



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – DOUTORADO EM ARTES

LINHA DE PESQUISA: CULTURA E SABERES EM ARTES

OS PSIQUISMOS DE TRISTÃO VENTURA:

Dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico-musical

João Lucas

Brasília, setembro de 2020

Resumo

A tese que agora se apresenta é um estudo sobre a colaboração composicional entre coreógrafos e compositores musicais, fundamentado numa estrutura teórica que organiza o pensamento da colaboração a partir de um quadro conceitual de matriz tendencialmente filosófica. Tal quadro obedece, por sua vez, ao desejo de responder a duas questões: a primeira relaciona-se com a identificação dos elementos básicos, fundamentais e permanentes que constituem o todo no processo de colaboração coreográfico-musical, enquanto a segunda interroga a articulação destes elementos e a forma como poderão incidir sobre o processo criativo e sobre a obra resultante. A argumentação decorrente dessa reflexão intercala-se com “Os Psiquismos de Tristão Ventura”, um conjunto de catorze contos que experimentam uma narrativa literária sobre a colaboração criativa entre coreógrafos e compositores musicais. Cada um destes contos se apresenta como uma espécie de encenação empírica de uma determinada proposição conceitual e a sua redação obedece à ambição primordial de deslocar a objetividade dissertativa para subjetividade da representação literária pela produção de intensidade estética a par e passo com a contextualização conceitual, de modo a proporcionar ao leitor a emulação de uma relação direta com a experiência de colaboração.

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

Abstract

This study is about the creative collaboration between choreographers and composers based on a theoretical structure that systematizes the collaborative thinking process in a philosophical conceptual framework. This approach anticipates a response to two questions: firstly, the identification of permanent and underlying elements of the collaboration process in the choreographic/musical composition as a whole; secondly a critical analysis of the articulation of these elements considering their influence on the creative process and the resulting art work. The subsequent arguments alternate with “*Os Psiquismos de Tristão Ventura*” (“The Psychisms of Tristão Ventura”), 14 stories that explore a literary narrative about the creative collaboration between choreographers and composers. Each of these stories presents itself as a form of empirical staging of a given conceptual proposition. The plot has as its main purpose shifting the objectivity of the dissertation to the subjectivity of the literary representation. The juxtaposition between esthetical intensity and conceptual contextualisation enables the reader the opportunity to simulate a direct relationship with the experience of collaboration.

Keywords: *collaboration, choreography, music, experience, otherness.*

Résumé

Cette dissertation de thèse est une étude portant sur la collaboration compositionnelle entre chorégraphes et compositeurs musicaux. Elle est fondée sur une structure théorique qui organise la réflexion sur cette collaboration à partir d'un cadre conceptuel éminemment philosophique. Notre recherche s'efforce de répondre à deux questions: la première concerne d'identification des éléments de base, fondamentaux et permanents, qui constituent l'ensemble du processus de collaboration chorégraphico-musicale, tandis que la seconde concerne l'articulation de ces éléments, ainsi que la façon dont ils peuvent affecter le processus de création et le travail qui en résulte. L'argumentation qui sous-tend cette réflexion est entrecoupée par "*Os Psiquismos de Tristão Ventura*" ("Les Psychismes de Tristão Ventura"), un ensemble de quatorze récits qui illustrent la collaboration entre chorégraphes et compositeurs musicaux. Chacun de ces récits se présente comme une sorte de mise en scène empirique d'une proposition conceptuelle donnée et sa formulation répond à l'ambition première d'opérer un glissement de l'objectivité de la thèse vers la subjectivité de la représentation littéraire, grâce à une expérience esthétique parallèle à la contextualisation conceptuelle, qui permettra au lecteur d'observer directement la collaboration entre chorégraphes et musiciens.

Mots-clés: *collaboration, chorégraphie, musique, expérience, altérité.*

Em memória de Juvenal Lucas (1931-2017)

que me ofereceu o mundo

e os livros do António Damásio.

Agradecimentos:

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

A toda a minha família pelo amor em todas as circunstâncias do meu caminho.

Aos professores da UnB Gê Orthof, Marcus Mota, Karina Dias, Suzete Venturelli, Fernando Villar e, sobretudo, à professora Roberta Kumasaka Matsumoto, pela reconfiguração das fronteiras do meu pensamento.

Ao professor José Pedro Cavalheiro (FBAUL) por, além de tudo o mais, ter integrado a minha banca de qualificação.

Às professoras Wania Mara Agostini Storolli (IA-UNESP), Alice Fátima Martins (FAV-UFG), Soraia Maria Silva (CEN-UnB), Daiane Dordete Steckert Jacobs (DAC-UDESC, suplente Externo), e ao professor Marcus Mota (CEN-UnB, suplente interno) pela sua disponibilidade em integrar esta banca de defesa de doutorado.

À coreógrafa Clara Andermatt pela velha amizade e pela longa parceria que proporcionou não só parte importante destas reflexões, como a implementação prática de muitas das suas conclusões.

Aos coreógrafos e diretores de teatro Rui Lopes Graça, Andresa Soares, Lígia Soares, Lúcia Sigalho, Fernanda Lapa, João Fiadeiro, Rui Horta, Paulo Ribeiro, Hugo Rodas, Gil Roberto, Lucianna Mauren, Cléber Lopes, Erica Bianco Bearlz, 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.

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, música e colaboração e, sobretudo, por muito do que eu sei sobre a amizade.

A Ada Rúbia Ramalho, João Paulo Cotrim, António Cabrita, Jaime Ernest Dias, José Xavier, Nuno Rebelo, Maria de Assis Swinnerton e Renato Vasconcellos, por terem, de diferentes formas, contribuído para a concretização deste projeto.

Índice

OS PSIQUISMOS DE TRISTÃO VENTURA:.....	1
Resumo	2
Abstract.....	3
Résumé.....	4
Agradecimentos:	6
Índice.....	7
Índice das Ilustrações	9
Prefácio	12
1º Caderno - O eixo da Dialogia.....	25
Prelúdio I – Preâmbulo coreomusical	25
Fuga I – O lago dos patos.....	32
Prelúdio II – Duração e simultaneidade	42
Fuga II - Distúrbios no teatro	47
Prelúdio III – Dialogia e imanência	54
Fuga III – O deserto conversável	62
Prelúdio IV – A teoria de tudo	75
Fuga IV - O cadáver esquisito.....	85
Prelúdio V - O trânsito dos sentidos: representação, intuição e plano de colaboração	96
Fuga V – As costas de Astrid.....	110
Prelúdio VI - Esforço de composição, inventividade cognitiva e operatividade dialógica	121
Fuga VI – A conveniência do silêncio	131
Prelúdio VII - As séries divergentes e o dispositivo dramaturgico	144
Fuga VII – O feitiço dos <i>Qualia</i>	151
Prelúdio VIII - Dramaturgia: genealogia, expansão e devir composicional.....	160
Fuga VIII - A Feira da Torre.....	169
2º Caderno - O eixo da Experiência	180
Prelúdio IX – Ipseidade e experiência.....	180
Fuga IX - Um caule de tristeza e de ventura	189

Prelúdio X – Ser no mundo e Serenidade.....	193
Fuga X – O lugar do mundo.....	203
Prelúdio XI – O tempo, a diferença e os filamentos do Devir.....	213
Fuga XI – O murmúrio do horizonte.....	226
Prelúdio XII - A produção de presença: experiência cotidiana e processo criativo	235
Fuga XII – A nuvem de estorninhos	247
Prelúdio XIII – Tempo, espaço e alteridade.....	255
Fuga XIII – Pontos no tempo, pontos no espaço.....	266
Prelúdio XIV – Totalidade e Infinito	277
Fuga XIV – Pena e Ventura	290
Cadência Final - O outro, a obra e o ciclo cardíaco da colaboração.....	299
Referências	306

Índice das Ilustrações

Figura 1: "Os psiquismos de Tristão Ventura".	24
Figura 2: "Coreomusicologia".	41
Figura 3: "Duração e simulatneidade".	53
Figura 4: "Dialogia e imanência".	74
Figura 5: "A teoria de tudo".	95
Figura 6: "O trânsito dos sentidos".	120
Figura 7: "Esforço de composição, inventividade cognitiva e operatividade dialógica".	143
Figura 8: "As séries divergentes e o dispositivo dramaturgico".	159
Figura 9: "Dramaturgia - genealogia, expansão e devir composicional".	179
Figura 10: "Ipseidade-e-experiência".	192
Figura 11: "Ser no mundo e serenidade".	212
Figura 12: "O tempo, a diferença e os filamentos do devir".	234
Figura 13: "A produção de presença".	254
Figura 14: "Tempo, espaço e alteridade".	276
Figura 15: "Totalidade e infinito".	298

Todas as peças visuais apresentadas são ilustrações do autor.

OS PSIQUISMOS DE TRISTÃO VENTURA:

Dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico-musical.

*Silêncio:
as cigarras escutam
o canto das rochas.*

(Matsuo Bashô)

Prefácio

O presente estudo incide sobre os processos de colaboração composicional entre coreógrafos e compositores musicais. O objeto de pesquisa é, mais especificamente, o processo criativo enquanto gesto de colaboração coreográfico-musical.

Logo de início, observe-se que, considerando tal objeto, implica-se a existência de um sujeito, o verdadeiro autor¹, neste caso um compositor musical que encara no seu horizonte uma multiplicidade infinita de especificidades colaborativas, de configurações empíricas, um labirinto de critérios metodológicos, uma imensidão de estratégias composicionais, uma miríade galáctica de particularidades operativas sobre as quais se dispõe a pensar. Qual poderá ser o rumo desse pensamento?

Antes de mais há que observar que o exercício da composição musical, num contexto de interação com a composição coreográfica, não só absorve toda a contingência do pensamento e das habilidades específicas da linguagem musical (assumindo desde já os riscos de justapor ao conceito de linguagem tão polemica adjetivação) como abre o campo a incidências múltiplas e heterogêneas, vulgarmente designadas como interdisciplinaridades. Por um lado, enquanto “artes do tempo” e enquanto expressões não-verbais, a música e a dança partilham entre si vários parâmetros expressivos, que virtualizam outras tantas possibilidades de implicação composicional. Basta pensar, por exemplo, em ritmo, dinâmica ou fraseado para que transpareça uma plataforma comum de convergência expressiva e se propicie uma potência analítica interdisciplinar. Por outro lado, a especificidade das diferentes práticas composicionais tendem a atenuar essa potência, precisamente por corresponderem a uma separação significativa entre os seus campos de interesses: entre as suas singularidades expressivas, entre as suas especializações operativas, entre as suas particularidades teóricas, processuais e discursivas, enfim, entre os respectivos repertórios teórico-metodológicos.

Cabe referir, naturalmente, que o estudo das relações entre música e dança está longe de ser um terreno virgem. Na verdade, os movimentos iniciais desta indagação

¹ Neste prefácio, a designação de “verdadeiro autor” refere-se ao músico, artista visual e pesquisador João Lucas e destina-se a distingui-lo do compositor Tristão Ventura, que é, como se verá e fundamentará, o autor fictício desta tese.

debruçaram-se sobre múltiplas e variadas fontes de análise e teorização, suficientemente numerosas e diversas para evidenciar um campo interdisciplinar robusto e deveras instigante. Porém, essa interdisciplinaridade tende a incidir quase exclusivamente na interpretação dos fenômenos colaborativos a partir do seu resultado expressivo, ou seja, da obra coreográfico-musical. Nessas primeiras investidas hermenêuticas, algo parecia ocultar-se na caracterização dos condicionamentos específicos que o contexto colaborativo imprime na implicação dos gestos de composição coreográfica e musical, criando várias opacidades sobre a qualidade originária quer da própria vinculação expressiva, quer da sua consequência operacional.

Verificada a inadequação de tal escopo às ambições dos nossos propósitos, cedo surgiu a necessidade de inverter tal movimento, ou seja, de procurar um viés que antes perspectivasse a obra enquanto potência virtual da colaboração, reorientando os esforços para as contingências da própria colaboração e respectivas incidências nos processos composicionais.

O primeiro impulso desta pesquisa nasce, pois, na formulação de um devir transformador da colaboração composicional coreográfico-musical enquanto exercício dialógico e enquanto experiência criativa, formulação essa que desloca as preocupações intradisciplinares da dança e da música para a problematização das implicações intersubjetivas que atravessam os processos criativos, nos quais estes esforços de composição complementares se tensionam entre si.

Tal impulso é fundamentado na hipótese de que tal transformação se reflita não só na motivação, no propósito e na processualidade dos esforços de composição, mas também no aprimoramento das habilidades específicas de cada compositor e, sobretudo, nas propriedades da matéria composta. O nosso primordial objetivo é procurar entender essa transformação e, naturalmente, produzir conhecimento partilhável a partir desse entendimento.

