetria das velocidades impressas aos diferentes gestos sintáticos cria, ao longo de toda a composição, uma instabilidade rítmica que emula o impasse anímico dos personagens em cena. O devaneio melancólico das frases iniciais é subitamente

interrompido por intempestividades patéticas, que imediatamente se frustram e reformulam no perpétuo regresso ao seu pendor introspectivo. É um momento de indefinição e de procura, em que a experiência da dor explora linhas de fuga contraditórias, ensaiando esforços intrépidos que logo sucumbem à dúvida e à ironia. A música traz para a cena o fervor consternado da solidão, fervor que se desdobra sobre si próprio em decorrências desconcertantes, desdramatizando a sua gravidade existencial e atribuindo aos personagens uma humanidade peculiar. Imagens de imobilidade em tensão nos revelam a sua tenacidade, enquanto pequenos gestos excêntricos denunciam um domínio precário sobre o próprio destino. Tenacidade e fragilidade: dois polos recorrentes na poética expressiva de Clara Andermatt.

2.3.8 - A determinação: Castanholas

Os bailarinos retomam o palco, lentamente, percorrendo trajetos divergentes, em velocidades diferentes, subindo e descendo as escadarias, cruzando o interior do cenário, atravessando o palco, num silencioso percurso que os leva às suas novas posições, distribuídas por todo o espaço cênico, como soldados perfilados perante a eminência da batalha. Mas é o público que o seu olhar enfrenta. Recuperado o devir coletivo, a sua postura desafia a plateia, difundindo altivez e galhardia. Um devir épico que se afirma nos curtos movimentos dos bailarinos, mantendo sempre a geometria do seu posicionamento no palco. “Épico” é uma das palavras por nós associadas a determinação. As outras foram “identidade” e “energia”. A combinação de todas elas define a intencionalidade desta secção, um movimento reativo vigoroso que responde à incerteza com a ação, que responde ao esmorecimento com a vitalidade. Na nossa narrativa este é um ponto de viragem, em que o nosso personagem múltiplo toma nas mãos o seu destino. Não o cumpre ainda, mas aceita o seu repto.

A escrita musical divide o quadro em três secções. Na primeira, uma lenta progressão de células repetitivas vai evoluindo em tessitura, expandindo o seu movimento da região aguda para os médios graves. O dispositivo de desfasamento entre as células (aparentado ao pensamento musical de Steve Reich) provoca encontros e desencontros entre si e o seu pulsar mecânico empresta ao movimento dos bailarinos a aparência de um exército de caixas de música. A longa frase coreográfica que estrutura este segmento é repartida em vários fragmentos executados defasadamente pelo corpo

de baile, criando uma sutil polifonia de detalhes visuais. As linhas cruzadas da harpa, da marimba e do clarinete (que protagonizam o eixo agregador da textura musical) vão progressivamente sendo coloridas tímbricamente com breves comentários em uníssono de outros instrumentos, comentários que se vão adensando à medida que a marcha melódica se afasta da região aguda, trocando a transparência inicial por uma densidade tímbrica, rítmica e harmônica instável e inquietante. Nos momentos finais desta progressão, todos os bailarinos se imobilizam, amplificando o crescimento da tensão musical. Esta explode na segunda secção, em que uníssonos dos tímpanos com os instrumentos mais graves do ensemble desenharam uma frase de acentuações irregulares (inspirada pelas estruturas rítmicas de *Stravinsky* na “Sagração da Primavera”) e reforçadas pelo som das castanholas que os bailarinos tornam simultaneamente visíveis e sonoras. Os dois trompetes (em constante atrito harmônico) desenharam uma melodia que tanto remete para vagas reminiscências andaluzas como para o exotismo de “*Caravan*”, de Duke Ellington. A frase coreográfica é agora exposta na sua totalidade e executada simultaneamente por todos os bailarinos, numa massa sonora e cinética avassaladora. Toda esta intensidade central é desconstruída na terceira secção, com procedimento inverso à da primeira: o grupo instrumental regressa às células repetitivas e desloca-se palindromicamente em tessitura, de regresso à região aguda de onde partiu (ao timbre original da marimba, da harpa e do clarinete, abandonando pelo caminho os restantes instrumentos). A longa frase circular dos bailarinos não será mais abandonada até ao final. A poderosa unidade do conjunto é agitada por breves aparições de solistas, duetos ou trios, que logo reintegram o contingente coreográfico. Após a extinção da música, os bailarinos prosseguem a sua frase, prolongando as acentuações rítmicas da secção central com o som das castanholas, deixando na sala a impressão de uma invulnerável afirmação identitária que se prolonga indefinidamente no tempo e no espaço.

2.3.9 - A festa: Conga coxa

Originalmente definida como “o percurso”, a secção seguinte desdobra-se em dois andamentos, o primeiro dos quais é esta “Conga Coxa”. É, contudo, precedida pela desmobilização do bloco coreográfico, que dispersa os corpos individuais pelo espaço, no reconhecimento de sua nova condição. Corpos que deambulam por um cenário pouco iluminado, procurando locais de repouso nos degraus das escadarias, tecendo

novos trajetos, trocando palavras entre si, ocupando o território conquistado da sua serenidade. Esta transição, acompanhada pelo movimento improvisatório da harpa, se converte lentamente numa explosão dionisíaca de ritmo frenético, em que a crescente pulsão erótica voltará a dominar todos os personagens, mas desta vez não mais como um só corpo dual (como sucedera em “Blue Silk”), mas antes como uma espécie de ritual de sacralização do erotismo. Onde havia sedução há desregramento libidinoso, onde imperava a sutileza e a sugestão reina agora a explicitação desenfreada do desejo. “Sexo”, “êxtase” e “morte” são palavras que articulam o sentido desta secção, juntamente com “excesso”, “bebedeira” e “clímax”.

O visionamento do filme “*Too many girls*”⁷⁰ trouxe a ideia da conga, uma desbragada marcha coletiva marcada pela sua exuberância rítmica. A conga é um gênero musical de origem cubana, popularizado nos Estados Unidos (nos anos quarenta do século passado) pelo músico e produtor televisivo Desi Arnaz. Caracteriza-se ritmicamente por uma célula repetitiva bipartida, cujo início imprime uma continuidade que é suspensa na sua conclusão, criando uma fluência rítmica angulosa e entrecortada. Retirando o último tempo dessa célula obtive o padrão rítmico de “Conga Coxa”, num compasso irregular de 7/8. Essa é a única sugestão que liga a música deste segmento a uma referência histórica, sendo que toda a escrita explora um atonalismo frenético, de pendor jazzístico e contemporâneo. Porém, é o caráter peculiarmente dinâmico da célula base que alinha este andamento com o seu desígnio dramático: uma espécie de jornada iniciática em demanda da libertação do corpo e da alma. A circunscrição inicial dos homens se converte numa desinquietação crescente, que se precipita em puro cio quando divisam os movimentos sensuais de uma bailarina exótica, no topo das escadarias. A coreografia de Brigitte Helm⁷¹ em *Metropolis*, de Fritz Lang, é transportada para a cena numa referência direta, enfeitando os seus alvos varonis com o poder de um sortilégio erótico. Os movimentos estilizados, repetitivos, circulares, enfeitam (como no filme de Lang) todos os elegantes cavalheiros num crescendo festivo, alternando fascínio, euforia, expectativa e júbilo. Os movimentos obsessivos se repartem entre duas bailarinas expressionistas e um núcleo coletivo de divas sincronizadas, que desafiam sem tréguas a libido masculina, levando os bailarinos a um paroxismo de concupiscência. O ritmo obsessivo, que conduz a ininterrupta

⁷⁰ Filme realizado em 1940 por George Abbott, produzido pelos estúdios RKO.

⁷¹ Brigitte Helm (1906-1996) foi uma atriz alemã.

intensificação da tensão musical, coloca-nos no calor da cena arrastando-nos para o pulsar interior dos homens e para a insuportável acumulação do seu desejo, indiciando a inevitabilidade de um clímax de proporções épicas. Porém, um súbito amortecimento da dinâmica musical contém a voragem do desfecho e suspende a vertigem erótica, num ato de glorificação da mulher: uma bailarina-rainha é elevada pelos braços de todos os bailarinos à sua condição imperial, mergulhando em seguida sobre eles como sobre um oceano de devoção.

2.3.10 - Paisagem: *Handkerchief Drive*

A segunda variação do tema “*Handkerchief*”, previamente composto para o final da peça, conduz esta secção numa atmosfera etérea, cuja suave ondulação se constrói na articulação entre módulos melódicos repetitivos e fugazes arroubos de adensamento tímbrico. Corresponde ao segundo episódio do percurso dos personagens na senda de uma redenção metafísica – o cérebro do homem de lata, o coração do leão e a coragem do homem de palha, no término da estrada de tijolos amarelos⁷². Clara e eu compilámos as palavras “novidade”, “rarefação”, “liberdade/obediência”, “contemplação”, “independência” e “caos organizado”. Cheguei a esta “paisagem” agregando estes conceitos à minha empatia profunda com o pensamento musical de Morton Feldman⁷³. Sem me filiar formalmente à sua escrita, retirei dela o sentido de expansão temporal que a proposição de repetições sutilmente divergentes imprime à textura musical. Nesta peça me entreguei desacompanhado, não procurando, por uma vez, a reverberação da identidade poética de Andermatt, mas antes propondo a ela a interpretação de uma das faces mais íntimas do meu espírito musical. A introspeção coloca este percurso num trilho iniciático, em que a contemplação da imagem prevalece sobre o impulso da ação, em que o ímpeto transformador se pacifica na coisa transformada. É uma música que caminha com um pulso indefinível, como se vários corações batessem no mesmo corpo em ritmos ligeiramente diferentes, se encontrando por vezes na suave turbulência dos momentos cadenciais.

⁷² Referência aos personagens de “O mágico de Oz”.

⁷³ Feldman, Morton (1926- 1987) foi um compositor estadunidense. Sua maior influência foi obtida na sua relação com John Cage no começo da década de 1950.

A coreógrafa interpretou esta ondulação sonora introduzindo referências ao imaginário coreográfico dos filmes de Esther Williams⁷⁴, sujeitando os movimentos dos bailarinos à densidade da água, submetendo as imagens de conjunto à inércia das correntes oceânicas. Todo o palco é ocupado por um tráfego sereno, numa polifonia de movimentos contínua, em que os corpos nadam, ondulam, ou mergulham, como numa piscina imaginária ou numa paisagem subaquática. Os homens transportam as bailarinas nos seus percursos flutuantes, ou formam com elas organismos vivos que desenham formas estilizadas, ou se metamorfoseiam eles próprios em plantas aquáticas ondulantes. A exaltação dionisíaca da secção anterior se distende na imersão apolínea de uma atmosfera evanescente, de movimentos ordenados na articulação coletiva da vontade. Esta tensão entre as duas secções de um mesmo movimento (o percurso) traz o sentido de um devir libertador e de conquista de uma harmonia partilhada. Uma determinação coletiva disciplinada que constrói, em conjunto, sua cultura gregária própria, e que avança inexoravelmente para o destino da sua jornada. Nos momentos finais do quadro, uma lenta procissão dispõe todos os bailarinos numa linha que se estende por todo o cenário e cada um inicia um movimento giratório sobre si próprio. Desfasado, interrompido e recomeçado em sentido contrário, este rodopio hipnótico antecipa a mudança de dimensão que se concretizará no segmento seguinte.

2.3.11 - O inefável: Instrumentos invisíveis

A reexposição musical do lento crescendo orquestral que ligou a introdução à abertura da peça marca o início deste segmento, enquanto os intérpretes reordenam a disposição do cenário no palco, deixando visíveis apenas um lance de escadas recortado pela iluminação, que deixa oculta a restante arquitetura. Uma transformação do espaço que enquadra a síntese conclusiva da narrativa, cujo sentido radicalmente disruptivo tem no som a sua expressão mais eloquente. O timbre da orquestra é substituído pela fantasia eletrônica elaborada por Jonas Runa e operada em tempo real por quatro bailarinos munidos de dispositivos eletrônicos sensíveis ao movimento. A cada gesto é acionado um som previamente gravado pelo compositor, sendo a evolução das suas combinações igualmente controladas por ele. Os intérpretes se transformam nos próprios instrumentos musicais, produzindo eventos sonoros que por sua vez imprimem

⁷⁴ Esther Williams (1921-2013) foi uma nadadora e atriz estadunidense.

o seu o reflexo espacial nas ações e na interação dos bailarinos. A música abandona os parâmetros melódicos e rítmicos para se centrar nas relações tímbricas, criando uma ambientação futurista num mundo habitado por andróides. São entes que dominam o espaço e o tempo, que o moldam com a sua vontade, cuja sabedoria lhes confere o controle definitivo do seu destino. Esta é a retribuição triunfal das suas penas, fulgores, esperanças e desilusões, vivenciadas ao longo do percurso trilhado desde o início.

A peça renuncia drasticamente, neste segmento, ao seu compromisso com as referências históricas, lançando suas linhas de fuga para um futuro de transcendência tecnológica. A percepção de toda a dinâmica de resgate de aspetos miméticos dos musicais clássicos e de sua articulação no discurso coreográfico-musical ganha, retrospectivamente, pistas de interpretação renovadas que recontextualizam a dramaturgia num novo e inusitado arco temporal. Este arco não mais se limita à memória e seu comentário, mas abre o âmbito da sua matéria à anti-matéria de todos os inversos, abre o passado ao futuro, o acústico ao eletrónico, o humano ao mecânico. Uma certa frieza racionalista perpassa esta nova dimensão - outro âmbito de contraste com a matriz tendencialmente emocional das motivações relacionais entre os personagens entre si (e com o seu meio) até este momento. Os movimentos individuais dos quatro bailarinos não estabelecem espacialmente uma interação direta. Contudo, a ligação entre estes quatro corpos-máquinas se estabelece poderosamente no plano musical. A coreografia, numa improvisação estruturada, estabelece pequenas frases de duração variável que se suspendem num repente, como se esgotassem bruscamente a sua energia. A esta dinâmica corresponde o recorte das frases sonoras, sonoridades sintéticas cujas morfologias dialogam entre si, sendo percebidas como um todo cuja articulação sintática encontra no movimento dos bailarinos a sua partitura visual.

Todo o episódio celebra um patamar superior de consciência e de ação, intuído simultaneamente como conquista e recompensa. Os movimentos são comandos, os sons são ações, os bailarinos são timoneiros de uma nave que navega numa simbologia abstrata de autodeterminação.

2.3.12 - O Infinito: *Handkerchief*

Num *email* endereçado a Andermatt datado de 18 de Janeiro de 2013, escrevi o seguinte:

Estes dias estive em busca do infinito, do lírico e do profundo. E caiu do céu esta valsa, assobiada talvez pelo Bill Evans, e a que eu chamei *Handkerchief*. E vi círculos e círculos rodopiando ora em câmara lenta ora em piruetas muito rápidas e espelhos multiplicando ao infinito o eterno movimento do amor. E o seu eterno *glamour*! Um lençinho no bolso do *smoking* e tudo de cartola! Uma orquestração luxuriante e subtil, um magnífico final...

Estas palavras prenunciam o meu entendimento do que poderia ser uma conclusão festiva e apaziguadora para uma peça que se debateu, durante todo o seu desenvolvimento, com propósitos de confronto entre a amabilidade dos filmes musicais e a angulosidade das nossas provocações estéticas. A peça *Handkerchief*, composta como se de um *standard* se tratasse e harmoniosamente orquestrada num crescendo contínuo de intensidade, propõe uma reconciliação da obra com os seus desígnios originais num movimento de concórdia, de evocação amena dos desfechos arquetípicos. Nada mais há para contar, os bailarinos se entregam, em pares, a um baile que celebra o resgate do amor enquanto energia propulsora das relações do homem com o mundo, uma utopia amável com finalização apoteótica. A composição musical de *Handkerchief* se apresenta como um epílogo que reafirma retrospectivamente a truculência global da obra, na medida em que lhe contrapõe uma distensão conclusiva, regressando à matriz acústica com a qual desenhou os seus caminhos e da qual se divorciara por completo no clímax cibernético do quadro anterior. Empresta-lhe, porém, uma previsibilidade inédita (no computo geral dos procedimentos compositivos anteriores) e pacificadora (na oportunidade de proporcionar, ao longo do segmento, o ensejo de recapitulação de todo o percurso musical, como num miradouro metafísico que nos reflete as atribulações passadas). Trata-se, de certa forma, de uma suspensão da mobilidade incessante que flui desde a entrada dos músicos na sala até à sua transfiguração em homens-instrumento. De igual forma, a coreografia, alternando movimentos giratórios dos corpos sobre si mesmos com posturas estáticas desenhadas pelos casais de interpretes, propõe a contemplação da harmonia, do equilíbrio e da estabilidade, sintetizando o aventureiro percurso que assim se completa na consciência hipnótica de uma eterna pirueta. Os braços permanentemente erguidos elevam os corpos para os cumes da bem-aventurança, sem outro fito que não o celebrar da sua glória. No seu incessante rodopio final, é o infinito que se nos oferece para lá do pano que cai.

Capítulo 3 - A experiência e o estado de colaboração

Fazer a experiência de alguma coisa significa: a caminho, num caminho, alcançar alguma coisa. Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção (Heidegger, 2003, p. 137).

Nos capítulos anteriores abordamos a circulação de sentidos e imanências que constitui o plano de colaboração, tentando objetivar o seu movimento na operacionalidade de um dispositivo dramático. A colaboração aparece-nos, assim, como uma duração que acolhe a dialogia colaborativa nas suas múltiplas faces, agenciando os fatores cognitivos e os esforços de composição num plano heterogêneo de produção de intersubjetividade. Se o plano de colaboração surge como uma tentativa de compreender a formação de uma rede de conectividade dialógica, articulando a circulação de representações e a inventividade da cognição, tal formação procede das particulares circunstâncias de cada processo criativo, circunstâncias elas próprias heterogêneas, temporais e contingentes. Transpomos, assim, o limiar de um território mais vasto, que presume o plano de colaboração, mas que persegue algo mais; se o plano de colaboração se orienta para o mundo dialogado (fundamentando a operacionalidade compositiva do processo criativo), não se esgota nele, antes se funda no abismo que aparta ontologicamente as multiplicidades quantitativas das vivências das identidades autobiográficas dos criadores, no sentido da resistência que estas oferecem àquelas. Mais do que uma coreografia de representações, a colaboração é um tempo e um espaço de presença, de apreensão de intensidades e de produção de sentidos, ou, seguindo Heidegger (2005), de função e de significância partilhadas.

Falaremos então do abrangente domínio no qual coreógrafo e compositor fundam o seu vínculo colaborativo e em função do qual se sujeitam ao poder transformador de uma presença plural em face do mundo. Esse será o novo eixo desta pesquisa: a experiência, enquanto sujeição partilhada a uma continuidade empírica, duração na qual se conformam as condições de produção de subjetividade.

3.1 - Sobre experiência: breve cogitação semântica

Mas de que falamos quando falamos de experiência? A experiência que se faz? A que se sofre? No capítulo anterior foi analisado um processo de colaboração; tratou-se de uma experiência? E se sim, qual o seu sujeito e qual o seu objeto? A coreógrafa e o compositor como unidade operativa em colaboração face ao processo de criação da obra? A identidade criativa / intencionalidade expressiva da coreógrafa como objeto de percepção do compositor e vice-versa? Um sujeito dual face à composição de um objeto artístico numa relação experimental triádica? Enfrentemos este labirinto começando por tentar caracterizar um sentido de experiência que nos conduza na nossa exploração.

Na nossa vida corrente utilizamos o verbo experimentar para designar o ato de nos dispormos (ou sermos expostos) a múltiplos contextos perceptivos através dos quais aferimos determinados aspectos da realidade. Quando dizemos que experimentamos um novo vinho, consideramos previamente o conhecimento genérico do seu sabor e sujeitamo-nos a uma experiência do nosso sentido gustativo, submetemos o nosso paladar a uma surpresa agradável ou desagradável, de maior ou menor intensidade. Utilizamos também a palavra experiência quando nos referimos ao domínio prático de uma determinada atividade: um escanção é alguém que tem muita experiência em analisar a qualidade dos vinhos. Podemos ainda usar a palavra experiência quando criamos uma determinada expectativa em relação ao resultado de uma determinada ação, ou seja, quando pretendemos obter prova de uma possibilidade teórica; esperamos que o vinho se conserve por mais tempo experimentando uma forma de armazenamento que nunca experimentamos antes mas que, considerando conhecimentos adquiridos relativos a fermentação e armazenamento, se afigura potencialmente eficaz e virtuosa. Mas de que experiência falamos então, quando falamos de experiência de colaboração artística?

A constituição e transformação dos vários sentidos de experiência perpassa toda a história da filosofia. Nicola Abbagnano, no seu “Dicionário de Filosofia”, distingue dois significados para a noção de experiência, em que o primeiro se refere à participação pessoal em situações repetíveis de modo a obter a capacidade de resolver alguns problemas e o segundo estipula o recurso à possibilidade de repetir certas situações como meio de verificar as soluções que elas permitem:

No primeiro desses dois significados, a experiência tem sempre carácter pessoal e não há experiência onde falta a participação da pessoa que fala nas

situações de que se fala. No segundo significado, a experiência tem caráter objetivo ou pessoal: o fato de a proposição p ser verificável não implica que todos os que fazem tal afirmação devam participar pessoalmente da situação que permite confirmar a proposição p . (Abbagnano, 2007, p. 406).

Entre estes dois polos significantes se desdobram a presença empírica do sujeito e as virtualidades sintéticas do objeto. Mas a evolução histórica do sentido de experiência permite, mais do que estabilizar um significado que de imediato nos seja conveniente, revisitar as tortuosas veredas que a filosofia e a ciência foram trilhando para interrogar o mundo e para produzir conhecimento, continuamente problematizado entre a forma do conceito e a força da sensação. Esse é o percurso que proponho em seguida, considerando que a conceitualização de experiência é uma pedra angular do pensamento ocidental e que uma ampla compreensão da sua aplicação neste estudo demanda o entendimento da relação entre as suas implicações semânticas e a transformação dos sistemas filosóficos. Como afirma Deleuze,

Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (1996, p. 27).

Se, tal como proponho, o processo criativo pode aderir ao conceito de experiência (enquanto representação conceitual do trato com o mundo), importa definir uma atualização do seu contorno, identificando seus componentes e a evolução da respectiva articulação e deslocação no caudal do tempo. Trata-se de uma exposição sucinta, pois não caberia no presente contexto uma detalhada reconstituição histórico-filosófica; tentarei, todavia, referir genericamente alguns traços desse percurso que me parecem fundamentais, com ênfase no seu desenvolvimento na modernidade, de modo a tentar desenhar um modelo que contribua para pensar a experiência no âmbito da colaboração artística e, particularmente, na relação criativa entre coreógrafo e compositor.

3.2 - A experiência: um percurso histórico-filosófico

3.2.1 - De Platão à modernidade em voo de pássaro

Platão terá enunciado a primeira noção conhecida de experiência, constituída pela oposição entre arte e ciência. Porém, para ele as coisas do mundo eram sombras

das Ideias, sendo que a experiência apenas desvelava o mundo dos sentidos, um pálido reflexo do seu próprio conceito que remetia ao plano supra-sensível da Ideia⁷⁵. Já Aristóteles virá a valorizar a experiência enquanto consolidação da memória perante fatos ocorridos repetidamente, independentemente da razão pela qual ocorrem; contudo, ela permanece “conhecimento do particular e não do universal, de tal modo que saber e conhecer cabem à arte e à ciência, não à experiência” (Abbagnano, 2007, p. 407). Assim, a experiência situa-se aquém do conhecimento na medida em que diz respeito à observação das singularidades do real, a partir de cuja repetição ciência e arte elaborarão as representações resultantes da categorização e generalização das suas qualidades sintéticas. Mas é a experiência que, unificando e transcendendo a multiplicidade das sensações, permite iluminar a inteligência dos princípios. Marina Massimi (USP) e Miguel Mahfoud (UFMG) salientam que Aristóteles, ao denominar experiência, utiliza três palavras gregas diferentes: *aisthesis* – a saber, sensação, sentimento e intuição –, *empeiria* – isto é, experiência no sentido de habilidade e prática – e *peira* – ou seja, prova e experimento” (2007, p. 18, *apud* Fabris, 1997). São três diferentes significantes possíveis para as nossas interrogações exemplares do início deste capítulo, com os quais poderíamos distinguir as experiências do amante de um bom vinho das habilidades do escanção e do experimento do pesquisador empírico. Originariamente entendida segundo estas diversificadas dimensões, o termo experiência manterá um sentido unificado nos períodos clássico, medieval e humanista, referindo-se tanto à percepção sensorial e ao conhecimento prático quanto à verificação e prova ou ao conhecimento interior: de Aristóteles a S. Tomás de Aquino, “a experiência se constitui numa etapa do processo de elaboração do conhecimento, atestando a ocorrência de um certo fato pela percepção sensorial e pela memória” (2007, p. 28).

No período medieval a omnipresença do divino passa a condicionar a autorreferência humana e toda a interpretação do mundo, nos seus planos filosófico, teológico e místico, se alicerça no conhecimento experiencial que a alma tem de si própria: Para Santo Agostinho, “experienciar é conhecer com a alma em sua inteireza o Verbo de Deus” (Agostinho *apud* Massimi & Mahfoud, 2007, p. 4). O conhecimento que a alma tem de si própria é o veículo que leva ao conhecimento da obra de Deus; a experiência unifica o pensamento (expressão da própria alma enquanto vontade da

⁷⁵ Na “Crítica da Razão Pura”, Immanuel Kant justifica essa desvalorização platônica da experiência: “Platão abandonou o mundo dos sentidos, porque esse mundo opunha ao entendimento limites tão estreitos e, nas asas das ideias, abalançou-se no espaço vazio do entendimento puro” (2001, p. 65).

memória) e o saber (expressão do entendimento da obra de Deus). Ela é o caminho que leva o “homem interior” ao poder de constituir na sua alma o entendimento do constituído por Deus na criação.

Esta concepção unitária de experiência, intimamente ligada à revelação divina, se fragmenta com o advento renascentista, mas só a Idade Moderna a transformará radicalmente, reduzindo-a à dimensão do conhecimento sensorial: o teste e comprovação da experiência tornam-se fundamentos basilares do método científico, diluindo a dinâmica produzida entre o pensamento e a experiência dos sentidos. “O termo experiência passará a designar a concepção do real que o homem elabora através dos métodos de conhecimento escolhidos para tanto, dentre os quais, o mais fidedigno é o experimento” (Massimi & Mahfoud, 2007, p. 28). É importante salientar o aprofundamento da distância criada entre o sujeito e o objeto da experiência que esta revolução configura, acompanhando o modo como o conhecimento se constitui enquanto edificação metafísica de representações, face a um mundo natural e caótico cuja aparência não cessa de nos ludibriar os sentidos. “A “prática das coisas”, enquanto exercício que acolhe simultaneamente experiência e pensamento, passou a ser definida como “senso comum”, ganhando acepção negativa: “o conhecimento interno foi restrito a um âmbito que somente poderia ser determinado pelos parâmetros do conhecimento externo” (Id., p. 17). A separação entre experiência e conhecimento – que adere à distância entre substância e forma – configura um aspecto central para a nossa reflexão. Hans Ulrich Gumbrecht assinala na ruptura epistemológica deste período histórico o momento fundador da modernidade: “Essa dupla inovação (isto é, o Homem como observador externo do mundo e o Homem visto nessa posição) é sintomática de uma nova configuração da autorreferência: os Homens começam a entender-se como excêntricos ao mundo” (2010, p. 46). Com o *cogito* cartesiano, o que os homens têm em comum não é mais o mundo experimentável, mas a estrutura da mente. René Descartes (1596-1650), através da dúvida metódica, coloca a razão e não a realidade como fonte de certeza, fundamentando o conhecimento na autoconsciência por via de um sistema essencialmente dedutivo. Embora este aspecto seja dominante, a experiência tem ainda um papel importante e insubstituível, pois é ela que primeiramente sugere o problema a resolver, orienta o processo dedutivo e verifica os resultados. Como afirma J.A.Pinto Ferreira, “esta nova orientação dada à ciência por Descartes, não é apoiada numa base indutiva mas sim dedutiva, isto é, não parte dos

efeitos para as causas mas sim das causas para os efeitos” (1955, p. 256). Na experiência cartesiana é a dúvida que permite deduzir a substância objetiva do mundo, sendo que toda a percepção subjetiva é potencialmente ilusória ou duvidosa. A experiência cartesiana busca, por isso, neutralizar a multiplicidade da diferença na regra da repetição, e sobre esta edificar a verdade. O conhecimento não se fundamenta na vivência ou na observação do real, mas na racionalidade da sua dedução.

Já o aparecimento do empirismo virá agregar o sentido da experiência ao plano do conhecimento em si, originando a histórica tensão que a opõe ao racionalismo e invertendo a polaridade entre causa e efeito no investimento metodológico do entendimento. Originariamente formulado por John Locke (1632-1704), o conceito empirista de experiência se interpreta simultaneamente como ponto de partida e como substância do processo cognoscitivo. A experiência é colocada como questão gnoseológica, orientada para o estudo das fontes, formas e valor do conhecimento enquanto seu veículo de teorização ou crítica. Gabriel Amengual (UIB.Es) resume o sentido da experiência moderna como “referência do conhecimento a partir da qual este se tem que elaborar, à qual se tem de adequar, responder e corresponder, à qual tem que dar razão ou, inclusive, da qual será conteúdo⁷⁶” (2007, p. 6). Na modernidade a experiência é o campo de constituição do sujeito enquanto aferidor de verdades objetivas, cujo posicionamento em face de um mundo de objetos se irá desdobrando em múltiplas reconfigurações conceituais, mas mantendo como cenário a distância que conserva entre a evidência do mundo e a forma como dele se apropria a consciência através das suas representações, unificadas no conhecimento. A experiência da revolução moderna se orienta privilegiadamente para o conhecimento científico e em particular para a forma como se constitui instrumento mediador da elaboração teórica, ou seja, como veículo de resposta ao questionamento sistemático do mundo. Esta separação é decisiva para o extraordinário progresso da(s) ciência(s) na modernidade, radicalizando a distância do sujeito em relação ao objeto do conhecimento (agenciado pelas suas representações) na dualidade entre o real e o intelectual, na captura do múltiplo pela ambição do singular, no dissecar do caos para atingir a lei, no estabelecimento da repetição para consolidar a diferença. Tais representações referem um juízo lógico de conhecimento e reduzem a substancialidade do mundo exterior a uma racionalidade segmentada, absoluta, objetiva e impessoal. O primado da ciência no

⁷⁶ Tradução nossa.