Coreógrafos e compositores musicais tem concepções próprias da sua arte, ambições expressivas pessoais e conformações criativas específicas. São, na verdade estas concepções, ambições e conformações que determinam, em larga escala, a estrutura e a qualidade dos processos colaborativos: cada experiência de colaboração ergue seus alicerces conceituais e objetivos artísticos particulares, produzindo seu contexto de

partilha de vivências e memórias autobiográficas², em função dos quais coreógrafo e compositor confrontarão discernimento inventivo, conformação composicional e inquietação criativa. E assim se equaciona uma questão fundadora: como entender a colaboração com outro? Como aderir a ela, aderindo a outrem?

Neste questionamento, a obra coreográfico-musical, não sendo o objeto da pesquisa, não deixa de ser a sua principal motivação e a sua última razão de ser. Ela surge implícita em toda a interrogação e intrinsecamente vinculada a toda a formulação, reverberando como horizonte unificador dos esforços de composição dos colaboradores. Apesar de não ser possível estabelecer uma relação causal entre a qualidade da colaboração e a qualidade da obra, o devir obra da colaboração – a virtualização da obra ao longo do processo criativo – sobressai naturalmente como possibilidade fundadora desta investigação.

Dir-se-á que o tempo não é privilégio exclusivo da dança e da música, que ele é também condição de presença no teatro, na performance, na ópera ou no circo, para falar apenas das artes cênicas. Muitas das questões aqui levantadas partilham com estas expressões artísticas a sua pertinência e a interdisciplinaridade entre todas elas 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.

O recorte da colaboração coreográfico-musical no universo das artes performativas incidirá, assim, sobre a mecânica colaborativa que agencia a criação coreográfica e musical, bem como sobre as condições empíricas em que se conectam os

² 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, 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.

respectivos esforços de composição. É na reflexão palindrômica destas duas faces do processo composicional que a colaboração se deixará observar: por um lado interpelando a produção de sentidos e de intensidades inerente ao devir composicional e, por outro lado, procurando avaliar a incidência dos contextos e temporalidades da colaboração na transformação do destino expressivo da obra e da conformação composicional dos colaboradores. O 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 obra.

Enquanto tese, “Os psiquismos de Tristão Ventura” pretendem, pois, refletir sobre o pensamento colaborativo na conformação e na interpretação dos movimentos composicionais específicos da música e da dança, procurando entender os fatores intersubjetivos que os orientam, traçando sobre tal contingência uma perspectiva predominantemente filosófica, na senda de uma espécie de ontologia da colaboração. Assim surgirá a proposta de uma “*in*Disciplina da colaboração”, reunindo numa diagramação conceitual o embrião de uma teoria abrangente, eventualmente habilitada para aprimorar e potencializar a colocação de coreógrafos e compositores musicais no contexto da sua colaboração criativa. Esta *in*Disciplina deverá ser competente para responder a duas questões, a primeira das quais tenta identificar os elementos básicos, fundamentais e permanentes que se constituem no processo de colaboração coreográfico-musical, enquanto a segunda interroga a articulação destes elementos e a forma como poderão incidir sobre o processo criativo e sobre a obra resultante.

Ocorre que, por entre as curvas, ribanceiras e encruzilhadas desta pesquisa, foi surgindo a necessidade de espelhar na forma desta tese a voracidade afetiva da colaboração, o austero apelo da alteridade composicional, o impacto das virtualidades expressivas da música e da dança na transcendência da mera significação e a confusa multiplicidade das implicações empíricas que virtualizam o tecido colaborativo num desafio ao próprio entendimento do mundo. Se o presente estudo tem como matriz a composição de um pensamento a partir da articulação de sentidos oferecidos pela interdisciplinaridade coreográfico-musical, ele não ficaria completo se não tentasse produzir a intensidade necessária à intuição de um certo não-sentido, ou seja, se não colocasse em jogo uma dimensão pré-verbal que envolve a experiência de colaboração e que, nessa perspectiva, e como se verá, desempenha um papel determinante no processo criativo coreográfico-musical.

A presente tese ambiciona e tenta concretizar tal propósito, propondo uma leitura que organiza o pensamento da colaboração coreográfico-musical numa estrutura conceitual específica, mas que, simultaneamente, o projeta num quadro de incidência empírica por via da narrativa literária das atribuições de um personagem conceitual, precipitando o leitor no terreno imanente da colaboração entre compositores musicais e coreógrafos. Assim surgiu o compositor Tristão Ventura, um inquieto e voluntarioso protagonista que nos guiará pela interrogação da colaboração enquanto potência de virtualização da obra coreográfico-musical.

Ao longo do percurso conceitual, o leitor será colocado em relação direta com Tristão Ventura, o qual se lhe dirigirá na primeira pessoa, assim se assumindo como autor virtual, construindo um diálogo dominado por matizes vincadamente filosóficos, que se irá intensificando ao longo do percurso dissertativo. O registro intimista desse convívio almeja propiciar no leitor uma cumplicidade exploratória que o irá preparando, passo a passo, para uma experiência de caráter completamente diferente: este envolvimento de matriz dialógica alternará com a leitura de contos literários, narrando casos de estudo fictícios e tendo como protagonista o mesmíssimo personagem, mas desta feita referido na terceira pessoa. Assim, a estrutura formal destas páginas intercala continuamente a discursividade teórica (ainda que perpassada por intensidades literárias), e a narrativa ficcional na forma de conto (ainda que salpicada por intromissões conceituais).

Deste modo, o compositor Tristão Ventura será, a montante, um personagem ficcional e, a jusante, o seu virtual criador. Nos dois casos, a sua espessura está fortemente ancorada tanto nas perplexidades interpretativas do objeto de pesquisa como na memória autobiográfica das colaborações do verdadeiro autor (este que vos fala) ou, em alguns casos, nas suas solitárias crises introspectivas.

Do mesmo modo, e de uma forma geral, todos os personagens referidos nos contos são desenhados a partir das sombras ou das silhuetas de coreógrafos e compositores musicais (ou, pontualmente, de criadores de outras áreas artísticas) com os quais foram partilhados diferentes processos criativos. Todavia, qualquer semelhança com a vida real é, amiúde, uma mera coincidência. O propósito fundador de aprofundar a incidência de cada conceito na interpretação de cada experiência torna irrelevante a componente testemunhal de um estudo de caso. Pelo contrário, o esforço de composição literária obedece, antes de mais, ao ensejo de produzir intensidade estética a par e passo com a contextualização conceitual, convocando para tal toda a sorte de liberdades

poéticas sobre um fundo apenas vagamente autobiográfico. E confinados que estamos à palavra escrita, de que outros recursos dispõe a experiência estética que não a literatura e a poesia?

Temos, pois, um dispositivo de pesquisa na pele de um personagem fictício, orientado para a interrogação das contingências colaborativas e extremamente sensível às suas agudas incidências e aos graves dilemas delas decorrentes. Por conseguinte, existe na sua constituição interna uma certa ansiedade sempre latente, combinada com uma certa angústia de índole existencial. Todavia, nem as hesitações teóricas do nosso analógico autor nem os recorrentes fracassos do nosso personagem conceitual em suas investidas empíricas deverão ser impropriamente interpretados. Tais desaires mais não sinalizam do que a irredutível distância entre a sua ipseidade e as imanências do mundo, entre a sua vida interior e os apelos ontológicos da sua própria existência. Como adiante transparecerá, esta será uma perplexidade recorrente, plena de virtualidades produtivas para o nosso pensamento. Mais do que um eu prosaico, o compositor Tristão Ventura pretende ser uma presença intrínseca ao pensamento do leitor, “uma condição de possibilidade do próprio pensamento, uma categoria viva, um vivido transcendental” (Deleuze e Guattari 1996, 11). O principal desígnio do destino de Ventura é produzir uma relação vital com o outro, o outro que colabora, o outrem do mundo e outro de si próprio que se incorpora na sua própria representação. Esta é a sua matéria, que se deseja no devir matéria do próprio leitor, singrando em velocidades infinitas sobre o mesmo plano de imanência, o plano de colaboração. O virtual escritor e seus personagens conceituais devem ser, portanto, reconstituídos pelo leitor, e nessa reconstituição se moldarem ao seu excedente de visão, isto é, ao excedente constante do seu conhecimento a respeito do outro, condicionado pelo lugar da sua própria ipseidade: “Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que parece-nos resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida” (Bakhtin 1997, 24).

Os psiquismos de Tristão Ventura contam com essa adesão subjetiva, que esculpe nas ocorrências prosaicas de cada episódio as suas imanências intensivas particulares. É nelas que se transfigura a tentativa de comprovação desta arquitetura filosófica e conceitual, deliberadamente erguida sobre a tensão entre a liberdade do *logos* e a ética da alteridade. Os campos de experiência ficcionados são assim abertos à cognição inventiva do leitor, os dilemas e as peripécias de Ventura solicitam a sua projeção

palindrômica nas profundezas autobiográficas do leitor, a rede de implicações do devir colaborativo reclama, no tecer das suas malhas, pela própria implicação do leitor. Na conclusão desta jornada, o leitor conseguirá talvez reconhecer, mais do que uma lógica conceitual, a íntima intuição do pulsar heterogêneo das multiplicidades produzidas na colaboração coreográfico-musical, e poderá fazê-lo tanto pela territorialização dos conceitos implicados como pela sua própria exposição e padecimento às intensidades expressivas do discurso literário. A maquinaria conceitual introduzida produz assim esta literatura e faz-se a si própria literatura, que se deseja competente para explorar, por um lado, o plano de imanência de uma *in*Disciplina da colaboração e, por outro, o seu próprio plano de composição, na intensidade dos seus próprios perceptos e afectos³.

Mas adiemos para as páginas vindouras a tarefa de esmiuçar tão estridentes complexidades. Antes de vos deixarmos com o compositor Tristão Ventura, que se encarregará de ir narrando paulatinamente a longa jornada que a presente pesquisa propiciou, algumas palavras ainda sobre o formato da sua proposição.

Os psiquismos de Tristão Ventura são delineados num percurso com catorze segmentos binários, cada um deles constituído por um momento de elaboração conceitual (designado como prelúdio) e por um episódio de projeção empírica (designado como fuga). A busca de potencias metafóricas e latências poéticas na sua redação obedece, como foi dito, à ambição primordial de deslocar a objetividade dissertativa para subjetividade da presença, pelos motivos já amplamente referidos – emular a presença do próprio leitor perante a experiência da colaboração, sujeito da mesma na incidência da experiência estética da forma literária, intensidade esta mediada por nuvens e almofadas de sentido preludiadas nas formulações teóricas. Ao longo deste sinuoso itinerário, o leitor irá assim alternando entre prelúdios conceituais e fugas ficcionais. Cabe-nos agora reconhecer a filiação composicional desta estrutura, intercalando uma singela variação histórica não isenta de efeitos simbólicos e de ilações significativas:

³ Perceptos são, na filosofia de Gilles Deleuze, unidades perceptivas complexas que não se confundem com percepções. São um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente, que é independente dele, que o arrasta para potencias acima da sua compreensão. Nesse movimento cria um devir afetivo, a que Deleuze se refere como afeto. Afectos, de igual modo, não se confundem com afecções, antes se mantêm separados daquele que é afetado, que transbordam quem passa por eles, que excedem as suas forças. Conceitos, perceptos e afectos estão indissociavelmente ligados (N.doA.).

Como é do conhecimento geral, a composição musical no ocidente conformou-se, ao longo dos séculos, às propriedades organológicas específicas dos diversos instrumentos musicais, responsáveis por diferentes fenômenos acústicos que, por sua vez, ditavam diferentes limites e conveniências composicionais. Dos tempos de Pitágoras até aos nossos dias, a negociação da afinação entre esses instrumentos foi padronizada de várias formas ao longo da história, com pequenas alterações à afinação natural e em benefício da sua compatibilidade harmônica. Estas alterações foram constituindo aquilo a que chamamos de sistemas de temperamento. No século XVIII foi atingida uma uniformidade entre os doze semitons da oitava que padroniza o temperamento moderno. João Sebastião Bach publicou, em 1722, uma obra fundamental da história da música ocidental, a que chamou “O cravo bem temperado”. Trata-se de um conjunto de 24 fugas⁴ (cada uma delas precedidas por um prelúdio⁵), compostas em 12 tonalidades diferentes, sendo que para cada tonalidade foram criadas duas fugas, respetivamente nos modos maior e menor. Cerca de 20 anos mais tarde, Bach reeditaria a sua proclamação igualitária com um segundo caderno, composto nos mesmos moldes. Mais do que qualquer tratado teórico sobre o temperamento, estas obras colocam o músico e o melómano no interior da fenomenologia acústica do teclado e, por extensão, na ordem moderna dos sistemas harmônicos. Para além de afirmar a comprovação da total correspondência estrutural entre os 24 campos harmônicos resultantes, esta verdadeira tese de Bach oferece à humanidade um monumento artístico que indexa a sua estrutura interna ao dispositivo dramático desta “democracia temperamental”, tornando-se (além de uma obra de arte historicamente incontornável), num tratado prático sobre a consolidação do sistema harmônico da cultura musical no ocidente.

Assim se confessa a utopia que governa a nossa própria tese: propor, num gesto compósito, um enquadramento potencializador da produtividade dos agenciamentos da colaboração composicional e, simultaneamente, uma experiência estética cuja expressividade seja capaz de lograr a apreensão de intensidades pré-verbais, a intuição das heterogeneidades implicadas e a eventual produção de analogias empíricas entre a própria experiência de leitura e as considerações teóricas desta *in*Disciplina da colaboração. Ou

⁴ Forma musical bastante complexa, de caráter contrapontístico e muito característica do período barroco (N.doA).

⁵ Peça introdutória de forma mais livre e com caráter improvisatório (Id.).

seja, compor uma tese acadêmica que seja também uma obra literária (passe a eventual soberba).

Diz-nos a etimologia da palavra teoria (na sua raiz grega *theoria* - *θεωρία*), que esta designa originalmente o “ato de ver, observar, de examinar; ato de ver um espetáculo, de assistir a uma festa”⁶. Assim foi criada esta nossa *theoria*, uma espécie de teoria desobrigada da explicação concludente de decorrências interdisciplinares - antes orientada para a observação, para o enquadramento e para a potencialização da produtividade dos agenciamentos da colaboração composicional. Gostaríamos que a exploração das suas incidências se constituísse em algo mais do que uma mera tentativa de legitimação teórica, que ela tocasse o leitor na observação dos tumultos composicionais, na inquietação das subjetividades colaborativas e na dimensão festiva do processo criativo. A *in*Disciplina da colaboração que se irá propondo fundamenta-se, precisamente, na deriva ontológica de premissas em movimento, contrariando, na sua fundação, a objetividade das aproximações paramétricas entre música e dança, antes sublinhando a imponderabilidade das contingências intersubjetivas de cada processo criativo. Deste modo, o que se ganha em cada etapa conceitual, perde-se por vezes na sua comprovação ficcional. Trata-se de um nada inocente paradoxo, precisamente destinado a importunar o leitor no conforto das suas ilações objetivas agitando, para tanto, o sistema de implicações da sua própria subjetividade. O conjunto dual formado por um prelúdio e respetiva fuga deverá formar o seu próprio devir, na medida em que fuga e prelúdio se implicam, em vez de se explicarem. Nesse sentido, a concentração conceitual de cada prelúdio dissipar-se-á na respetiva fuga, abrindo esta um rol de implicações que permitirão ao leitor aferir a distância que o separa a si próprio de um qualquer axioma previamente estabelecido, de um qualquer preceito presumivelmente indefectível, em suma, de um qualquer pensamento definitivamente esclarecedor.

Esse é, na verdade, o sentido da recorrência do fracasso do próprio compositor Tristão Ventura, em cada relato das suas desventuras ficcionais. A abertura ao tempo e ao espaço de cada processo criativo emerge, nesta tese, como uma permanente exposição às agruras que resultam de obstáculos à alteridade composicional. Os contos surgem como uma “espécie de comprovação” dos respetivos prelúdios conceituais, apesar de não

⁶ *In site* “Ciberdúvidas da Língua Portuguesa”. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-etimologia-de-teoria/15298>>. Acesso em: 13 jan.2019.

serem raros os casos em que a conceitualização proposta nos prelúdios é severamente desfocada no heterogêneo devir conceitual das narrativas ficcionais. O objetivo é dotar esta “espécie de comprovação” com uma natureza que transcenda a exposição diagramática das suas próprias multiplicidades e que antes promova, a partir da sua leitura, uma experiência mimética em relação ao objeto de pesquisa, tal como Bach traz para a teoria do temperamento a intensidade da experiência estética da sua obra musical, (salvaguardando mais uma vez as devidas distâncias e concedendo ao compositor a nossa vênua infinita). Tal desígnio foi iluminando esta caprichosa metodologia, uma proposta que deverá emular a própria experiência de colaboração, proporcionando ao leitor, e em simultâneo, a intuição das heterogeneidades implicadas e a eventual produção de analogias empíricas entre a sua experiência de leitura e esta *in*Disciplina da colaboração (dando corpo ao desejo de convocar o leitor para a sua própria produção de presença e na expectativa de o submergir no plano de imanência da colaboração).

Resumindo, os prelúdios e fugas que se seguem atualizam o devir composição desta pesquisa. O desígnio deste formato é o de tentar produzir uma espécie de experiência perceptiva (muito pessoal e eventualmente intransmissível) da colaboração coreográfico-musical, alternando, para tal, entre ponderações teóricas e narrativas ficcionadas que, de diversas maneiras, desenvolvem um núcleo comum e que atuam sobre um quadro que as determina e é determinado por elas.

Resta referir a inclusão do conjunto de peças visuais que intercalam os catorze segmentos desta tese. Estas ilustrações, produzidas pelo verdadeiro autor, assumem-se como pequenas composições que estabelecem uma micronarrativa interna a partir de gatilhos conceituais ou de eventos ficcionais extraídos do núcleo de implicação entre prelúdios e fugas. De certo modo, elas produzem um movimento de síntese na representação de algumas destas implicações, ao mesmo tempo que disparam o conteúdo de conceitos e intensidades para instâncias de outra natureza, desafiando o leitor na estabilização das suas próprias representações e desfocando ainda mais a eventual linearidade da sua percepção e da sua invenção cognitiva. Tal dispositivo, criando uma ponte entre a elaboração teórica e sua incidência empírica, acaba por se constituir como obra em si mesma, com a sua própria rede de perceptos e afectos proporcionando a sua particular experiência estética e emulando, em boa verdade, algo não muito diferente do que tentamos vislumbrar em cada momento do nosso percurso: a virtualização da obra no seio da experiência de colaboração.

Para terminar, só mais uma pequena adenda esclarecedora. “Os psiquismos de Tristão Ventura” representam a estreia do verdadeiro autor no folego da prosa literária, sendo este verdadeiro autor, e em boa verdade, um compositor que agora escreve um livro pensando em composição. A redação destes contos torna-se possível pelas mesmas razões com que se tornam possíveis as implicações entre as polaridades composicionais da música e da dança. Trata-se do regresso, por palavras, a um jogo familiar entre elementos internamente homogêneos, articulando os parâmetros temporais e o movimento dos volumes, esgravatando remissões poéticas e conceitualizações determinantes, alternando intuição improvisatória com inteligência compositiva. As habilidades neste jogo forjaram-se na formação musical do verdadeiro autor, desterritorializaram-se na sua experiência de colaboração, treinaram a mão na dissertação conceitual e expandem-se agora no gesto de composição de um discurso verbal que almeja a potência da significação na intensidade da experiência estética.

Mas seria desonesto não denunciar a companhia constante de Italo Calvino, não só no exercício de escrita propriamente dito como na inspiração de incontornáveis traços constitutivos tanto do autor virtual quanto do personagem ficcional. De fato, não são mera coincidência nem as múltiplas reminiscências de “Seis propostas para o próximo milênio” (2006) e de “Se numa noite de inverno um viajante” (2009) (que, esperamos, serão minimamente detectáveis), nem tampouco as características literárias de “Palomar” (1985), talvez a obra que mais terá influenciado os esforços do verdadeiro autor e da qual se faz um uso escancarado na caracterização do personagem que intitula a nossa obra. Em “Palomar”, Calvino compõe um discurso que ilumina o mundo sem o expor, como que encoberto por uma velatura delicada e intangível, temperando a profundidade filosófica do esforço com a leveza do humor e a banalidade do cotidiano. A melancólica sedução do Sr. Palomar procede dessa extraordinária aptidão da escrita na adequação entre o padecimento existencial e o apelo da existência, configurando-se num registro filosófico desobrigado da disciplina da filosofia, atingindo o leitor no coração das suas edificações ontológicas e, ato contínuo, desarmando-o na desmesura das imanências do mundo.

A inspiração para as atribulações do nosso compositor debita aqui esse tributo. Tristão Ventura elege a obra como um cálice sagrado em cuja demanda se vão investindo os seus esforços ontológicos (bem como os dos restantes personagens conceituais com quem se implica) sem nunca se iludir com a sua captura definitiva. No processo criativo,

a obra é sempre uma virtualidade que oferece tantas esperanças como desenganos. Há que encarar umas e outras com a devida acuidade e moderado otimismo, em cuja expressão o humor desempenha um papel estimulante e um efeito catalisador. A profundidade filosófica esgravatada no processo de pesquisa aspira, assim, à leveza primordial da narrativa e, ao fazê-lo, combina o ritmo das intensidades no tempo com a polifonia do devir colaborativo, o timbre da dialogia e a harmonia da experiência.

Tal como o Sr. Palomar, o compositor Tristão Ventura é um homem nervoso, vivendo num mundo frenético e congestionado, esforçando-se continuamente por discernir sentidos na desordem geral das coisas. Tal determinação é da nossa maior conveniência. Ousemos, pois, enfrentar os seus psiquismos!



Figura 1: "Os psiquismos de Tristão Ventura".

1º Caderno - O eixo da Dialogia

Prelúdio I – Preâmbulo coreomusical

Eis-nos aqui frente a frente, eu e tu, leitor. Eu, Tristão Ventura, um modesto compositor musical intrigado com as perambulações colaborativas entre a minha música e o movimento de corpos que dançam. Tu, leitor, um sujeito interessado e generoso, homem ou mulher, jovem ou idoso, artista ou entusiasta das artes, estudioso ou curioso, em todo o caso disposto a desbravar estas páginas com a diligência de uma inquietude que, para mim, é intrínseca e definitivamente misteriosa. Espero que seja o início de uma boa amizade ou, pelo menos, que os meus esforços sejam gentilmente recebidos naquilo em que se tornaram: palavras. E palavras que, como diria Calvino, aspiram “aproximar-se das coisas com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas comunicam sem palavras” (2006, 94).

Nestas páginas alinharei os meus pensamentos, partindo do torvelinho de inquietações que há muito tempo vem desinquietaando a minha memória individual enquanto compositor, abraçando outros pensamentos que se enrodam nos meus, abrindo na massa infinita das possibilidades um caminho que explique a mim próprio o movimento dos meus passos e que te proporcione a ti, leitor, alguma centelha que ilumine por momentos o campo difuso e multiforme da colaboração artística, já que parece ter interesse sobre esta matéria. Colocar ordem nesses pensamentos não é tarefa fácil, há que extrair do intrincado mosaico de configurações colaborativas as formas geométricas que possam ordenar algumas das suas particularidades, as simetrias que produzam afinidades, as combinações que isolem pormenores exatos e racionais no tumulto heterogêneo dos vínculos colaborativos. Avancemos, pois, com espírito puro e determinação abnegada.

O primeiro movimento das minhas indagações recai sobre as relações entre música e dança, nos seus aspectos históricos e analíticos. Tal é o âmbito de um extenso campo disciplinar, que articula os estudos de dança e a musicologia num esforço de interpretação de convergências expressivas. Por esse portal iniciamos sensatamente a

nossa jornada, desbravando elementos e relações entre dois domínios diferentes, música e dança, como parte de um processo de raciocínio sobre a organização, ou sobre os recursos, ou sobre as virtualidades de um terceiro domínio, um território em que se ergam as possibilidades e as contingências de implicação coreográfico-musical, em suma, um campo coreomusical.

Paul Hodgins⁷ (1992) criou o neologismo “coreomusical”⁸ para designar, precisamente, o campo de estudos das relações entre música e dança. Se a tradição euro-americana considera a música e a dança como disciplinas independentes, a coreomusicologia ensaia a teorização de um casamento ancestral muito oportuno para nós, procurando nesses esponsais objetivar um corpo hermenêutico híbrido, pleno de porosidades e permeabilidades, herdeiro de metodologias musicológicas e de estudos analíticos sobre a produção coreográfica. Trata-se de um discurso relativamente recente (que se vem desenvolvendo desde as últimas décadas do século passado), ancorado, todavia, na epistemologia de sistemas de pensamento historicamente específicos, com raízes profundas na vocação interdisciplinar da dança e na sua interface com a estética, análise e técnicas de composição musical. Esse mesmo discurso oscila entre uma vertente analítica (que importa da história da música uma aproximação paramétrica à análise formal da dança) e uma projeção progressivamente expansiva a outras áreas de conhecimento, como a semiótica, as ciências sociais, a psicologia e a neurobiologia, num “profundo questionamento dos pressupostos sobre os quais a análise se baseou ao longo de muitos anos” (Jordan 2011, 44).

Nestas núpcias coreomusicais, a relação histórica entre música e dança é, ordinariamente (e em traços deliberadamente rudimentares), pensada em três grandes períodos. Num primeiro momento, que abarca o renascimento e se prolonga até meados do século XVIII, a concepção da dança é totalmente dependente da escrita musical e determinada pela métrica dos seus aspectos rítmicos. Nota que a própria palavra coreografia, grafada pela primeira vez em 1700 por Raoul-Auger Feuillet,

⁷ Paul Hodgins é um músico, compositor, jornalista de artes, crítico e educador que trabalhou com bailarinos e coreógrafos nos EUA, Canadá e Reino Unido durante quatro décadas. Hodgins é uma importante referência para o campo da coreomusicologia, o estudo das relações entre música e dança.