âmbito da experiência tem, como consequência, a tendente obliteração da dimensão ontológica da subjetividade: o mundo é pura dúvida e a raiz dessa dúvida reside nas armadilhas da subjetividade. Na experiência de colaboração, quase tudo o que é imponderável no encontro entre colaboradores (tudo o que constitui identidade cognitiva e dissemelhança cultural, autobiográfica ou emocional) fica fora desta cogitação; se os colaboradores são dois sujeitos em relação, explorando empiricamente a sua co-presença no espaço e no tempo da colaboração e se abrindo, na dialogia colaborativa, à multiplicidade virtual dos objetos e à cognição inventiva da sua implicação no plano de colaboração, o conceito de experiência moderna e o seu paradigma sujeito/objeto parecem dizer-nos menos sobre o que se revela na experiência de colaboração do que sobre o que nela se omite ou se oculta.

3.2.2 - A consciência empírica em Kant

Mas uma lenta metamorfose reverterá este divórcio entre sujeito e objeto como privilegio operativo da experiência. Ao longo dos trezentos anos que se seguem, o pensamento filosófico não deixará de incluir a experiência como conceito central, imanente à percepção do mundo, e esse processo de reversão tem, na obra de Emmanuel Kant (1724-1804), o seu momento fundador. Kant vem simultaneamente desenvolver e criticar o conceito de empirismo tal como formulado por Locke, aproximando as teses empirista e racionalista e defendendo que a experiência é antes o resultado de tal processo; ela é produto da própria atividade cognoscitiva - não se limita a anteceder o conhecimento sendo, ela mesmo, conhecimento. Embora se trate de uma conceitualização extremamente complexa, intimamente ligada ao cerne da filosofia kantiana, o seu impacto nas derivações de sentido que a experiência sofreu desde então até aos nossos dias não nos permite omitir alguns aspetos essenciais. Partindo da distinção entre impressão sensitiva (receptividade passiva) e conhecimento empírico (recepção ativa), Kant sintetiza inicialmente a ideia de experiência como conhecimento do que é dado sensivelmente: “A experiência não é apenas o material prévio do conhecimento, mas sim conhecimento, conhecimento propriamente dito, elaborado” (Amengual, 2007, p. 9). Para além dos aspectos sensíveis, a experiência acolhe os conceitos puros, ou a priori, cuja aplicação permite entender as percepções. O a priori define-se como independente da experiência, precisamente porque a experiência nos nega o universal e o necessário. Os a priori não só se aplicam à experiência, como estão

presentes na sua própria constituição e com eles a consciência elabora a matéria bruta das impressões sensíveis: “Experiência é uma percepção compreendida” (Kant *apud* Amengual, 2007, p. 9). O próprio entendimento é assim o “autor” da experiência e nada mais há de prévio ao entendimento; enquanto produto do entendimento, a experiência kantiana é assim, por maioria de razão, conhecimento. É o entendimento que cria a síntese entre a multiplicidade e a diversidade das intuições ou das sensações, numa ação unificadora em que o objeto “é aquele em cujo conceito se reúne a diversidade de uma intuição dada (Kant, p. 56)”. Outro aspecto importante que resulta de tal postulado é a distinção entre fenômeno e coisa em si (númeno), em que esta última se declara inalcançável e objeto do conhecimento intelectual puro, ou seja, de uma representação. A experiência é sempre informação já elaborada, pelo que a nossa capacidade de experimentar depende das capacidades pessoais de intuição (da nossa sensibilidade aos fenômenos) e de pensamento (da nossa possibilidade de elaboração e entendimento do númeno). A experiência é então concebida como conexão sintética entre intuições e como conhecimento obtido por meio de percepções entrelaçadas criando um movimento duplo, em que os conceitos puros do entendimento aderem à multiplicidade das sensações e o percebido é integrado na unidade do pensado. Por consequência, o conceito do objeto jamais permanece isolado dos princípios que regulam a experiência.

Arriscando uma analogia com o esforço de composição (senão ainda com a experiência de colaboração), aceitamo-lo como eminentemente experimental, já que comendo nos propomos a produzir resultados expressivos elaborados a partir de um conhecimento individual apriorístico, ou seja, a partir do processamento sintético das representações que são as nossas aquisições e habilidades compositivas (do nosso conhecimento), integrando à posteriori o entendimento desses resultados expressivos no edifício lógico das nossas representações, sendo esta dualidade unificada no sentido geral da experiência de composição. Por outro lado, Kant defende que representações estéticas podem ser recebidas como dados de uma experiência, ajuizados não como conhecimento estrito (pois não se trata de um juízo lógico), mas como o entendimento que a faculdade de imaginação adquire enquanto subjetividade, ligada aos sentimentos de prazer ou desprazer:

“Toda referência das representações, mesmo das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela representa então o real de uma representação empírica). Somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer ou desprazer, pelo qual não é designado nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação” (Kant I. , 2008, p. 48)

Num sentido kantiano para uma experiência de composição, o entendimento dos fenômenos (cinéticos ou sonoros) é prévio ao conhecimento, tal como o experienciado (com os seus dados objetivos ou as suas sensações imanentes) é prévio à sua representação. No movimento da consciência empírica (que se unifica no conhecimento), se conforma uma unidade numérica que agrega e sintetiza o núcleo de significado composicional. De fora ficam (por hora) a intensidade dos sentimentos de prazer ou desprazer (não representáveis e, portanto, estranhos ao conhecimento), mas, contrariamente ao movimento de neutralização da subjetividade conveniente ao experimento científico, o sentido de experiência kantiana coloca o entendimento do objeto num lugar de contingência face ao pensamento do sujeito (à sua consciência). Para Kant existe uma síntese suprema que antecede todas as percepções e respectivas representações conscientes: a apercepção, ato que transforma uma percepção em experiência a partir da unidade da autoconsciência. O “eu” kantiano é a origem da unidade sintética da apercepção: “O *eu penso*⁷⁷ deve acompanhar todas as minhas representações; pois se fosse de outro modo haveria em mim algo representado que não podia pensar-se e que equivaleria a dizer que a representação é impossível ou que pelo menos é para mim igual a nada”. (Kant, p. 54). A apercepção é uma consciência originária à qual se conformará a consciência empírica. Este é o movimento que configura “o pensamento fundamental da dedução transcendental dos conceitos puros do entendimento” (Amengual, 2007, p. 13). A multiplicidade das representações da consciência empírica, conectadas e conformadas em apercepções, se sintetiza por sua vez na unidade transcendental da autoconsciência. Esta consciência de um eu-mesmo idêntico constitui a apercepção pura e originária, cuja unidade sintética acolhe todas as representações próprias do eu e por ela são conectadas. “A experiência transcendental de si mesmo é o a priori próprio da experiência em geral” (Id.). Desta forma recebe Kant o eu cartesiano, contrapondo à “*res cogitans*⁷⁸” a distinção entre apercepção transcendental (eu penso) e consciência empírica (a coisa pensada): “Para a consciência é constitutivo ser ensinada pelos sentidos, o que não acontece quando sou apenas consciente do que penso e não do que é pensado” (Amengual, 2007, pp. 14-15). Na síntese entre empirismo e racionalismo operada por Kant se insinua o regresso ao mundo do sujeito que experimenta, dotado de consciência empírica, iniciando a

⁷⁷ Grifo original.

⁷⁸ Para Descartes, *res cogitans* (ou coisa pensante) refere o sujeito pensante, por oposição à *res extensa* (ou coisa extensa) que se relaciona com o corpo ou a matéria (N.doA.).

travessia da ponte que o separa do objeto, num movimento que se unifica na autoconsciência e que se sintetiza na subjetividade. Uma subjetividade, todavia, anônima, ainda irreduzível à diferença, numérica, prévia a toda a experiência e independente dela. Quando eu provo o vinho e o percebo, não sou ainda eu próprio, mas um escanção sem rosto cuja cultura apriorística irá qualificar os aromas doados experimentalmente e descartar o báquico arrepio de prazer decorrente da minha degustação. Estamos, ainda assim, mais próximos de um conceito conveniente à nossa experiência de colaboração: já somos alguém, uma consciência, e apesar de não sermos ainda a nossa própria identidade ou a nossa própria história, já não somos apenas a desenfreada identidade da dúvida ou um burocrático coletor de dados empíricos. Mas é precisamente na qualificação da subjetividade que emergirá o principal argumento crítico dirigido por Hegel à análise kantiana de experiência, em mais um passo na direção do mundo.

3.2.3 - Hegel e a experiência como movimento dialético da consciência

Em “Produção de Presença”, Gumbrecht afirma que Kant, “aparece como um momento único que expressa de modo emblemático uma ambiguidade: é, ao mesmo tempo, um avanço culminante do pensamento iluminista e um sintoma do começo da dissolução da epistemologia na qual o Iluminismo se baseou” (2010, p. 58), reforçando logo a seguir que o seu pensamento “parece ter sido provocado pela consciência da distância entre o sujeito e o mundo dos objetos, uma distância que parecia suficientemente grande para desafiar a hipótese filosófica contemporânea sobre os modos de apropriação do mundo” (2010, p. 59). Já Amengual refere que, no que respeita à experiência, esse desafio começa com a crítica de Hegel segundo a qual Kant teria criado um sujeito absolutamente racional mas também absolutamente abstrato. Tal ponderação decorre de ter Kant considerado a razão do sujeito ignorando, todavia, o seu espírito: na experiência kantiana é considerada a estrutura psíquica de um sujeito em geral, abstrato, que não tem interesses, afetos ou propósitos que a orientam. Trata-se de um sujeito sem história e sem sociedade. Hegel perseguirá a história da formação da consciência, a partir da qual tentará, a partir da estrutura da consciência, deduzir uma estrutura da autoconsciência. O conceito de a priori kantiano, que refere o conjunto de todo o conhecimento a priori e de toda ação que nele integra o novo conhecimento, irá sofrer uma deslocação que o transforma numa “história de formação da consciência que

cada indivíduo e cada época tem atrás de si e que portanto, sendo histórico, atua como a priori” (Amengual, 2007, p. 18). Dessa deslocação resulta que “as condições a priori de possibilidades se convertem em realidade histórica que possibilita” (Id.). Por sua vez, a certeza sensível ou percepção se reconfigura em consciência sensível ou percipiente que, através da experiência, se vai formando e transformando. E ainda, de modo inverso, à medida que um objeto vai sendo mais conhecido, mais se implanta na consciência a sua realidade em toda a sua complexidade e diversidade (ética, moral, cognitiva, social, política, religiosa, etc.) fornecendo gradualmente à consciência novas “figuras” – momentos evanescentes que configuram movimentos parciais do conhecimento, como degraus que ascendem à consciência infinita e absoluta. Na sua obra, e particularmente em “Fenomenologia do Espírito”, Hegel defende uma unidade entre a consciência (que refere o sujeito em “si mesmo”) e a ciência, como sistema da sua aquisição (o mundo “em si”, do qual o sujeito entende as representações): “esse ser-em-si-e-para-si é, primeiro, para nós ou em si: é a substância espiritual” (Hegel, 1992, p. 16). É no sujeito que se persegue e encontra, portanto, o absoluto: “O que está expresso na representação, que exprime o absoluto como espírito, é que o verdadeiro só é efetivo como sistema, ou que a substância é essencialmente sujeito” (Hegel, 1992, p. 33).

O absoluto só se apresenta para Kant no domínio da Razão prática como postulado de uma liberdade transempírica, fora do alcance de uma ciência do mundo. Com a Fenomenologia do Espírito Hegel pretende situar-se para além dos termos da aporia kantiana, designando-a como momento abstrato de um processo histórico-dialético desencadeado pela própria situação de um sujeito que é fenômeno para si mesmo ou portador de uma ciência que aparece a si mesma no próprio ato em que faz face ao aparecimento de um objeto no horizonte do seu saber⁷⁹.

O sujeito de Hegel é ainda um sujeito metafísico, mas é já uma consciência particular, autobiográfica, orientada para um mundo absoluto. Deste modo propõe Hegel um programa para o conhecimento que reúne a exposição do saber absoluto com a autoconsciência imediata enquanto princípio da realidade. Por um lado, a autoconsciência percorre um caminho gradativo para o verdadeiro saber através do movimento dialético da percepção, “no qual ambos os lados - o percebente e o percebido - são ao mesmo tempo, de uma parte, um só e indistinto, como o apreender do verdadeiro” (Hegel, 1992, p. 98); Por outro lado, tal processo representa a exteriorização (presentificação) do verdadeiro saber do mundo. O que se torna decisivo

⁷⁹ Vaz, Henrique Claudio de Lima, *in* “A Significação da Fenomenologia do Espírito”, apresentação introdutória (Hegel, Fenomenologia do Espírito, 1992, p. 10).

é que estas duas perspectivas se unem precisamente no conceito hegeliano de experiência, em que a exteriorização da ciência se vê remetida à experiência da autoconsciência, pois só nessa experiência as determinações da ciência são reais, só na experiência da autoconsciência advém espírito para tais determinações.

Experiência é justamente o nome desse movimento em que o imediato, o não-experimentado, ou seja, o abstrato - quer do ser sensível, quer do Simples apenas pensado - se aliena e depois retorna a si dessa alienação; e por isso - como é também propriedade da consciência - somente então é exposto em sua efetividade e verdade (Hegel, 1992, p. 40).

É nesse momento de alienação que a consciência se abre ao mundo. Na experiência hegeliana se inclui tudo o que afeta o homem, suas opiniões científicas e seus posicionamentos filosóficos, suas questões morais e suas convicções teológicas, bem como qualquer outra coisa que se torne, também ela, consciência; nela se inclui também, naturalmente, a experiência estética, cujo objeto é o próprio pensamento:

A beleza artística surge numa Forma que expressamente se opõe ao pensamento, de tal modo que este é forçado a destruí-la, quando atua segundo o seu modo. Esta concepção se liga à opinião de que o conceituar desfigura e mata o factual em geral, a vida da natureza e do espírito. Assim, em vez de aproximá-lo de nós pelo pensamento de ordem conceitual, ocorre, na verdade, o inverso, de tal sorte que o homem transforma o pensamento, enquanto *meio* de apreender o que é vivo, em *finalidade* (Hegel, 2001, p. 36).

A experiência da arte ganha o seu privilegio em relação ao conhecimento conceitual por estar mais próxima do espírito que o mundo natural. Para Hegel, as obras de arte não são pensamento nem conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um “estranhamento” na direção do sensível:

A força do espírito pensante reside no fato de não apenas apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas reconhecer-se igualmente em sua alienação no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzido de volta a si (2001, p. 37).

Este movimento de alienação do pensamento em relação a si próprio (enquanto configuração da exposição à presença do mundo) - a “apreensão em seu outro” - é já um movimento de transfiguração do conceito de experiência que acolhe a imanência não representável do objeto artístico. Tal inclusão é para nós uma abertura conceitual importante: falamos ainda de experiência como conhecimento (e nesse aspecto se conserva a proximidade com Kant), mas Hegel negará a distinção entre fenômeno e númeno, pois, para ele, o fenômeno é já o ser-conhecido, a manifestação do absolutamente verdadeiro; o fenômeno é a própria aparição do númeno. Negando esta distinção e identificando “fenômeno” com “coisa em si”, supera também a distinção

entre sujeito transcendental e sujeito empírico, uma vez que as estruturas anteriores e independentes de toda a experiência formam, elas mesmas, o conjunto de condições para toda a experiência. O sujeito da experiência, o que a torna possível, é, nas palavras de Amengual, “fruto de todo o conjunto de experiências que configuram a história do espírito humano, a história da humanidade” (2007, p. 21). A nova experiência se faz sobre a experiência anterior, que foi conformando e estruturando o sujeito e à qual o sujeito individual se vai, por sua vez, conformando mediante a sua própria formação, “sendo esta a escada que lhe permite atingir a altura alcançada pelo espírito” (Id.). Trata-se de um duplo movimento, em que, por um lado, à medida que ampliamos o nosso conhecimento se vão criando sempre novos objetos de saber e se vai, por conseguinte, ampliando o mundo. É aqui que se incrusta no sentido de experiência em geral o sentido acumulado de uma multiplicidade de experiências particulares, um aspecto valioso para os interesses desta pesquisa. Noutras palavras, e pensando concretamente nos contextos de colaboração artística, um sentido de repetição de experiências que se reverte em núcleo genético de cada encontro inédito com um novo processo experimental. Simultaneamente, o modelo matricial que se desenvolve no tempo de qualquer processo colaborativo específico (que nasce da confluência de dois sujeitos numa experiência de colaboração), cria a própria evolução histórica de um saber colaborativo específico: o crescimento de tal saber não nos conduz apenas à tomada da sua consciência, mas vai criando sempre novas figuras da consciência, que reclamam novas atitudes e que transformam o nosso próprio pensamento. “Esse movimento dialético que a consciência exercita em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência, é justamente o que se chama experiência” (Hegel, 1992, p. 71). Experiência é, para Hegel, a substituição de uma convicção falsa, ou incompleta, por outra verdadeira, mais perfeita ou mais completa. Essa substituição se opera dialeticamente, ou seja, por desenvolvimento e superação das contradições existentes, movimento em que algo na experiência subsiste e outro algo nela se desloca por obra de uma negação dos opostos que os eleva a uma unidade superior. A experiência é, então, o processo pelo qual a consciência passa de uma figura para outra, e nesse movimento se transforma. O tempo, “essa pura inquietude da vida e diferenciação absoluta” (1992, p. 46) é, agora, âmbito nuclear da experiência. A experiência é, finalmente, temporalidade e transformação, predicados já referidos como centrais, enquanto potencia da colaboração artística. Na experiência se transforma o sujeito, e se transforma na medida em que se abre a novas

figuras do mundo. Acompanhando Hegel, o poder transformador da experiência seria, nos processos de colaboração artística, o diferencial que outorga a cada colaboração a sua singularidade nuclear e a sua originalidade operativa.

3.2.4 - A experiência como vir-à-presença-com-homem: Heidegger e o *Dasein*

A filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) se funda no diálogo sistemático com os mais importantes pensadores da História. Não sendo Hegel a presença mais assídua da sua hermenêutica, a crítica à “Fenomenologia do Espírito” foi um dos instrumentos de fundamentação do seu propósito central de superação da tradição metafísica. Uma crítica que incide na incapacidade hegeliana de lidar com a irredutibilidade da diferença às estratégias de síntese do conceito, uma crítica cuja raiz é a distancia entre o pensamento puro (que ambiciona o absoluto) e a presença (que coloca o ser no mundo). Por outro lado, Heidegger prolonga a tradição fenomenológica de Edmund Husserl (1859-1938) - de quem foi assistente, colaborador e, por fim, um dos seus maiores críticos - no seu programa fenomenológico de “voltar às coisas mesmas”, um regresso ao mundo que se dá na experiência:

No início é a experiência pura e, por assim dizer, ainda muda, que se trata de levar à expressão pura do seu próprio sentido. Ora a expressão verdadeiramente primeira é aquela do “eu sou” cartesiano, por exemplo: eu percebo esta casa; eu recordo tal semelhança, etc., e a tarefa primeira e geral da descrição consiste em distinguir *cogito* (pensamento), por um lado, e *cogitatum* enquanto reflexão, por outro⁸⁰ (Husserl, 1953, p. 33).

Para Husserl, todo o objeto produz sentido a partir de uma experiência pré-predicativa intencional, a partir de uma percepção em que o objeto se afirma apodícticamente e em que essa evidência e originalidade derivam do surgimento à consciência através da percepção - num misto de passividade e atividade do eu - de pré-objetos originais. O acesso às essências depende assim de uma consciência intencional que suspenda os juízos relacionados à existência das coisas (redução fenomenológica) para atingir o entendimento do fenômeno na sua pureza absoluta, como a própria coisa experimentada e revelada à consciência. Segundo André Dartigues, a crítica que Husserl dirige a Hegel incide precisamente na forma como “o fenômeno é reabsorvido num conhecimento sistemático do ser” (1992, p. 3). Heidegger acompanha esta oposição ao

⁸⁰ Tradução nossa.

idealismo extremo de Hegel, mas criticará igualmente em Husserl o seu alinhamento com o legado cartesiano:

Do ponto de vista de Heidegger, a fenomenologia de Husserl era o ponto de chegada de uma trajetória filosófica milenar, na qual o paradigma sujeito/objeto - ou seja, a configuração conceitual da contínua divergência entre a existência humana e o mundo como esfera puramente material- conduziu a cultura ocidental a um estado extremo de alienação do mundo. Mais do que Husserl (que tinha boas razões para chamar "cartesiana" à sua filosofia), Descartes era o objeto explícito da crítica de Heidegger (Gumbrecht, 2010, p. 91).

Heidegger entende que o ser não se funda cartesianamente sobre um pensamento com o qual se identifica, antes é o pensamento que se funda sobre o ser; “é que a existência antecede e orienta todo pensamento, o pensamento não podendo, pois, ser o ato de um sujeito puro, mas sendo envolvido pela dimensão existencial do sujeito pensante” (Dartigues, 1992, p. 131). Temos então um sujeito que é consciência no tempo (uma consciência histórica herdada de Hegel) inserida no mundo fenomenal (que simultaneamente prolonga e questiona a fenomenologia de Husserl). O ser existe no mundo, é um “ser-aí” que se coloca a si próprio em questão, é o *Dasein*, o ente que se afirma na sua espacialidade existencial e na “emergência ao Ser que o homem descobre antes de toda definição de si próprio, antes de todo pensamento e antes de toda linguagem” (1992, p. 130). Para entender o sentido de experiência em Heidegger, teremos que entender como a ele adere o sentido do *Dasein*: “Por *Dasein* designa-se muito mais o que deve ser antes de tudo experimentado como lugar, a saber, como o campo da verdade do ser e, em seguida, pensado conforme essa experiência”⁸¹. Um ser em presença e na presença como ser, para além da ideia de "sujeito" ou de "subjetividade". Como afirma Duque Estrada (PUC), “o termo *Dasein* pretende substituir o termo, metafísico, sujeito; *Dasein* é a superação do sujeito, é o sujeito que não é mais sujeito, é o sujeito entre aspas” (1996, p. 114). É um “sujeito” que, por via de práticas pré-objetivas, se inscreve no campo de possibilidades do mundo; “tais praticas são, já e desde sempre, orientadas por uma compreensão do modo de ser daquilo que, num segundo momento, irá se configurar como objeto de uma ciência” (1996, pp. 115-116). Mas o *Dasein* é anterior a ela.

A questão do ser não se dirige apenas às condições a priori de possibilidade das ciências que pesquisam os entes em suas entidades e que, ao fazê-lo, sempre já se movem numa compreensão do ser. A questão do ser visa as

⁸¹ Heidegger *apud* Dartigues (1992, p. 130).

condições de possibilidade das próprias ontologias que antecedem e fundam as ciências óticas. (Heidegger, 2005, p. 37).

Assim, a fenomenologia de Heidegger se possibilita como ontologia, como relação estabelecida entre ser e ente na sua diferença ontológica, e o ente por ele eleito para o questionamento acerca do sentido do ser é o *Dasein*, o ser-aí, sua presença e existência. A colocação do ser no *Dasein* se dá num lugar irredutível tanto ao sujeito como ao objeto, numa correlação e copertença entre o ser e o seu modo de ser.

É que, em seu modo de ser, o *Dasein* apresenta esta especificidade: a de *ser-orientado-para* o ser dos entes em geral, inclusive para o seu próprio ser. *Dasein* se caracteriza por compreender o ser dos entes. Mais concretamente, ao orientar-se em direção ao ser de um ente, *Dasein* deixa este ente aparecer naquilo que ele é; quer dizer, em seu ser. O que vale dizer, de outro modo, que a maneira pela qual o ente aparece, o seu modo de ser enquanto tal, é o correlato da forma específica com que o *Dasein*, em seu *dirigir-se para*, aborda ou se comporta em relação a esse ente (Estrada, 1996, p. 117).

O ser de cada ente é, portanto, correlato com o ser do ente que é o *Dasein* e o ser do *Dasein* se abre e orienta para o ser dos entes. Ser e ente se copertencem deste modo nos seus sentidos distintos: o ser é anterior a qualquer determinação, é a partir do ser que o ente poderá ser determinado e, desta forma, a compreensão do sentido do ser se dará a partir da análise de um determinado ente.

Chamamos de "ente" muitas coisas e em sentidos diversos. Ente é tudo de que falamos, tudo o que entendemos, com que nos comportamos dessa ou daquela maneira, ente é também o que e como nós mesmos somos. Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), no teor e recurso, no valor e validade, na pre-sença, no "há" (Heidegger, 2005, p. 32).

O ser é, pois, presença no espaço e no tempo. O sentido de experiência (*Erfahrung*) em Heidegger, elegendo as práticas pré-objetivas do *Dasein*, se abre ao aparecer dos entes no seu vir-à-presença-com-homem:

A compreensão do ser-no-mundo como estrutura essencial da pre-sença⁸² é que possibilita a visão penetrante da espacialidade existencial da pre-sença. É ela que impede a eliminação antecipada desta estrutura. Essa eliminação previa não é motivada ontologicamente mas "metafisicamente", pela opinião ingênua de que primeiro o homem é uma coisa espiritual que, só então, transfere-se para o espaço (Heidegger, 2005, p. 94).

A experiência de um *Dasein* como estrutura de presença se distancia radicalmente da consciência empírica kantiana, do movimento dialético da consciência

⁸² Para o sentido de presença heideggeriano, "o "pre" remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações" (Heidegger, 2005, p. 309). "A pre-sença nunca se instala num estado cabal e definitivo de ser. A pre-sença é ontologicamente sempre passageira por estar continuamente movida pelo paradoxo de ser a totalidade do que não é. Por isso, antecipa-se constantemente a si mesma em tudo que é ou deixa de ser" (2005, p. 325).

de que falava Hegel ou da vivência originária intencional de Husserl antes de mais pela neutralização da polaridade entre sujeito e objeto, o que consubstancia a superação da metafísica a que Heidegger se propôs. A pre-sença é o movimento que ultrapassa a distância metafísica entre mundo e subjetividade: a experiência heideggeriana coloca o *Dasein* no movimento (presença) da sua própria existência, designando existência “toda a riqueza das relações recíprocas entre pre-sença e ser, entre pre-sença e todas as entificações, através de uma entificação privilegiada, o homem” (Heidegger, 2005, p. 310). Se desde Descartes se operava um processo de desenraizamento do sujeito que opõe a sua subjetividade a um mundo objetivo e em que a experiência está vinculada ao modo de ser dos entes (dos “objetos”) e à sua alienação face ao sujeito, o *Dasein* coloca no cerne da experiência o aparecer de todo e qualquer ente, incluindo o próprio *Dasein*.

A experiência de colaboração, de cujo conceito nos vamos aproximando no vagar desta aproximação histórico-filosófica, encontra na ontologia heideggeriana uma contribuição fundamental. No plano de colaboração dos processos criativos circulam os sentidos e as representações - as suas entidades constituintes - sobre os quais investimos o esforço de composição, mas estão presentes também as singularidades originárias, exclusivas e irreduzíveis à generalização da multiplicidade de relações que constituem o ser-em-si dos fenômenos particulares que os modelam, incluindo os próprios sujeitos e a sua intersubjetividade. Acompanhando Heidegger, a incidência intersubjetiva no movimento de presença no espaço e no tempo dos processos criativos se afigura o próprio fundamento da experiência de colaboração.

Se o *Dasein* é o ser-aí no mundo, é também o ser-com o outro, sendo a experiência o caminho em que se vinculam todos os nexos do ser-com-o-outro-no-mundo; a experiência é o lugar da presença. A tensão que a experiência heideggeriana agencia reside na diferença ontológica entre ser e ente, sendo a experiência a pre-tensão de apreender a pre-sença. Segundo a pesquisadora Acylene Ferreira (UFBA), para Heidegger o ser é pertença do homem, na medida em que lhe é imanente: "Em sua imanência com o ser, o homem realiza a concreção de sua existência e efetiva a constituição do mundo" (2006, p. 206). O ser é então fundamento de tudo isto que é, ou seja, é fundamento do mundo tal como ele se concretiza. Mas o ser não é apenas imanência do homem, ele é também transcendência, na medida em que o que não se concretiza do mundo no homem, se mantém velado no ser. O mundo que transcende o homem, que está para lá da sua imanência, é um não-fundamento, um abismo em que

homem e mundo se projetam como possibilidade de ser: “Um abismo separa ontologicamente o que é próprio, o que propriamente existe, da identidade do eu que se mantém constante na variedade das vivências” (Heidegger, 2005, p. 183). Essa projeção, que funda um outro modo de ser homem e mundo, é a possibilidade que constitui o ente. A diferença ontológica articula então a fundamentação do ser enquanto exposição originária do homem no mundo com a abertura que permite a fundamentação do ente e a doação do seu modo de ser. É essa abertura do ser que induz a sua formulação enquanto ente: “A abertura da compreensão enquanto abertura de função e significância diz respeito, de maneira igualmente originária, a todo o ser-no-mundo” (Heidegger, 2005, p. 198). Aqui importa referir a distinção entre fundamentação e fundação. A abertura de que fala Heidegger é a “fundação” dos modos de ser: ela se suspende, ou se retira no momento da fundamentação dos entes, “dando lugar para a vigência da fundamentação dos acontecimentos dos modos de ser de homem e de mundo” (Ferreira A. M., 2006, p. 207). Ou seja, a fundação é uma retirada, na medida em que é um não-fundamento e nesse sentido é uma abertura sem fundo na qual tudo pode acontecer; a fundação é um abismo “enquanto se conserva em si como retirada, quer dizer, como a abertura que ela é” (Id.). E ela se retira para que o que não tem fundamento se possa fundamentar. Então, “a fundamentação somente pode acontecer no abismo, no sem fundo, e a fundação somente pode fundar modos de ser dos entes na medida em que for não fundamento” (Ibid.). No pensamento de Heidegger, a verdade se relaciona com a fundamentação, com o ser e a sua imanência, enquanto a não-verdade está ligada à noção de fundação, com a abertura do abismo e a possibilidade de fundamentação do ente. Podemos assim afirmar que “a verdade acontece na não-verdade, ou seja, somente nela a verdade torna-se vigente enquanto fundamentação dos acontecimentos de homem e mundo” (2006, pp. 208-209). A fundação, enquanto não-verdade, se retira para permitir vigência à fundamentação da verdade. Tal retirada é um velamento, ao passo que os acontecimentos de ser e ente enquanto modos de ser do homem e do mundo configuram um desvelamento. A diferença ontológica, que acolhe a diferença entre ser e ente, articula a contraposição entre velamento e desvelamento “porque na diferença ontológica o ser desvela-se enquanto ser, ao mesmo tempo em que se vela e efetiva a fundação do ente enquanto ente, propiciando a fundamentação da verdade enquanto modos de ser do homem e do mundo” (2006, p. 209). O ser, para Heidegger, só existe então na experiência na medida em que, se afirmamos que o ser é, estamos a referir-nos ao ente no seu ser e não ao ser enquanto ser. “Apenas na medida

em que limitamo-nos a fazer a experiência do ser, podemos tratá-lo enquanto tal e referirmo-nos a sua verdade"(Id.). A pre-sença que a experiência apreende se possibilita pela abertura do abismo antes do fundamento, na não-verdade na qual está pendente a verdade, na retirada que precede o desvelamento.