⁸ Tradução nossa para *choreomusical*.

designava “a arte de descrever a dança, por caracteres e signos demonstrativos” e organizava os passos de dança de acordo com a divisão temporal em unidades de compasso, de modo muito similar ao da notação musical. No discurso coreomusical inicial, “a formação conceitual da relação entre música e dança baseia-se na noção de tempo” (Damsholt 1999, 41); a dança devota-se à música seguindo os seus passos segundo os preceitos padronizados das formas musicais. Mas, sejamos justos, também a música prospera neste rodopio de minuetos, bourrées e sarabandas, importando das convenções coreográficas (que, no ritmo e no espírito, orientam as suítes de danças), o embrião das grandes formas clássicas, da forma-sonata, do concerto, da sinfonia...

Segue-se uma demarcação que liga 1750 a 1875, um arco que assiste ao advento do balé e à emergência do conceito de poesia a partir do discurso coreomusical enquanto matriz de beleza artística de alto nível, assim como um conceito mais específico referente às noções de história e noção dramática: “música e dança são regidas pelas noções de espírito, alma, coração, paixão e sentimentos - a situação da alma é um fundamento básico, um ponto de referência comum para ambas as artes” (Damsholt 1999, 59). Esgrimindo emoções e situações dramáticas, a relação dos nossos sponsais é, nestes românticos pretéritos, permeada pela noção dos afetos humanos, trespassada pela poesia e pela narrativa, pela emoção e pela sedução, pelo prazer e pelo desejo. Como poderás ler numa das cartas de Noverre, “a música é, na dança, o que as palavras fazem à música; este paralelismo não nos diz outra coisa senão que a música dançante é, ou deveria ser, o poema escrito que fixa e determina os movimentos e a ação do bailarino⁹” (1760, 142). Mais do que um austero modelo de organização métrica, a música tange o músculo do bailarino elevando a matéria do corpo aos ápices da alma.

À serenidade conjugal destes dois períodos históricos sucedem, num terceiro momento, as turbulências da modernidade, instaurando entre música e dança um atrito feroz mas profundamente produtivo. Do final do século XIX até meados do séc. XX, assistimos a um movimento alargado de emancipação da dança do espartilho musical que, até então, conformava uma subserviência que é agora amplamente questionada

⁹ Tradução nossa.

pelos modernos juízos coreográficos. A acalorada discussão de novas possibilidades de articulação coreomusical torna-se um padrão do pensamento de importantes coreógrafos e de não menos importantes compositores, protagonizando uma tensão que ora resulta em autonomias radicais (das danças silenciosas de Mary Wigman, Doris Humphrey, Kurt Jooss, ou Sigurd Leeder, até à “não relação” entre Cage e Cunningham) ora em múltiplas tentativas de aproximação composicional, pela sistematização de parametrizações paralelas entre as formas musicais e coreográficas, “sendo as relações coreomusicais ativadas e restringidas por meio de acoplamentos de elementos da música com elementos de dança” (Damsholt 1999, 79).

Desta sintética linearidade histórica resultam, para nós, três conformações colaborativas paradigmáticas: uma arqueologia marcada pela observação partilhada da divisão métrica do tempo enquanto matriz coreomusical, seguida de um período de convergência formal em torno de uma narrativa orientadora de remissões extrínsecas à dança e à música (situações da alma) e, por fim, uma época de investimentos exploratórios em torno de articulações paramétricas entre música e movimento, com ênfase na dualidade visualização/contraponto¹⁰: “as noções de visualização e contraponto emergem do discurso coreomusical como a base da matriz de relacionamentos, os parâmetros paralelos que restringem, mas também permitem a nossa percepção das relações de música / dança” (Damsholt 1999, 60). Se espremermos esta síntese até isolar as suas partículas fundamentais, poderemos formular que as implicações históricas da música com a dança se alicerçam na questão do tempo, das significações e no grau de autonomia expressiva num quadro de simultaneísmo perceptivo.

É oportuno lembrar-te agora que, à sombra do grande guarda-chuva pós-moderno, nascem multiplicidades metodológicas, estéticas, poéticas e conceituais que constituem o exuberante mosaico da contemporaneidade. Novos mecanismos de significação importados do teatro e da dramaturgia interpõem-se nesta dualidade

¹⁰ Pense-se em “visualização” quando a dança é capaz de “visualizar” a música, ou de “fazer o mesmo” que a música. Do mesmo modo, a visualização estabelece uma base conceitual para a noção de contraponto, quando a dança “faz outra coisa”.

coreomusical, que absorve igualmente, e em larga escala, elementos da performance, das artes plásticas, da arquitetura e do cinema, numa proliferação de poéticas que afloram no terreno comum da dança e da música. Os estudos de dança são agora anfitriões de uma heterogeneidade expressiva que acolhe a música já não como irredutibilidade estrutural, mas como cumplicidade de uma polissemia com maior ou menor profusão e diversidade de signos em movimento.

Considerarás, leitor, que esta condensação histórica talvez peque por vertiginosa, rasando a superfície de um oceano de fenomenologias coreomusicais e nele catando apenas singelas generalidades, como um albatroz subtrai um arenque às ondas crespas do mar. Todavia, verás que estes salpicos de informação coreomusicológica são mais um ponto de partida para as nossas deambulações futuras do que o vislumbre de um tampo delimitado e estável para nossa mesa de ponderações.

É que em ti afloram, como afloraram em mim, apreensivos presságios sobre os proveitos de tal esforço metodológico. Como eu, és movido por um mistério que se funda na invenção, pensando na invenção como veículo de composição e pensando na composição como aquilo que ela é, pôr uma coisa com outra coisa, um fá no fagote com um ré no oboé, um determinado alongamento de fibras musculares com uma particular transferência de peso no corpo do dançarino. Por outro lado, provavelmente não és, como eu não sou, um diligente analista de semióticas interdisciplinares, antes te intrigas com o que vês em palco, com o que não é dança nem música sem deixar de ser música dançada, com um encontro de absoluta harmonia entre expressões desavindas, na qual intuis significados que te deixam suspenso na subjetividade das metáforas, na volatilidade das poéticas, nas abstratas dramaturgias de velocidades, densidades e intensidades.

E parece-te, como a mim me parece, que deve haver algo anterior aos esforços de composição individuais que coloquem o compositor e o coreógrafo numa vibração comum, na frequência da obra em que se completam os seus argumentos composicionais, numa espécie de incubadora que os vincule a uma expressão híbrida, música e movimento em movimento na música, aquela mesma compósita matéria que mais tarde se irá materializar sobre o palco, a matéria mesma que pulsará nas compressões e rarefações da atmosfera dos teatros que a irão acolher.

É esta intuição que te leva a tentar produzir a tua própria generalização das confluências composicionais da música e da dança em busca de um generoso paradigma, mas, ao invés de te deteres na interpretação das propriedades de obras feitas, antes procuras invocar a voz de compositores e de coreógrafos que as poderão engendrar, colocando-te no seu lugar e ensaiando uma síntese do cruzamento das suas preocupações, na esperança de um súbito clarão que desvende o segredo de uma misteriosa dualidade composicional. Ai de ti, a tua confusão não faz mais que aumentar... Ouviste, um dia, ao compositor Pierre Boulez¹¹, que a composição é a paixão pelo desconhecido atravessando os vazios entre ideia e realização, onde se revela o seu mistério profundo, succulento mistério que procuras resolver nas criteriosas palavras da coreógrafa Mathilde Monnier quando afirmava 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, oportunonexo que deverás complementar com a observação do compositor Luciano Berio quando este assegura 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, ponderação que deverá, por sua vez, ser contrabalançada pela convicção da coreógrafa Anne Therese de Keersmaeker de que o corpo questiona a memória das experiências humanas que nele se assentam e que a dança pode tornar as ideias abstratas bem concretas, sem esquecer a opinião do compositor Salvatore Sciarrino quando afirma que as nossas escolhas quase nunca são racionais, mas que a razão traz uma justificação, complementando este sagaz alvitre com a sabedoria da coreógrafa Pina Baush, que dizia 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, para logo simplificares o assunto com o pensamento do compositor Harrison Birtwistle resumindo que tudo o que se trata numa peça é de explorar relações, articulando tal

¹¹ Seguem-se numerosas citações das quais se omitem as respectivas fontes. Assim se evita o atrito que provocariam na fluidez rítmica do dispositivo literário em que se insere – uma lista exaustiva de pontos de vista alternados entre renomados compositores musicais e coreógrafos que pretende produzir no leitor uma confusa sensação de excesso de informação, eventualmente uma vaga tontura. Por outro lado, tal omissão se justifica pela diminuta relevância destas citações em relação ao real desígnio desta pesquisa.

laconismo com o sábio conselho do coreógrafo Alain Platel, que te vai lembrando 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, isto sem esquecer que, como afiançava o compositor Morton Feldman, não basta ter uma ideia, é necessário ir para uma câmara escura e materializá-la como a um negativo, além de que, como proclama o coreógrafo Angelin Preljocaj, há sistemas de coerência do movimento e princípios de composição que, mais tarde, agregados à intuição artística, permitem a criação coreográfica, o que, de certa forma, acaba por ser enfatizado pela voz do compositor Karlheinz Stockhausen asseverando 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, o que, bem vistas as coisas, não é assim tão diferente do que pensa a coreógrafa Meg Stuart quando opina 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...

Tua cabeça rodopia como um dervixe ao som de martelos sobre bigornas. Entre preceitos coreográficos e especificidades musicais, nenhuma ordem comum se parece perfilar, antes parecem libertar-se golfadas de bolas de sabão que se extinguem antes de conseguires tocá-las. Mas não te atormentes, meu corajoso leitor. A nossa ambição é meritória e o nosso tempo é generoso. Respiremos fundo e prossigamos.

Fuga I – O lago dos patos

O procedimento para criar música de ballet é a seguinte: Seleciona-se um tema. O libreto é então desenvolvido pela Administração do Teatro, de acordo com os seus meios financeiros. Seguidamente, o coreógrafo trabalha no projeto detalhado das cenas e das danças, indicando não somente o ritmo exato e o caráter da música, mas inclusive o número de compassos. Só então o compositor pode começar a escrever a música
(Tchaikovsky 1990)¹².

Quando os domingos despontam ensolarados, como é o caso, o compositor Tristão Ventura gosta de começar o dia com uma caminhada. No seu bairro existe um jardim de dimensões agradáveis, nem muito grande nem muito pequeno, e é para lá que ele encaminha os seus passos. A esta hora da manhã, ainda pode ouvir o sobressalto madrugador dos pássaros e apreciar uma relativa solidão, enquanto a cidade prolonga a sua preguiça domingueira. Com os olhos na copa das árvores e as mãos dadas atrás das costas, vai apreciando o contraponto chilreado que anima o arvoredo com uma jovialidade leve e transparente. Aprecia esse espaço acústico irregular, descontínuo e requebrado, movimentando-se lentamente na direção dos apelos trinados, invertendo por vezes o sentido ao assobio de um melro, desviando subitamente o seu rumo ao chamado inesperado de um pintarroxo. A sua deambulação acaba por o levar para as margens do lago e resolve sentar-se num banco, para maior conforto do seu devaneio ornitológico.

O lago tem dimensões consideráveis para um jardim daquele tipo, desenhando uma espécie de meia lua aninhada na base de uma enorme palmeira e embaixo da qual se situa uma pequena casota. Essa casota está, por sua vez, assente sobre uma plataforma de concreto da qual desce uma rampa em direção à água. É nesse cenário que se fixa o olhar de Tristão Ventura. Na água está um pato branco, adulto, ou provavelmente uma pata, porque no concreto observam-na dez patinhos amarelos, atentos aos seus movimentos, como se recebessem uma lição, o que na verdade parece ser o caso. A pata mergulha a cabeça até ao final do pescoço, como se adivinhasse algum petisco no fundo do lago e tencionasse submergir por completo, mas logo retoma a compostura inicial e remata com

¹² [Tradução nossa].

um sacudir de penas, composto por um breve mas frenético movimento de asas e um vigoroso sacolejar da cauda, num reboiço de pingos, borrifos e ondulações aborascadas. O grupo dos pupilos amarelinhos recua alvoroçado perante a turbulência, mas a um grasnido da presumida genitora dão meia volta e aproximam-se novamente da borda de água, num pipilar débil e entrecortado. O compositor Tristão Ventura dá conta, nesse momento, de uma articulação sutil entre o tecido heteróclito dos chilreios silvestres que se desdobra sobre a sua cabeça e as acentuações contrapontísticas entoadas pela família de patos em cena, frente a seus olhos. A coreografia pedagógica vai-se repetindo, com pequenas variações tanto na técnica de imersão da pata-mestra como nas reações desiguais dos seus filhotes, mantendo-se, todavia, a mesma dinâmica na relação entre solista e corpo de baile: a pata mergulha e estrebucha, os patinhos assustam-se e retornam.

A esta dramaturgia minimalista sobrepõe-se, como uma campanula acústica, o sinfonismo dos chilros, trinados, assobios e glissandos das aves, pontuados por outros sons da cidade que despontam à medida que a manhã se vai adiantando: um automóvel que contorna a quadra, um par de crianças que ocupa o parque infantil, uma porta que se fecha por perto, um breve diálogo na distância. O espírito do compositor deixa-se enlevar por esta harmonia domingueira, que acaba por inflamar a sua propensão especulativa e por exorbitar extrapolações fantasiosas, muito próprias destas ocasiões. Este lago dos patos podia perfeitamente ser uma seqüela do Lago dos Cisnes, esta mãe extremosa uma versão amadurecida (e um pouco mirrada pelos anos) da bela *Odette*, e estes patinhos passariam muito bem por descendentes do príncipe *Siegfried*¹³... Por momentos, as copas do arvoredado reconfiguram-se numa espécie de fosso de orquestra invertido e a rampa que liga a pequena plataforma de concreto às águas do lago, com suas margens ajardinadas, transmutam-se no cenário romântico de um palco imaginário.

O compositor Tristão Ventura pensa que o cinzel do tempo, assim como esculpiu o destino desta frágil e apaixonada *Odette*, agora convertida numa sólida matrona dedicada à educação da sua prole, modelou igualmente, e de forma porventura ainda mais radical, o pensamento estético e as modalidades processuais dos coreógrafos e dos compositores musicais porque, no que respeita à relação entre o episódio iniciático que

¹³ *Odette* e *Siegfried* são os nomes dos personagens principais do libreto de o “Lago dos Cisnes”, o popular bailado coreografado originalmente por Julius Reisinger sobre partitura do compositor Piotr Ilyich Tchaikovsky, estreado a 4 de maio de 1877 no teatro Bolshoi, em Moscou (N.doA.).

observa e o ambiente sonoro que o envolve, mais depressa se revê perante uma associação aleatória de Cage com Cunningham do que assistindo a uma récita da obra de Tchaikovsky na versão original de Petipa. Mas que dupla de criadores seria capaz de atingir a autenticidade absoluta do que se desenrola perante os seus sentidos, a sinceridade espontânea e imanente da relação entre esta aula de natação e a arquitetura da sua sonoridade envolvente, na total conexão expressiva entre o tecido modulado pelas aves canoras e a poética naturalista dos patos?

Ei-lo lançado nas suas recorrentes divagações! Mas as suas divagações são uma espécie de “cair em si”, um movimento recorrente de organização mental, uma imposição da sua natureza meticulosa e um imperativo da sua inquietude espiritual. Pensar no processo criativo de obras coreográfico-musicais sempre transporta Ventura, num primeiro momento, para a indagação de aproximações semânticas entre música e movimento, o que o leva a questionar que semânticas são essas, se elas existem, o que o precipita em indagações históricas sobre a produção de sentido na música e na dança, o que o aproxima de uma semiótica da performance coreográfica e da composição musical, o que o orienta a uma conjectura cartográfica das relações de dependência expressiva entre música e movimento, o que o instiga à pesquisa ou identificação de um vocabulário comum, de uma ementa funcional para a gestão paramétrica do tempo, criando eixos de análise rítmica, frásica, dinâmica, textural, pesquisando convergências formais e macroestruturais, uma ementa aromatizada com o tradicional mistério do que nasce primeiro, a música ou o movimento, abandonando-o no limbo histórico das relações colaborativas entre grandes compositores e grandes coreógrafos¹⁴, Tchaikovsky e Petipa, Stravinsky e Nijinsky ou Balanchine, Cage e Cunningham, Copland e Graham, De Mey e Anne Teresa, tudo em prol de uma cartilha operacional que resolva esse dilema composicional, organizando um pensamento produtivo que aproxime da obra um compositor cego e um coreógrafo surdo.

É esta separação entre a gênese do movimento e a origem da música que o perturba, quando assiste a uma manifestação de grande intimidade entre o que vê e o que ouve. O compositor Tristão Ventura conjectura que a distância entre a visibilidade do movimento dos patos e a percepção auditiva da vibração ornitológica funda um abismo

¹⁴ Nos parágrafos seguintes, compositores musicais e coreógrafos são referidos apenas pelo seu sobrenome. Tal opção objetiva propiciar a leveza e fluidez do texto.

que as separa, sem quebrar as grilhetas que as unem no urdir de uma duração comum. Se visibilidade e audição se conjugam de modo a deixar Ventura tão absorto, ou como que hipnotizado perante o singelo espetáculo que lhe calhou presenciar, é porque alguma ponte neutralizou esse abismo, algum equilíbrio se estabeleceu e criou uma fonte de intensidades compósitas, agora capturadas pela agitação visual, a seguir dominadas pela singularidade auditiva, mas trilhando em cada momento uma reciprocidade propícia à sua correlação expressiva.

É claro que compor é moldar a natureza e não apanhá-la desprevenida, e há muito tempo que o compositor Tristão Ventura procura descobrir a engenharia competente para a edificação satisfatória dessa ponte. Ouve recorrentemente vozes interiores que emergem das suas leituras, Dalcroze dizendo que a música deve ser mantida dentro de certos limites de modo a permitir que o movimento se afirme¹⁵, Riegger opinando que dança e música devem formar uma unidade orgânica distinta, uma fusão em alguma coisa ainda sem nome¹⁶, Engel defendendo que coreógrafos e compositores se deveriam ocasionalmente retirar, um em favor do outro¹⁷, Limón considerando que a obra seria bem sucedida se não fosse possível separar os seus componentes¹⁸.

A harmonia contrapontística percebida entre a movimentação dos patos e o fraseado fragmentário dos passarinhos aponta-lhe essa totalidade como um mistério da natureza, totalidade que, ao longo da sua experiência pessoal já vislumbrou, já festejou e já desperdiçou, sem lograr concluir dessa experiência um ensinamento definitivo para futuras investidas. Por isso o invade um familiar arquejo de ansiedade perante a tão singela concórdia que se ergue desta performance bucólica, sem que qualquer diligência humana tenha concorrido para ela. Ventura sabe que a relação histórica entre o

¹⁵ “...a música deve ser mantida dentro de limites e obrigada a diminuir o seu poder expressivo para permitir que o elemento com o qual está associada se afirme, não em redundância, mas em colaboração” (Dalcroze 2011, 9) [Tradução nossa].

¹⁶ “Estou convencido de que a solução correta é considerar música e dança com igual importância, a dança como veículo de interpretação da música, e, ao mesmo tempo, a música como moldura tonal para os ritmos e ânimos da dança, ambos entrelaçados numa forma orgânica que não é nem pura coreografia nem pura música, nem a sua soma, mas a fusão em algo ainda sem nome” (Riegger 2011, 61) [Tradução nossa].

¹⁷: “Se os dois criadores desejam honestamente erguer uma verdadeira estrutura polifônica, devem ambos aprender como, ocasionalmente, se retirar, cada um de sua vez, em favor do outro” (Engel 2011, 84) [Tradução nossa].

¹⁸ “Música para dança só é bem sucedida e efetiva quando foi tão habilmente utilizada que você não a percebe como um componente ou ingrediente separado” (Limón 2011, 289). [Tradução nossa].

pensamento coreográfico e a composição musical é uma história apaixonada de escaramuças, de recriminações, de manifestos, de pasmos e de contradições. Basta evocar o divórcio primordial entre música e movimento sentenciado por Laban¹⁹, o *apartheid* entre a medida musical dos bailarinos e a organização rítmica dos compositores, proclamado por Mary Wigman²⁰, ou a insuspeita apreciação do compositor Lehman Engel, para quem a música era tão irrelevante para a invenção coreográfica como as características do cenário eram secundárias para a escrita dramaturgica²¹. Uma zaragata protagonizada por déspotas esclarecidos como Stravinsky, para quem um bom bailarino deveria ser, antes de mais, um bom músico, competente para integrar no próprio corpo as complexidades polirrítmicas da sua composição²², ou por exploradores voluntariosos como Martha Graham, que idealizava detalhadamente o movimento antes de o confiar à escrita de uma partitura musical²³.

Nas tensões inflamadas de tal peleja não faltaram os que se esforçaram por organizar metodologias, sentenciar plataformas conceituais, diagramar estruturalismos. O compositor Kenneth Klauss prescrevia quatro modos de colaboração entre compositores e coreógrafos: a música preexistindo isolada do movimento, a composição da música mediante uma descrição geral da coreografia, o desbravamento simultâneo da composição coreográfico-musical e, por fim, o fornecimento ao compositor de contagens estruturantes do movimento²⁴. É claro que, sendo o tempo a componente primária que liga as duas linguagens, este tipo de prescrições tendia a incidir sobre questões de

¹⁹ “Para Laban, não há qualquer relação possível ou pensável entre os dados musicais e o movimento” (Loupe 2012, 314)

²⁰ “...a medida dos músicos não corresponde à dos bailarinos, porque os músicos contam segundo a linha musical e os bailarinos contam segundo o ritmo do movimento” (Loupe 2012, 314)

²¹ “A música podia ser vista como analogia à moldura de um quadro: deveria realçar a pintura mas não a prejudicar. O compositor Lehman Engel foi mais longe na sua declaração: o bailarino não deveria considerar a música na sua criação mais do que o dramaturgo se preocupar com a cor ou a textura do cenário ou outros adereços de cena” (Teck 2011, 43-44)

²² “Coreografia, tal como eu a concebo, deve realizar a sua própria forma, independente da forma musical, embora submetida à unidade de medida da música. A sua construção será baseada em qualquer correspondência que o coreógrafo possa inventar, mas não deverá duplicar a linha e o tempo da música. Não imagino que alguém possa ser coreógrafo sem ser, primeiro, músico” (Joseph 2002, 1).

²³ “Martha criou a maior parte da coreografia antes de eu ver fosse o que fosse. Interpretou-a, sozinha ou com suas bailarinas para fixar as contagens. Eu deveria entender o temperamento geral, escrever as contagens, notar as frases, ou as acentuações ou os climaxes ou os momentos em que deveria haver silêncio” (Engel 2011, 80).

²⁴ In “*Making Music for Modern Dance*” (Teck 2011, 175-176).

organização rítmica, como a organização de eventos numa determinada duração. Mas, por arrasto, veem associados os conceitos de pulsação, de andamento, de densidade, textura, fraseado. A Ventura ocorre então a “forma elástica” inventada pelo compositor Henry Cowell, a que o próprio atribuía efeitos tão revolucionários como a introdução da relatividade do tempo na forma de entender o movimento das galáxias, propondo a composição de fraseados extensíveis ou retráteis, compostos como blocos mutantes e permutáveis, adaptáveis aos imperativos imponderáveis da criação coreográfica em função da sua flexibilidade métrica²⁵. Algo como um dispositivo que permite estruturar a convivência de diferentes desígnios expressivos (os do movimento e os da música) de forma negociada, como um acordo pré-nupcial que regula a liberdade individual dos cônjuges num cerceamento territorial mutuamente tolerado.

O sol já vai alto, numa arrogância de raios ultravioleta, e o calor começa a incomodar o compositor Tristão Ventura, importunando os seus pensamentos. Sente alguma impaciência quando reflete que os esforços de compositores e coreógrafos em prol de uma convergência parecem estar presos, há muito tempo, a uma tensão histórica entre a espontaneidade do corpo e o espartilho temporal da música, mesmo quando os compositores se esforçam em compreender se há relações rítmicas entre música e dança, se as frases musicais se unem a certos pontos do movimento dançado, se o fraseado da música deve convergir ou contrastar com o fraseado do movimento, se a música deve ser um mero pano de fundo da coreografia, se a sincronização com o movimento deve ser estrita ou flexível, se deve haver uma relação entre a densidade dos sons e o número de bailarinos, se a música deve realçar a dança, fundir-se inocuamente com ela ou contrastá-la, se a uma mudança de timbre ou textura deve corresponder uma resposta coreográfica, se repetições musicais deverão ser correspondidas com repetições coreográficas²⁶, mil e uma questões que afunilam numa quimera sintática, numa processualidade petrificada na sua própria formalidade, num esforço certamente respeitável mas que deixa Ventura ainda mais intrigado porquanto nenhuma lógica organizadora se deixa vislumbrar na sua

²⁵ Para mais informação sobre “forma elástica”, consultar “*Relating Music and Concert Dance: An Idea for Elastic Form*” (Teck 2011, 87-90).