“Quando a presença descobre o mundo e o aproxima de si, quando ela abre para si mesma seu próprio ser, este descobrimento de "mundo" e esta abertura da pre-sença se cumprem e realizam como uma eliminação das obstruções, encobrimientos, obscurecimentos, como um romper das deturpações em que a pre-sença se tranca contra si mesma” (Heidegger, 2005, pp. 182-183).

A abertura do *Dasein* ao mundo está relacionada com descoberta e aproximação, com o movimento de retirada e de regresso, velamento e presença. Ao referir-se em concreto à noção de experiência, Heidegger se vale da raiz etimológica da palavra que a designa, sendo que “a palavra alemã para dizer experiência é *Erfahrung*, uma composição do prefixo *er* e da raiz *fahr, fahren*, que diz viajar, fazer uma travessia, atravessar” (Heidegger M. , 2003, p. 177). A experiência é, nessa perspectiva, um percurso. O propósito da experiência é alcançar alguma coisa que dista de nós e que nos propomos atingir: “Fazer uma experiência significa literalmente: *eundo assequi* (do latim “indo para alcançar”); no andar, estando a caminho, alcançar uma coisa, andando, chegar num caminho” (2003, p. 130). No caminho para atingir a verdade do mundo mergulhamos na sua não-verdade, no abismo do não-fundamento, somos apoderados pelo mundo e regressamos a nós por ele transfigurados: “Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção” (2003, p. 137). Somos apoderados pelo mundo na medida em que nos colocamos nele, nos fazendo presença do mundo no mundo que vem à nossa presença, nos abrindo à sua abertura, deixando que venha ao nosso encontro enquanto caminhamos para ele:

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. "Fazer" não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula (Heidegger M. , 2003, p. 121).

O tempo surge na experiência como imanência da presença ao longo deste caminho, a pre-sença só o é na sua temporalidade. Se experiência é o ser-aí que se atravessa entre a clareira e o velamento, recebendo o ser para identificar o ente, o seu

percurso é um andar que se dá ao tempo: “Dentro dos limites dessa investigação, só se poderá alcançar um esclarecimento satisfatório do sentido existencial dessa compreensão ontológica com base na interpretação temporal do ser” (Heidegger, 2005, p. 204). Para Heidegger, o caminho que é a experiência reclama a serenidade do *Dasein*, a capacidade de deixar que as coisas aconteçam no tempo. É a serenidade que permite a abertura ao mistério do mundo: “A serenidade para com as coisas e a abertura ao mistério nos abrem a perspectiva de uma nova raiz⁸³” (Heidegger M. , 1994, p. 317). Para que a serenidade nos permita sofrer a transformação no caminho da experiência, ela tem que se colocar fora da distinção entre atividade e passividade, acolhendo-as simultaneamente, dizendo sim e não ao mundo. A única determinação na experiência é o investimento da própria serenidade: a revelação do ser depende assim “da (maior ou menor) serenidade que cada *Dasein* é capaz de investir” (Gumbrecht, 2010, p. 96).

Num processo criativo compositor e coreógrafo são dois seres partilhando (fazendo-parte) o mesmo “aí”. Dois *Daseins* que vivem esse aí, todavia, no fundamento da sua diferença. São *Daseins* presentes na mesma experiência, partilhando essa co-presença com a presença do mundo: “O mundo da pre-sença é mundo compartilhado. O “ser-em” e “ser-com”. os outros. O ser-em-si intramundano destes outros e co-presença” (Heidegger, 2005, p. 170). O caminho que a experiência configura leva o *Dasein* ao ser da obra, mas leva-o igualmente ao outro no seu modo de ser, porque qualquer *Dasein* é anterior a toda definição de si próprio. A serenidade e o padecimento com que o *Dasein* se abre ao mundo experimentável será o caminho em que se abrirá também ao ser-com o outro. O “ser-com” que está para além da identidade, como o “ser-aí” está para além da subjetividade. A alteridade da colaboração é, também ela, presença no deixar acontecer da experiência.

Neste já longo caminho se vai consolidando o movimento fundamental que converge para a reflexão sobre a efetividade da colaboração enquanto território de apreensão do mundo, por um lado, e de exposição à contingência da alteridade, por outro: a problematização da dualidade sujeito/objeto que habitualmente associamos à ideia de experiência. Uma convergência que apresenta alguma similitude com o percurso trilhado nos primeiros capítulos, mas que nos traz abertura de campo e nos propõe uma colocação edificante. Prosseguiremos a nossa viagem aprofundando a

⁸³ Tradução nossa.

evolução conceitual de experiência, em busca de um “estado de colaboração” competente para alojar a transformação virtual dos criadores, latente em todo o processo de colaboração. Independentemente da leitura contemporânea que se faça sobre o sucesso que Heidegger tenha (ou não) alcançado no seu propósito de superação da metafísica, visitaremos em seguida dois desdobramentos que me parecem importantes para a nossa reflexão sobre a colaboração artística enquanto experiência. O primeiro se prende com a resposta de Gilles Deleuze (1925-1995) à ontologia heideggeriana. O segundo, com as propostas de Gumbrecht sobre a produção de presença.

3.2.5 - Diferença e repetição: a ontologia deleuziana do Devir

A filosofia da representação que, ao longo dos séculos, subordina as diferenças do mundo à idealidade do Uno, é recebida por Deleuze como platonismo, e a sua crítica é um imperativo central, afirmando radicalmente que “a tarefa da filosofia moderna foi definida: subversão do platonismo (Deleuze, 2006, p. 97)”. Se Heidegger se propunha ultrapassar a metafísica, Deleuze se propõe a aniquilá-la. Combater o platonismo é denunciar o exercício de representação como esforço eletivo da repetição da diferença, ou seja, como “a subordinação da diferença às potências do Uno, do Análogo, do Semelhante e mesmo do Negativo”(Id.). A ontologia deleuziana se caracteriza assim pela insubordinação à identidade e à semelhança, propondo uma filosofia da diferença. A realidade é irredutível a qualquer representação metafísica, pois “na realidade, enquanto se inscreve a diferença no conceito em geral, não se tem nenhuma Idéia singular da diferença, permanecendo-se apenas no elemento de uma diferença já mediatizada pela representação” (Deleuze, 2006, p. 54). Para Deleuze, a diferença ontológica heideggeriana se polariza na negação da repetição, uma negação que “não exprime o negativo, mas a diferença entre o ser e o ente” (Deleuze, 2006, p. 104), e nesse sentido concorre para a fundamentação da sua própria ontologia. A eleição ontológica do ser torna-o “diferenciante da diferença”, no sentido em que permite resguardar o ente da repetição e, por conseguinte, do representável. Mas não está a própria formulação de ente eivada de ressonâncias metafísicas? Essa é a questão que, para Deleuze, compromete a diferença ontológica de Heidegger: “Concebe ele o ente de tal modo que seja este verdadeiramente subtraído a toda subordinação à identidade da

representação? Não parece, levando-se em conta sua crítica do eterno retorno nietzschiano⁸⁴(Id.).

Se é baseado na radicalidade da diferença que Deleuze edifica a sua ontologia, é no pensamento sobre o tempo que se abre uma importante porta que lhe dá acesso. O tempo - cujas dimensões heterogêneas concorrem umas com as outras em virtude do seu poder individuante – é o que permite que as subjetividades se impliquem. Assim afirma Jorge de Vasconcellos (UFRJ): “cada um se atualiza excluindo os outros (um indivíduo), mas todos são o tempo, as diferenças no tempo, ou ainda as diferenças enquanto tal, na medida em que o tempo é pura diferença. O tempo é a diferença das diferenças” (2005, pp. 146-147). Para a nossa pesquisa, a consequência imediata deste postulado diz-nos que é no tempo em que a colaboração se atualiza, em cada um dos colaboradores, que se aloja a perspectiva da sua efetividade. O tempo é o território privilegiado da experiência de colaboração, pois “o tempo é anônimo e individuante, impessoal e inqualificável, fonte de toda a identidade e de toda a diferença” (Vasconcellos, 2005, p. 147). É a ação do tempo que enseja a qualificação do real, que instaura as diferenças qualitativas da matéria, que produz as suas singularidades. E desta forma se cria uma diferença ontológica deleuziana; não mais entre ser e ente, mas entre diferença e “diferençação”, entre o atual e o virtual no plano de imanência do real. Com a diferençação, Deleuze possibilita a Ideia, não como representação da verdade, mas como virtualidade do real, sendo esta virtualidade a expressão consequente da própria problematização da diferença: “O "problemático" é um estado do mundo, uma dimensão do sistema e até mesmo seu horizonte, seu foco: ele designa exatamente a objetividade da Idéia, a realidade do virtual” (Deleuze, 2006, p. 387). O virtual existe como potência de atualização do real e nesse sentido é pura realidade e não ideia: “O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual” (Deleuze, 2006, p. 294). O virtual só é virtual enquanto se não atualiza e nessa instância é instrumento do tempo. Assim existem as coisas, dobradas em duas metades; uma que é diferença atual e outra que é potencia virtual: “A diferenciação é como a segunda parte da diferença, e é preciso formar a noção complexa de diferenç/ciação para designar a integridade ou a integralidade do objeto” (Deleuze, 2006, p. 295). Uma diferença que, paradoxalmente, não cessa de retornar em todas as suas diferenciações e,

⁸⁴ Nas palavras de Deleuze, “o eterno retorno não é o efeito do Idêntico sobre um mundo tornado semelhante; não é uma ordem exterior imposta ao caos do mundo; ao contrário, o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos” (2006, p. 283).

portanto, de produzir repetição. Uma repetição que, todavia, não se confunde com a reprodução do Mesmo (o que configuraria uma representação) mas uma repetição da diferença que diverge sem deixar de se repetir. Uma espécie de eterno retorno deleuziano que refere o seu alinhamento com o pensamento de Nietzsche; as coisas, na sua diferença, tem uma virtualidade que sempre retorna. É nesse retorno que sobrevive a correlação entre diferença e repetição. O eterno retorno não pressupõe identidade porque não é o mesmo (ou o semelhante) que retorna, não é a repetição de um momento porque a repetição não existe no tempo. O que retorna são quantidades intensivas de diferença no tempo.

No edifício da filosofia deleuziana se desdobram as relações entre tempo e pensamento: no passado se alojam as lembranças, no presente se atualizam as virtualidades e no futuro (o provável, a anulação da diferença) se desenha o porvir da criação:

O bom senso se funda numa síntese do tempo, precisamente aquela que determinamos como a primeira síntese, a do hábito. O bom senso só é o bom porque esposa o sentido do tempo de acordo com esta síntese. Dando testemunho de um presente vivo (e da fadiga deste presente), ele vai do passado ao futuro, como do particular ao geral. (Deleuze, 2006, p. 318).

Para o nosso pensar da experiência, esta síntese acrescenta que o tempo é não só o seu território atual (na medida da duração do processo colaborativo), mas o seu território virtual, onde convergem experiências passadas e construção de possibilidades experimentais. É o tempo que permite unificar no conceito de experiência a divergência dos sentidos que a metafísica instaurou, ou seja, a distinção entre experiência como domínio do conhecimento do experienciado (passado), a experiência como percepção apodítica do sensível (presente) e a experiência como prova de um cálculo de probabilidade (futuro). Mas a lógica metafísica de generalização ou de reconhecimento das identidades (do estabelecimento das categorias) é pulverizada na lógica da multiplicidade. Uma lógica que não só se volta contra a dicotomia sujeito/objeto, mas também contra a oposição entre o mesmo e o outro. O que se torna central é a ideia de implicação recíproca entre diferenças, e a repetição da diferença é o próprio ser, na medida em que a multiplicidade é a sua principal característica. O ser é devir na medida em que se implica, em vez de se explicar ou produzir um sentido consolidado no idêntico. Para Deleuze, “o devir é o próprio movimento de constituição e desaparecimento das singularidades, a emergência do mundo em toda a sua multiplicidade” (Vasconcellos, 2005, p. 152). O devir é o que reúne os implicados numa relação binária.

Eu e o que eu componho (o meu devir compositor), eu e a dança (o meu devir coreógrafo), eu e o coreógrafo (o meu devir colaborador), a música e a dança (o devir da obra), a composição de música e a composição de dança (o devir composição da obra). Se o tempo é o território da experiência, a experiência é o território em que se implicam todos os devires. O devir institui uma zona de indescernibilidade entre um termo e outro (entre o um e o outro), uma zona de vizinhança que se distingue da substituição de um termo por outro, ou pela transformação de um em outro. É na ponte que dilui a fronteira entre os termos que o devir se movimenta: “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 18). O devir implica o ser com a imanência das diferenças, tornando impossível qualquer essência representável. Já não se diz que este movimento é veloz, mas diz-se o movimento e a velocidade. Não se diz que esta música é melancólica mas fala-se de música e de melancolia. A implicação qualitativa entre os termos que estabelecem a sua vizinhança se opera na intensidade. O que varia nos termos são as suas modalidades individuantes, mas a sua intensidade é que afirma as diferenças. Podemos talvez nos atrever a uma interpretação deleuziana da experiência de colaboração, que seria o nosso confronto com as modalidades intensivas de todas as componentes implicadas umas com as outras no território temporal dos processos criativos: “o empirismo se torna transcendental e a Estética se torna uma disciplina apodítica quando apreendemos diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença, a diferença de potencial, a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo” (Deleuze, 2006, p. 94). Esta dança de intensidades que o processo criativo acolhe, percebidas e sentidas por um e outro colaborador, implicadas na imanência partilhada do plano de colaboração, serão o dinamismo gerador da matéria compositiva, da música e do movimento que confluem no plano de composição, “em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez” (1996, p. 272). A dança de intensidades do processo criativo prolonga o seu devir na consolidação da obra (no seu plano de composição), a qual, por sua vez, projeta sobre o público, na forma de perceptos e afetos - as suas sensações imanentes (um composto de sensações). É então que a obra corta as suas amarras com o processo criativo, passa a existir por si, “independente do criador, pela autopoção do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (Id., p.213). É na forma de perceptos e afetos (irredutíveis a

percepções ou a sentimentos) que o plano de colaboração invade o plano de composição. É, finalmente, a virtualidade do plano de composição que sobrevoa o espaço do plano de colaboração na duração do processo criativo, dançando no ritmo das suas intensidades. A colaboração reúne o devir composição do plano de colaboração, o devir outro do compositor, o devir obra da experiência. Pensando com Deleuze, a experiência de colaboração é o plano de imanência da presença partilhada, inscrita na duração do processo criativo, imersa na imponderável multiplicidade de todos os seus devires.

3.2.6 - A experiência das coisas do mundo: produção de presença em Gumbrecht

Hans Ulrich Gumbrecht (1948) parte da reflexão heideggeriana sobre o ser para criar uma possibilidade de restabelecer contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto, numa particular perspectiva de ultrapassagem da polaridade entre significante puramente material e significado puramente espiritual. Fazendo uma leitura pessoal da história do pensamento metafísico ocidental, recupera de Heidegger o conceito do ser-no-mundo (*Dasein*) no sentido da sua substancialidade corpórea e das dimensões espaciais da existência humana. Mas para Gumbrecht, o esforço de Heidegger é mais uma reformulação do que uma substituição radical do resiliente paradigma metafísico. Para Gumbrecht, a ontologia heideggeriana, apesar de se apresentar como uma espécie de “solução final” para o problema da mediação entre experiência e percepção, se movimenta ainda no ambiente da hermenêutica e da interpretação como componentes centrais do pensamento, acabando por sugerir formas diferentes de separação dessas duas dimensões. A proposta gumbrechtiana é precisamente a consideração de um campo não hermenêutico onde germina o não-sentido, onde não faz sentido qualquer interpretação. Desse ponto de vista, propõe uma problematização da superação da metafísica claramente distinta da proposta deleuziana. Deleuze enfrentou ferozmente o sentido serial das representações da cognição com a diluição rizomática das relações implicadas da diferença, mas o seu pensamento é, ainda assim, uma imersão na nuvem de infinitos sentidos que emergem infinitamente das coisas; para ele, as coisas constituem problemas que se resolvem com o sentido dos conceitos que as interpretam: “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução” (Deleuze & Guattari, 1996, pp. 27-28). A tese de Gumbrecht não descarta

a interpretação do mundo enquanto produção de sentido, mas propõe a coexistência de um “efeito de presença” como afecção intensiva, desprovida de qualquer significado. A presença, para Gumbrecht, deriva de uma substancialidade do mundo invulnerável (mais que irreduzível) à interpretação. Desenvolvendo o conceito de presença enquanto substancialidade e espaço da vivência ou experiência não conceitual (dispensando a redução hermenêutica ao significado), o autor procura lidar intelectualmente com essas experiências de modo não interpretativo. O efeito de presença não é uma imanência das coisas, mas um efeito que elas produzem em nós. Portanto, nós somos um sujeito e a substancialidade das coisas (a sua presença) é, de algum modo, o objeto de uma experiência do mundo. Mas essa presença não produz qualquer representação, não aprendemos nada com ela, simplesmente percebemos a sua intensidade e somos transformados por ela. Quando estou à beira mar posso sentar-me, fechar os olhos e ouvir o som da dissipação das ondas na areia; posso distinguir o desencontro entre as ondas mais próximas com as mais distantes à minha esquerda e à minha direita; posso perceber a implicação das correntes nessa arritmia e posso criar uma imagem sonora a partir da exuberante polifonia que o conjunto das vagas produz naturalmente; recorrendo a Deleuze, tudo isto cria um sentido no meu devir vaga, ou no devir música da vaga, ou ainda no meu devir música. Um sentido em que a própria natureza cria um plano de composição, fazendo ondular um fluxo intensivo de perceptos e afetos. Mas é a intensidade do meu efêmero deslumbramento com o diálogo entre as vagas ao longo da costa audível que cria em mim uma experiência de pura abstração, um momento em que o meu pensamento nada pensa mas que, no entanto, oscila com deleite ao sabor das idas e vindas dos gestos líquidos das ondas. Posso compreender a origem da minha epifania, tentar explicá-la (como acabo de fazer) ou entender a sua consequência, mas ela não me diz nada sobre a sua diferença, não se implica em nada que não ela própria; no momento em que a relaciono com o tecido polifônico da sua substância, quando entendo a dança das suas intensidades ou quando a relaciono com outras epifanias, atribuo já um sentido que lhe é estrangeiro. Esse é o efeito de presença, do qual apreendo apenas intensidade e nenhuma qualidade:

Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender - por isso, gosto de me referir a esses momentos como "momentos de intensidade". Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de

"intensidade" com o sentido de fragmentação temporal da palavra "momentos", pois sei - por muitos momentos frustrantes de perda e de separação - que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração (Gumbrecht, 2010, p. 127).

Uma característica destes momentos de intensidade (e, conseqüentemente, dos efeitos de presença) é, assim, a imprevisibilidade da sua ocorrência e a imponderabilidade da sua recorrência, ou da sua mera repetição. Dir-se-á que é impossível não extrair sentido da musicalidade intrínseca do ritmo imanente do marulhar das ondas, ou mesmo ignorar o próprio sentido da minha particular percepção musical ou o sentido da sua consequência neurobiológica na produção das emoções processadas na minha consciência, operando num padrão mental em qualquer uma das modalidades sensoriais. Ainda assim, quando deflagra o efeito de presença, produz em nós uma suspensão que dura um instante e que ultrapassa qualquer tentativa de compreensão ou de atribuição de sentido; antes nos invade e domina diferindo por esse instante qualquer reflexo da consciência. Gumbrecht defende um não-sentido que sobrevém na tensão sempre existente entre produção de sentido e efeito de presença; “os fenômenos de presença surgem sempre como "efeitos de presença" porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 135). Essa tensão (de geometria variável) é naturalmente exposta na recepção de qualquer obra de arte.

A dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto - mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música - e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas (Gumbrecht, 2010, pp. 138-139).

A incidência privilegiada dos efeitos de presença ocorre, para Gumbrecht, na experiência estética, defendendo que nessa ocorrência vivenciamos uma dinâmica de oscilação (e, às vezes, de interferência) entre "efeitos de presença" e "efeitos de sentido". Mas para ele, “qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença”, sendo que a situação de experiência estética “é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão” (2010, p. 138), ou seja, na articulação do sentido que envolve, precede ou resolve o efeito de presença. Por outro lado, a experiência cotidiana do mundo (na qual realizamos as ações decorrentes das nossas necessidades ou das nossas intencionalidades funcionais) é caracterizada como um fluxo de acontecimentos

interpretados, predominantemente provocados ou sofridos por articulações de sentido. A distinção entre experiência estética e experiência cotidiana, não se fundamenta, porém, na putativa inexistência de efeitos de presença na experiência cotidiana: as nossas experiências sociais ou individuais, profissionais ou domésticas, materiais ou intelectuais, enfim, a nossa experiência de apreensão do mundo está sempre sujeita ao surgimento repentino e irresistível de momentos de intensidade. Mas é precisamente na interrupção disruptiva da nossa vida corrente pela erupção inusitada de momentos de intensidade que a experiência cotidiana se pode transfigurar em experiência estética, (efêmera e, por um fugaz momento, totalmente desprovida de significado).

A particular qualidade da experiência de colaboração, sobre a qual recai o nosso interesse, pode ganhar nesta porosa dualidade uma componente oportuna. Não se tratando propriamente de uma experiência estética, o processo criativo partilhado abrange (enquanto experiência), uma temporalidade preenchida por vivências e gestos intencionais e perceptivos alicerçados na expectativa de produção ou apreensão do seu sentido (como tal explorada e sintetizada nos capítulos anteriores com a elaboração do conceito de plano de colaboração). Nesse aspecto, tendo a aparentá-la como uma variante particular de uma experiência cotidiana historicamente específica; todavia, essa temporalidade é salpicada, invadida, surpreendida ou mesmo interrompida por acontecimentos intensivos cujo conteúdo gera sentimentos íntimos ou impressões afetivas que se propagam em novas configurações da consciência. São os efeitos de presença, que se desencadeiam intempestivamente e que, no momento da sua aparição, iniciam o seu irreversível desvanecimento, “sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração” (Gumbrecht, 2006, p. 55). É o afloramento de múltiplas experiências estéticas fragmentárias, de cujos traços intensivos retiramos potência expressiva e consolidamos geograficamente no plano de colaboração. John Dewey escreveu que “ao repassar mentalmente uma experiência, depois que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo” (2010, p. 112). Isto diz-nos que o efeito de presença é primeiramente experimentado e só então incorporado como sentido na consciência (ou apenas recenseado como não-sentido, remanescendo nas suas bifurcações cognitivas). Significa também que, apesar da imprevisibilidade da sua ocorrência e da imponderabilidade da sua recorrência, parece ser no encaço de eventuais momentos de intensidade (de potenciais efeitos de presença) que a pesquisa

experimental investe e realimenta a sua energia. Referindo as experiências estéticas, Dewey defende que “em sua significação final, elas são intelectuais. Mas, em sua ocorrência efetiva, também foram emocionais; tiveram um propósito e foram volitivas” (2010, p. 112). Na duração do processo criativo, envolvemo-nos progressivamente com o objeto estético que estamos a criar na convicção de que ele se tornará uma experiência estética para o público – a vocação intensiva de uma obra de arte é, naturalmente, proporcionar uma experiência estética. É essa potencia que perseguimos no processo volitivo da criação e a experiência desse processo é um território natural de apreensão das potencialidades expressivas dos materiais de composição, não apenas na virtual produção de sentido, mas também (e, talvez, principalmente) das suas eventuais faculdades de presença, ou seja, da hipotética tensão que tais matérias (que se vão configurando aos nossos olhos, que ocupam espaço, que são tangíveis aos nossos corpos mas que não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido) possam exercer no sentido da obra. O processo criativo é, também, um processo de implicação da multiplicidade de experiências estéticas (que lhe são imanentes) orientado para a potência da obra enquanto experiência estética oferecida ao público. Como afirmou Dewey, “a experiência estética - em seu sentido estrito - é vista como inerentemente ligada à experiência de criar” (2010, p. 129). Sou então levado a pensar que é na nuvem de sentido que envolve os efeitos de presença, ou na almofada de sentido sobre a qual a presença amortece a sua intempestividade, que nascem os elos que ligarão a experiência de criar à experiência estética da recepção da obra.

Finalmente, e tomando emprestado o olhar de Gumbrecht, caracterizaríamos a experiência de colaboração como uma experiência cujo conteúdo é a articulação de sentidos conceituais com a recepção de efeitos de presença, cujo objeto é a criação de nexos compositivos entre materiais susceptíveis de desencadear experiências estéticas e gestos de expressão estruturantes, cujas condições são as circunstâncias historicamente específicas da colaboração e cujos efeitos são a transformação da disponibilidade e da qualidade compositiva em função das transformações operadas pela reconfiguração da consciência na atribuição de sentido e na sujeição aos efeitos de presença.

3.3 - Experiência: tempo e presença

No hábito, só agimos com a condição de que haja em nós um pequeno Eu que contempla: é ele que extrai o novo, isto é, o geral, da pseudo-repetição dos casos particulares (Deleuze, 2006, p. 27).

Longe de procurar todas as ramificações que o sentido de experiência adquire na contemporaneidade, interessa-nos encontrar um plano em que este arco dialogue com a nossa preocupação específica, a de tentar explorar o âmbito da colaboração artística (enquanto experiência) como vocação natural do processo criativo. Da discussão conceitual que vimos explorando nestas páginas nascem perspectivas por vezes contraditórias, mas da heterogeneidade do seu conjunto derivam contribuições que me parecem permitir ensaiar uma aproximação sintética, consistente com as ambições desta pesquisa. Talvez possamos comentar este longo arco histórico com a colocação do sentido de experiência enquanto movimento tangencial que liga o ser e o estar numa temporalidade plural (na medida em que implica o passado com o presente e se potencializa num porvir virtual), abarcando esse movimento uma multiplicidade complexa de derivações, mas preservando um núcleo fundador de presença, presença e co-presença no mundo, presença do mundo no espaço e no tempo, presença como produção e implicação de sentidos para o mundo, intensidade do mundo como efeito de presença. A experiência é simultaneamente a nossa apreensão do mundo e a apreensão de nós próprios enquanto ser-no-mundo nas temporalidades da presença. Essa é uma perspectiva transversal da experiência na história do pensamento. No plano da colaboração artística, a articulação de presença e tempo será assim a implicação elementar constituinte do estado de colaboração.

Regressemos à questão que desde Aristóteles se afirma como incontornável a qualquer perspectiva conceitual: a repetibilidade da experiência. Tal postulado insere no conceito de experiência uma relação temporal tripartida. Cada nova experiência resulta, por um lado, num acúmulo, na captura do repetido. É importante relevar que, ao dizer que uma experiência se repete, não falamos da mera reedição de uma experiência, antes referimos a implicação das ordenadas intensivas que nos permitem implicar uma experiência com outra, ou evocar a semelhança de toda a experiência no retorno de todas as suas diferenças. Esse é o seu poder transformador como dilatação histórica da consciência do mundo. Esse é o sentido de experiência como incidência histórica – esse

é o passado. É nesse sentido que podemos pensar o conjunto das obras criadas com Clara Andermatt até “Dance, Bailarina Dance” como experiência adquirida pela repetição das nossas colaborações (em todas as suas particulares circunstâncias). Esta “repetição” agencia o movimento da consciência com que capturo cada parcela do mundo (em que me implico com Clara Andermatt), sua vigência no espaço e no tempo e seu desdobramento em camadas múltiplas cujo conteúdo molda o entendimento da obra partilhada por um processo histórico de acumulação. Poderíamos dizer, por outras palavras, que as vívidas intensidades que experienciamos na presença do mundo se recolhem a uma reserva latente na consciência autobiográfica, distribuídas pelas imagens que a repetição conforma: em cada nova experiência essas representações se questionam e se põem à prova, são reformuladas, reforçadas ou trituradas, substituídas por outras ou confirmadas como adequadas, numa memória múltipla que aninha as virtualidades potenciais de cada figura da consciência, diluindo a sua intensidade originária no desdobramento extensivo das suas ordenadas qualitativas.

A experiência não deixa de oferecer, por outro lado, o significado de unicidade enquanto imersão irreduzível à repetição, na medida em que cada experiência em si ostenta os seus próprios contornos vívidos, a sua atualização no espaço e no tempo, a sua incontornável diferença atual. É neste sentido que podemos pensar a criação de “Dance, Bailarina Dance” como experiência única e irrepitível na sua circunstância de encontro inédito com o mundo. Uma obra cujo processo se revelou absolutamente original, (no quadro das múltiplas abordagens composicionais e colaborativas que o antecederam) e cuja funcionalidade intrínseca se esgotou na sua materialização performativa. A experiência agencia, pois, a transformação que nos torna convenientes ao processo criativo atual: o que somos como criadores, as nossas competências, as nossas capacidades cognitivas, as nossas referências operativas, a nossa poética, enfim, a nossa identidade expressiva é moldada, curvada sobre si mesma, transfigurada na laboriosa incidência do processo experimental, a montante sobre a nossa dedicação criativa e a jusante sobre a nossa solicitude colaborativa. A experiência de colaboração tem uma temporalidade própria, ela acompanha o momento dinâmico do presente no fluxo do plano de colaboração, em toda a sua multiplicidade ontológica, no movimento de abertura ao abismo (das significações por desvelar e das intensidades intempestivas) e de retorno à fundamentação da identidade particular de cada contexto colaborativo e composicional. A intimidade criada com uma consciência outra, em relação à qual a

nossa própria consciência se conforma, alimenta tanto o impulso dialógico das representações em trânsito no plano de colaboração como a vivência das intensidades que a ele afloram; a compreensão desta alteridade intersubjetiva integra a substância temporal da atualização compositiva, o gerar da obra pela intuição das implicações que a dinâmica experimental vai desvelando no novelo das multiplicidades experimentadas.

Mas a palavra experiência diz também respeito à virtualidade que as componentes intensivas da experiência encerram e às possibilidades que experiências precedentes permitem antecipar. O meu historial de colaboração com Andermatt não é separável da consciência autobiográfica com que abordei a composição de “Dance, Bailarina Dance” nem é estranha à virtualidade do nosso devir composicional. Como vimos, desde os primeiros momentos que a nossa consideração dos códigos arquetípicos dos filmes musicais americanos trazia implícita uma potência metamórfica (decorrente da nossa experiência colaborativa histórica) na qual o resultado final se revê perfeitamente. Assim, pela sua potência virtual se projeta a experiência no futuro; orienta os percursos, tutela decisões exploratórias, propõe instâncias de implicação conceitual, favorece ocorrências intensivas, alimenta a cognição inventiva e inventada. A cada momento da experiência se atualiza o seu horizonte, na medida em que se iluminam as virtualidades das suas componentes intensivas e se reordenam ou renovam as suas implicações extensivas. Eu diria mesmo que, num processo colaborativo de criação coreográfica e musical, a experiência representa o que está para lá da música e do movimento, o que se faz presente e configura em tempo real o horizonte do pensamento que pensa a música e o movimento, incluindo nesta presença todos os devires em que movimento, música, compositor e coreógrafo se podem implicar. No ir-ao-encontro da experiência, no precioso tempo da sua duração, movimento e música se vão atualizando na consequência do pulsar constante das virtualidades, no ritmo imponderável com que estas se precipitam no plano de colaboração, gerando o fluxo de implicações que produz a rede de nexos, intuições, afetos ou perceptos e que realimenta novas implicações, numa espiral imprecisa que converge inexoravelmente para a obra.

Cada experiência de colaboração constrói assim o seu território temporal, ela é a própria construção do tempo; um tempo próprio alicerçado historicamente nas suas implicações genealógicas, orientada para o mundo atual pela constituição de um campo perceptivo partilhado e no qual aflora, a cada momento, a potência virtual de novas implicações, num fluxo contínuo de reminiscência, descoberta e criação.

3.4 - Experiência: presença e alteridade

A experiência de colaboração é igualmente a apropriação de um espaço dinâmico, um espaço de presença “sempre passageira por estar continuamente movida pelo paradoxo de ser a totalidade do que não é” (Heidegger, 2005, p. 325). Nos capítulos anteriores problematizamos a composição da música e da dança considerando sua mútua implicação no movimento divergente das suas séries, suas fundamentações conceituais e consequente substancialidade imanente à presentificação dos corpos e do seu reverso espacial sonoro, implicados na rede comum de perceptos e afetos imanentes ao plano de composição. No engendramento do plano de colaboração pudemos refletir sobre o fluxo de conexões semânticas e os dispositivos dramáticos que orientam as estratégias composicionais, criando a rede de representações que atualizam a geografia particular de um processo colaborativo; uma geografia que abrange todo o espaço que de algum modo se constitui referencial, as evocações iconográficas e suas transduções imagéticas, sonoras ou espaciais, estáticas ou animadas, que sugerem ou inspiram determinações compositivas, o chão do estúdio de dança e o palco onde ensaia a orquestra, as labirínticas possibilidades de habitar a cenografia.

No plano heterogêneo da dialogia colaborativa se destaca a palavra, o sentido da palavra na estruturação compositiva, a palavra como ente propulsor da dramaturgia, suas derivações reverberantes, suas significações afetivas, analógicas, metafóricas, a palavra cujo sentido se implica num caleidoscópio de imagens, enfim, a infinitamente versátil palavra, enquanto agenciadora de uma semântica do mundo. Um mundo múltiplo e multidimensional, eivado de preensões emocionais e abismos pré-verbais, todavia conversável através das suas representações, da intuição dos seus restos, da intersecção das figuras subjetivas da consciência, um mundo relacionável por objetos expressivos e invenção cognitiva, projetável em estruturas concretas na consciência alargada, implicadas pela virtualidade de todos os seus possíveis devires. Um mundo representado no compromisso dialógico entre dois sujeitos em face de um objeto mutante de teor instável - a projeção virtual da obra, sempre desinquieta pelas transfigurações decorrentes de cada fricção semântica entre música e movimento, ao longo do fluxo dialógico das séries divergentes do compositor e do coreógrafo. Um mundo feito de possibilidades que determinam consequências operativas, estas e não outras (porque somos nós e não outros), deixando de fora o que não foi representado, confiando à imanência do objeto os seus restos resistentes à representação. Na

composição de “Dance, Bailarina Dance”, a distância espacial imposta pelo oceano foi a contingência que aguçou o engenho dialógico, levando o arco temporal da nossa experiência comum a desempenhar um papel decisivo na efetividade dos argumentos representativos. O mundo dos sentidos dialogados é já um mundo intersubjetivo, uma possibilidade de alteridade. Como afirma Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) em sua “Fenomenologia da Percepção”,

Na experiência do diálogo, constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu formam um só tecido, meus ditos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estado da discussão, eles se inserem em uma operação comum da qual nenhum de nós é o criador (1994, pp. 474-475).

A exuberante complexidade do plano de colaboração que consolidou o percurso composicional não deixa, todavia, de refletir a nossa distância física, ou de agregar uma imanência que é contingente pela predominância do sentido sobre a presença. No estabelecimento do plano de colaboração se materializa a reflexão do mundo, mas o mundo é mais do que o refletido, como a música e o movimento são mais do que o seu sentido.

Lembrando Heidegger, a experiência é um caminho, um caminho ao encontro de alguma coisa que dista de nós e que nos propomos atingir: a experiência de colaboração compositiva é, então, o “*eundo assequi*” (“indo para alcançar”) da obra. Na medida em que é também uma incontornável experiência de alteridade – a autoria de uma obra coreográfica e musical tem sempre uma dupla identidade – a experiência de colaboração compositiva é, igualmente, o “*eundo assequi*” do outro. É a implicação destes dois destinos que torna a experiência de colaboração um eixo central desta pesquisa. A colaboração pensada exclusivamente como articulação de sentidos corre o risco de redundar num diálogo pobre ou equívoco, numa deriva solipsista e cartesiana dos dois criadores em torno de um objetivo paradoxal, simultaneamente comum e alheio ao outro. É uma colaboração em que a transformação sofrida pela experiência específica de composição é necessariamente deficitária, porque dirigida exclusivamente à obra e não ao outro, ao pensamento e à expressão do outro, à singularidade e diferenciação da formação da sua consciência, à misteriosa unicidade da sua percepção e à sua própria ipseidade. É uma colaboração em que o outro pode ser apenas mediador do estabelecimento de um objeto de experiência, sendo que esta não o incluirá para lá da sua procedência conceitual. Esta é uma colaboração com um índice residual de presença; de presença de um criador em face do outro e dos dois em face da obra como

um todo. É vulgar, como já foi dito, a relação entre compositor e coreógrafo num processo criativo se restringir ao intercâmbio de determinações compositivas e, embora tal restrição não incida necessariamente na qualidade do resultado, incide seguramente na implicação do compositor com o coreógrafo (ou vice-versa) e atenua seguramente a potência virtual da sua implicação com a obra. Este me parece ser o ápice de relevância da questão colaborativa, pois nesse cenário nenhuma transformação decorre diretamente do processo criativo como um todo, mas apenas eventuais transformações individuais ao longo de processos de composição que se encerram sobre si próprios.

Ao contrário, a potência da colaboração residirá em grande parte no seu devir experiência, na zona de indescernibilidade entre a composição musical e coreográfica, e essa zona não se restringe ao diálogo das suas objetividades, pois não está engessada na articulação semântica entre música e dança. Está antes dela, depois dela, está no atravessamento intersticial da sua implicação e no irromper das intensidades que reverberam em novos sentidos e em todos os sentidos, entendidos por um e por outro criador e pelo entendimento de um colaborador pelo outro, no tempo histórico da colaboração, na sua atualidade e no seu devir. E não só na substância compositiva das “linguagens” em jogo como na vivência atual de toda a presença que se oferece ao processo criativo – experiência estética, experiência dialógica, experiência cotidiana, experiência existencial, todas as experiências confluindo numa temporalidade empírica que a colaboração implica num único e denso tecido. Nas palavras de Emmanuel Lévinas, “a totalidade, na medida em que implica multiplicidade, não é instituída entre razões, mas entre seres substanciais, capazes de manter relações” (2004, p. 51). Por isso é tão incontornável o ser-com-o-outro da experiência de colaboração, o ser afetado pelo outro como potência perceptiva do processo criativo, o dar-se ao outro - “dar-se é significar a partir daquilo que não se é” (2004, p. 32). Na experiência de colaboração - na abertura que se oferece ao abismo em que homem e mundo se projetam como possibilidade de ser - está também a fundação do contrato de colaboração entre compositor e coreógrafo, um contrato cuja fundamentação se suspende na abertura ao outro, no dar-se ao outro, um contrato que se retira no momento da sua fundamentação e se abre ao outro como se abre ao mundo, e nessa abertura se consuma. Se nos permitimos uma experiência de alteridade como traço identitário da nossa experiência de colaboração (se nos dispomos a alcançar o outro e se nos permitimos receber o outro que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele), dispomo-nos

e permitimo-nos ao desvelamento do outro em implicação conosco enquanto ser-no-mundo. E se somos-no-mundo (enquanto suspensão anterior à sua representação) somos possíveis com-o-outro enquanto suspensão anterior à nossa representação da sua consciência. Aí o outro pode existir para além da minha empatia por ele, ou anterior à minha particular percepção dele, que sempre deriva da minha percepção de mim próprio.

Se por reflexão encontro em mim mesmo, com o sujeito que percebe, um sujeito pré-pessoal dado a si mesmo, se minhas percepções permanecem excêntricas em relação a mim mesmo enquanto centro de iniciativas e de juízo, se o mundo percebido permanece em um estado de neutralidade, nem objeto verificado, nem sonho reconhecido como tal, então tudo aquilo que aparece no mundo não está no mesmo instante exposto diante de mim, e o comportamento de outrem pode figurar ali (Merleau-Ponty, 1994, p. 472).

A minha exposição à presença do outro cria o seu próprio plano de imanência, em que comunicações verbais, pré-verbais, pré-representacionais, corporais ou pulsionais – que geram em mim percepções conscientes, pré-conscientes ou até inconscientes – se harmonizam com as imanências do mundo no plano de imanência do processo criativo. Já não estamos inteiramente perante um outro em relação a mim, mas um outro que estará mais comigo à medida que for cada vez mais em relação a si mesmo. Lévinas chama a esta presença a “presença do rosto”:

O rosto é a própria identidade de um ser. Ele se manifesta aí a partir dele mesmo, sem conceito. A presença sensível deste casto pedaço de pele, com testa, nariz, olhos, boca, não é signo que permita remontar ao significado, nem máscara que o dissimula. A presença sensível, aqui, se dessensibiliza para deixar surgir diretamente aquele que não se refere senão a si, o idêntico (2004, p. 59).

A minha abertura ao rosto do outro é a alteridade irredutível que se oferece ao caminho da experiência, que transforma os dois colaboradores através da sua dinâmica desveladora de um mundo intersubjetivo, apropriado pela experiência de colaboração - para lá de uma razão dialógica, na substancialidade do espaço e na construção do tempo, na totalidade da experiência; dinâmica que nasce do movimento do tempo que define a própria exposição empírica de uma entidade plural (intersubjetiva) a uma vivência sensível comum e, naturalmente, à possibilidade de uma afirmação comum – “O rosto que me olha me afirma” (Lévinas, 2004, p. 61).

A síntese à priori, numérica, decorrente da experiência acumulada distingue-se deste tempo porque se distingue da experiência (embora nela esteja contida) - só é partilhável pelo diálogo da sua representação sintética, ela só partilha a duração do

processo criativo na medida em que o revisita sob a forma de memória e aí deixa de ser síntese e passa a ser, para si e para outrem, o desafio inédito da presença:

Isto porque os conteúdos empíricos são móveis e se sucedem; as determinações a priori do tempo são, ao contrário, fixar paradas como que sobre uma foto ou num plano imóvel, coexistindo na síntese estática que opera sua distinção em relação à imagem de uma ação formidável (Deleuze, 2006, p. 405).

A possibilidade de alteridade empírica reside, então, na oportunidade de comunicação entre consciências que esse tempo oferece, e esta comunicação se processa no movimento de abertura que a coloca perante o mundo e que antecede a sua representação, o seu recolhimento na coisa pensada. É esse o devir experiência da alteridade, a zona de vizinhança e indescernibilidade de uma percepção dual:

Na realidade, outrem não está cercado em minha perspectiva sobre o mundo porque esta mesma perspectiva não tem limites definidos, porque ela escorrega espontaneamente na perspectiva de outrem e porque elas são ambas recolhidas em um só mundo do qual participamos todos enquanto sujeitos anônimos da percepção (Merleau-Ponty, 1994, p. 473).

A experiência de um mundo que se abre a outrem e a mim próprio é a implicação que o devir da experiência de colaboração possibilita.

3.5 - Linhas de fuga da experiência: o outro e a obra

Todo o processo criativo é uma duração com um horizonte reverberante, a imagem fantasmática de uma obra virtual cujos contornos se vão gerando, transformando e consolidando à medida que caminhamos em direção a ela. A composição da obra (a composição do movimento e a composição da música) vai-se materializando na confluência de imagens e sensações que coreógrafo e compositor vão agregando na duração da experiência de colaboração, na dialogia e na presença aquém e além do diálogo. A obra é o seu destino, e nela se transfiguram, sublimam ou anulam todos os aparatos implicados na sua construção. Mas até atingir esse destino, cada momento é conquistado na serenidade do entretecer das percepções, dos afetos e das opiniões infligidas ou padecidas pelos dois criadores entre si no plano de colaboração - percepções e afetos cujo cuja virtualidade é o devir do plano de composição. É na experiência estética da obra que este monumento se materializa, mas anterior a ela existe o caminho que a experiência de colaboração desbrava, que reúne a labiríntica expressão dos nexos (e aqui convocamos toda a linguagem que possibilita todo o diálogo) na matéria imanente da obra.

A experiência de colaboração é então a suspensão anterior ao mundo (para lá da atividade ou passividade) como é, simultaneamente, a afirmação do mundo, a reação dialógica que fecunda o terreno da experiência. A proposição de uma matéria compositiva é, para o criador que a propõe, um passo no caminho da experiência, e nesse passo se vai ela fundamentando. Um passo certo ou um passo em falso, um passo cuja incerta produtividade reside na convicção da coerência ou da intensidade e no assumir do risco de irrelevância ou de impertinência. Antes desse passo, a consciência empírica reuniu sentidos articulados e identificou efeitos de presença, integrou percepções, afecções e opiniões em figuras de consciência que insinuam (em cada criador) a relevância deste aventuroso movimento de proposição. Essa proposição passa a ser, por sua vez, uma nova imanência do processo criativo, um novo elo de implicação, talvez uma nova percepção ou um novo afeto, uma intensidade, talvez um efeito de presença. Nesse momento de precipitação de uma “linguagem” sobre outra (de proclamação de uma possibilidade que recalcula o direcionamento da obra e que reconfigura o seu horizonte), a experiência de colaboração transformou os seus sujeitos, o que exprimiu e o que percebeu (ou sentiu) o expresso, seu sentido ou sua intensidade – o que olhou o rosto do outro. Os gestos expressivos de compositor e coreógrafo (com as formas específicas da música e da dança) juntam-se ao conteúdo da experiência em novas articulações de sentido por um e por outro sujeito, cujos gestos de composição se vão articulando com as outras ações dialógicas num duplo movimento – do coreógrafo para o compositor e do compositor para o coreógrafo - e nessa articulação se desvelando um aos olhos do outro. O compositor é então sujeito empírico da composição sobre a coreografia (no sentido em que se encontra exposto a ela) e da experiência de desvelamento do coreógrafo, assim como o coreógrafo é sujeito das experiências da composição musical e do desvelamento do compositor. Compositor e coreógrafo sujeitam-se assim a uma experiência dual que se abre, por um lado, à matéria da composição (coreográfica ou musical) e, por outro, ao desvelamento da identidade expressiva (do coreógrafo ou do compositor).

Mas um terceiro vetor ou linha de fuga mantém instável esta implicação dos criadores na direção da obra. Se o compositor caminha na direção do coreógrafo (se ele se retira para que apareça o pensamento do coreógrafo e se, num movimento de refluxo de tal abertura, afirma o seu próprio pensamento), caminha igualmente em direção à obra (se retira para que apareça o pensamento do movimento e se afirma no pensamento

da música). De modo idêntico se implica o coreógrafo com o compositor (se retirando perante o pensamento do compositor e reagindo reflexivamente no seu próprio pensamento), dirigindo-se simultaneamente à obra (se abrindo à imanência da música e/ou ao pensamento do compositor e se projetando no pensamento do movimento e no esculpir da invenção coreográfica). Esta rede de intersecções de figuras de consciência envolve o trânsito de sentidos e de conceitos em implicação infinita, circulando incessantemente nos três vetores, permanentemente realimentados e projetados em novas transfigurações. Além disso, sendo a obra depositária dos perceptos e afetos que vão edificando o seu plano de composição, nesta polarização tripartida do processo criativo irrompe eventualmente uma multiplicidade de momentos de intensidade, a partir dos quais os sentidos reordenam seus traços intensivos, se realinham ou corrigem suas órbitas, reforçam ou retificam sua direção; há uma multiplicidade de experiências estéticas fragmentárias (virtuais ou atuais) na captura da expressão do outro, e nelas a expressão do outro se oferece na produção dos seus efeitos de presença, dos quais derivam e posicionam os sentidos que os envolvem e desse modo reverberam nos afetos e perceptos do plano de composição.

3.6 - Breves considerações intercalares

Chegamos por fim a um sentido de experiência de colaboração, aparentemente enriquecedor, num quadro de problematização dos processos criativos. Este conceito de experiência refere primeiramente o arco temporal da colaboração com suas linhas de fuga nas experiências históricas e na potência virtual do vivido. Este é o seu contexto e o seu território, o seu plano de imanência. Em tal contexto se apresenta um caminho a percorrer, um caminho de apreensão do mundo e de colocação no mundo. Compositor e coreógrafo desenvolvem no seu caminhar com o outro (no seu ser-com-o-outro) uma possibilidade de intersubjetividade simultaneamente dialógica e pré-representacional. Esta é uma janela para a alteridade no esforço de composição da obra, condição em que cada colaborador se implica numa atenção bifocal em direção à obra e em direção ao outro.

A suspensão das representações que nos constituem como consciência, tem como veículo a nossa exposição à serenidade, o nosso investimento na serenidade como possibilidade de abertura ao mundo. O “estado de colaboração” é, por maioria de razão, um estado de serenidade. Na serenidade do estado de colaboração se forja a nossa ampla

permeabilidade à proliferação rizomática de sentidos e de efeitos de presença em implicação infinita na imagem do pensamento.

Por fim, toda a proposição compositiva vai acompanhando a transformação da conformação composicional que resulta do devir experiência da ação compositiva. Este me parece ser o maior benefício individual do estado de colaboração - de uma colaboração profunda não se sai igual ao que se entrou. Trilhar o caminho da experiência, suspender toda a convicção prévia na abertura a uma possibilidade de presença, significa projetar sobre o plano de composição a substância que resulta desse caminho aventuroso e do impulso iniciático de perseguição de uma obra profundamente partilhada na sua expressão. Significa que a peça será outra, uma obra indissociável do espaço e do tempo do encontro atual entre o corógrafo e o compositor, uma obra irreduzível aos seus esforços de composição individuais, urdida nas paisagens propícias da experiência.

Capítulo 4 - Paisagens Propícias

4.1 - O ouro e o Bodhisattva

O coração de uma pessoa pode mover outro. Se o seu coração está fechado, então as portas para o coração dos outros, também estarão bem fechadas. Por outro lado, alguém que transforma todos aqueles ao redor dele ou dela em aliados, banhando-as à luz do sol da primavera, por assim dizer, será estimado por todos. Um estilo de vida budista deve encarnar tal raciocínio claro e natural. O Buda transmite luz solar do coração, universalmente, a todos os seres⁸⁵ (Ikeda, 1999, p. 14).

Rui Lopes Graça⁸⁶ inicia o seu percurso autoral, como coreógrafo, no seio da Companhia Nacional de Bailado (CNB), onde permanece como coreógrafo residente. Em 2004, porém, procurando desenvolver a sua produção coreográfica para lá dos limites de uma companhia de repertório como a CNB, cria a Companhia Rui Lopes Graça (CRLP). Sobre o nascimento desta nova estrutura, Graça afirma ter surgido então “o momento e a necessidade de desenvolver um trabalho contínuo da procura de vocabulário, composição e concepção de espetáculo, num espaço e lógica de criação, cuja especificidade exige um território próprio”⁸⁷. É neste movimento que se insere a minha primeira colaboração com Graça, na peça inaugural da CRLP, “Antídoto”, estreada no Teatro Camões, Lisboa, em Setembro de 2004. Seríamos ainda parceiros, no contexto desta companhia, na criação de duas coreografias para bebês, “Mémé mesmo

⁸⁵ Tradução nossa.

⁸⁶ Rui Lopes Graça é natural de Torres Novas, Portugal. Iniciou os seus estudos de dança como bolsista da Escola do Ballet Gulbenkian e do Centro de Formação Profissional da Companhia Nacional de Bailado. Em 1985, ingressou no elenco desta companhia e tornou-se bailarino solista em 1996. Dançou grande parte do repertório da CNB, em bailados clássicos e contemporâneos. Em Julho de 1999, participou no Curso Internacional para Coreógrafos e Compositores da Universidade de *Bretton Hall*, em Inglaterra, dirigido por Robert Cohan, Nigel Osborne, Ivan Kramar e Gale Law. Desde 1996, tem coreografado para a Companhia Nacional de Bailado, Ballet Gulbenkian, Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, *Ballet du Rhin* em França, Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, Companhia de Dança Contemporânea de Angola e Companhia Rui Lopes Graça, entre outras. Coreografou igualmente para a Expo'98, Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, Centro Cultural de Belém. Os seus trabalhos têm sido apresentados nos EUA, Holanda, Escócia, Espanha, França, Noruega, Moçambique, Angola, Itália, Cuba, Israel, México e Turquia. Atualmente, é coordenador de Projetos Especiais da Companhia Nacional de Bailado. Para além da sua atividade como coreógrafo, é convidado regularmente a leccionar na Escola Superior de Dança de Lisboa e na Universidade de Stavanger na Noruega. Ganhou o prémio Sociedade Portuguesa de Autores, melhor coreografia de 2012, com “Perda Preciosa” para a Companhia Nacional de Bailado, em parceria com André E. Teodósio. (*In site* oficial da Companhia Nacional de Bailado. Disponível em: <<http://www.cnb.pt/gca/?id=1110>>. Acesso em: 31 Jan. 2015.

⁸⁷ *In* “Projeto Companhia Rui Lopes Graça”, documentário de José Carlos Fraga, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0flhx95JOF8>>. Acesso em: 29 Abr. 2015.

aqui ao pé” (2005) e “Bolinha de sabão” (2007). Pelo meio colaborámos numa encomenda da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC) que resultou na obra “Do outro lado”, estreada em Julho de 2006. Porém, foi na criação da peça “*Gold*”, em 2011, que a nossa colaboração atingiu a sua maturidade. Embora os processos partilhados até então tenham sido fluídos e bem sucedidos, não atingiram nem a profundidade nem a intensidade que caracterizariam a criação de composição de “*Gold*” e, no ano seguinte, de “Paisagens Propícias”.

Criámos “*Gold*” para a Companhia Nacional de Canto e Dança⁸⁸ (CNCD), de Moçambique, no contexto de uma residência artística na cidade de Maputo, capital desse país. O processo de criação decorreu entre os meses de Abril e Junho, com estreia no Teatro África, em Maputo, a 18 de Junho de 2011, e no Teatro Camões, em Lisboa, Portugal, a 24 de Junho do mesmo ano. Tratou-se de uma coprodução entre a CNB e a CNCD, parceiras num protocolo de cooperação cultural. O trabalho de pesquisa e de montagem da peça em Maputo decorreu ao longo de cinquenta dias. O Teatro África, sede da CNCD desde 1999, foi o espaço disponibilizado para os ensaios com os treze bailarinos e três músicos selecionados entre o elenco da companhia. Dividindo a composição coreográfica e musical por espaços contíguos (o palco e o estúdio de dança do teatro), proporcionou-se, entre mim e o coreógrafo, uma intensa partilha cotidiana de ideias e propósitos e gestos criativos. Eu dispunha de um núcleo de três instrumentistas que tocavam instrumentos de percussão e timbilas⁸⁹, mas todos os bailarinos eram igualmente cantores e percussionistas, o que propiciava a possibilidade de produzir a composição musical com a participação de todo o elenco. Tal circunstância originou um trânsito intenso de intérpretes entre o palco (onde Graça trabalhava na coreografia) e o estúdio (onde eu criava a música), resultando numa permuta sempre crescente de dispositivos de composição entre mim e o coreógrafo. A nossa imersão no projeto não se limitava, contudo, ao espaço físico do teatro, nem se limitou à densidade do convívio entre as nossas práticas composicionais. Estando nós em permanente contato, fomo-nos aproximando não só nos aspetos criativos, mas num plano mais vasto de reconhecimento espiritual, ético, político e filosófico. A discussão contínua das nossas

⁸⁸ A Companhia Nacional de Canto e Dança tem, desde a sua fundação em 1975, baseado as suas ações principalmente na realização de danças do património cultural (coreográfico) moçambicano, de expressão popular. O objetivo desta companhia é o de recolher, preservar, valorizar e difundir, através da teatralização da cultura popular, o que entende ser esse património, nos domínios da dança, música e canto, teatro e atividades associadas.

⁸⁹ Instrumento tradicional moçambicano da família dos xilofones.

motivações criativas foi-se confundindo com as nossas inquietações existenciais, a identificação dos nossos próprios estímulos com a progressiva compreensão das intencionalidades expressivas do outro. A minha invenção compositiva foi-se paulatinamente moldando a uma percepção cada vez mais profunda dos fundamentos que o coreógrafo transportava para as suas ações e que inspiravam a sua arte, no mesmo quadro em que inspiravam a sua vida. É importante referir que Rui Lopes Graça é um budista laico, integrado no movimento “Soka Gakkai Internacional”⁹⁰. Suas motivações e suas determinações são diariamente consolidadas por uma energia particular, que resulta de uma prática ritual cotidiana e que se traduz numa poderosa disposição transformadora dos diversos contextos sobre os quais opera. A sua convicção considera (entre muitas outras questões) a existência de uma ligação profunda entre as diferentes instâncias da vida humana e, sobretudo, a capacidade de agir sobre elas num quadro de aprimoramento pessoal contínuo e permanente. Para os seguidores do budismo de Nishiren Daishonin, a fé é indissociável dessa ação transformadora do fiel sobre si próprio e de si próprio sobre o mundo. Daisaku Ikeda⁹¹, na biografia que escreveu sobre Daishonin, afirma: “o importante para todos os indivíduos é estabelecer a sua própria, sólida e indestrutível força de caráter, que lhe permitirá compreender a verdadeira natureza da mudança e sobreviver a ela. Reside aí a essência do Budismo” (1976, p. 147). Diversamente da generalidade das religiões, o objeto de devoção não é uma entidade sagrada exterior ao homem, mas o próprio homem -“o único Absoluto é o Dharma, ou Lei da Vida, que nada mais é do que aquilo que existe no Ser” (1976, p. 152). O potencial de energia, coragem, compaixão e sabedoria de cada ser humano é, para o budista, virtualmente infinito; este potencial se encontra latente e disponível no seu interior, como um imenso reservatório cujo acesso depende exclusivamente da intensidade e da perseverança da sua prática. Assente em premissas aparentemente

⁹⁰ Soka Gakkai International (SGI) é um movimento budista laico ligando mais de 12 milhões de pessoas em todo o mundo. Os membros da SGI integram a prática budista em suas vidas diárias, seguindo os ensinamentos baseados no Sutra do Lotus de Nichiren Daishonin, um sacerdote budista japonês do século XIII. Seus conceitos principais são: a dignidade e a igualdade inerentes em todos os seres humanos; a unidade da vida e seu meio ambiente; o inter-relacionamento das pessoas que fazem do altruísmo o caminho viável para a felicidade pessoal; o potencial ilimitado de cada pessoa para a criatividade, e o direito fundamental de cultivar o autodesenvolvimento por meio de um processo de reforma automotivada denominada de “revolução humana”. A filosofia humanista fornece o meio pelo qual as tendências destrutivas da ganância, da ignorância e do ódio podem se transformar em virtudes altruístas como coragem, sabedoria e benevolência. O triunfo de uma pessoa sobre as batalhas e os desafios pessoais resulta no potencial positivo e na realização da própria “revolução humana”. *In site* da Associação Brasil SGI. Disponível em: <<http://www.bsgi.org.br/quemsomos/filosofia/>>. Acesso em: 12 Mai.2015.

⁹¹ Daisaku Ikeda é o atual presidente da Soka Gakkai Internacional.

simples, cintilando numa constelação de metáforas, o budismo de Nishiren Daishonin é, assim, uma fé dirigida à ação; ela coloca o budista diante de si próprio e o desafia a alcançar uma sabedoria consequente, que age sobre a sua vida e que se completa com a sua ação sobre a vida dos outros, irradiando energia, coragem e determinação.