²⁶ Estas perguntas integram um questionário recomendado a compositores musicais interessados em colaboração com coreógrafos, elaborado na sequência das conclusões do estudo “*Composer and Choreographer: a study of collaborative compositional process*” (Kim 2006, 106-107).

pequena fabulação dominical avícola, cuja concórdia expressiva vem estimulando tais pensamentos.

Os seus olhos regressam então ao lago dos patos, mas quando os seus ouvidos ascendem aos pássaros encontram uma paisagem sonora em estado de sítio: o jardim foi invadido por transeuntes perambulantes e famílias ruidosas, as cercanias sofreram uma sobrelotação de tráfego com o seu cortejo de buzinas metálicas, acelerações impertinentes e travagens enfáticas. Há risos prazenteiros, gritos agudos e súbitas birras dos mais novos, admoestações moles ou agastadas dos seu pais, um cafarnaum digno de vendilhões do templo que oblitera por completo a suave concertação inicial que ditara o rumo das suas especulações. É certo que os patinhos continuam o seu bailado, ora se aproximando ora se afastando da berma do lago (agora rodeado por uma plateia numerosa e pouco reverente), resistindo ainda à perseverança pedagógica da sua tutora, e que esta insiste na sua repetitiva estratégia de breve imersão seguida de um frenesim instantâneo. Mas a trilha sonora ganha uma evidência de aleatoriedade, cindindo a convergência anterior numa duplicidade discursiva angulosa e numa áspera oposição expressiva, onde antes se percebia uma harmonia amável e natural.

Ainda assim, um estranho sentido de ordem embebe o conjunto de todos os protagonismos em cena, as acidentadas dinâmicas de vozes humanas e dos ruídos urbanos, entremeadas pelos resíduos canoros dos pássaros nas árvores e pelo grasnar accidental da pata ou pelo piar de um patinho, pelos movimentos obstinadamente repetitivos da sua coreografia e pelo desassossego da audiência que se vai formando. O movimento dos patos e o banzé das famílias são percebidos em simultâneo, mas permanecem acontecimentos autônomos, de certa forma opostos, invocando nessa oposição uma espécie de contradição poética que pulsa num ritmo obscuramente disciplinado. Pensando no tempo percorrido desde que se sentou naquele banco, envolvido pelo bucólico e harmonioso contraponto dos chilreios até ao instante presente, caracterizado por uma cacofonia caótica e vibrante, percebe que assistiu a uma inversão entre as intensidades sonoras e visuais, inversão essa agenciada pela progressão de um lento e inexorável *crescendo* na intensidade do som e na multiplicação dos timbres, e pelo contraste com a incansável repetição do enunciado coreográfico dos patos - repetição essa guarnecida com infinitas particularidades diferenciadoras, pormenores episódicos, matizes inesperados, mas ainda assim constante na sua placidez expressiva.

O compositor sente que todos os protagonistas 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. Percebe que o ponto nevrálgico da relação entre o som e o movimento talvez se situe nessa duplicidade expressiva, unificada pela mútua presença no tempo e articulada pelo enigma contínuo da sua mútua interrogação. Talvez a questão métrica, há tanto tempo esmiuçada por tantas gerações de compositores e de coreógrafos, não resida no metro (no tempo medido), mas no tempo (na medida do metro). Talvez a distância entre a música e o movimento (a diferença ou a ausência de metro) seja precisamente a ruptura necessária ao entendimento de uma totalidade, uma ruptura que conceda uma espécie misteriosa de silêncio, um silêncio que promova e transcenda o seu encontro²⁷. Talvez o tempo possa responder assim à tirania da dependência entre propósitos coreográficos e rigores musicais com um clamor libertário, talvez compreender o tempo como uma multiplicidade quantitativa homogênea conceda um arbítrio perspicaz aos desígnios expressivos, abrindo caminhos para a descoberta de multiplicidades qualitativas heterogêneas, pulsantes e enfáticas, intrigantes, engenhosas, gráceis, risíveis, dramáticas, patéticas, épicas, comoventes, triviais, extenuantes, sublimes, numa rede de valores que se entrelaçam, que se repelem, que se friccionam, que se desposam, que se divorciam, que se aglutinam, que se perdem e que se reencontram.

O áspero desassossego que enervava Ventura momentos atrás, transforma-se pouco a pouco em serenidade e em bonomia. Em redor multiplicam-se os timbres alegres das crianças soltando exclamações entusiásticas e as sentenças pedagógicas ou galhofeiras dos pais; entre estes há os que pegam nos mais pequeninos ao colo, os que previnem as crianças mais afoitas de avanços imprudentes, os que apontam, aqui e ali, os dedos indicadores ora para a performance da pata adulta ora para as reações pitorescas dos patinhos, tudo confluindo numa agitação festiva e contagiante. O compositor observa, por fim, o lago dos patos com uma empatia solidária, irmanando-se com a turba e torcendo pelo desfecho do libreto, agora que os patinhos se entregam cada vez mais temerariamente aos exuberantes apelos da mãe pata. Sente florescer em si a liberdade do seu pensamento,

²⁷ “Para que a poética contemporânea possa palpitar entre a dança e a música, o que é importante é que um silêncio possível, uma abolição de uma na outra e uma distância entre elas sejam ainda perceptíveis. Que se manifeste ainda a fratura secreta que, mesmo nas alianças atuais, mantém uma zona profunda de capacidade de resposta e fragilidade” (Louppe 2012, 318).

a multiplicidade da vida que envolve a arte, que a trespassa, que lança sobre a colaboração um desafio vibrante, que a interroga e que nunca lhe concede uma operacionalidade fechada, que nunca se tipifica, que nunca lhe dá descanso.

Os patinhos acabam de entrar na água, um após o outro, sem perder por um momento a compostura do conjunto, seguindo ordeiramente a rota triunfal da sua mãe, flanando em círculos tranquilos, como se agradecessem as palmas da multidão que, entretanto, se propagaram num júbilo contagioso. O compositor Tristão Ventura ergue-se, compõe a camiseta e aplaude também, com toda a sinceridade!

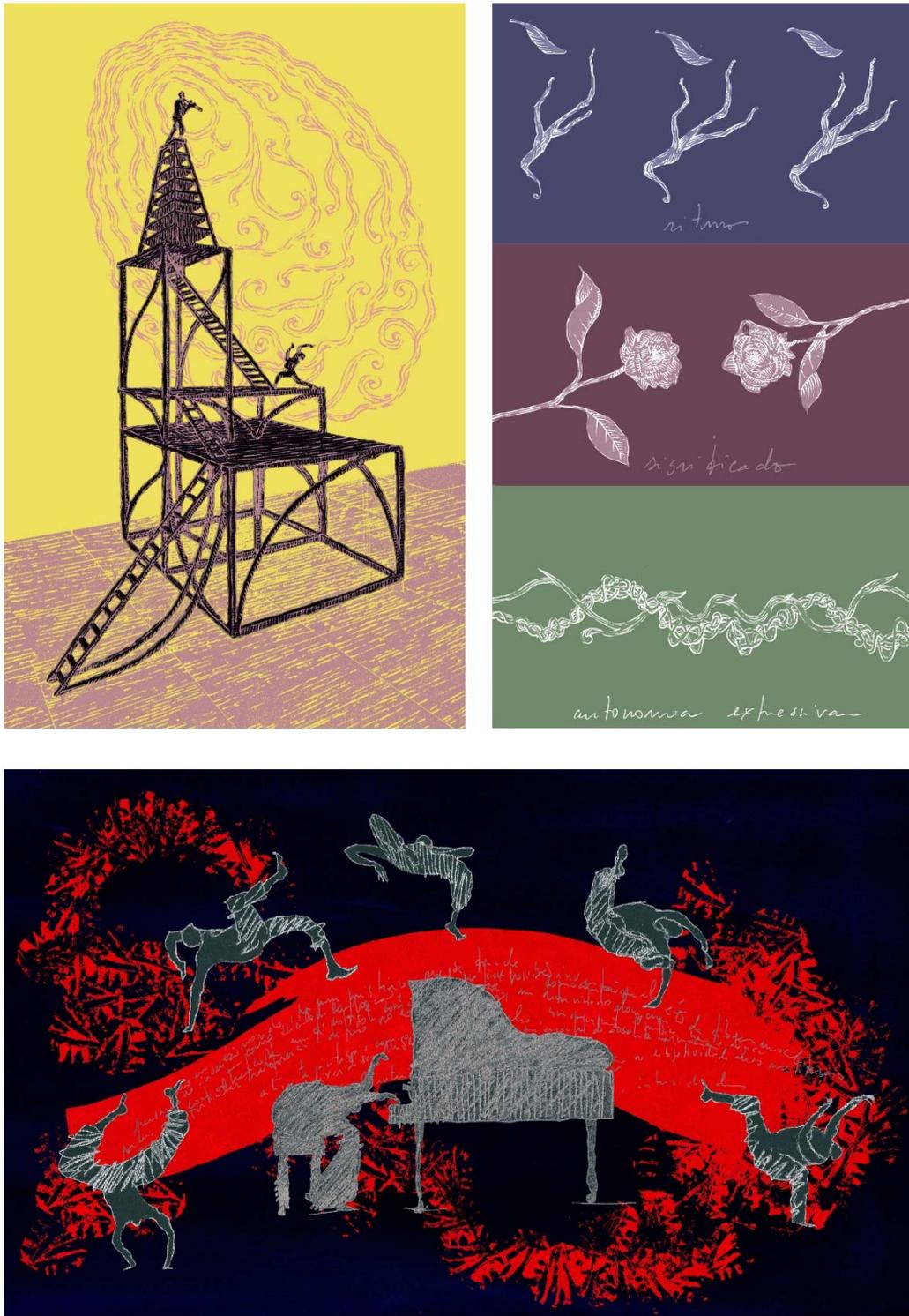


Figura 2: "Coreomusicologia".

Prelúdio II – Duração e simultaneidade

Ainda agora começamos, caro leitor, e já o nosso pensamento sobre a colaboração coreográfico-musical parece atolar-se no seu primeiro dilema. Se por um lado se iluminaram no nosso espírito três vetores medulares para o entendimento das relações coreomusicais (tempo, significação e autonomia expressiva), não conseguimos evitar a sensação de que estas mesmas relações representam uma parte relativamente limitada da experiência de colaboração, deixando as relações composicionais (que nela se produzem e se estabelecem) imersas numa insidiosa obscuridade. Colocando as coisas de outro modo, parece que, se um processo criativo coreográfico-musical lida necessariamente com relações coreomusicais, ele fica, todavia, bastante longe de se esgotar nelas: a relação criativa entre coreógrafo e compositor musical gravita naturalmente em torno de parametrizações de natureza coreomusical, mas a intensidade e a qualidade dessa relação variam com os diferentes graus de intimidade entre os processos de composição específicos da música e da dança – já para não falar das singularidades expressivas ou das especificidades processuais dos protagonistas, seja o compositor, seja o coreógrafo. A bem da verdade, a análise coreomusical nem sequer pressupõe, necessariamente, qualquer colaboração composicional, antes incide sobre a fenomenologia expressiva da obra independentemente da sua genética, ou evocando a genética da obra para sinalizar esta ou aquela fenomenologia expressiva. E quando te refiro a genética da obra (uma obra coreográfico-musical), proponho-te uma metáfora que abraça o processo criativo em tudo o que influencia a gestação da obra, com uma ênfase natural na interação entre os seus genitores (coreógrafo e compositor) e nas circunstâncias, contingências e virtualidades empíricas do seu enlace criativo, nos rigores de uma gravidez mais ou menos conturbada.

Concordarás comigo se te disser que não podemos falar propriamente de colaboração quando Isadora Duncan interpreta coreograficamente a sétima sinfonia de Beethoven, ou quando Doris Humphrey explora relações estruturais possíveis entre a sua dança e a música de Bach. Não existe qualquer colaboração nas releituras de Pina Bausch ou Sacha Waltz da “Sagração da Primavera”, sendo ainda duvidoso que, na sua montagem original, a relação entre Stravinsky e Nijinsky tenha realmente configurado

uma verdadeira colaboração, no sentido de um mútuo condicionamento composicional, bem pelo contrário (do ponto de vista colaborativo, aquilo foi uma garbulha dos infernos). Alguns dos casos mais paradigmáticos e recorrentes nas sabatinas coreomusicais são-no porque referem os diversificados impactos sensíveis da obra, mais do que interrogam os labirintos da sua interdependência composicional. Ora, aqui entre nós, o que mais me intriga no gesto de colaboração coreográfico-musical são os fatores que condicionam os colaboradores e o seu meio colaborativo (e que condicionam a obra por interposta composição), e não tanto o que a obra resultante nos possa trazer de singularidade, ou de originalidade, ou de subversão num quadro de análise formal ou poética, mesmo quando esta análise ilumina afortunadas convergências composicionais.