Seria desadequado, no presente contexto, discorrer com pormenor sobre esta mistura milenar de fé e de filosofia; caracterizá-la de uma forma tão breve e concisa originará porventura uma representação superficial e, eventualmente, redutora. Ela é, contudo, um elemento incontornável no reconhecimento do coreógrafo, dos caminhos pelos quais nos aproximámos e, por consequência, se aproximaram os nossos desígnios compositivos. Embora a minha colaboração com Graça tivesse já alguma história e me fosse familiar a sua prática budista, só em Maputo (no contexto da estreita relação pessoal e artística que então se proporcionou) pude aferir a real incidência dessa prática nos múltiplos domínios da sua vida. Pude igualmente experimentar o impacto luminoso da sua energia sobre a qualidade da minha motivação e sobre a minha consciência dos nossos objetivos. Uma convicção compassiva, incessante e aparentemente inabalável, que fluía harmoniosamente com toda a circunstância, no fulgor da inspiração como no desafio das dificuldades. Durante este processo foi-me igualmente possível testemunhar uma dimensão primordial do seu processo criativo: para Graça, a criação da sua obra não se separa da criação de um contexto vivencial abrangente, ela é uma linha entretecida numa teia mais vasta de interrogações existenciais, filosóficas, sociais e afetivas que ressoam na complexa diversidade da sua interação; são essas reverberações que regressam à sua arte na forma de matéria simbólica, realimentando o seu vocabulário expressivo, fornecendo conteúdo e motivação, constituindo um corpo temático centrado na experiência humana, refletindo o mundo e o firme compromisso de transformá-lo. Há, assim, uma transcendência imanente às fontes inspiradoras da sua linguagem, que dela se alimenta, se constitui e se projeta na poética do seu movimento. Referindo-se à criação de *“Gold”*, num texto para o programa do espetáculo, o coreógrafo escreveu o seguinte:

Viajámos. Apresentámo-nos. Começámos o trabalho. No primeiro dia, para além de outros exercícios, propus que cada intérprete buscasse um momento marcante da sua vida que se situasse a uma distância de 26 anos. Num tempo em que quase todos eram crianças e em que alguns ainda não tinham nascido. No dia seguinte, cada um começou a falar. Os nascidos de memória e os não nascidos através de histórias desse mesmo tempo, contadas por familiares. Aconteceu o inesperado. As histórias eram arrebatadoras. Juntos choramos e rimos; juntos abrimos o coração e sentimos essa condição que é ser gente. Cada um transportara em silêncio, durante anos, uma dura história repleta de

combates e cujas vidas são a prova do ouro que existe em cada ser humano, da capacidade de vencer e realizar.[...] Trocámos gestos e intenções. Criámos um discurso coreográfico imbuído de um entendimento e confiança que germinou. Nichiren Daishonin, monge Budista do séc. XIII, afirma num dos seus escritos: “Uma pessoa não deita fora o ouro, só porque o saco em que se encontra está sujo”. As aparentes agruras, dúvidas, contradições e incapacidades, não deixam abafar este tesouro comum que é a vida. *GOLD* é uma celebração da vida e da esperança⁹².

Várias condições circunstanciais peculiares favoreceram o carácter disruptivo deste processo, no histórico da nossa colaboração. Do ponto de vista coreográfico, a criação de *Gold* representou para o coreógrafo uma deslocação importante em relação à sua zona de conforto. Habitado a trabalhar com profissionais altamente especializados na técnica clássica ocidental, encontrou em Moçambique um grupo de bailarinos com características totalmente diversas. A CNDC dedica-se, principalmente, ao levantamento de um repertório de cariz etnográfico o que determina em larga medida (e na generalidade das suas produções) a expressividade do seu vocabulário, a sua singularidade técnica e a sua qualidade poética. A aproximação do coreógrafo a esta realidade passou, então, por uma reconfiguração dos seus recursos composicionais, na medida em que se dispôs ao reconhecimento de uma realidade inteiramente distinta do seu ambiente criativo habitual e no sentido em que a explorou como argumento de renovação do seu léxico coreográfico e dos seus métodos de trabalho:

Em Moçambique, por exemplo, percebi que as pessoas pensam com o corpo, ou seja, o gesto é integralmente uma extensão do pensamento que, incrivelmente, já sai organizado em dança. Nesse sentido, quando me deixo contaminar por estes ambientes, sinto que acrescento mais-valias à minha condição de criador. Se há medo que tenho é o de achar que “já sei”. O que tal implica são riscos que não tenciono correr porque, aquilo que me move, é conseguir reinventar-me, seja como coreógrafo, seja como pessoa⁹³.

A esta conjuntura se junta a minha proximidade física enquanto compositor, a gestão diária das minhas propostas musicais e um permuta conceitual cotidiana e instigante, o que constituiu igualmente um contexto inovador no âmbito das rotinas criativas do coreógrafo. A minha experiência com músicos africanos, por outro lado, remontava já à criação de “Uma história da dúvida” e “Dan Dau”, (experiências referidas no segundo capítulo), o que me permitiu antecipar algumas estratégias e objetivos musicais. Porém, e ao contrário do que ocorreu nessas minhas colaborações com Clara Andermatt, o meu esforço de composição musical em “*Gold*” não sofreu

⁹² Graça, R.Lopes, in folha de sala de “*Gold*”. Disponível em : <<http://www.cnb.pt/gca/?id=920>>. Acesso em 20 Mai. 2015.

⁹³ Graça, R.Lopes, in “A propósito de ‘Tempestades’”. Disponível em: <<http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-rui-lopes-graca#.VV3XRbIViko>>. Acesso em 21 Mai. 2015.

influência direta significativa da parte do coreógrafo: em termos estritamente musicais, a contribuição de Graça não foi significativa. A sua influência se foi antes constituindo na minha própria compreensão dos seus métodos, anseios e determinações, numa esfera mais ligada às ocorrências artísticas, sociais e espirituais do processo criativo do que à presença concreta do coreógrafo nas decisões composicionais. O fato de com ele partilhar o espaço do Teatro África e de presenciar diariamente a evolução da composição coreográfica me municiava em permanência com os resultados da sua invenção e me abria um canal de entendimento da relação entre o que ele vivia, o que pensava e o que criava. O meu esforço diário de composição era sempre enriquecido por esses novos elementos, bem como a minha compreensão do seu desempenho criativo. A ponte que me ligou à criação do movimento foi, assim, a que me ligou ao reconhecimento do seu criador. O confronto com a sua recepção do material que eu ia produzindo, a relação da sua lógica coreográfica com as respectivas motivações expressivas, a percepção da sua sensibilidade na gestão de atritos e afetos no seio da companhia, enfim, o gradual enriquecimento da minha percepção do coreógrafo enquanto ser humano foi demarcando progressivamente o território da minha música.

Cabe lembrar que esta foi a nossa quinta colaboração, o que permite questionar o que a torna tão relevante, como processo de colaboração, face às anteriores. Não posso afirmar que não me tenha empenhado igualmente em todas as outras, do ponto de vista pessoal e profissional, nem posso dizer que não tenham sido artisticamente bem sucedidas tais colaborações (bem pelo contrário). Porém, nessas peças me ative ao material produzido por Graça, à minha interpretação pessoal desse material no contexto das nossas deliberações dramáticas e ao desenvolvimento de um pensamento musical que considere (e que se revelou) adequado a elas. Todos estes movimentos foram feitos com diligência e entusiasmo, alicerçados na minha empatia pessoal com coreógrafo e na minha natural disponibilidade para entender a sua linguagem e os seus propósitos artísticos. O nosso plano de colaboração, ao longo desses processos, acolheu referências imagéticas e inspirações musicais, princípios conceituais e as estratégias compositivas, os nossos afetos e os nossos interesses, os nossos acertos e os nossos fracassos. Como explicar então a diferença marcada no processo criativo de “*Gold*”? Acredito que ela reside mais na minha real compreensão das intencionalidades poéticas de Graça do que num déficit operativo de qualquer outra natureza. Faltou não me limitar apenas a perceber o seu trabalho, (e a procurar sua

ressonância no meu imaginário) mas aproximar-me da fonte do seu labor e privar com ela, permitindo a sua intromissão e ingerência no meu próprio circuito de atribuição de sentidos, na particular inventividade da minha cognição inventada. Assisti em Moçambique, com Rui Lopes Graça, ao fluir do seu engenho criativo, identificando muitos traços de processos anteriores mas descobrindo aspectos importantes que não me dispus a reconhecer nessas experiências. Faltou-me, até então, não só entender esse fluxo mas aderir a ele. Essa adesão diferencia claramente o resultado da criação de “Gold” das nossas colaborações precedentes - tal como viria a suceder com “Paisagens Propícias”; uma adesão que incide, no meu entender, na própria consistência da obra enquanto expressão plural de uma intencionalidade profundamente partilhada, não apenas no plano da sua concretização técnica e artística, mas numa dimensão mais profunda, que envolve múltiplos aspetos da nossa conformação enquanto criadores e que transcendem a mera pro-atividade na esfera expressiva. A modelação do meu enquadramento criativo, afetivo e anímico pela circunstância concreta desta colaboração transformou claramente os mecanismos e os caminhos da minha elaboração musical e, por consequência, a substância da obra e a nitidez do seu plano composição. Transformou igualmente a minha relação pessoal com o coreógrafo e, por consequência, a nossa relação artística. Essa relação se consolidará no processo (totalmente distinto) de “Paisagens Propícias”, cuja fluidez deriva diretamente desse património imaterial, herdado da experiência de criação de “Gold”.

4.2 - Visitar pastores

Mas serve-te primeiro do que eu te vier a dizer para tentares apreender a realidade empírica que esta viagem te vai colocar concreta e à frente e que, dês tu a volta que quiseres dar, há-de ser em si mesma, querendo tu ser verdadeiro, inédita e chocante, interpelativa mesmo, em muitas circunstâncias (Carvalho, 2000, p. 104).

“Paisagens Propícias”, a peça que proponho visitar neste quarto capítulo, deve o seu nome ao livro homónimo de Ruy Duarte de Carvalho⁹⁴. Escritor, poeta,

⁹⁴ Ruy Duarte de Carvalho nasceu em Santarém, Portugal, em 1941, mas passou a sua infância e adolescência no sul de Angola acompanhando o pai, aventureiro português caçador de elefantes, nas suas itinerâncias pelo deserto do Namíbe. Optou pela cidadania angolana após a independência. Estudou cinema em Londres e antropologia em Paris. É doutor em Antropologia, pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris. Foi professor universitário, leccionou na Universidade de Luanda, foi

antropólogo, cineasta, pintor aquarelista, ex-regente agrícola, Carvalho faleceu em 2010, aos 69 anos, deixando publicada uma vasta obra multidisciplinar na qual se destacam ensaios, ficções, narrativas e nove livros de poesia. Cerca de um ano após a sua morte, sua ex-companheira, Ruth Magalhães, idealizou uma homenagem póstuma para a qual desafiou a coreógrafa Ana Clara Guerra Marques, diretora artística da Companhia de Dança Contemporânea de Angola (CDC)⁹⁵. A proposta era a criação de uma peça de teatro-dança, partindo da revisitação da vida e da obra do antropólogo e poeta, nelas procurando a imanência poética que alimentasse uma criação performática, a ser produzida pela CDC, em Angola. Ruy Duarte de Carvalho foi, durante a sua vida, sempre esquivo a ribaltas, louvores ou consagrações utilitárias para os poderes que as promovem. Crítico frequente das contradições do burocrático regime angolano pós-colonial, escrevia assim num artigo para a revista *Lusotopie*, em 1995:

A “Cultura”, os seus organismos e institutos, os seus serviços centrais, secretaria de Estado antes, Ministério agora? Será arriscar muito dizer que, ao longo de todos estes anos, o seu exercício visou sobretudo, e quase exclusivamente, a produção de eventos imediatamente rentabilizáveis do ponto de vista político, daí o privilégio sempre dado ao espetáculo, à promoção, muitas vezes alargada à escala do delírio, de uma ansiosa e quase sempre pouco fundamentada ou digna “cultura nacional”, ou, quando excepcionalmente investido para além disto, à programação de colóquios e de debates mais receptivos a testemunhos capazes de justificar e consolidar a política em curso do que de ensaiar qualquer inadvertida interrogação, científica ou intelectualmente formulada, por mais tímida que fosse.⁹⁶

Professor Convidado na Universidade de Coimbra e da Universidade de São Paulo. Autor referência da língua portuguesa publicou, entre outras obras, “Vou lá visitar pastores” (1999), sobre os *Kuvale*, sociedade pastoril do sudoeste de Angola. É ainda autor de obras de poesia e de ficção. Para além da atividade literária, realizou os longas-metragens “Nelisita: narrativas *nyaneka*” (1982) e “*Moia*: o recado das ilhas” (1989). Profundo conhecedor das práticas agropastoris tradicionais situou o cenário das suas pesquisas na região etnocultural *Kuvale*, no sul do país, como cineasta e antropólogo. Recebeu o Prémio Literário “Casino da Póvoa” com “Desmedida - Luanda, São Paulo, São Francisco e volta” (2008). Em 2010 residia em Swakopmund, na Namíbia onde faleceu. (in “Lusofonia Poética”. Disponível em: <<http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/angola/rui-duarte-carvalho/biografia-ruy-duarte-carvalho.html>>>. Acesso em: 31 Jan. 2015.

⁹⁵ Constituída em 1991 nas então estruturas do Ministério da Cultura sob a designação de “Conjunto Experimental de Dança” (CED) e integrada pelos professores e alunos de maior nível técnico da Escola Nacional de Dança, a “Companhia de Dança Contemporânea de Angola” (CDC) fez a sua estreia no Teatro Avenida, em Luanda, no dia 27 de Dezembro desse ano, com a peça “A Propósito de *Lweji*”. Fundada e dirigida desde o início pela bailarina e coreógrafa Ana Clara Guerra Marques que, acreditando na criação de uma dança contemporânea angolana a partir da sua herança cultural africana, efetua estudos de investigação e pesquisa em várias regiões de Angola, a CDC foi a responsável pela ruptura estética e formal da dança angolana, com dezenas de espetáculos produzidos e obras originais criadas. Para além das apresentações em Angola, a CDC representou a dança contemporânea angolana em vários países africanos vizinhos, na Europa e na Ásia, tendo o seu trabalho sido apreciado e testemunhado por milhares de espectadores. (in *site* da CDC. Disponível em: <http://cdcangola.com/cdc/?page_id=153>. Acesso em: 31 Jan. 2015.

⁹⁶ Carvalho, Ruy Duarte, “O direito à exigência”, in *site* “Buala”. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/o-direito-a-exigencia>>. Acesso em 29 Abr. 2015.

Perante a truculência do seu inconformismo, seria expectável da parte do poder político um rápido esquecimento da sua ação e da sua obra, o que em parte se verificou. Contudo, múltiplas iniciativas particulares (e algumas oficiais) foram tomadas no sentido de dinamizar a divulgação do seu trabalho e de homenagear o seu legado intelectual e artístico. A peça “Paisagens Propícias” viria a ser uma delas. Lutando há muitos anos com esse mesmo poder culturalmente discricionário por um lugar digno no panorama artístico de Angola, a CDC se afigurava, para a viúva do escritor, como uma parceria natural. É neste contexto que Rui Lopes Graça é convidado por Marques para coreografar “Paisagens Propícias” para a CDC, sendo eu convidado por Graça para criar a respetiva música de cena, naquela que viria a ser a minha sexta colaboração com o coreógrafo: uma peça baseada numa experiência de vida.

Auscultar vida e a obra de alguém é uma interrogação insaciável, naturalmente votada à incompletude, à parcialidade, ao risco do equívoco, à eventual irrelevância ou omissão. Fazê-lo na forma de uma obra de arte arrasta, além do mais, o dilema da sua própria vocação: se de uma homenagem se trata, o resultado será sempre tributário do objeto homenageado, sua identidade expressiva dependente da tensão que estabelece com a identidade para a qual remete, com a qual dialoga. Que recorte escolher então para tal repto? Graça viria a escrever uma formulação eloquente, na folha de sala do espetáculo:

Se, por um lado, as vivências singulares deste antropólogo angolano são, em si, algo que não pretendemos representar, por outro, constituíram um sólido ponto de partida para a recriação de outros universos ou paisagens; para especulações criativas que vão de encontro ao próprio espírito essencial e constante da sua vida⁹⁷.

A decisão inaugural foi, assim, procurar conhecer e entender, na medida das nossas possibilidades (estando a profundidade da nossa ambição limitada ao relativamente breve período de criação), a obra e a experiência de vida de Ruy Duarte de Carvalho e delas partir para a criação de um quadro referencial imagético, poético e vivencial que nos colocasse em sintonia com as suas inquietações espirituais, com a sua sensibilidade criativa, com suas pulsões exploratórias, com o seu percurso autobiográfico e com os seus estudos sociológicos ou antropológicos das sociedades *pastoris* (com o “espírito essencial e constante da sua vida”).

⁹⁷ Graça, Rui Lopes, *in* folha de sala de “Paisagens Propícias”, Teatro Nacional de S.João, Porto, 2013.

Disponível em:

<<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Paisagens%20Prop%C3%ADcias.pdf>>. Acesso em 29 Abr. 2015.

O nosso primeiro movimento recaiu, por natural afinidade, sobre a sua obra poética (o seu poema “O Sul” viria a integrar a trilha da peça, na voz dos próprios bailarinos). Na sua poesia se confrontam o homem e seu devir histórico, seu labor social e sua solitária errância, mas talvez o que mais tenha despertado a atenção tenha sido a formulação do espaço como elemento polarizador das enunciações simbólicas. Fortemente ligada às vastidões geográficas do sudoeste africano, esta poesia⁹⁸ edifica um universo mítico da idade do homem, um sul pastoril de vozes múltiplas, que viajam e que perpetuamente constroem caminhos:

Sou testemunho da noção geográfica
 que identifica as quatro direções
 do sol as muitas mais que o homem tem.
 Sou mensageiro das identidades
 de que se forja a fala do silêncio.
 Habito um continente e a comunhão prevista
 além dos horizontes por transpor.
 Renovo-me em saber, olhando o sol
 acesa a cor para além destas fronteiras.⁹⁹

Esta vinculação sempre reiterada com os desenhos da terra (com as extensões desérticas e as rotas migratórias) ressoa na sua poesia como horizonte matricial. É o cenário de quase toda a sua escrita, ou o lugar em torno do qual ela gravita. Mas poesia e narrativa (ficcional ou antropológica) estabelecem uma relação de complementaridade face ao fascínio imanente do seu objeto. Claudia Cardoso (UNIABEU) refere esta disjunção afirmando que “se nas narrativas de Ruy Duarte de Carvalho, as extensas descrições do sul angolano parecem mapear com maior nitidez as noções geográficas e culturais”, quer se projetem na sua ficção ou nos seus ensaios científicos, “sua produção poética explora o deserto silencioso da página em branco, na tentativa de acrescentar, pela palavra eleita, novas experiências de sentido para a aventura humana” (2011, p. 81). Na poesia encontra o autor um lugar inacessível ao labor prosaico. As palavras precisas que traduzem o que chamaríamos de sua alma são as que primeiro procuramos descobrir; auscultamos possíveis reverberações no nosso próprio universo e procuramos vislumbrar o seu íntimo contorno. É assim que intuímos a presença do autor recortada

⁹⁸ Nas citações poéticas optou-se por tentar reproduzir a disposição gráfica original.

⁹⁹ Carvalho, Ruy Duarte, *in* “Primeira proposta para uma noção geográfica: solo-pastor” (Lavra: poesia Reunida 1970-2000, Lisboa, 2005).

na sua inserção geográfica, sendo a geografia projeção constante da sua deriva no mundo, que encontra nas migrações dos povos nômades um reflexo vibrátil da apropriação do seu próprio destino:

num mapa
 desdobrado para ti,
 eu marcarei
 as rotas
 que sei já
 e quero dar-te:
 o deslizar de um gesto,
 a esteira fumegante
 de um archote aceso,
 um tracejar
 vermelho
 de pés nus,
 um corredor aberto
 na savana,
 um navegável mar de plasma
 quente.¹⁰⁰

No chão deserto do sul de Angola entrelaça o poeta movimento e contemplação, matéria e metáfora, instante e história. Como refere a prof. Rita Chaves, “essa maneira de fazer poesia refazendo deliberadamente as referências do lugar que pisa será uma constante na obra de Ruy Duarte”¹⁰¹. Criando frequentemente pontes com a matriz da tradição oral (da qual foi tradutor e não raro se apropriou), resgata a posição de narrador “ao qual é facultado o direito de contar as histórias” (Id.). À omnipresença das paisagens eternamente varridas pelos ventos, se juntam ecos de vozes ancestrais que ressoam e se refazem na voz do poeta. “Esse refazer, todavia, não significa diluir as redes de sentidos que ele examina, mas tão somente conferir-lhes um outro enquadramento, explorando a sua potencialidade significativa”(Ibid.).

¹⁰⁰ Carvalho, Ruy Duarte, *in* “A decisão da idade”, Sá da Costa, Lisboa, 1977.

¹⁰¹ Chaves, Rita, *in* “Literatura e identidade(s): algum percurso de Ruy Duarte de Carvalho”, VIII Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 2008, p.4. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/RitaChaves.pdf>>. Acesso em: 1 Mai. 2015.

Das águas que o rino escolhe
da pedra a que o vento encosta
do unto a que o tempo obriga

dos saís que a estação abriga
do pasto a que o gado aspira
da lua em que o vento vira

Não há pastor que não saiba.

Não há pastor que não saia de alguma curva da infância.¹⁰²

A tradição oral das populações transumantes (refratários por natureza ao processo de inclusão social que o colonialismo e a independência se esforçaram por implementar) paira sobre a poética de Carvalho com a aura de uma sabedoria mapeada num espaço milenar. Nosso deslocamento espiritual para as paragens visitadas nos convida à intimidade dos elementos e nos propõe uma temporalidade infinita, difusa, desenhando possibilidades respiradas num mundo em perpétuo equilíbrio.

Cai chuva
e traz-nos a bênção
do canto das rãs.
Aonde dorme, a chuva?
Na figueira da Haudila?
Nos grandes paus de Solela?
Eu queria o vento.
Eu queria a tempestade
e a faísca que levanta
pela raiz
a pequena palmeira.¹⁰³

¹⁰² Carvalho, Ruy Duarte, in “Das águas que o rino escolhe”, in “Hábito da Terra”, Edições Asa, Lisboa, 1988.

¹⁰³ Carvalho, Ruy Duarte, “Profecia de Makulenga”, origem Kwanyama, in “Ondula, Savana Branca : expressão oral africana : versões, derivações, reconversões”, Sá da Costa, Lisboa, 1982.

Não é minha pretensão desenvolver, no âmbito desta pesquisa, um estudo analítico da poesia de Carvalho, ou sequer expor todos os vetores da sua poética, mas tão só sinalizar alguns dos aspectos que nos aproximaram dela (ou dos quais nos aproximamos): a ligação profunda de suas inquietações ao fulgor telúrico da geografia e a auscultação do seu áspero pulsar humano, ligado aos equilíbrios socioculturais e históricos que lhe asseguram a perenidade. Entravamos assim no seu universo poético, interrogando cada verso em busca de uma reconstituição de sua identidade espiritual, ou procurando identificar no nosso espírito os indícios ressonantes dessa poesia. Mas penetrávamos simultaneamente no seu campo de pesquisa como antropólogo. Se na obra poética encontramos a poderosa dimensão simbólica do seu périplo africano de que vimos falando, o percurso de “observador profissional”¹⁰⁴ de Carvalho pelas geografias africanas e pela configuração das suas sociedades se inscreve, de forma igualmente avassaladora, na sua restante produção literária e, muito particularmente, na sua literatura de cariz antropológico. Nos aventuramos então na obra que assinala a plena maturidade dos seus investimentos nessa área: “Vou lá visitar pastores”, livro definido pelo autor como “uma exploração epistolar de um percurso africano em território kuvale, 1992-1997” (Carvalho, 2000, p. 5), editado em 1999. É, talvez, a sua obra mais divulgada, cuja leitura viria a tornar-se uma espécie de gesto iniciático da colaboração entre mim e o coreógrafo: se a recepção da poesia do autor despertou em cada um de nós, separadamente, uma percepção subjetiva da sua peculiar relação com o mundo, este volumoso ensaio antropológico nos colocaria aos dois, de forma coordenada, perante o levantamento objetivo das condições de sobrevivência da cultura milenar a que Ruy Duarte dedicou grande parte do seu esforço de pesquisa. Nele ensaia Carvalho um estudo antropológico sobre a etnia Kuvale, o povo ancestral que habita o deserto do Namibe (situado numa região que compreende o sul de Angola e o norte da Namíbia) em regime de transumância, isto é, em permanente movimento, acompanhando a deriva do gado em busca de água e de nutrientes. No momento em que iniciamos a nossa aproximação a esta obra, existia já a expectativa de uma incursão no deserto do Namibe, no quadro de produção do nosso processo criativo. Para lá de nos familiarizarmos com uma das obras mais populares de Carvalho, existia igualmente o intuito nos familiarizarmos com os caminhos e os encontros do autor em suas jornadas, antecipando as impressivas vivências que a exploração dessas paragens seguramente

¹⁰⁴ Assim se refere Carvalho à sua atividade de antropólogo (Vou lá visitar pastores, 2000, p. 104).

nos reservaria: que lugar era o seu, que fascínio o teria repetidamente levado para aquele fim do mundo?

“Vou lá visitar pastores” é um livro em movimento. Em 1997, Carvalho planejara uma viagem pela província do Namibe, sudoeste de Angola, acompanhado por um amigo, jornalista da BBC, que residia em Londres. Perante o atraso da chegada deste a terras africanas e a premência do seu cronograma, decidiu o autor gravar em suporte magnético as informações que tencionava lhe transmitir pelo caminho. O amigo (de cuja comparência alimentava ainda a esperança) nunca chegou e as cassetes gravadas foram transcritas, dando origem a este livro¹⁰⁵. Trata-se assim de uma escrita que remete formalmente para uma mistura entre diário de viagem e comunicação epistolar, em que as informações supostamente destinadas a remediar o atraso do seu companheiro de jornada (guiando-o provisoriamente em suas observações enquanto se não reencontrassem no terreno), configuram uma imersão profunda na geografia daquela região africana e uma densa pesquisa etnográfica e antropológica sobre as suas populações e, muito concretamente, sobre os pastores mucubais¹⁰⁶. “Vou lá visitar pastores” é assim, antes de mais, um livro de antropologia. Tendo por objeto de pesquisa a etnia kuvale, a sua escrita mergulha nos trilhos da eterna transumância destes pastores e nos múltiplos aspectos da sua organização social. O escritor vai-nos guiando, ao longo de quase quatrocentas páginas, por perspectivas justapostas da sociedade kuvale, num relato dividido em quatro grandes áreas, cada uma delas composta por quatro a seis capítulos:

Na primeira parte (nos quatro primeiros capítulos) encontramos memórias e colocações, somos situados em relação aos kuvale por quem lida e cruza com eles, pelo que a documentação histórica permite extrair do seu passado e pelo que a sua própria memória acrescenta, esclarece ou propõe. Numa segunda secção (quatro capítulos seguintes) se fala de viagens e encontros, somos introduzidos no meio ecológico em que se movimentam os mucubais e compreendemos um esboço do sistema produtivo que os garante. Na terceira parte se concentra o manancial etnográfico da obra (totalizando seis capítulos). Instalamo-nos, com o autor, no quotidiano kuvale, acompanhamos os movimentos dos jovens, dos adultos e dos velhos, observamos o lugar das mulheres, as

¹⁰⁵ Rute Magalhães, viúva de Ruy Duarte de Carvalho, viria a revelar ao coreógrafo Rui Lopes Graça que tais cassetes nunca existiram, tendo sido idealizadas como dispositivo de composição literária (N. do A.).

¹⁰⁶ Mucubal é uma designação alternativa para o indivíduo da etnia kuvale.

complexas teias de relação com o gado, com a feitiçaria, com a propriedade, com os laços familiares e os ritos a eles associados. Na secção final do livro (últimos quatro capítulos) se ensaia uma travessia da sociedade kuvale, encarando o desempenho dos homens feitos e dos velhos, procurando integrar o razoável volume de etnografia exposta na observação do equilíbrio ecológico, econômico e social que se estabelece em torno da interdependência dos pastos, água, rebanhos, força de trabalho e consumo.

A presença da geografia marca estruturalmente toda a obra. Cada capítulo tem o nome de um local, deserto ou povoado, de um capítulo para outro deslocamo-nos entre os vários núcleos polares da pesquisa de Carvalho, mas viajamos também no espaço - somos transportados do desenho seco do curso dos rios às extensões que galgam o seu próprio horizonte, dos picos de montanha às enseadas viradas ao oceano – bem como no tempo – dos movimentos migratórios projetados alguns milhares de anos antes da nossa era até aos atritos coloniais e às mais recentes reconfigurações sociais derivadas da independência e da subsequente guerra civil. Sentimos assim, em permanência, não só estar perante um minucioso levantamento dos modelos socioculturais em análise, (a construção do sujeito mucubal, plena de reminiscências, condicionantes, equilíbrios, mutações, sutilezas, sistemas, peculiaridades ou generalidades), mas também a nossa condição de viajantes virtuais, guiados por um cicerone profundamente identificado com o território que desbrava e com a humanidade que o habita. Como afirma Sandro Ornellas (UFBA),

A autoridade discursiva em “Vou lá visitar pastores” está localizada, portanto, na consciência que se faz de memória, de identificação de fatores, de retenção de conceitos, arrumações, ponderações, conjecturas e avaliação de probabilidades, mas uma consciência que não se coloca como prévia, anterior e exterior ao discurso, mas no palco onde ele se dá (2009, p. 200).

Essa característica dinâmica, que acompanha o espaço e o tempo do narrador, associada ao movimento de uma sociedade imersa nas suas circunstâncias histórica e geográfica, é um dos traços mais sedutores desta obra, que nos serviria de inspiração exploratória, referência cartográfica e ante projeção da nossa própria experiência do deserto. Porém, a mais cativante característica desta prosa talvez seja o cunho extremamente pessoal que sobrevém da colocação do autor, a forma como o seu relato oscila entre a objetividade das recensões antropológicas, históricas ou etnográficas e a pulsão apaixonada das derivas de pendor autobiográfico. Na escrita de Carvalho notamos “o investimento no corpo do sujeito, ou sua presença (concreta) como autor, nas páginas que são escritas sem o pretenso distanciamento tradicional e objetivista,

mesmo que dentro de uma escola de rigor que se quer autorizada discursivamente” (2009, p. 193). Esta é uma marca em que reconhecemos o poeta, privando agora com o antropólogo. “Nos seus inclassificáveis livros, a posição do etnógrafo enquanto escritor é permanentemente tensionada e problematizada pelo também poeta e ficcionista que é, tanto quanto estes são pressionados pelo método do etnógrafo” (2009, p. 194). A sua presença se revela como mediadora entre o registro rigoroso de levantamento etnográfico (ou de interpretação antropológica) do universo kuvale e a sua substância enquanto objeto irradiante de intensidade dialógica, para a qual o leitor é permanentemente convocado. Foi talvez essa a estratégia que mais contribuiu para nos enlevar no fio da sua narrativa, mesmo quando esta enveredava por alguns trilhos mais severos de dissertação científica.

Se Ruy Duarte se despe da autoridade de uma hiperdefinição literária ou antropológica, ele não abandona a autoridade enquanto tal, pois isso seria invalidar por completo sua própria narrativa, seria invalidar sua autoria e a fiabilidade que qualquer autor quer angariar por parte dos leitores, de modo a construir discursivamente para si uma imagem ética de intelectual e escritor. O que Ruy Duarte faz é abandonar a autoridade que podemos nomear de moderna, ligada a saberes cuja autoria, do tipo objetiva e científica, almeja apagar do seu campo qualquer vestígio de subjetividade, qualquer índice da presença, do corpo e da sua incontrolável exterioridade (2009, pp. 195-196).

A presença da sua subjetividade no quadro geral de um olhar exploratório sobre uma estirpe milenar é incisivo; o registro proposto por Carvalho, nos seus relatos, procura convocar uma adesão empática do leitor (na figura simbólica do seu retardatário interlocutor) para a compreensão da rede de fatores que relacionam o devir comum dos homens e de sua geografia:

Dizendo-te do outros estarei a dizer-te inevitavelmente muito mais de mim mesmo e ainda quando, como vamos fazer agora, o objetivo for o de fornecer-te informação tão objetiva quanto possível acerca do meio físico e ecológico onde se desenrola a prática kuvale, primeiro, e depois sobre a grelha social em que os sujeitos que se dizem e são ditos Mucubais se movem, e por fim à volta do sistema ou dos sistemas operativos que lhes acionam essa mesma sua prática, ela vai desdobrar-se no painel das paisagens que são as minhas e não poderá deixar de recorrer ao produto da minha própria experiência, de observador profissional, bem entendido, mas também, e talvez principalmente, de sujeito em situação. Cada um de nós segundo as suas próprias estórias, não é? (Carvalho, 2000, pp. 103-104).

Mais do que uma aproximação meramente acadêmica ao seu objeto de estudo, o desafio de Carvalho é o da emulação de uma vivência dinâmica que a viagem promove, ainda que viajando por estradas imaginárias, riscadas no chão da palavra escrita. Dir-se-ia que a ampla apreensão da realidade levantada pelo autor só se consuma plenamente apreendendo o afeto que nela reverbera e que a compreensão de

tal afeto só se alcança colocando o leitor (o seu amigo londrino) no interior dessa experiência:

Sairás daqui com as estórias que tu mesmo acabarás por identificar, reter, elaborar, reinventar, é isso que pretendo que aconteça, e o que me ocorre investir nesse sentido é ajudar-te a aferir a tua própria mira ou, para ajustar mais a imagem à postura que há-de ser nossa, a seleccionares ou aferires as tuas objetivas, as distâncias focais, as velocidades de obturação e os diafragmas aos objetivos que forem os teus (Carvalho, 2000, p. 104).

Tal a ambivalência do intento: por um lado, todas as reflexões analíticas sobre o campo de pesquisa se nos apresentam mediadas pela presença do autor que por sua vez procura no leitor uma aderência que transcende a mera representação interior da experiência de observação; a relativa aridez de certas descrições ganha assim uma vibração impressiva que nos aproxima do objeto observado. Por outro lado sobrevive uma sensação de incompletude a que as próprias palavras nos condenam, um desejo sempre latente de testemunhar as ocorrências relatadas na viagem do autor, de contemplar os lugares descritos, de ouvir os sons, olhar as cores, sentir a temperatura, se perder na imensidão dos horizontes ou na obsessiva permanência dos ventos.

Um outro plano em que a leitura de “Vou lá visitar pastores” nos interpela é o do confronto sociocultural entre o caráter evolutivo da nossa civilização ocidental e o equilíbrio ecológico-econômico das sociedades pastoris. Carvalho nos desafia, focando “o sujeito mucubal a quem compete resolver-se, integrado neste quadro” (2000, p. 303), para uma avaliação crítica dos esforços de assimilação civilizacional dos povos colonizados, primeiro pelas potências colonizadoras históricas e, no presente, pelas administrações soberanas dos países africanos. Este é o grande objeto de fascínio do autor, fascínio que nos devolve em forma de interrogação e que perpassa todas as páginas desta sua obra: num tempo em que impera na nossa sociedade o primado da tecnologia e da finança, sobrevivendo na dependência duma dinâmica de crescimento constante, como encarar esta sociedade que se resolve à margem de quase tudo, remando contra a corrente da história? Equilíbrio é, para Carvalho, palavra chave nesta esgrima: “Equilíbrio ecológico, econômico, social. Estratégias sociais e produtivas que visam mais o equilíbrio do que o crescimento que suporta as racionalidades econômicas modernas” (Id.). Para quem lê, penetrar tão minuciosamente nas lógicas endógenas deste povo de pastores é uma experiência vívida, com a qual o autor nos implica em cumplicidade:

Assisti o ano passado à instauração de uma casinha dessas, *tyiampela*, que trouxe aqui ao Tyihelo, na outra margem do Bero, ao lado da estrada da Tyikweia, o *tyimbanda* maior do Kuroka, o grande mais-velho Miguel, que pouco depois morreu, lembras-te? Veio abrir um fogo desses para um filho do finado Luhuna. Aí juntou gente de todo o país kuvale e foi nessa altura que senti a terra tremer quando ao longo de dois dias os homens dançavam no intervalo da carne que comiam (2000, p. 356).

Essa intimidade que se vai criando, não só com as perspectivas subjetivas de Carvalho mas com as próprias práticas de sobrevivência dos mucubais (com a rede de estruturas sociais, econômicas e religiosas que esse imperativo de sobrevivência foi tecendo e sobre as quais o autor nos vai instruindo), vai insinuando o sutil questionamento que acaba por se afirmar como pedra angular da obra: que alternativa podemos conceber a uma globalização inexorável de valores civilizacionais, cuja permanente tensão evolutiva se concentra no atrito permanente das suas disfunções socioeconômicas e culturais? Que expressão esperar desse progresso histórico, que aprendizado recolher do confronto com outros modelos, porventura mais estáveis e equilibrados em diversos níveis? A sobrevivência dos kuvale, no seu incontornável convívio com instâncias exógenas, assegurando, porém, a resiliência de sua identidade antropológica (apesar de, na opinião de Carvalho, se tratar de uma sobrevivência a prazo), se deve à posse dos recursos e ao domínio dos meios “para poder realizar-se desta maneira, provendo à satisfação das suas necessidades e perseverando nas suas tendências, sem todavia deixar de ter em conta, muito conscientemente, que existem tendências outras e sem dúvida mais impetuosas e apetrechadas” (2000, p. 359). Há um sentido de escolha, presente na sobrevivência do seu modelo, e é a afirmação dessa escolha que nos interpela, enquanto indivíduos inseridos no nosso contexto histórico e social.

A leitura de alguma da poesia de Ruy Duarte de Carvalho e, sobretudo, deste monumental relato que é “Vou lá visitar pastores” aproximou-nos, a mim e ao coreógrafo, de um esboço da sua personalidade; mas aproximou-nos também um do outro, no sentido em que, por via dessa leitura, nos projetávamos ambos num plano de cumplicidade exploratória, com um contorno definido pela apaixonante densidade dos relatos de Carvalho e com a expectativa aventureira que a eminência da nossa viagem levantava. Em breve iríamos, também nós, visitar esses pastores, testemunhar as paisagens propícias, recolher nos trilhos do deserto os caminhos da nossa determinação criativa.

4.3 - O deserto e a viagem

Fomos sentir a dimensão gráfica das falésias, a frequência das rajadas de vento que se propagam eternamente, a infinita variedade de um aparente vazio que sobrevive à seca e ao calor. E visitar as pessoas que habitam essas paisagens, pressentir o seu olhar sobre a sua própria condição, ensaiar uma espécie de empatia com a rudeza das suas condições de vida e a largura dos seus horizontes¹⁰⁷.

A 17 de agosto de 2012 cheguei a Luanda vindo do Brasil, uma hora depois chegou o Rui Lopes Graça, coreógrafo, vindo de Portugal. Encontrávamo-nos de novo em solo africano, cerca de um ano após a produção de “Gold”. Havíamos trocado, por correio eletrónico, algumas impressões sobre a personalidade de Ruy Duarte de Carvalho, baseadas nas leituras da poesia do autor, da obra “Vou lá visitar pastores” e das conversas que ele entretanto mantivera com Ruth Magalhães. Eu trazia comigo um gravador de áudio destinado a captar as sonoridades que nos esperassem, já com o propósito de eventualmente as incorporar no processo de composição da música. À nossa espera estava Jorge António, realizador de cinema e produtor executivo da CNDC. Nesse mesmo dia juntamo-nos ao antropólogo Samuel Rodrigues Aço¹⁰⁸, ao artista plástico Nuno Guimarães e embarcámos para o Namibe. Chegamos ao fim do dia ao aeroporto Iuri Gagarine, na cidade do Namibe (antiga Moçâmedes, como era designada pela administração colonial portuguesa). Daí viajamos sessenta quilómetros rumo ao vale do Kuroka e ao bairro Njambasana, onde se situa o Centro de Estudos do Deserto (CE.DO)¹⁰⁹, nosso destino e nossa base de apoio. Percorremos essas primeiras

¹⁰⁷ Lucas, João, in “Sobre a criação de música em Paisagens Propícias”, folha de sala do espetáculo, Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Paisagens%20Prop%C3%ADcias.pdf>>. Acesso em: 25 Mai. 2015.

¹⁰⁸ Samuel Aço nasceu em Caluquembe, província da Huíla, a 26 de Junho de 1945. Viveu a sua infância no Namibe até aos 12 anos, altura em que se mudou para Luanda. Formou-se em Antropologia na Universidade de Lisboa, em 1983. Exerceu várias funções de direção no ministério da Cultura, era docente na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto e foi fundador do Centro de Estudos do Deserto. Conta com colaborações e artigos dispersos por várias publicações nacionais e internacionais. Até à data da sua morte exercia o cargo de presidente do júri do Prémio Nacional de Cultura e Artes. A sua colaboração na nossa jornada foi preciosa, tendo sido a fonte de grande parte das referências etnográficas, antropológicas e geográficas contidas na presente narrativa.

¹⁰⁹ Centro de Estudos do Deserto (CE.DO) é uma organização sem fins lucrativos que tem como objeto fundamental contribuir com ações concretas para o estudo das regiões áridas e semiáridas de Angola, nomeadamente o Deserto do Namibe, de modo a aprofundar o conhecimento das suas características físicas, ambientais e sociais, através da investigação científica, da educação e ensino, da consultoria e da assessoria técnica, de modo a contribuir para a proteção do ecossistema e para o desenvolvimento sustentável e endógeno destas regiões. O CE.DO tem a sua sede no Bairro Njambasana, Kuroka,

extensões desérticas sem nos cruzarmos com ninguém; entrávamos assim no mundo de Ruy Duarte de Carvalho tendo por destino imediato o estuário do rio Kuroca, um rio seco que só transporta água no período das chuvas, que ocorrem de outubro a maio. Nas vizinhanças de uma vasta lagoa, cuja água resiste à seca, se situa o bairro Njambasana. Trata-se de um conjunto de habitações de pau-a-pique, (construídas com varas entrecruzadas e barro), onde moram algumas centenas de moradores, num cruzamento de vários braços étnicos, predominando os Kurokas, nativos descendentes da linhagem dos Kwepes. Njambasana é também o nome do oásis que cerca a lagoa. Lá, e somente lá, em meio ao vasto território desértico às margens do rio Kuroca, é possível cultivar milho, feijão, tomate e cebola na areia úmida do leito seco do rio, e por isso Njambasana tornou-se uma espécie de aldeia, um centro onde se fixaram populações transumantes que muitas vezes praticam também a pastorícia no interior, onde crescem as pastagens naturais. Escassas construções de alvenaria, edificadas pela administração provincial, contrastam com as casas rudimentares dos moradores locais: um pequeno hospital, uma escola, um posto de polícia, algumas casas de habitação (entre as quais a morada local de Samuel Aço) e o CE.DO, onde nos instalamos. Tal foi a nossa primeira imagem desse estranho mundo, em que hábitos de sobrevivência ancestrais se cruzam com algumas comodidades modernas, como a presença de geradores elétricos ou de água canalizada. Uma bandeira vermelha e negra simbolizava a presença da administração angolana e a proveniência dessas benfeitorias. Olhando as áreas ocupadas pelas precárias habitações de pau a pique, porém, nos parecia viajarmos para outro tempo, estando nós já noutra espaço; só o rumor contínuo dos geradores elétricos contrariava essa ilusão. Por fim, às vinte e três horas os geradores foram desligados e, na nossa primeira noite, pudemos sentir a silenciosa vizinhança do deserto, muito longe de Luanda, muito longe de tudo.

O dia seguinte começou com o que passariam a ser para nós algumas rotinas: o café da manhã na casa de Samuel Aço e de sua esposa Teresa, a presença de Mana Avelina (a funcionária de serviço ao casal Aço que seria a nossa primeira ponte direta com os habitantes de Njambasana), o convívio cotidiano com as tarefas matinais dos nossos vizinhos ou as brincadeiras das crianças com seus brinquedos rudimentares, construídos a partir de engenhosas reciclagens. Sentíamos a agitação tranquila de uma

comunidade adaptada a condições de vida extremamente austeras, guardando em relação a nós uma distância simultaneamente arredia (provavelmente por sermos brancos e desconhecidos) e respeitosa (por estarmos na companhia do antropólogo, uma figura querida e respeitada pelos habitantes, como teríamos várias ocasiões de comprovar). Aproveitámos a manhã para um pequeno reconhecimento da área que nos rodeava, abrindo os olhos para o severo ambiente em que aquelas vidas se cumpriam e os ouvidos para o som incessante do vento, oscilando sempre a sua intensidade, porém nunca cedendo completamente ao silêncio. O plano para esse dia era a deslocação à cidade do Namibe a fim de adquirir provisões, aproveitando para visitar o memorial de Ruy Duarte de Carvalho, que ficava em caminho. Regressamos assim à estrada por onde chegáramos, a que liga Namibe à cidade de Tômbua (antiga Porto Alexandre); uma estrada recente, com cerca de cem quilómetros, construída pela cooperação chinesa, em que a excelente qualidade do asfalto e a perfeição do desenho contrastam insolitamente com a imensidão desértica em que está implantada. A dezessete quilómetros do nosso destino se encontrava o local onde foram depositadas as cinzas do escritor. Seguiu-se um momento bastante emotivo; sobre a urna com os seus restos mortais ergue-se um monte de pedras, para o qual o visitante é convidado a contribuir colocando a sua própria pedra - ritual cumprido por cada um de nós. Ao lado, um pequeno muro ostenta uma lápide com as seguintes palavras: “Aqui... Ruy Duarte de Carvalho”. A escassos metros, outro muro (este de pedra empilhada) suporta um placa de mármore com o nome do livro “Vou lá visitar pastores”. A placa aponta para o interior do deserto, sinalizando o início da rota do Virei, uma referência nuclear das andanças de Carvalho, que visitaríamos uns dias mais tarde. Mas este dia estava reservado para a cidade do Namibe, onde o antropólogo se equipava para as suas digressões e onde vivem ainda vários amigos seus. O armazém onde nos abastecemos pertence a um deles, Ildeberto Serra Madeira, amigo de infância e cúmplice constante, que nos concederia uma entrevista dias mais tarde (nesse mesmo dia entrevistáramos outro amigo seu de longa data, João Inácio Tavares). Namibe é uma pequena e bela cidade colonial, com um centro histórico cujas casas se assemelham às construções tradicionais do Algarve (no sul de Portugal), de onde eram originárias antigas migrações colonizadoras. A nossa familiaridade com essa paisagem urbana contrastava com aparições súbitas de mulheres mucubais vestidas com seus trajes característicos, com a agitada desordem do mercado central, com a decadência de muitas das infraestruturas abandonadas pelos portugueses, com a poluição geral e a pobreza dos bairros periféricos. Mas, apesar de tudo, uma

cidade luminosa e alegre. Samuel Aço aproveitou para conferir o andamento da reparação do seu Unimog¹¹⁰, o lendário veículo que nos transportaria pelas trilhas do deserto. Como tardava o conserto, no dia seguinte estaríamos ainda confinados às proximidades do Kuroka.

Nesse dia, domingo, estava previsto um comício do MPLA¹¹¹ em Njambasana. Toda a localidade foi invadida por apoiantes e curiosos que se juntaram para ouvir o Soba Mbeyape, traduzindo as palavras dos oradores em campanha do português para o *otjikuvale*, uma variante local do tronco idiomático bantu Herero (já que nem todos os habitantes dominam com fluência a língua portuguesa). Segundo Samuel Aço, o soba Mbeyape se autodeclara Kwepe, descendente dos “puros” Kurocas que saíram do rio Giraul. Foi assim que testemunhamos a forma como o poder central gere a sua influência sobre comunidades tão remotas como esta. O soba, autoridade tradicional de grande ascendente e responsabilidade decisória entre as comunidades, é uma figura poderosa: exerce funções de liderança nas comunidades rurais e atualmente trabalha vinculado às administrações municipais, geridas pelo MPLA. Todos os nossos principais movimentos exploratórios (envolvendo contato com populações locais) seriam previamente discutidos com o soba, sujeitos à sua aprovação e dependentes da sua cooperação. A estranha mistura entre o ritual político convencional (com palanque, bandeiras, música, palavras de ordem e discursos) e a criação espontânea de manifestações de dança coletiva ao som de percussão e cantos tradicionais, fazendo o protagonismo do evento se movimentar dos políticos para o público, nos deram uma primeira impressão sobre a vocação festiva desses ajuntamentos: no final do comício pudemos assistir a uma impressionante demonstração de danças tradicionais a que homens, mulheres, velhos e crianças se entregavam com uma energia avassaladora.

Afastamo-nos então do dessas tumultuadas festividades e penetrámos um pouco nas trilhas que levavam ao deserto. A vastidão do horizonte, recortado por falésias longínquas, nos colocou abruptamente noutra dimensão. Após a nossa agitação matinal, mergulhámos num deslumbramento estático, silencioso, sentindo na nossa

¹¹⁰Concebido originalmente pela Mercedes-Benz, em 1945, como um veículo agrícola, o Unimog foi objeto de inúmeras aplicações militares e civis ao longo da sua história (N.do A.).

¹¹¹ O Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) é o partido político o que governa o país desde sua independência de Portugal, em 1975. No momento referido, o MPLA disputava as eleições que teriam lugar a 8 de Setembro de 2012, menos de um mês depois de chegarmos ao território angolano (N.doA.).

percepção a imagem do pensamento dos outros, irmanados na mesma contemplação reverencial. Era isto que nos esperava, a presença desta vastidão aparentemente infinita (cerca de 50.000 km²), de um dos desertos mais antigos do Mundo, (com estimados 80 milhões de anos), estendendo-se numa faixa do litoral sul de Angola e norte da Namíbia. Algo do fascínio alimentado ao longo da leitura de “Vou lá visitar pastores” se fez presença e suspensão, naqueles primeiros momentos de reconhecimento e de êxtase. Nenhuma das paisagens imaginadas, reconstituídas a partir da narrativa de Carvalho, fizera justiça ao que tínhamos de frente dos olhos. O que víamos coincidia com as representações mentais que as suas palavras nos haviam sugerido, mas aquela espécie de tremula transparência agitando o espaço desmedido não é descritível prosaicamente; estávamos mais perto da sua poesia, perante o “navegável mar de plasma quente”. À medida que nos íamos lentamente deslocando, um emaranhado de trilhas discretas, desenhadas no solo, sugeriam mil direções, mas não se avistava destino algum. Enveredámos por uma delas, cuidadosamente, a fim de não perdermos a referência do povoado. Poucas centenas de metros adiante, deparamos com um sambo recentemente abandonado. Ruy Duarte de Carvalho nos ensinara que os sambos “são recintos constituídos para acolher no seu interior rebanhos e pessoas durante lapsos relativamente curtos de tempo e ao sabor dos imperativos que determinam os calendários, os ritmos e os rumos dessa pratica que dá pelo nome de transumância” (2000, p. 386). Pequenas varas habilmente entretecidas, cobertas por restos de colmo, indiciavam a recente presença de gente e gado. Olhando o horizonte num raio de 360 graus, porém, não se avistava viva alma. Qualquer paragem para onde estes pastores e seu rebanho tenham rumado seria certamente um destino remoto, mas alguns objetos acomodados no interior de uma das construções (uma cadeira de plástico, um tambor, uma cabaça, algumas roupas) sugeriam o seu regresso. Na volta para Njambasana cruzamo-nos com um caminhante solitário, cuja marcha ficamos observando durante longos minutos enquanto sua silhueta ia encolhendo, até desaparecer numa depressão distante. Tudo é longe e é distância, no deserto.

Ainda nesse dia nos aguardavam duas experiências memoráveis: a primeira delas foi a visita a Ocowai, (que significa algo como “pedras vermelhas”). Um percurso labiríntico entre grandes rochas vermelhas guiou-nos pela escultura do tempo. Formas insólitas nasciam abruptamente do perfil heterogêneo dos maciços rochosos, dando a impressão de terem resistido à erosão das suas áreas envolventes, desenhando perfis

acidentados, eretos, desmesurados. Caminhávamos lentamente sobre areia e pequenas pedras, as camadas mais recentes do tempo; fomos nos separando e deambulando isoladamente, parando aqui e ali à sombra de eras mais remotas, consolidadas nessas formas em permanente transfiguração. Protegidos do vento podíamos olhá-las em silêncio, falávamos pouco, apenas ouvíamos a muda expressão da sua erosão infinita.

Voltamos ao caminho e, algumas dezenas de quilômetros depois, fomos surpreendidos por um cenário contrastante e insólito, o oásis da lagoa do Arco do Carvalhão. Cedendo a passagem por um gigantesca fenda quase circular, uma formação rochosa ocultava e envolvia esta lagoa de vastas proporções, situada na confluência dos rios Kuroka e Carvalhão. Nas suas margens florescia uma coroa verde de vegetação rasteira, aqui e ali uma palmeira, do azul esverdeado da lagoa sobressaia uma profusão de nenúfares, o ar se tornava subitamente fresco e húmido. No alto das falésias envolventes se agrupavam bandos de pássaros, ao longe distinguíamos alguns flamingos, duas crianças pescavam na borda da lagoa enquanto o rebanho de cabras que apascentavam deambulava nas redondezas. Após a contemplação introspectiva das pedras vermelhas, associando a sua inexorável erosão ao exercício do tempo, desaguávamos neste espelho azul turquesa, pleno de vida e improvavelmente exuberante. Prodigioso confronto! Samuel Aço nos explicou o que terá sido esta zona há milhões de anos atrás: um braço de mar, ou lago marinho, que secou progressivamente, em consequência do sol que abrasa o deserto, da escassez das chuvas e persistência ventos que desde sempre as vem fustigando e desgastando. A circunscrição do entorno rochoso ilhava a lagoa como um segredo escondido em sua caprichosa perenidade, perdida num oceano de areia.

Continuamos a nossa jornada, na direção da costa; a cerca de vinte e cinco quilômetros ficava Tômbua, que visitamos ao cair da tarde. Às suas portas localiza-se o cemitério, que nos ofereceu outra imagem antológica: semi-soterradas pela areia, as sepulturas encenavam o espetáculo pungente do deserto engolindo as campas, encahadas entre as dunas e o mar. De algumas delas, o único indício que restava eram pequenos tocos de madeira que sinalizavam a presença de uma cruz. A ação contínua do vento mostrava o seu poder insidioso, trazendo do deserto esse manto de areia que agregava à paz do cemitério uma dimensão de esquecimento, lá, onde era suposto preservar a memória. Com muitos aspetos semelhantes à cidade do Namibe, Tômbua é sede de um município cuja população se dedica maioritariamente à pesca. Aqui se

sediaram e prosperaram, no tempo colonial, várias fábricas da indústria de transformação de peixe, hoje em ruínas ocupadas por inúmeras famílias. O tumulto da guerra, o descaso e a ausência de investimento criaram o cenário que pudemos testemunhar: um porto fantasma, com carcaças negras de navios apodrecendo nas marés, rodeado de instalações fabris arruinadas ecoando uma prosperidade remota e quase esquecida. Regressamos a Njambasana de noite, já familiarizados com o admirável mundo em que nos encontrávamos, com os olhos saciados de esplendor e de assombro. A esta região do deserto que acabáramos de percorrer, com seus *canyons*, lagoas, ruínas, pequenos pântanos secos onde o sal aflora e cemitérios semi-soterrados pelo movimento das dunas, Ruy Duarte de Carvalho refere-se assim:

No meio de tudo isto pode ser que o Kuroka te garanta o efeito que a mim me atinge, sempre que lá vou, e quando posso vou lá, que é o de sentir, muito sedimentado sob as marcas do presente, um passado de que mesmo sem saber muito exatamente os factos poderás talvez apreender o clima. E apreender o clima dos tempos, de certos tempos em certos lugares, é para nós uma maneira muito válida e rigorosa de experimentar idades (2000, p. 57).

Na segunda feira regressámos à cidade do Namibe. O Unimog ainda não estava reparado, pelo que resolvemos aproveitar para entrevistar Ildeberto Serra Madeira, o “Betuca”, velho amigo de Ruy Duarte. Dessa longa conversa (tal como da anterior entrevista com João Inácio Tavares), foi surgindo mais nitidez em relação à imagem que construíamos do malogrado escritor e antropólogo. Graça já me revelara o viés predominante da sua percepção, ao longo da nossa troca de *e-mails*. Escrevera ele em 25 de Maio desse ano: “Parece-me que o RDC andou pela vida à procura de algo que apaziguasse uma insatisfação e revolta interior; fez uma espécie de caminho de redenção”. Agora eram testemunhados por seus amigos alguns traços de carácter, enriquecendo a ideia que aos poucos íamos construindo, a de um homem rigoroso e austero, pouco sociável, mas extremamente leal, sensível, solidário e abnegado. Um homem franco e direto, que não receava os atritos eventualmente causados pelas posições eventualmente controversas que assumia. Mas também um homem insatisfeito, com uma acidentada história de adaptação às condições que foram determinando o seu percurso, lançando-o em sucessivos ímpetus de mudança - como ele próprio afirma: “lembro-me muito bem de ter mudado inteiramente, tanto de alma como de pele, uma meia dúzia de vezes ao longo da vida”¹¹². Nas entrelinhas de toda esta informação

¹¹² Carvalho, Ruy Duarte, “Uma espécie de habilidade autobiográfica”, *in site Lusofonia Poética*, Disponível em: <<http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/angola/rui-duarte-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica.html>>. Acesso em: 1 Jun. 2015.

fomos também intuindo um temperamento algo crispado. O próprio livro “Vou lá visitar pastores”, no seu registro muitas vezes confessional, permitiu intuir a personalidade impetuosa do seu autor, através de vários posicionamentos éticos peremptórios e de uma discreta irritação face a determinados comportamentos por parte de poderes públicos ou privados:

Como qualquer antropólogo do meu tempo, formado em França em círculos acadêmicos de esquerda, e com o feitio que eu tenho, eu andava a procurar exercer o ofício de forma a evitar uma identificação excessiva, porque alguma sempre haveria de ter, com as instituições oficiais (2000, p. 159).

No mesmo sentido aponta o seu assumido fascínio pela irredutibilidade das populações kuvale em se submeterem a regras sociais exógenas, apesar do esforço de lucidez que tinha como apanágio em suas colocações críticas:

Atenção, estarei eu a cair no erro de uma radicalização romântica ou de uma beata excentricidade que pretenda contrapor o monstro do crescimento ao quadro idílico de um equilíbrio kuvale? Espero bem que não e nem estou muito virado para a assumpção de militâncias, seja em que sentido for (Carvalho, 2000).

Esses indícios de caráter (os que percebêramos na sua obra e os que nos chegavam como testemunhos) se iam juntando à memória vívida dos cenários que já percorrêramos, laborando em conjunto no nosso imaginário e se virtualizando como substância da nossa futura criação. Eu e o coreógrafo comentávamos amiúde as informações e as emoções que íamos sentindo, a proximidade que íamos construindo com a sombra omnipresente de Ruy Duarte de Carvalho, com a memória que deixara e com os caminhos que trilhara. Mas dávamo-nos o tempo de não elaborar ainda ideias definidas sobre os rumos da nossa própria aventura. Apenas apurávamos os nossos sentidos e nos deixávamos transportar pelo que o deserto nos segredava.

Na terça feira, dia 21 de Agosto, fizemos aquela que foi, talvez, a nossa mais fascinante incursão no território esquadrihado pelas andanças do escritor. Uma longa jornada que nos levou ao Kavelokamo, “o terreno onde se desenrola muita da ação das estórias que são os mitos fundadores daqueles “cobaes” das crônicas do século passado” (Carvalho, 2000, p. 141). Dirigíamo-nos, portanto, para o coração do sistema transumante dos Mucubais, levando eu a esperança de gravar o som da Ndele-Ndele, “uma enorme pedra que canta como um sino de bronze quando é percutida com uma pedra pequena” (2000, p. 142) e cujo som era supostamente audível num raio de vários quilômetros. Acredito que nunca achamos a Ndele-Ndele a que se referia Carvalho, mas a viagem não nos defraudou. De manhã cedo até à noite, vivemos uma sucessão de

momentos marcantes, ligados a lugares e a gente que conhecíamos por palavras e que se transformavam em presença no espaço e no tempo. Saímos de Njambassana rumo ao Virei, aceitando a direção indicada pelo monumento do memorial de Carvalho, de que falei atrás. Lá fomos, também nós, visitar pastores. O Virei fica a 130 km do Namibe, o que significa cerca de três horas de viagem pela estrada de terra batida. Acomodamo-nos sobre os colchões que forravam a caixa de carga do Unimog e que atenuavam a sua trepidação constante. Íamos apetrechados com bidons de gasóleo, ferramentas, água e víveres, além de algumas garrafas de aguardente de banana e pirulitos – moeda de troca para as ajudas que pudéssemos receber ao longo da jornada. Rodando pelo deserto, os quilômetros iam passando e percebíamos a dilatação do tempo na sutileza com que a paisagem ia mudando. Aqui areia, apenas areia, dourada e fina; passados vinte minutos, alguns arbustos, meia hora depois um mar de pequenos seixos, tapetes herbáceos, capins. Terrenos áridos alternavam com zonas semiáridas, planuras imensas com recortes rochosos no horizonte. Aprendíamos a distinguir pequenas alterações que prenunciavam transições geográficas mais radicais. Assim chegámos ao Pico do Azevedo, um antigo entreposto comercial em ruínas, com as paredes cravejadas de tiros, no meio de uma estepe aparentemente infinita que se estende a todo o redor. Vale a pena citar uma passagem que testemunha o significado deste lugar para o escritor:

É este um local e, sobretudo, um horizonte circular perfeito assim, em que inscrevo desde sempre uma boa parte da minha ficção pessoal [...]. É tudo horizontal e extenso, rasgado, desdobrado em rasgos de visão, é a paisagem que conduz o olhar e há uma leitura só, possível, para uma largueza assim tamanha, tal dimensão alargada: largar o olhar pela esteira oblíqua dos ocres que se cruzam vastos, rasteiros, velozes, sem fim nem começo, uns derramados de outros, depois soltos, a renovar matizes ao sabor do vento. É por assim dizer o umbigo do mundo, para mim, ali. Sento-me lá e decreto o silêncio, fico a ouvir, só, a escutar o vento e a reler a imagem, a confrontá-la à última reelaboração que dela tenha urdido nalgum lance de desamparo e de saudade avulsa, vivido sei lá onde, na António Barroso em Luanda, nalgum quarto de hotel em Londres, ou encolhido numa sala de cinema, em Paris (Carvalho, 2000, p. 110).