Deixemos, pois, que a nossa prosa nos leve para um território com outras inquietações, mais relacionadas com as virtualidades produtivas da composição partilhada do que com a mera confrontação coreomusical entre partitura e desenho coreográfico, mais próximas da interrogação de um processo criativo dual do que da perseguição de um putativo modelo de conectividade formal. Faz tempo que, no torvelinho das minhas cogitações, vai aflorando uma articulação bipolar entre as questões temporais – a duração performativa - e as remissões simbólicas – a possibilidade de uma semântica híbrida, tributária não só de significações musicais e coreográficas, mas de qualquer âmbito de representação que incida sobre a conformação composicional dos colaboradores. É por este caminho que gostaria de te levar, leitor.

Comecemos por abrir o nosso obturador mental e amontoemos processualidades composicionais e resultados artísticos num grande acúmulo espaciotemporal. Pontos no tempo, pontos no espaço - esta é a relação entre música e dança que me segreda John Cage²⁸, convertido em grilo falante. Num processo criativo partilhado, compor música e compor movimento resulta numa duração na qual operam semânticas heterogêneas em infinita derivação no interior do seu acoplamento fenomenal - a obra em que se implica a simultaneidade do movimento e do som no

²⁸ Referência a “2 pages, 122 words on music and dance” (Cage 2011, 96-97).

tempo e no espaço e nesse movimento cria uma espécie de “unidade de multiplicidades”. No mesmo instante absorvemos o súbito *com brio* da orquestra e o salto do bailarino, as duas coisas são o mesmo ponto no tempo e no espaço e eu pergunto-te, como me perguntou o Bergson, se “não foi com pontos do espaço que se contaram os momentos da duração” (1988, 59)? A unicidade de que te falo vem então daí, da duração da obra entendida como elaboração contínua do absolutamente novo a partir de pontos no espaço e de pontos no tempo, uma unicidade que precede qualquer interpretação que apliques à relação entre rompantes sonoros e ímpetos visuais. Para me entenderes satisfatoriamente convém perceber a colocação de Bergson nesta relação do tempo com o espaço.

Para ele, a duração é a própria continuidade, infinitamente homogênea! Se alinhares o teu pensamento pela matriz bergsoniana e o salpicares com oportunos matizes deleuzianos, verás que no fluir do tempo performativo ocorre uma espécie de respiração contínua de perceptos e afectos, escoando sobre a tua percepção o seu encadeamento de intensidades, um rio de acontecimentos que se confunde com o caudal das tuas sensações. Mas para analisar a multiplicidade de materialidades que compõem cada momento isolado de uma duração, precisarás de as dispor no espaço: “Involuntariamente, fixamos num ponto do espaço cada um dos momentos que contamos, e é apenas com esta condição que as unidades abstratas formam uma soma” (Bergson 1988, 59). Se o torrencial conjunto de percepções e sensações nos ultrapassam na sua homogeneidade temporal, é com estes pontos do espaço, extraídos no fluxo homogêneo do tempo, que poderemos trabalhar os dois, na nossa aventura dialógica. Mas convém não esquecer que o tempo que dura é sempre anterior ao instante que retemos e que, assim sendo, a duração em si estará sempre além das palavras que podemos partilhar. “Não é com base nos próprios instantes que se trabalha, porque desapareceram para sempre, mas sim no vestígio durável que nos parecem ter deixado no espaço, ao atravessá-lo” (Bergson 1988, 60).

Estes vestígios do tempo, que representam o tempo propriamente dito e que se estendem no espaço como talos de capim num imenso gramado, são a substância da nossa linguagem. Dialoguemos, pois, no espaço, conformados que estamos com as volatilidades do tempo. Enquanto a duração reúne música e movimento num amplexo

apaixonado, como ir pensando nas azáfamas colaborativas entre compositores e os coreógrafos? Se a duração é homogeneidade, os processos de composição em si lidam com esta pontuação espacial, com estes signos do tempo convertidos num jogo de elementos heterogêneos entre a articulação de parâmetros temporais e o movimento de volumes, com remissões poéticas e conceitualizações determinantes, com notações simbólicas e experimentações exploratórias, com intuição improvisatória e inteligência compositiva. Não poderemos esquecer nunca, todavia, de que falamos sempre de uma coisa no lugar de outra, da conectividade das representações no lugar das intensidades da duração, das implicações composicionais no lugar da composição ela mesma, de pontos do tempo no espaço em lugar de uma duração performativa.

Assim te proponho animar as nossas deambulações em torno da colaboração coreográfico-musical com uma primeira provocação que me parece assaz conveniente: a possibilidade de traçar um território comum, competente para absorver o movimento de sentidos, representações e significações e orientado para projetar uma operatividade solidária em esferas composicionais complementares. Uma espécie de estaleiro composicional, muito amplo e arejado, onde as ferramentas da composição se cruzam com parâmetros composicionais, onde ressoam convergências expressivas nos ruidosos atritos processuais, mas onde palpita igualmente uma fatia específica do mundo que abriga todos os fatores de toda a natureza que, de um modo ou de outro, podem condicionar a laboração inventiva e os quais os colaboradores se dispõem a partilhar (refiro esta fatia de fenômenos empíricos um pouco *en passant*, mas não deixes que ela se apague por completo das tuas considerações, mais lá para a frente verás porquê).

Se tudo nos correr de feição, será esquadrinhando este exuberante estaleiro que encontraremos respostas para as nossas incertezas metodológicas. É que talvez seja a problematização deste plano extensivo, onde se conjura a futura simultaneidade unificada da obra a partir do mosaico heterogêneo dos seus fundamentos expressivos, a agulha magnética que apontará ao coreógrafo e ao compositor o rumo de superação do âmbito restrito do seu labor composicional, proporcionando o estabelecimento de um patamar cognitivo partilhado 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, sendo esta conversa o movimento que ousa arrombar a garagem hermética das habilidades específicas de cada criador. O processo criativo de uma obra coreográfica e musical tenderia, destarte, para uma dialogia heterológica: um diálogo em que se equilibram linguagens múltiplas sobre uma instável rede de significações que cruzam semânticas heterogêneas - movimento, som, imagem, palavra - bem como fatores de subjetividade cognitiva – percepção, afecção, memória, intuição, inteligência e invenção. É muita coisa, bem sei, mas cada coisa a seu tempo! Se estiveres de acordo, é neste território que nos aventuramos. Abramos, pois, a porta desse imenso estaleiro!

Fuga II - Distúrbios no teatro

A duração interna, percebida pela consciência, se confunde com o encaixar dos factos de consciência uns nos outros, com o enriquecimento gradual do eu; mas o tempo que o astrónomo introduz nas suas formulas, o tempo que os nossos relógios dividem em partes iguais, este tempo, dir-se-á, é outra coisa. É uma grandeza mensurável e, portanto, homogênea (Bergson 1988, 77).

O compositor Tristão Ventura senta-se molemente na cadeira de veludo vermelho e, ato contínuo, sente expelir uma ventosidade, enquanto o estomago acusa a sua presença com um moderado gorgolejar. Que ferro! Jantou mais cedo e às pressas para poder chegar a horas ao teatro e aflige-se agora com a perspectiva duma noite pontuada por acidentes digestivos e propensa a embaraçosas flatulências. Logo hoje, na estreia de *Zeitarbeit* de Barbara Riou - a nova obra da sua coreógrafa favorita. E, claro, com a música de Hsjitfz, aquele jovem compositor macedônio cuja recente notoriedade lhe desperta o maior interesse. Uma vaga melancolia, que reúne a sua indisposição às injustiças gerais do universo, insinua-se insidiosamente no seu espírito. Mas enfim, o teatro é confortável, o seu lugar é bem situado e o lustre que ilumina a sala, bem sobre a sua cabeça, é lindíssimo. Ventura inclina a nuca para trás e aprecia essa enorme jóia em forma de sombrinha invertida, circundada por um bordado filiforme de pingos de luz e magnetizada por uma estrela de quatro pontas no centro, toda ela também primorosamente rendilhada. Marulhando nesse pasmo escapa-se, pela sua boca entreaberta, uma indiscreta eructação, atraindo indiscretos olhares à sua volta e originando um indiscreto rubor nas suas faces, até então lívidas por conta do enjoo. Fica, por instantes, paralisado pelo vexame. Porém – oh, misericórdia! - sente um súbito alívio da sua indisposição e é com gratidão e bonomia que volta os olhos para o palco. Adeus tristeza. Esmorecem as luzes e o rumor das conversas atenua-se inexoravelmente até que apenas uma tosse seca, aqui e ali, persiste. Silêncio.

Seis músicos entram em cena, num lusco fusco de sombras e panejamentos, emitindo um rumor de passos temperado por ruídos curtos e secos de madeira e metal. Do lado esquerdo percebe-se o perfil grave de um piano. Pelos vultos que se vão posicionando na sua vizinhança, adivinha-se a presença de dois sopros, aparentemente

uma flauta e um clarone. Do lado oposto dir-se iam três instrumentos de corda, possivelmente um violino, uma viola e um contrabaixo. Descobre ainda um sétimo vulto, bem no cantinho direito, debruçado sobre uma pequena mesa, remexendo uns papéis. Há-de ser o maestro, pensa Ventura, talvez o próprio Hsjitfz.

A primeira sonoridade é o estrelejar de agudíssimas notas pelo teclado de piano. Um curto silêncio entremeia esta fugaz fritura e um jorro desordenado de linhas descendentes que se precipitam nos três instrumentos de cordas. Mais uma pequena pausa e agora são os dois instrumentos de sopro que gorjeiam estremecimentos frenéticos nas duas extremidades da tessitura, a flauta nuns píncaros muito agudos e estridentes, o clarone num reboiço de lamas profundas. Tristão Ventura adivinha, por estes momentos iniciais e pela sua própria experiência enquanto compositor, que a exposição musical se prolongará, pelo menos por alguns momentos, nesta conferencia tripartida de congregações tímbricas. O seu olhar, já familiarizado com a penumbra, acompanha o movimento espacial dos gestos musicais, do piano para os sopros, destes para as cordas, novamente o piano e, surpresa, reincidência das cordas, e por aí vai, perambulando pela largura do palco com fugazes vislumbres de alguns gestos mais enfáticos do regente na sua visão periférica. Bailarinos, nem vê-los.

Esta enxuta organização composicional dá lugar, como era de prever, a uma textura menos territorial dos timbres, deixando o encadeado das frases circular livremente da flauta para a violeta, do piano para o clarone e deste para o contrabaixo, criando um corropio de contrapontos que lembra a Ventura um bando de crianças correndo livremente daqui para ali, num jogo frenético de cabra cega. A música em si apresenta-se sólida e constante, vibrando como uma única fonte sonora que constitui também um espetáculo visual, em que o seu olhar é chamado pelos indícios sonoros que denunciam a respetiva origem organológica, transportando-o febrilmente pela geografia do palco como que numa meticulosa coreografia engendrada pela orquestração. A esta hora, a sua atenção encontra-se totalmente devotada às exuberâncias vibratórias da música, deixando de sofrer a interferência dos pequenos verbetes mentais com que vinha comentando a sua recepção.

O compositor Tristão Ventura dá por si fechando os olhos, abandonando a imagem dos intérpretes e mergulhando nas profundidades sonoras do espaço e na sua própria escuridão íntima. A composição, preciosa e ágil, ressoa num torvelinho de fluência e de detalhe, conduzindo não mais o seu olhar, mas o seu espírito, para um lugar

de deleite e de vertigem, um lugar aparentemente desprovido de dimensões, constituído apenas pela continuidade do tempo na duração, alimentada pelo movimento dos acontecimentos musicais. O crepitar dos trilos, a brusquidão das arcadas, a sinuosidade das melodias, tudo reverbera em seu redor numa geografia de modulações espaciais, de ondulações atmosféricas, de opulências vibrantes às quais Ventura se entrega inteiramente. Essa misteriosa narrativa precipita-o sobre paragens cada vez mais recônditas da sua intimidade, em relação às quais a sua vontade lúcida e a sua intelecção crítica podem cada vez menos. O poder de tração que a música imprime, associado à disponibilidade da sua concentração (potencializada pela câmara escura dos seus olhos fechados), transporta-o numa viagem contínua, mas plena de matizes (rítmicos, tímbricos, melódicos) que lhe revela, nos recônditos resíduos do seu pensamento, uma dimensão misteriosa da sua percepção. Uma dimensão abstrata do tempo, onde o compositor encontra, por assim dizer, uma unicidade muito própria, toda feita de multiplicidades sônicas, na justa medida de sua afecção pelo poder insidioso da música sobre a consciência. Uma impressão indefinível por palavras. Uma sublime intensidade que o fustiga com implacável comoção.