Demos a nós próprios o sabor dessa experiência; ali me sentei, tentando gravar o vento, esperando conseguir captar a eloquência melódica das suas constantes variações. “O vento, só. Não chegas a saber se o das correntes de ar ou só aquele que a Terra há-de soprar embrulhada no curso da rotação que a leva” (2000, p. 114). É o vento do Pico do Azevedo o que se ouve em “Paisagens Propícias”.

Por ali ficámos algum tempo, o suficiente para presenciar um estranho episódio: um homem correndo, vindo do nada, praticamente nu, que se aproximou de

nós e contou que era perseguido por ter roubado, e que por tal delito haviam os ofendidos jurado a sua morte. Dizendo isto se introduziu (literalmente) num buraco no solo, onde contava permanecer até que os ânimos se acalmassem.

Com esta bizarra ocorrência retornamos ao caminho, chegando ao Virei pouco tempo depois. Nesta cidade conhecemos e entrevistamos um dos guias que acompanhara Carvalho nas suas expedições de 1992 e 93. De etnia kuvale, ex-FAPLA¹¹³, referido pelo escritor como “B.”, apresentou-se-nos como Soba Bernardo Mussonde¹¹⁴. Reza a lenda que teria abatido sozinho um avião com a sua metralhadora, nos tempos da guerra civil. O Virei era, nessa altura, um importante ponto no eixo da defesa anti-aérea contra os aviões Sul-Africanos que apoiavam as forças da Unita¹¹⁵. Na sua entrevista, o Soba Bernardo se coloca como filho Mucubal original, tendo proporcionado estreito convívio do escritor com os mais importantes “mais velhos” da região do Sayona, relevante território da transumância dos pastores kuvales. Terá testemunhado, coadjuvado e intermediado as suas indagações etnográficas durante cerca de três anos. Ele nos conduziria nessa tarde à pedra Ndele-Ndele, para lá do *Mukwaya*. Nunca soubemos se aquela era realmente a pedra referida por Carvalho, a sua mítica ressonância não a pudemos (ou soubemos) ouvir. Mas a viagem compensou largamente a eventual frustração da nossa sonora expectativa. Partimos na direção de uma cordilheira que se avistava ao longe e à medida que avançávamos, o árido entorno de areia, pedra e pequenos arbustos espinhosos, foi-se transfigurando em vegetação mais densa, constituída especialmente por palmeiras e acácias. Entre elas divisávamos grupos de bois, por vezes animais isolados, procurando o que pastar sem que avistássemos qualquer pastor. A trilha deixou de ser constituída por grandes linhas retas e se desmultiplicou em curvas abruptas e frequentes. Atravessámos vários afluentes do Rio Bero, que na estação das chuvas nos impediriam o prosseguimento do nosso caminho, mas que no momento apresentavam seus leitos secos e pedregosos, que o Unimog vencida com pouca dificuldade. Algum tempo de viagem mais tarde, cruzámo-nos com

¹¹³ As FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), foram o exército do MPLA, movimento nacionalista angolano, de 1974 a 1991.

¹¹⁴ De 66 anos de idade, Bernardo Mussonde é filho de um soba deportado para S. Tomé, na década dos anos quarenta. Chegou ao trono em 1992 em substituição de seu tio Kalohamwe, então soba de Sayona, município do Virei. *In site* Voz da América. Disponível em: <<http://www.voaportugues.com/content/angola-sobas-agastados-com-ineficacia-do-combate-ao-roubo-de-gado-116314584/1259570.html>>. Acesso em: 3 Jun. 2015.

¹¹⁵ A Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola), combateu as FAPLA durante a guerra Civil Angolana, recebendo ajuda militar principalmente dos Estados Unidos e da África do Sul.

um viajante solitário. Trajava apenas um pano preso à cintura e um manto para se proteger do frio da noite. Oferecemos-lhe uma carona na caixa da viatura, mas não conseguimos entender uma palavra do que dizia (o Soba Bernardo, que poderia traduzir as suas palavras, seguia na cabine). Porém, a localização em que nos encontrávamos e o seu porte altivo, algo intimidante (muito diferente da postura mais discreta das pessoas com que até aí contatávamos), nos sugeriram que se tratava de um andarilho kuvale, o que foi mais tarde confirmado pelo Soba Bernardo. Ele nos explicou que o nosso incidental convidado viajava há dois dias para se juntar a uma festa de casamento de familiares - terá ganho umas horas, com a nossa ajuda. Parámos então perto de uma *onganda*¹¹⁶, onde nos despedimos do nosso viajante solitário, que continuou a sua jornada desaparecendo, lépido, por entre a vegetação. Do lado contrário da picada, a alguma distância e por entre arbustos e acácias, se divisava a *onganda*, de onde saíram ao nosso encontro um homem, duas crianças e duas jovens mulheres. O Soba entabulou uma conversa com o chefe desta pequena delegação, certamente debatendo problemas que a sua autoridade poderia eventualmente ajudar a resolver. Quanto a nós, olhávamos fascinados as meninas, para cuja beleza íamos prevenidos por Carvalho: “porque ocorre com frequência serem das mulheres mais belas e inquietantes com que deparei em toda a minha vida?” (2000, p. 253) . Foi também o momento em que estivemos mais perto de uma estrutura basilar do sistema de prática pastoril e social dos kuvale, tão densamente esquadrinhado em “Vou lá visitar pastores”. Sendo esta gente como é, historicamente arredia de todo o esforço de integração e possuidora de uma autoconsciência étnica que apenas tolera desconfiadamente a presença de curiosos (quando não assume uma hostilidade aberta), percebemos a excepcional oportunidade que a presença de Soba Bernardo nos facultava. A solicitude destes mucubais foi compensada com uma garrafa de aguardente; distribuímos ainda pirulitos pelas meninas e crianças e seguimos a nossa viagem.

Andamos ainda mais de uma hora serpenteando até às alturas da serra onde encontraríamos as supostas pedras Ndele-Ndele e onde me desenganaria acerca da esperada imponência do seu som. Mas a imagem que retenho do horizonte que podíamos abarcar a toda a volta compensava largamente a minha decepção. Das

¹¹⁶ “O conceito de *Onganda* aplica-se tanto ao terreno doméstico e permanente habitado por uma ou mais famílias kuvale como à entidade social que esse grupo de pessoas constitui com todos os seus pertences, móveis e imóveis, vivos e inanimados, materiais e simbólicos, filhos, criados, gado, utensílios do leite e do fogo. *Onganda*, desta maneira, exprime também o conceito unoversal de casa” (Carvalho, 2000).

alturas presenciávamos a grandiosidade desta parte do mundo, em toda a extensão do nosso olhar se estendia a imensa planura que nos petrificava numa deslumbrada solidão. Estávamos na África, não a África que construíamos com as imagens da nossa memória cultural, mas no solo genuíno de onde nasceram os homens. E a noite foi caindo. No regresso, por alturas do local onde se situava a *Onganda*, avistámos uma fogueira. Junto dela nos aguardava um grupo de pessoas que vigiavam o nosso retorno, pois velavam uma mulher idosa muito doente e éramos esperados para transportá-la ao hospital do Virei. Nesse troço do caminho se transformou o Unimog em ambulância, respeitando as regras do mato relativas a solidariedade e auto ajuda. Chegámos tarde a Njambassana, mas tínhamos cumprido uma parte importante dos nossos propósitos. Sabíamos mais daquilo que Ruy Duarte Carvalho escrevia nos seus livros, e aquilo que agora sabíamos era partilhado entre nós muito para além das palavras com que o pudéssemos representar.

O dia que se seguiu foi mais tranquilo. Durante a manhã falamos da nossa aventura da véspera, arquivamos fotografias e gravações e recebemos a visita do Soba Mbeyape, a quem relatamos a viagem e com quem combinamos novos movimentos. Deambulámos nas redondezas da lagoa, com seus bandos de flamingos, observamos a errância dos bois pelos pastos adjacentes. Mais tarde dirigimo-nos para a orla marítima, pasmando perante um desfiladeiro de dimensões brutais, que durante as chuvas acolhe a caudalosa foz de um braço do Kuroka. Seguimos para zonas adjacentes, observando entre a imprecisão fluida das miragens um espelho de areia que se prolongava na superfície do mar.

Aí nos detivemos observando a *Welwitschia Mirabilis*, uma estranha planta que só existe no deserto do Namibe e que se estima poder viver mais de 1000 anos. Irrompe rasteira de uma enorme raiz, ostentando duas folhas que continuam a crescer durante toda a sua vida, podendo atingir mais de dois metros de comprimento. Com o tempo e por ação dos ventos violentos, cada uma das folhas separa-se em longas fitas que se estendem e enrolam por vários metros pelo chão. O seu reduzido tronco, aparentemente fossilizado, abriga pequenos caules cujas ramificações terminam em minúsculos cones, de formas distintas consoante forem masculinos ou femininos¹¹⁷. O contraste de escala

¹¹⁷ Informação adicional no site “Projeto Arca”. Disponível em : <http://www.arca.museus.ul.pt/ArcaSite/obj/objnat/MNHNL-0000300-JB-DOC-web.PDF>. Acesso em 4 Jun. 2015.

entre as falésias do desfiladeiro e a filigrana das formas no caule das *Welwitschias* sinaliza uma das contingências a que o deserto parece nos condicionar: a escolha entre o minúsculo e o interminável, entre o seixo e a montanha, como se não existissem planos intermédios que induzam trivialidade no nosso olhar. O dia terminou com uma pequena festa em Njambassana, cuja animação gravei de longe, procurando captar a reverberação dos sinais de vida sob o denso manto da noite no deserto.

Na manhã seguinte partimos para mais uma excursão que se revelaria pródiga para as minhas gravações. Compramos na venda local mais algumas garrafas de aguardente de banana, renovamos os estoques de água e combustível e saímos em direção à morada de Mbeyape, um pequeno conjunto de casas de pau a pique nas proximidades de Njambassana. Ele nos guiaria rumo a um ponto servido por uma sonda de água que irrigava um bebedouro isolado no deserto. Aí poderíamos encontrar e conviver com pastores Kwepes, uma linhagem étnica diferenciada dos Hereros, (nos quais se integram os Kuvaes). As ramificações entre etnias que se cruzam no vale do Kuroka são numerosas, motivadas por correntes migratórias milenares:

O que a tal respeito poderei referir-te de imediato, e assim de viva voz, é que tanto aquele que tenho vindo a identificar como Kwepe, Kurokas, Kwando, etc., como os Kwambundo meio legendários, os homens do cacimbo, e os Kwisi de ainda hoje, poderão corresponder a correntes migratórias diferentes, embora todas muito remotas, procedentes do nordeste do continente africano, de regiões nilóticas (Carvalho, 2000, p. 66).

Bastará remeter para o livro de Carvalho e entender que tal matéria é tão complexa histórica e socialmente que não faria sentido abordá-la, ainda que de forma sucinta: aqui me limito à nossa experiência do deserto e ao modo como ela alimentou o nosso plano de composição. O trajeto para o local da sonda foi longo, repetindo-se, como sucedera na antevéspera, a lenta sucessão de sutis metamorfoses na configuração da paisagem, que me instalava numa contemplação silenciosa e na evanescência de pensamentos difusos. Interrompemos o percurso para visitar um sambo onde viviam parentes do Soba Mbeyape. Foi a nossa oportunidade de conhecer por dentro a estrutura habitacional familiar, duas casas cónicas suportadas por estacas, que convergem de uma base circular para um vértice com cerca de dois metros de altura e sobre as quais foi aplicada uma mistura de terra, capim e bosta de vaca, consolidada num sólida argamassa. Uma destas habitações se destina ao homem, a outra à mulher e aos filhos. Um grande círculo de espinheiras envolve este espaço doméstico, onde se encontram ainda várias construções utilitárias e um curral para os vitelos, igualmente circular mas

de bordadura mais densa. Tal como Ruy Duarte de Carvalho nos houvera instruído, “o espaço interior de um sambo revela-se assim, na prática, um recinto de ordenha e de implantação das casas dos homens” (2000, p. 167). Retomamos a nossa viagem durante mais algum tempo, até chegarmos a região de Ombwu, a 100 km do Tombwa. Ali, no meio de nada, encontraríamos o bebedouro para o gado, em que uma sonda de água, alimentada por um gerador elétrico, abastecia compridos tanques nos quais se alinhavam os bois para beber. A administração do município tenta, com estes poços artesianos, atenuar o esforço de transumância motivado pela seca, favorecendo assim a fixação das populações nômadas. Fomos assistindo ao rodizio de dezenas de bois que ali iam beber, novas manadas iam aparecendo das dunas, outras partiam saciadas. À sombra da vasta copa de uma acácia se sentavam os “mais velhos”, bebendo aguardente e conversando entre si, enquanto um grupo de jovens Kwepes, um pouco afastados, jogavam “uela”, um jogo de manipulação de pedras sobre a areia em que cada pedra representa um boi. Ali me sentei com eles, gravando o som das pedras batendo entre si, entrecortado com as estranhas melodias das palavras que trocavam continuamente. Passado algum tempo de confraternização mediada por Mbeyape, despedimo-nos e dirigimo-nos para a cantina de Ombwu, a poucos quilômetros de distância. Trata-se de uma construção em alvenaria, à época ainda em fase de acabamento, destinada a introduzir o comércio de bens de primeira necessidade na região, através da aquisição da produção local (bens trazidos pela população), estimulando a introdução de um sistema monetário com o fim de substituir e eliminar gradualmente a troca direta (permuta de gado por mercadoria); Para a instalação deste equipamento contribuiu a dinâmica de apoio do CE.DO às populações locais, uma das suas principais vocações. Situado numa espécie de terreno plano entre pequenas colinas pedregosas, ali nos sentámos para descansar e comer. Durante o tempo que lá estivemos não apareceu viva alma, mas assistimos à passagem de uma pequena manada, que se deslocava vagarosamente sem a assistência de qualquer pastor. Sabíamos que o boi é o principal protagonista da complexa rede de interações económicas e sociais dos kuvales, uma parte substancial do livro de Carvalho se dedica a destrinçar pormenorizadamente estas dinâmicas: “E a nossa poderá muito bem ser uma viagem que enquanto escala locais e remete a evocações, atravessará também, às vezes, as categorias de bois que dão corpo a todos os sistemas e conferem substância a todas as situações” (2000, p. 210). Para este relato bastará dizer que tínhamos consciência estar perante os seus atores principais, cuja relação com os seres humanos é radicalmente diferente daquela das sociedades

predominantemente industriais em que vivemos. “É através do boi que um Mucubal cresce, casa, faz filhos, prospera e come e bebe, e dança e brinca e sofre e chora e dá sentido à vida” (Carvalho, 2000, p. 185) Contemplar animais isolados pastando entre capins (como vinha sendo frequente acontecer em nossas derivas), ou em manadas insolitamente desacompanhadas (como nesse momento), significava assim observar o elo principal do equilíbrio biológico e socioeconômico daquelas sociedades. O boi é unidade de valor em comunidades em que a moeda pouco ou nada representa: traduz prosperidade em vida e proteção dos espíritos após a morte. Quando sacrificados em cerimônias fúnebres, sua carne é consumida pelos presentes, mas sua pele e ossos são queimados, “tão sagrados eles são que não se pode correr o risco de os ver cair em mãos profanas e mal intencionadas, que os aproveitem para proceder a feitiçarias capazes de afetar a sorte dos bois e das pessoas dessas famílias” (Carvalho, 2000, pp. 212-213). Seus chifres sacralizados ornamentarão as sepulturas, honrando os mortos.

Iniciamos a viagem de regresso: aproveitamos a paragem numa lagoa para nos banharmos, empreendemos uma divertida perseguição a um bando de galinhas do mato, preenchemos o nosso olhar ainda e sempre com a infinita vastidão das paisagens inanimadas e a intermitência dos sinais de vida. Para além dos bois e das galinhas fugitivas, poucos animais cruzaram as nossas rotas. No Pico do Azevedo avistáramos algumas gazelas, mas as avestruzes, rinocerontes, zebras, leões, elefantes e suricatas que supostamente habitam nestas paragens, só seriam eventualmente observáveis na estação das chuvas. Já nas imediações de Njambassana fomos surpreendidos pelo furo de um pneu do Unimog. Trocá-lo foi uma tarefa árdua e demorada, de modo que quando retomamos nossa marcha a noite havia já caído, dificultando o reconhecimento das trilhas. Estas picadas, já de si enganadoras mesmo à luz do dia, frequentemente se bifurcam, confundindo a escolha quando se multiplicam, triplicam ou quadruplicam em hipóteses. Pouco tempo depois estávamos perdidos no deserto, e assim rodámos cerca de vinte minutos. O aparelho de comunicação por satélite que Samuel Aço trazia consigo não conseguia detectar rede. Estávamos, portanto, isolados, à mercê da sorte de reencontrar o trilho certo e nos arriscando seriamente a andar em círculos. Para cúmulo, após a nossa longa jornada, já nos restava muito pouco combustível. A temperatura caía vertiginosamente, o cacimbo impedia a observação de estrelas, durante esses momentos sentimos uma ansiedade crescente, em que se misturava temor com incredulidade. Felizmente o Rui Lopes Graça reconheceu sinais identificadores do nosso rumo,

interrompendo elucubrações mais sombrias a respeito do nosso destino. Regressámos e salvos, juntando assim à nossa campanha no deserto a recordação pitoresca de uma palpitante aventura.

Os dois dias que nos restavam foram mais dedicados ao contato com as populações e seus costumes do que ao confronto com a geografia do lugar. Na manhã de sexta feira reuniu-se em casa de Mana Avelina um grupo de mulheres que costumavam cantar juntas nos serviços religiosos. Lotando a totalidade daquele ambiente doméstico, elas nos proporcionariam um maravilhoso recital de canções tradicionais, que eu gravei entusiasmado e que viriam a ocupar um lugar importante na música de “Paisagens Propícias”. Eram, no geral, cantadas responsorialmente (intercalando frases a solo com respostas corais a duas vozes), sempre acompanhadas por palmas e com o apoio de um pequeno tambor. Mulheres e crianças cantaram ininterruptamente por mais de uma hora com energia contagiante e genuína alegria, encadeando umas canções nas outras, intercaladas aqui e ali com risadas espontâneas, num ambiente simultaneamente festivo e espiritual. Saímos felizes com o tesouro que registrámos, ocupando o resto do dia em deambulações locais, sentindo já a eminência da nossa partida (estávamos na antevéspera do nosso regresso a Luanda) e comentando entre nós a intensidade do que vivêramos e estávamos ainda vivendo. As diligências do Soba Mbeyape junto da população local nos reservavam duas importantes experiências, que nos familiarizariam um pouco mais com o cotidiano da população e com a atmosfera criada pela ocupação humana daquelas paragens. A primeira foi a nossa visita a uma pequena comunidade administrada pelo Soba Kapulicia, onde assistimos à ordenha das vacas entre os afazeres cotidianos dos habitantes, a correria das crianças, a perambulação das galinhas, o vagar dos cabritos e o rebuliço dos cães. Testemunhamos a leitura de entranhas de uma ovelha para fins terapêuticos e a narração de histórias de feitiçaria, perseguição e sobrevivência. Ouvimos a melodia das vozes cruzada com o canto dos pássaros, o choro dos bebês e o mugido dos bois, os incitamentos vocais que ajudam à ordenha e o som do leite esguichando nos baldes de zinco. Mas seria da parte da tarde que viveríamos o evento mais fascinante do ponto de vista das manifestações culturais urdidas naquelas duras condições de vida. Para a nossa despedida, Samuel Aço e Mbeyape organizaram uma festa no Tchiteke, outro pequeno núcleo habitacional, dotado de um terreiro sombreado por acácias que é palco habitual das festividades locais. Para a função foi comprado um cabrito, feijão e uma boa reserva de garrafas de aguardente, além do

milho seco para confeccionar o pirão. Dirigimo-nos para o local, onde as mulheres já cozinhavam em grandes panelas sobre fogueiras e uma alegre algazarra enchia de alvoroço todo o recinto. Rapidamente se formou um círculo de homens, mulheres e crianças, maioritariamente de origem Kwepe, cantando ao ritmo das palmas e dos tambores. A desarvorada energia que testemunháramos nas manifestações espontâneas dos populares por ocasião do comício em Njambassana se repetia aqui, numa sucessão ininterrupta de danças e cantares. Para o meio da roda iam saltando os dançarinos numa espécie de disputa, jogando o corpo em movimentos frenéticos incentivados pelos ritmos incessantes das palmas, das vozes e dos tambores. Mulheres jovens, com as suas tradicionais armações de pano na cabeça e peitos desnudos (ou envoltos por cordames no caso das casadas), competiam com os homens nas suas habilidades coreográficas, num fascinante jogo de sedução. A bebida circulava generosamente e o seu consumo ia gradualmente aumentando o fervor festivo dos presentes. Na cozinha improvisada, um pouco afastada desse núcleo de animação, as cozinheiras iam distribuindo os pratos de cabrito, feijão e pirão sem que se interrompessem as cantorias. Eu ia gravando tudo, tentando identificar nos auscultadores os melhores pontos de captação, enquanto o Jorge António ia registrando em vídeo as imagens da folia. De vez em quando trocava algumas palavras com o coreógrafo, apontando detalhes que poderiam ser explorados mais tarde, no âmbito da nossa criação. Uma menina nos chamou a atenção pela sua tenra idade (não teria mais de cinco ou seis anos), pela beleza da sua voz e pela desenvoltura do seu dançar, em tudo idêntica à dos adultos mas repleta de uma inocência apaixonante. Pedimos autorização a ela (e à sua mãe) para gravar a sua voz num local um pouco afastado daquele ambiente ruidoso. Ela acedeu timidamente e interpretou para nós uma pequena canção de uma beleza pungente, que se viria a integrar a secção inicial e o momento final da trilha sonora de “Paisagens Propícias”. Passado algum tempo formou-se um pequeno grupo de pessoas que se sentaram no chão, entoando cantos lamentosos acompanhados por pedras percutidas. Foi-nos dito que assim invocavam os mortos, falando com os seus espíritos. Aos poucos iam entrando numa espécie de transe, que foi atraindo para o seu entorno a maioria dos presentes, mudando claramente a atmosfera da festa. À medida que foi correndo a tarde, fomos verificando sinais de exaustão em muitos dos participantes, que se abandonavam ao cansaço e adormeciam. Mas várias pessoas resistiam e continuaram dançando, ébrias, enquanto nos despedíamos e nos preparávamos para regressar.

Chegou finalmente domingo, 26 de Agosto, o dia do nosso regresso a Luanda. Graça ouvira falar da existência de uns baús que continham o espólio de Ruy Duarte de Carvalho, depositados numa arrecadação em casa de Ildeberto Serra Madeira, o “Betuca”, na cidade do Namibe. Livros, manuscritos, pequenos objetos de vária ordem e provável valor afetivo ou documental estariam guardados nesses baús. Antes de ir para o aeroporto passámos por lá: abri-los e fazer passar nas nossas mãos esses testemunhos acumulados da sua vida e do seu trabalho foi o nosso último gesto desta nossa campanha no deserto¹¹⁸.

4.4 - A atualização compositiva

A invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. Esta é somente a sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria (Kastrup, 2007, p. 27).

Com a chegada a Luanda se deu início à fase terminal do processo criativo. Alojados no mesmo local, eu e o coreógrafo permanecemos uma semana em permanente diálogo, repartindo o tempo entre ensaios com a companhia (de manhã e à tarde) e sessões de reflexão e projeção das nossas impressões sobre a experiência que vivêramos no deserto, ocupando com elas o período vespertino. Uma ferramenta fundamental de trabalho foi a audição conjunta das gravações que realizamos nesses dias; a sua diversificada natureza não só nos colocava em contato direto com a multiplicidade e diversidade das situações vividas (cuja discussão ensejava o confronto das nossas recepções pessoais) como evidenciava uma ampla paleta de contrastes sonoros a que correspondiam texturas ambientais e evocações poéticas igualmente contrastantes. Desde o ambiente gravado no aeroporto por ocasião da nossa chegada, ao esfuziante tumulto sonoro registrado no comício, aos gritos das crianças brincando em Njambassana, à espiritualidade das vozes femininas registradas em casa de Mana Avelina, ao vento no Pico do Azevedo, às sonoridades das supostas Ndele-Ndele, ao

¹¹⁸ Um registro vídeo que testemunha alguns dos momentos da nossa estadia no deserto está disponível em: <<https://vimeo.com/153593452>>.

som da água derramada nos tanques de Ombwu, ao languido mugir dos bois nas suas manadas, ao trepidar da chapa do Unimog ao longo das nossas viagens, às conversas incompreensíveis entre os jovens kwepes que jogavam Uela, ao latir dos cães que vagueavam pelos sambos, às vozes pungentes que evocavam os mortos, ao esguicho do leite ordenhado para um balde de zinco, aos cantos desarvorados da festa do Tchiteke, em toda a gravação despontava, enfim, um caleidoscópio de novos sentidos que cruzávamos espontaneamente com as imagens enraizadas na nossa memória recente. Cada gravação era um testemunho de presença dos lugares, dos elementos naturais e dos acontecimentos sociais que acabáramos de experienciar; mas elas se revelaram também, como veremos, uma poderosa fonte de invenção para os nossos propósitos composicionais.

No estúdio da CDC iniciamos o trabalho com os bailarinos: um conjunto de sete intérpretes, preparados pela coreógrafa Ana Clara Guerra Marques com técnicas de dança clássica, mas dotados de uma expressividade distinta dos padrões a que normalmente associamos a prática do balé. Estes eram corpos esbeltos, mas rudes, conservando na sua performance física uma espécie de aspereza que o treinamento técnico não lograva camuflar e que remetia a um contexto radicalmente diferente dos estúdios e dos teatros ocidentais – todos os intérpretes eram originários dos musseques¹¹⁹ de Luanda e a sua motivação e dedicação refletiam um extraordinário esforço de disciplina e de superação das difíceis condições da sua sobrevivência. Um dos bailarinos, Samuel “Cemi” Curti, é deficiente físico, estando impossibilitado de se movimentar da cintura para baixo. Porém, a sua integração na dinâmica do grupo era completa e a sua presença um dos traços distintivos da própria companhia; em “Paisagens Propícias”, assumiu um protagonismo importante no delineamento das tensões dramáticas jogadas em cena e no estabelecimento de remissões simbólicas de vária ordem. Nesses primeiros ensaios tive ainda oportunidade de experimentar alguns exercícios vocais a partir da poesia de Ruy Duarte de Carvalho, dos quais resultaram gravações que viriam a integrar a trilha da peça. Assisti igualmente aos primeiros esboços das ideias de movimento que entretanto iam surgindo ao coreógrafo. Estas suas experiências eram feitas sobre músicas que ele próprio escolhia, sem qualquer relação direta com a nossa deriva conceitual; fizemos, todavia, algumas

¹¹⁹ Os musseques são bairros periféricos ao centro histórico colonial de Luanda, compostos por construções precárias, onde habitam os moradores mais desfavorecidos.

tentativas de confrontar o material registrado no deserto com o desenho dos movimentos em estúdio, sendo dessa altura uma das secções que sobreviveria até à finalização da obra – um solo coreografado sobre o som da ordenha. Mas era no diálogo e na memória da nossa experiência que residia o principal motor da nossa reflexão: de que forma criar uma peça que abarcasse em si a globalidade das vivências de que nos havíamos apoderado ao longo de todo o processo até então? Como estabelecer um plano de colaboração assente não no mero confronto entre problematizações coreográfico-musicais, mas no entendimento profundo da biografia de Carvalho - sublimada na sua obra artística - e na nossa vivência adquirida ao longo de uma experiência intensivamente partilhada?

Como estratégia preliminar, decidimos criar um dispositivo dramático a partir da seriação dos materiais gravados, que continham em si características que permitiam antecipar densidades e sentidos composicionais. Partindo dos contrastes intrínsecos entre os vários registos (do confronto entre as suas características morfológicas), esboçamos uma estrutura dramática sonora que, por um lado, nos propunha uma evolução dinâmica e um controle sobre o diálogo das respectivas intensidades ao longo da sua duração e que, por outro lado, nos remetia extrinsecamente ao património empírico adquirido na vivência recente do deserto, na implicação múltipla de esferas de representação distintas. Esta estrutura ancorou toda posterior organização de nexos a um chão concreto, que emulava a nossa própria presença no interior dos episódios para os quais as gravações remetiam e que, de uma ou outra maneira, nos colocavam numa relação de constante anamnese da nossa aventura nas paragens do Namibe, aqui no deserto e ali no horizonte existencial da memória do escritor. Concordamos em que essa estrutura, de cujos fragmentos constitutivos estabelecemos a ordem e a duração, seria a sustentação da composição musical e parte integrante da trilha sonora da obra sendo, de igual modo, um roteiro de densidades e intensidades para a criação coreográfica e musical.

Para mim, a expressão imanente dessa estrutura abriu dois vetores de ação composicional: o primeiro se refere à potencia de estruturação formal das diferentes matérias sonoras e aos dados oferecidos por cada uma, que sugeriam por si diferentes implicações entre a composição musical e a apropriação musical destas texturas sônicas; o diálogo entre a música e a efetividade expressiva destes registos viria a ser um sólido conceito apriorístico da composição musical. Em segundo lugar, o carácter dos gestos de

composição se relacionaria diretamente não só com a imanência dos objetos sonoros, em estreita relação com as suas remissões intrínsecas (com a leitura de suas características morfológicas e com a sua integração na partitura musical) mas também, e talvez de modo mais determinante, com as suas remissões extrínsecas, no sentido em que cada segmento concreto reconstituía o seu corpo de referências evocativas, no qual se embrenharia e com o qual se implicaria a criação musical.

Para o coreógrafo, por seu lado, a efetividade desta estrutura de ambientes, cânticos, imagens e objetos sonoros colocaria a sua imaginação e invenção coreográficas no mesmo prisma genético em que me colocava a mim próprio e à minha disposição composicional. De certa forma, ao estabelecermos esta estrutura formal, decorrente da composição de blocos tímbricos e texturais (e melódico-harmônicos, no caso dos registros cantados), assinávamos conjuntamente o teor da macroestrutura da peça, numa espécie de roteiro de viagem atravessado por significações e intensidades diretamente provenientes da nossa já longa pesquisa. Cada um destes blocos se constituiu uma espécie de campo gravítico de representações, um complexo de esferas cuja superfície envolvente abrigaria as órbitas concêntricas dos seus fundamentos simbólicos, coreográficos e musicais; esferas sustentadas, por sua vez, numa rede de implicações poéticas ou conceituais, conectadas entre si por fios tecidos na implicação das nossas vivências empíricas, com remissões ou analogias éticas, políticas, antropológicas, filosóficas ou poéticas à história de vida de Ruy Duarte de Carvalho.

Neste aspecto se revelou crucial a minha familiaridade com o pensamento humanista do coreógrafo - projetado na sua motivação composicional - a qual me permitiu uma ampla compreensão dos seus propósitos de fazer confluír na sua narrativa o labor artístico e a pesquisa antropológica de Carvalho, a sua clausura existencial num contínuo de inconformismo, revolta e ascética solidão, a evocação de memórias ligadas à edificação da sua personalidade e às tensões sociais que o determinaram, a omnipresença envolvente de um mundo alternativo, profundamente comprometido com um sistema que sobrevive milenarmente em pleno equilíbrio ecológico, os seus ritos de morte, de cura e de festa, a condição de transumância como metáfora de pulsão, movimento e procura e, por fim, os múltiplos aspectos das interações sociais resultantes. Todas estas dimensões confluíam, para o coreógrafo, numa perspectiva filosófica que procura entender o outro como potência de aprimoramento e de ação; a evocação da vida de Carvalho, projetada em encenações simbólicas inspiradas no quotidiano das

populações transumantes, se constituía como declaração do poder transformador do homem em face de toda a contingência, seja ela de origem psicológica, afetiva, histórica ou social. Não se tratava de estabelecer um conteúdo moral ou uma mensagem ética concreta para a peça, mas antes de fazê-la acontecer no movimento dessa determinação transformadora, transfigurada em fundamento coreográfico (na medida em que inspira ações e invenção de movimento), elo dramático (enquanto implicação de situações performativas) e dinâmica interdisciplinar entre coreografia e música (recebendo e devolvendo, a um só tempo, sentido e intensidade cinético-musicais). Tal ação (em muitos aspectos espontânea e intuitiva) resulta diretamente numa resposta devolutiva da experiência que partilhamos, primeiro na imersão no universo poético e antropológico de Carvalho e, em seguida, na nossa abertura ao entendimento do seu contexto histórico, geográfico e social, na nossa sujeição aos horizontes que o testemunharam, na permeabilidade da nossa pele aos sinais de presença da memória e à intensidade fulgurante do assombro.

Essa resposta se dá, na sua dimensão mais evidente, nos objetos cênicos, como dispositivos agenciadores de dinâmicas coreográficas, de remissões simbólicas ou de articulações dramáticas. O cenógrafo Nuno Magalhães concebeu uma pequena manada de pequenos bois, esculpido em madeira, com a dupla função de representar estes animais enquanto vínculo ecológico e socioeconômico das sociedades pastoris, servindo igualmente de assento para os intérpretes, em vários momentos da peça. A relação com estas esculturas criou vários sentidos na leitura coreográfica. Por um lado, conferiu aos bailarinos um destino de eterna transumância, que se materializava no propósito da sua deslocação em cena enquanto metáfora de uma sobrevivência interdependente. Os bois eram transportados criando derivas em busca de água e pastagens, delimitavam territórios simbolizando áreas de confinamento ou de habitação efêmera, eram perseguidos e negociados como valor supremo de interação social e econômica. Igualmente importante (pela sua carga simbólica e potência dramática) era a presença em cena de um baú metálico vermelho, em tudo idêntico aos baús do escritor, a que tivemos acesso na cidade do Namibe. Um baú que permanece fechado durante toda a peça, encerrando em si a curiosidade do seu conteúdo e a inacessibilidade do seu segredo. Em torno dele se polarizam vários momentos importantes da narrativa, criando sentidos enigmáticos e consequências performáticas diversas. Outra referência material à nossa experiência no deserto foi a exploração cênica de pequenos seixos,

utilizados na evocação ritual de cerimônias fúnebres (de que o memorial de Carvalho era um exemplo), na invocação de espíritos dos mortos (a que assistíramos na festa do Tchiteke) ou na sugestão de uma sociabilidade lúdica (tal como a que testemunháramos no jogo de “Uela” entre os jovens Kwepes). Por fim, a utilização em cena de um livro - um exemplar de “Vou lá visitar pastores” - remetia, tal como o baú, para a própria presença do seu autor, simbolizando igualmente a cristalização e a transmissão do saber e dando origem a vários jogos cênicos relacionados com a sua leitura individual ou com a passagem de mão em mão de uma sabedoria implícita nele contida.

Noutro plano aparecem referências imateriais diretas, ideias centrais que ativam lógicas de composição em estrita relação ora com a personalidade intuída do escritor, ora com os costumes cotidianos das populações pastoris que observáramos nos deserto, ora com a memória dos inúmeros momentos de intensidade ocorridos na nossa jornada. Além das representações oferecidas pela presença do baú ou do livro, a referência da vida de Carvalho trouxe para o pensamento da obra movimentos dramaturgicos que derivam de reflexões sobre a sua personalidade. A poesia do escritor (e a dimensão lírica das vastidões geográficas que lhe conferem objeto) guiou-nos naturalmente na nossa própria perspetivação poética do seu idioma afetivo e de um olhar que só encontra redenção nas imanências do deserto. A sua particular colocação como antropólogo permitiu-nos aceder a uma igualmente particular recepção dos testemunhos que nós próprios colhemos da geografia, das condições de sobrevivência das populações, da sua interação socioeconômica e cultural e, de uma forma mais ampla, do seu horizonte existencial.

O seu caráter profundamente insatisfeito, solitário e revoltado, encarcerado em si mesmo (uma revolta por vezes sem objeto), originou vários momentos de encenação de clausura; clausura em si próprio - a “possessão” por demónios insidiosos - ou clausura pelo coletivo - a ira como incapacidade de socialização. Noutra perspetiva, a pulsão reativa do escritor (intimamente fechado para a funcionalidade social) é explorada num sentido de patologia, encontrando em várias cenas um paralelo metafórico na deficiência física do bailarino “Cemi”. Essa precária adaptação ou franco desajustamento à ordem do mundo - tal como colocados em cena - refletem a crítica humanista do coreógrafo à incapacidade de ativação, pela parte do Carvalho, de determinação inquebrantável no sentido da sua transformação interior por via da compaixão e da auto-responsabilização: esta é, para o coreógrafo, a chave de uma

filosofia de ação e transformação social, aquilo a que os budistas de Nichiren Daishonim chamam de “revolução humana”, uma revolução interior individual que determina a transformação global da humanidade. O sentido deste preceito e o seu impacto inspirador em Graça pode ser claramente entendido nas palavras de Ikeda: “O sofrimento mais intenso, a insuportável agonia e o aparentemente insuperável bloqueio são, na verdade, brilhantes oportunidades para exercermos a nossa revolução humana” (1999, p. 128). Tal como nas suas anteriores peças, Graça busca nos fundamentos budistas a lógica interna das suas motivações composicionais e poéticas, lógica que determina igualmente a leitura das ações coletivas à luz de uma retirada prévia de apreensão que antecipa o desvelamento, para operar a sua devolução em encenações plenas de simbolismo e em cujo significado está ancorada a invenção do seu movimento. Compreender o seu posicionamento espiritual é uma premissa incontornável para compreender o compromisso conceitual da nossa criação. A esta luz se deve ler a inspiração oferecida pelos ciclos da vida, pelos rituais da morte, pelas tensões coletivas e manifestações solidárias, pelo sentido do labor, da superação e da festa.

Da articulação de todos estes sentidos nasce o sentido do movimento, jamais referindo diretamente qualquer objetivo moralizante ou edificante, antes projetando na relação das dinâmicas coreográficas uma potencia dramaturgica fluída, em cujas reminiscências simbólicas nascem mecanismos de idealidade que sustentam o movimento, os estados do corpo e o trabalho da dança. Para o coreógrafo, esta é a retribuição atual do seu pensamento, o movimento em si, a força do corpo que produz a sua própria matéria. As remissões extrínsecas oferecidas à percepção estão entregues às fragmentadas lógicas de interpretação pública e à elaboração poética de cada espectador, a partir dos perceptos e afetos do plano de composição da obra. Mas a teia de sentidos elaborada no complexo arco da nossa experiência - cuja origem liga a obra de Carvalho, a vivência partilhada das geografias remotas do Namibe e a implicação das nossas experiências de colaboração anteriores e do nosso estado de colaboração atual - está na origem de todo o movimento e de toda a música cuja composição se fundamenta, se implica e irradia a partir da consolidação de um plano de colaboração atualizado na confluência destes três vetores.

A sustentação sonora dos investimentos coreográficos, assegurada primeiramente pela estrutura composicional proposta pela articulação das gravações em

diferentes superfícies sônicas, é então reforçada, expandida e atualizada no processo de composição musical. Já separados pelo oceano, o processo criativo prosseguiu com a nossa comunicação virtual, no envio de maquetes de propostas musicais, na discussão dos desenvolvimentos dramáticos e coreográficos, na reconfiguração dessas propostas e na consolidação de rumos expressivos e de gestos estruturais. Cada gravação foi sujeita a um processo de manipulação digital que a transformou em afirmação musical. Em alguns casos, serviu de matriz estruturante de uma partitura escrita, noutros casos foi objeto de um trabalho de modelação eletrônica, originando novos objetos compostos no manejo dos parâmetros concretos da sua morfologia sonora. No caso das gravações vocais, em que as melodias cantadas tinham já por si uma concretude melódica e harmônica intrínsecas, o deslocamento se deu na recontextualização dessa sua natureza, metamorfoseando a sua qualidade expressiva em novas formas, operada pela composição instrumental que lhes agregou inéditas contextualizações musicais. A recorrência dos instrumentos escolhidos para esta função (piano, violino, acordeon e percussão) assegurou a coerência tímbrica da peça no seu conjunto, unificando as diversas tipologias musicais num diálogo orgânico entre o acústico e o eletrônico, entre o remoto e o contemporâneo, entre o étnico e o erudito. Podemos traduzir este diálogo como um contínuo de gestos de implicação de diferença, de conexão das qualidades afetivas ou perceptivas individuantes de todas as remissões musicais numa rede semântica multidimensional, cujo sentido plural acaba por se antecipar à essência particular de cada objeto sonoro na sua singularidade. Essa centrifugação de sentidos – essa dança de intensidades - está enraizada na experiência da globalidade do processo criativo, finca os seus alicerces na temporalidade territorial da experiência. A experiência de colaboração (o meu estado de colaboração) transformou a imagem do meu pensamento num motor de vinculação das minhas habilidades compositivas ao campo gravitacional extensivo duma nebulosa de dados empíricos, reagindo entre si na cadeia infinita do plano de colaboração.

Refletindo retrospectivamente sobre o processo de criação de Paisagens Propícias, percebemos a relevância do seu período de incubação pré-compositivo na configuração do nosso esforço de composição individual, tributário de um território empírico partilhado que emerge de uma ontologia do presente e da presença. Nela se induz a processualidade inventiva e dela se deduz a efetividade operativa; o sereno padecimento da experiência traduz este movimento, polarizando o seu devir obra na

confluência territorial das séries divergentes do pensamento musical e coreográfico, operada pela invenção sobre a recomposição da memória, no tecido da sua atualização empírica. Por um momento, na duração de um quadro cognitivo comum, a memória dos dois criadores é recomposta em idêntica tensão, sofre idêntica atração gravítica em relação ao núcleo de significado do processo criativo, sujeitando a invenção do coreógrafo e do compositor à porosidade dos respectivos sistemas de representação.

A experiência de colaboração problematiza, por fim, o processo criativo naquilo que ultrapassa o âmbito da representação no plano de colaboração. A experiência é o encontro da memória com o novo, a abertura que reinventa a cognição na atualidade e que capta, no movimento dos nexos, os seus pontos cegos, os intervalos intersticiais que projetam, na intuição da consciência nuclear como na inteligência da consciência autobiográfica, uma particular, inexpectável e irrepetível ontologia do presente. O estado de colaboração pode então ser entendido como abertura cognitiva à possibilidade de uma ontologia intrínseca à experiência de colaboração, apoiada na serenidade que acolhe a sua duração enquanto potência de invenção e reconfiguração do mundo.

Considerações finais: a *in*-disciplina do devir colaborativo

Regressemos, mais uma vez, à sala de teatro que acolheu a nossa experiência inaugural. Perante a duração performativa que agora se presentifica no palco, a nossa dupla de personagens conceituais (compositor e coreógrafo) testemunha a estreia da sua própria criação. Ambos identificam, na rede de perceptos e afetos a que se sujeitam enquanto espectadores, os objetos do seu esforço individual de composição: a música que nasceu da invenção do compositor musical, o movimento que nasceu da invenção do coreógrafo. Porém, o eventual deleite a que ambos se abandonam procederá, em maior ou menor grau, da percepção de intensidades que transcendem a identificação do produto das suas habilidades específicas originárias, aplicadas por ambos na sua criação partilhada. De olhos abertos e ouvidos atentos, a obra que se lhes oferece já não lhes pertence, fala um novo idioma que se atualiza, a cada instante, numa duração compósita, preenchida por uma intrincada rede de articulações entre gestos musicais e movimentação coreográfica.

Pudemos verificar, nesta já longa jornada, que a eloquência do plano de composição não decorre do mero somatório das disciplinas da dança e da música, antes deriva do agenciamento operado pela cognição sobre as suas séries divergentes. Existirá, todavia, a possibilidade de acolher, nos processos composicionais, um plano metodológico de gestos processuais organizáveis? Será possível encontrar no devir colaborativo o esboço de um campo disciplinar? Sem prejuízo para a constituição de um novo horizonte de pesquisa, muitas das considerações tecidas ao longo deste estudo nos gritam a improbabilidade de sucesso em tal demanda: aproximámo-nos da riqueza potencial da colaboração coreográfico-musical inferindo, precisamente, a possibilidade de ultrapassar as categorias utilizadas para delimitar as especificidades das disciplinas da música e da coreografia.

Contudo, o percurso delineado nestas páginas (tanto no que respeita à elaboração conceitual quanto à revisitação de experiências concretas), clama agora por um desfecho produtivo. Embora subsista a dificuldade de determinar uma confluência específica de teoria, método e modelos discursivos capazes de esboçar os contornos de uma disciplina dedicada à colaboração artística, existe nesta um rol de objetos de interesse, singularidades e relações interdisciplinares que nos orientam nessa direção.

Com efeito, se da leitura destas páginas reverbera um sentido de multiplicidade inerente aos processos composicionais que resiste à representação ou à categorização – uma ontologia do presente irredutível à mera confrontação das disciplinas composicionais da música e da dança - tal sentido sinaliza, todavia, um horizonte de ação e a possibilidade de uma virtual processualidade colaborativa. Proponho assim, livremente e para nosso governo imediato, a qualificação da colaboração coreográfico-musical como uma “*in-disciplina*”¹²⁰; nem a disciplina da dança, nem a disciplina da música, mas a *in-disciplina* do devir colaborativo entre composição coreográfica e composição musical.

Revertendo o sentido do percurso que trilhámos até aqui, aceitemos a *in-disciplina* da colaboração para designar as formas de adesão dos compositores ao núcleo fundador da experiência, sendo a experiência, como vimos, o movimento tangencial que liga o ser e o estar numa temporalidade plural que implica passado, presente e virtual porvir - o sentido de construção do tempo que orienta os compositores para um campo perceptivo partilhado, qual esfera de multiplicidades conectadas no espaço e no tempo, eivadas de implicações virtuais potencialmente infinitas, fluindo na duração do processo composicional.

Nesse fluxo contínuo de reminiscência, descoberta e criação, se atualiza a presença dos compositores da música e do movimento, configurando um caminho a que ambos se sujeitam e em decorrência do qual se transformam. No contrato de colaboração – na sua qualidade e na sua intensidade – está latente o devir composicional da obra. Aqui se joga uma variável fundamental, o estado de colaboração, que desafia o arbítrio de um colaborador em face da presença do outro e que lança a possibilidade de criação de um horizonte de alteridade. Pela descoberta do rosto do outro se estabelece a mútua suspensão anterior ao mundo (para lá da atividade ou passividade), que sujeita à exposição empírica uma entidade plural. É na intensidade de tal implicação que se conforma a intersubjetividade do devir colaborativo.

A exposição intersubjetiva à experiência de colaboração - movimento que se atualiza na co-presença em face da multiplicidade ontológica do processo criativo -

¹²⁰ O prefixo “*in*” pretende, por um lado, referir o antônimo de disciplina, de modo a se distinguir desta mantendo, ainda assim, uma implicação semântica com um virtual campo disciplinar. Por outro lado, a utilização do itálico sugere a leitura deste prefixo em língua inglesa, propondo uma relação de pertinência conceitual com o interior de um campo específico de conhecimento, o qual vem sendo explorado ao longo desta pesquisa e para o desenvolvimento do qual ficam abertas algumas linhas de fuga. Na designação de *indisciplina* está ainda presente o sentido corrente de negação ou transgressão da norma.

encontra no desempenho dialógico o seu eminente canal de agenciamento. Sendo a experiência um caminho que produz intensidade e sentido, a sua incidência é, em larga medida, pré-representacional; por outro lado, na relação dialógica entre coreógrafo e compositor se traduzem as intensidades intangíveis em figuras da consciência, possibilitando o tráfego de representações (desterritorializadas da sua diferença ontológica) no movimento contínuo da cognição inventiva. As ocorrências empíricas se traduzem, assim, numa rede de sentidos que ultrapassa os seus próprios objetos, desvelando conexões inusitadas na arquitetura heterológica da intersubjetividade. Do mesmo modo se projetam movimento e som (enquanto fenômenos de espaço e de tempo) nas redes da cognição e nas estruturas da inteligência. Na duração plano de colaboração (enquanto plano de imanência) prospera um diálogo cujo devir se dá por bifurcações e divergência em relação a si mesmo, agenciando a atualização do devir compositivo na implicação das séries divergentes do coreógrafo e do compositor musical.

A nossa *in-disciplina* colaborativa oferece, por fim, um instrumento de operacionalidade efetiva que atua sobre as estas séries divergentes, estabilizando a rede dos objetos que as animam, orientando a sua direção e combinando estrategicamente as suas relações de força. A este instrumento atribuímos a designação de dispositivo dramaturgico, a ser entendido como ordenação temporal das representações, sentidos ou conceitos que circulam no plano de colaboração, implicando-os numa narrativa aberta, seriando o seu pulsar cronológico e virtualizando os pontos de convergência dos gestos de composição coreográfica e musical. A singularidade de cada dispositivo dramaturgico é indiscernível da singularidade de cada devir colaborativo; é a face visível de cada plano de colaboração, agenciando os recursos operativos que produzem efetividade expressiva e que aderem empiricamente a um programa de convergência conceitual entre a invenção coreográfica e a invenção musical.

Acredito que um diálogo entre compositor musical e coreógrafo, em face da eventual opacidade sentida reciprocamente entre as especificidades disciplinares da música e da dança, pode alcançar pela *in-disciplina* da colaboração a real magnitude da sua potencia. Ficam lançadas, no término desta viagem, algumas linhas de fuga que poderão orientar futuras pesquisas e alimentar objetivos mais ambiciosos. Por agora aceitamos o mundo contínuo e confuso que se apresenta no tempo e perscrutamos as discretas distinções que se apresentam no espaço. Com elas criamos símbolos de onde

nascem os devires, implicamo-nos com o outro, transformamo-nos e transformados nos aplicamos no esforço de composição. Mas para isso teremos que suspender as nossas convicções como teremos que as reafirmar, teremos que dizer sim e não ao mundo, teremos que aceitar a intuição e procurar a inteligência, teremos que determinar, por fim, a nossa própria serenidade; só ela nos dará acesso à alteridade latente do processo colaborativo. A ampla entrega a uma experiência de colaboração é um mergulho com o outro, num oceano cruzado por múltiplas correntes, em cujas profundidades abissais reluzem miríades de incandescências interpretativas. Uma *in*-disciplina da colaboração lida com essa infinitude oceânica; atrai para os seus poros vulcânicos o olhar dos mergulhadores, permite que o seu pulsar telúrico se imprima nas suas retinas e que desse instante nasça uma imagem preciosa, testemunhada por ambos na sua efêmera intensidade e sintetizável em mil conceitos simultaneamente distintos e coincidentes.

Bibliografia Consultada

- ABBGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. S. Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBÉM, Giorgio. "O que é contemporâneo?" In *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, de Giorgio Agambem, 57-73. Chapecó, SC: Editora Argos, 2009.
- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana: IU Press, 1989.
- AMENGUAL, Gabriel. "El concepto de experiencia: de Kant a Hegel". In "Tópicos - Revista de Filosofía de Santa Fé" n° 15, 5-30, Santa Fé, Argentina, 2007.
- ASSIS, Maria. *Movimentos*. Lisboa, Danças na Cidade, 1995
- BERGSON, Henri. *La Perception du changement*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. "A introdução à metafísica." In *Os Pensadores: William James e Henri Bergson*, de James, W. e Bergson, H., 131-159. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- _____. *L'énergie spirituelle*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1990.
- _____. *Matéria e memória*. S. Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A evolução criadora*. S. Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BONFITTO, Matteo. "Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura". In: "Pitágoras", n° 500, Vol. 1 , 56-61. Campinas, 2001.
- BRELET, Gisèle. *Le Temps Musical*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. S. Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.
- CARDOSO, Claudia. "A jornada do herói em dois poemas de Ruy Duarte de Carvalho". In: "Mulemba", 81-91. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:
<http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_4_7.pdf>. Acesso em: 2 Fev. 2016.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- _____. *Lavra: poesia Reunida 1970-2000*. Lisboa: Cotovia, 2005
- _____. *A decisão da idade* Lisboa: Sá da Costa, 1977.

- _____. *Hábito da Terra*. Lisboa: Edições Asa, 1988.
- _____. *Ondula, Savana Branca : expressão oral africana : versões, derivações, reconversões*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- DAHLAUS, Carl. "Estética Musical". In: R. Stephan, *Música*, 132-142. Lisboa: Meridiano, 1978.
- DAMÁSIO, António. *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
- DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* S. Paulo: Moraes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Diferença e Repetição*. S. Paulo: Edições Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* S. Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.4*. S. Paulo: Editora 34, 1997.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. S. Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ESTRADA, Paulo César. "Heidegger, Hegel e a questão do sujeito". In: "O que nos faz pensar", vol. 1, nº 10, 113-125. Rio de Janeiro, 1996.
- FAZENDA, Maria José. *Movimentos Presentes – Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Danças na Cidade/Livros Cotovia, 1997.
- FERNANDES, Ciane. "Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória". In: "Mímus", Ano 2, no.4, 76-79. Salvador: Padma Produções, 2012.
- FERREIRA, Acylene. "Arte no pensamento de Heidegger". In: "Arte no Pensamento", 205-224. Vila Velha, Espírito Santo: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.
Disponível em:
<http://www.ppgf.ufba.br/producao/Arte_no_%20pensamento_de_%20Heidegger.pdf>.
Acesso em 2 Fev. 2016
- FERREIRA, J. A. Pinto. "O problema da experiência em Descartes". In: "Revista Portuguesa de Filosofia", v. 11, nº 3/4, 256-261. Braga, Portugal, 1955.
- GIL, José. *Movimento Total - o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GUMBRECHT, Henirich. "Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos". In: *Comunicação e experiência estética* (50-63). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Covilhã, Portugal: LusoSofia Press, UBI, 2011.
- HEGEL, Georg. W.. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. *Cursos de Estética, Vol. I*. S. Paulo: Edusp - Editora da Universidade de S. Paulo, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. "Serenidad" . In: *Textos Fundamentales*, 309-318. Barcelona: Ediciones del Serba, 1994.
- _____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- _____. *Ser e Tempo - Parte I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- HUSSERL, Edmund. *Méditations Cartésiennes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1953.
- IKEDA, Daisaku. *O Buda vivo*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. *Faith into Action*. Santa Monica, CA, US: World Tribune Press, 1999.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. (s.d.). *Crítica da Razão Pura*. In: "Dominio Público - Biblioteca Digital". Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000016.pdf>>. Acesso em 24 Jun. 2015.
- KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summos, 1978.
- LANGER, Susanne K.. *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library, 1954.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Édition Contrechamps, 2001.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MARTIN, John. (2007). "A Dança Moderna". In: "Pro-posições", v. 18, n. 1 (52), 229-259. Campinas, 2007.
- MASSIMI, Marina & MAHFOUD, Miguel. "A pessoa como sujeito da experiência: um percurso na história dos saberes psicológicos" . In: "Memorandum - memória e história em psicologia", Nº 13, 2007. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/02MassimiMahfoud.pdf>>. Acesso em 2 Fev. 2016
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. S.Paulo: Martins Fontes, 1994.

- NATTIEZ, J.-J. (2004). "Etnomusicologia e significações musicais". *In*: "Per Musi", nº 10, 5-30. Belo Horizonte, 2004.
- ORNELLAS, Sandro. "Ruy Duarte de Carvalho em transumância pelos discursos". *In*: "Eutomia" Ano 2 – nº 1, 191-211. Pernambuco, 2009.
- VASCONCELLOS, Jorge (2005). "A ontologia do Devir de Gilles Deleuze". *In*: "Kalagatos - Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE", v. 2, nº 4, 137-167. Ceará, 2005.

Sites Consultados

ANDERMATT, Clara. Site oficial da Companhia Clara Andermatt. <http://www.clara-anderstatt.com/index.php/pt/>. (acedido em 21 Fev. 2015).

_____. “Dance, bailarina, Dance”. Programa da peça “Dance Bailarina, Dance”. Lisboa, 2013. http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf. (acedido em 25 Jan. 2015).

BUALA. <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/o-direito-a-exigencia> (acedido em 29 Abr. 2015).

CARVALHO, Ruy Duarte. “Uma espécie de habilidade autobiográfica”. <http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/angola/rui-duarte-carvalho/uma-especie-de-habilidade-autobiografica.htm> (acedido em 1 Jun. 2015).

CDC Angola. Site oficial da Companhia de Dança Contemporânea de Angola. http://cdcangola.com/cdc/?page_id=153 (acedido em 26 Jan. 2015).

CEDO, Site Oficial do Centro de Estudos do Deserto. <http://www.ce-deserto.com/sobreCEDO.php>. (acedido em 26 Jan. 2015).

CHAVES, Rita. “Literatura e identidade(s): algum percurso de Ruy Duarte de Carvalho”. <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/RitaChaves.pdf> (acedido em 1 Mai. 2015).

FRAGA, José Carlos. “Projeto Companhia Rui Lopes Graça” (documentário). <https://www.youtube.com/watch?v=0flhx95JOF8> (acedido em 29 Abr. 2015).

GRAÇA, Rui Lopes. Entrevista. www.agendalx.pt/artigo/entrevista-rui-lopes-graca#.VV3XRblViko (acedido em 21 Mai. 2015).

_____. Folha de sala de “Paisagens Propícias” TNSJ, Teatro Nacional de S.João, Porto. <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Paisagens%20Prop%C3%ADcias.pdf> (acedido em: 29 Abr. 2015).

GUERREIRO, Mónica. Site oficial da Companhia Nacional de Bailado. 2014. <http://www.cnb.pt/gca/?id=13>. (acedido em 25 Jan. 2015).

HOGUE, Raimund. “*Dancing the sublime*”. PAJ: *A Journal of Performance and Art*, nº 93”, Cambridge MA, 2010. http://www.raimundhoghe.com/en/en_dancing_the_sublime.html. (acedido em 11 Nov. 2015).

KERKHOVEN, Marianne Van. “Looking without pencil in the hand”. SARMA *Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation*. 1994. <http://sarma.be/docs/2858> (acedido em 23 Jan. 2015).

LEPECKI, André. “Dança novíssima? Parte I”. 1990. SARMA *Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation*. 2000. <http://sarma.be/docs/1098> (acedido em 12 Fev. 2015).

_____. “João Fiadeiro: Cair na RE.AL.” SARMA *Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation*. 1992. <http://sarma.be/docs/1111>(acedido em 23 Jan. 2015).

LEPECKI, André, GILPIN, Heidi e outros. “Dance Dramaturgy: speculations and reflections.” SARMA *Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation*. 2000. <http://sarma.be/docs/2869> (acedido em 22 Jan. 2015).

LUCAS, João, “A oração esquizofrênica”. <http://www.somdecena.blogspot.com.br/> (acedido em: 16 Jan. 2015).

_____. “Sobre a música em “Dance Bailarina Dance””. http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf. (acedido em: 25 Jan. 2015).

_____. “Sobre a criação de música em Paisagens Propícias”. <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Folha%20de%20sala%20Paisagens%20Prop%C3%ADcias.pdf> (acedido em: 25 Mai. 2015).

_____. Registro videográfico da peça “Dance Bailarina, Dance”. <https://vimeo.com/147015582>. (acedido em: 4 Fev. 2016).

_____. Registro videográfico de residência no deserto do Namibe. <https://vimeo.com/153593452> (acedido em: 4 Fev. 2016).

LUCAS, João e ANDERMATT, Clara. Programa da peça “Dance Bailarina, Dance”. Lisboa, 2013. http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobavel_web.pdf. (acedido em: 22 Jan. 2015).

LUSOFONIA POÉTICA. <http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/angola/rui-duarte-carvalho/biografia-ruy-duarte-carvalho.html> (acedido em 31 Jan. 2015).

PROJECTO ARCA. <http://www.arca.museus.ul.pt/ArcaSite/obj/objnat/MNHNL-0000300-JB-DOC-web.PDF> (acedido em: 4 Jun. 2015).

SIGI, Associação Brasil. <http://www.bsgi.org.br/quemsomos/filosofia> (acedido em: 12 Mai.2015).

STIEFEL, Van. "*A Study of the Choreographer/Composer Collaboration*". 2002.
<https://www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP22%20-%20Van%20Stiefel.pdf>.
(acedido em: 19 Fev. 2015).

TÉRCIO, Daniel. "À margem de Euclides". Programa da peça "Dance, Bailarina, Dance".
Lisboa, 2013.
http://www.cnb.pt/fotos/editor2/2013/biblioteca_digital/cnb_dbd_desdobravel_web.pdf.
(acedido em: 25 Jan. 2015).

VOZ DA AMÉRICA. <http://www.voaportugues.com/content/angola-sobas-agastados-com-ineficacia-do-combate-ao-roubo-de-gado-116314584/1259570.html> (acedido em: 3 Jun. 2015).