Mas eis que o seu enlevo é sacudido por um tropel seco, como o som de pés descalços sobre madeira. Abre os olhos num repente e se dá conta de que os bailarinos invadiram o palco, sete corpos que se deslocam apressadamente às arrecuas, traçando no espaço percursos amplos e espiralados. Por vezes rodopiam sobre si próprios e disparam em angulosidades inesperadas mantendo toda a área da cena num frenesi contínuo de deslocamentos desnorteados. Outras vezes, o grupo todo converge para uma zona mais recôndita, deixando um bailarino isolado em performatividades individuais específicas, mantendo, todavia, um pulsar dinâmico que a todos abrange. Num dado momento todos suspendem suas movimentações e erguem os braços para o céu como se recolhessem radiações cósmicas, noutro concentram os seus corpos num núcleo compacto, transfigurando todo o grupo num organismo exótico e oscilante. O olhar de Tristão Ventura segue todos estes movimentos com atenção e com deleite, procurando formas, detectando sentidos, evoluindo em sequências cuja energia abre múltiplas possibilidades de outros movimentos que 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. No espaço há um

momento e depois outro, e outro, e outro ainda, os lampejos da sua consciência assim os vão ordenando e criando sentidos, causalidades e antecipações, mas há também o som, sim, há um som, uma música, uma trilha sonora que acolhe todo este reboiço. Ou que o conduz...

Com a ponta dos seus dedos indicadores, o compositor Tristão Ventura pressiona o seu tragus, a pequena aba do pavilhão auricular que bloqueia o canal auditivo dos seus ouvidos. Exerce a pressão necessária à criação de um sutil e contínuo rumor interno, que se sobrepõe ao som, agora residual, que lhe chega do palco. A música 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, as geometrias são até mais claras, os bailarinos evoluem em claros trajetos contínuos, em claras sucessões de micro acontecimentos que se transformam continuamente. Porém, o ar que respiram parece ser outro, como se um inaudito nevoeiro sonoro houvesse desfocado a inteligibilidade dos gestos e dos percursos, obrigando o compositor ao reforço da sua atenção, ao franzir do seu sobrolho. O estado da sua consciência parece ter-se modificado, requisitando o seu pensamento para ordenar as figuras espaciais e atribuir-lhes um sentido que lhe parecia, até então, desnecessário.

Libertando os tímpanos dessa repressão aural, regressa aos seus ouvidos a percepção livre dos acontecimentos musicais na sala. Eis que movimento e música retomam a sua textura natural, fundindo espaço e tempo numa energia comum, fundindo a sua autonomia discursiva na convergência dos parâmetros estruturais (um acento rítmico, uma reiteração, um ralentando, uma evanescência...), como um ser vivo cujas partes, se bem que distintas, se penetram umas nas outras pelo efeito de uma solidariedade decorrente da sua própria duração. Tal como da performance dos bailarinos não lhe chega simplesmente a força física da ação de seus músculos, mas antes o desenho de uma presença em permanente transformação, da música recebe não apenas o fluxo de gestos musicais organizados, mas toda uma conformação da atmosfera vibrante a essa

presentificação cinética dos corpos em cena. Aos olhos e ouvidos de Tristão Ventura agiganta-se uma dimensão de totalidade entre o que vê e ouve, e essa sensação de totalidade cria uma vertigem que atropela a sua percepção das coisas isoladas (no seu ordenamento e no seu sentido) e o impele para uma sucessão de estados de consciência em que um seu ser mais íntimo e profundo se deixa viver, deixando de estabelecer uma separação entre o estado presente e os anteriores.

Subitamente, o som de um celular (cujos perversos efeitos sobre a concentração da plateia alguém negligenciou), aparta o compositor Tristão Ventura da sua ditosa contemplação. Entre as alterações abafadas e os surdos bufares de alguns espectadores indignados, o seu pensamento retoma a gravidade das grandes elucubrações. Pensa na duração como numa máquina que aglutina as ocorrências mais díspares num indiscernível emaranhado de intensidades que o captura por completo, que o atinge não só no espírito mas também na pele, na raiz dos cabelos, na fossa da glândula lacrimal ou no túnel formado pelas perfurações das vértebras. Uma máquina que agencia o tempo sobre a música e o movimento, criando uma imagem dinâmica que plasma a circulação dos corpos e a circulação do som num plano de imanência palpitante, que por sua vez se transforma em movimento do seu próprio pensamento. Não é assim que ele pensa o que se passa na sua frente? Não é assim que o que se passa na sua frente dura?

Disposto a consolidar estas noções num sistema fiável, Tristão Ventura resolve recapitular o percurso das suas percepções. Volta a fechar os olhos, recuperando os aspectos propulsores do som, volta a abri-los e a tapar de novo os ouvidos, procurando a crueza incompleta dos corpos em movimento, volta à contemplação de um todo múltiplo e paradoxalmente unificado. O trilho por onde a música o transportou, quando de olhos fechados, revelou mais uma vez a 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, Ventura atuou de novo sobre o reverso do espaço do bailarino, modificando a qualidade do fluxo do tempo a que o bailarino se sujeita. Ao destampá-los, pensou que a colaboração entre compositores musicais e coreógrafos se edifica neste campo acidentado, em que o poder de tração que a música imprime no tempo enlaça a presença da imagem dinâmica dos corpos.

Excitado com o lampejo de interessantíssimas possibilidades nesta teoria promitente, o compositor Tristão Ventura repete o ciclo empírico uma vez mais: fechar os olhos, abrir os olhos e tampar os ouvidos, destampar os ouvidos e, de novo, fechar os

olhos, abrir os olhos e tampar os ouvidos, destampar os ouvidos, abrir, fechar, abrir e tampar, destampar, abrir, fechar...

Infelizmente, estas sucessivas perturbações dos seus terminais sensoriais, associadas a uma digestão malfeita, provocam um refluxo ácido que lhe amarinha pela glote e o obriga a abandonar a sala sem mais ponderações.

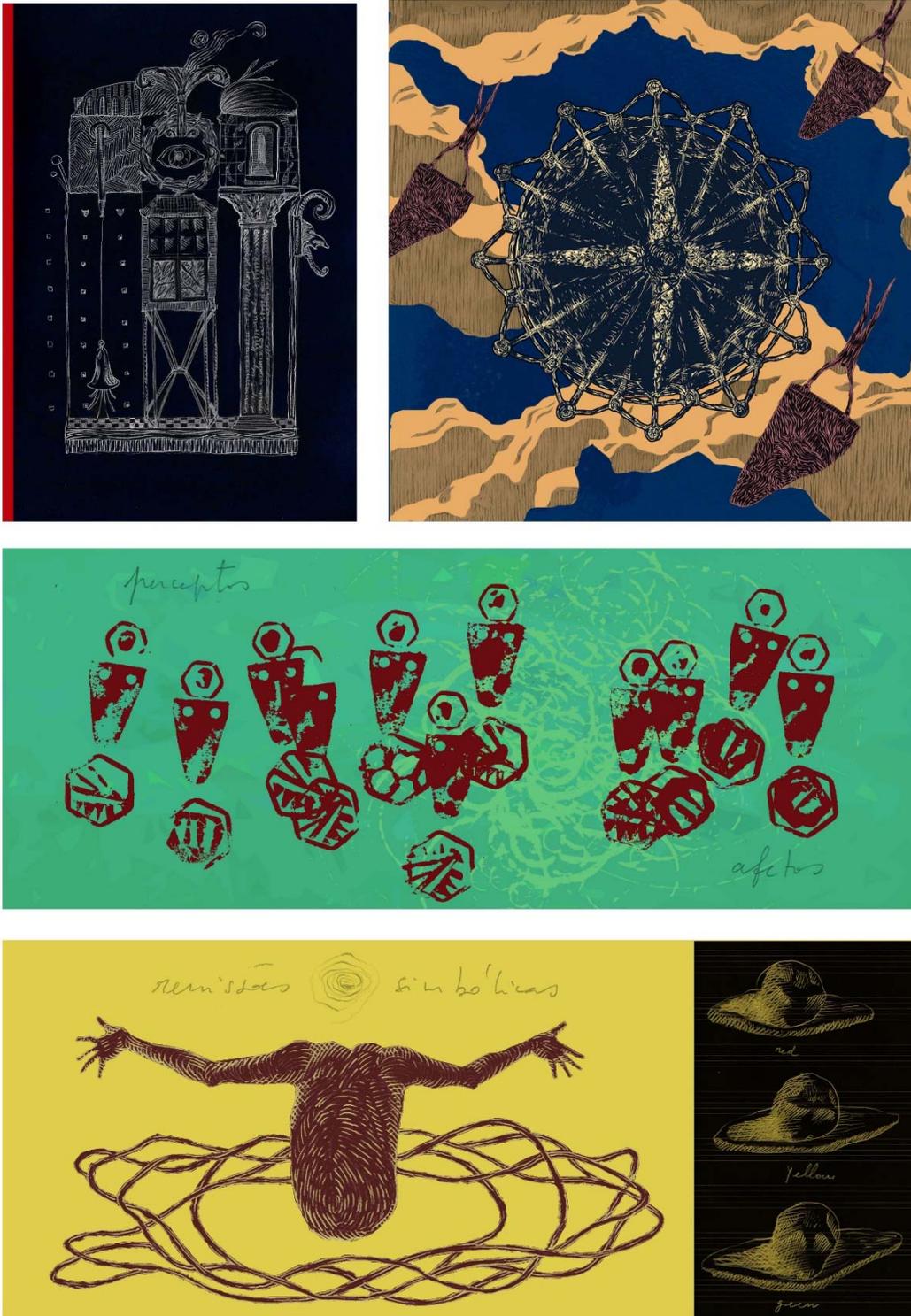


Figura 3: "Duração e simulatneidade".

Prelúdio III – Dialogia e imanência

Ora aqui estamos no imenso estaleiro das implicações composicionais. Desculpa a desordem e fecha a porta atrás de ti, por gentileza. A pouco e pouco iremos pondo ordem nesta bagunça. A exploração que te venho propondo do campo de estudos das relações entre música e dança se converte, aqui, no questionamento da relação entre os colaboradores. É o momento em que esta pesquisa encontra o seu rumo, desviando o foco das funcionalidades estritamente coreomusicais (com o seu lastro de preceitos metodológicos) para um horizonte ontológico agenciado pela dialogia colaborativa. E repara bem nesta palavra, dialogia, repara de onde ela nos acena. À primeira vista, evoca a linguagem e refere o diálogo - conversa, comentas laconicamente. Sucede que a linguagem é o que dispomos para apreender o mundo, representa-lo na consciência e, de alguma forma, devolvê-lo a outrem devidamente codificado numa inteligibilidade simbólica, não é assim? As palavras adequam-se inteiramente a tal propósito, com elas dialogamos neste momento e tudo corre sobre rodas - digo eu, imaginando a tua silenciosa aquiescência. Não há motivo para pensar que outra coisa acontece entre um coreógrafo e um compositor, a partir do momento em que o destino os reúne num processo de colaboração. Interessa-nos, por conseguinte, determo-nos por momentos neste assunto, evitando precipitarmo-nos em abismos semióticos, mas não deixando de identificar alguns aspectos mais vibrantes, que poderão vir a ser bastante proveitosos para nós.

A criatividade artística é um domínio assaz misterioso e eminentemente individual, cada criador opera segundo as suas circunvoluções neurais, acoplando saberes acumulados, memórias incidentais, intuições impremeditadas, programas conceituais, todo o alvoroço sináptico que organiza um monumento de representações íntimas a partir da composição de fragmentos dispersos tanto pelos incontáveis recantos da consciência como pelos obscuros gargalos do inconsciente. O encontro entre dois criadores e o propósito de uma colaboração transforma estas complexas, heterogêneas e exclusivas configurações em algo a que poderíamos chamar de enunciado, com cuja partilha cada um dos colaboradores terá que interagir. Ao se deparar com outro enunciado, produzirá um ato responsivo, concordando ou

discordando, complementando e se construindo nessa interação. A estas andanças - aos seus caminhos, encruzilhadas e abismos - chamaremos dialogia.

É nesta perspectiva que recebemos o pensamento de Bakhtin, o que veremos ser da maior importância, considerando as linhas de fuga que o conceito de dialogia abre para o nosso pensamento, ponderando as propriedades dialógicas da língua e a evidência de que cada enunciado é proferido por uma voz que o vive para além da linguagem e se encontra com o discurso de outrem numa interação de vitalidade e de confronto. Mesmo na minha interlocução contigo, sagaz leitor, e perante a falta de contraditório (talvez por conta da tua circunspeção ou da tua timidez ou da tua polida civilidade) existem vozes que dialogam, que se questionam, que se desdizem, e isso é muito natural porque o dialogismo não se restringe ao diálogo face a face, mas a todo enunciado no processo de comunicação manifestado em diferentes dimensões. Naturalmente, preferiria que, de quando em vez, manifestasses a tua opinião, ou teu ponto de vista sobre as minhas elucubrações. Ambos procuramos uma verdade entre as verdades possíveis e, “na perspectiva bakhtiniana, a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas está na interação dialógica entre pessoas que a procuram coletivamente” (Souza e Albuquerque 2012, 115). No diálogo entre o coreógrafo e o compositor, a alternância de perguntas e respostas, a perplexidade diante dos atos, representações e discursos alheios, assim como os distintos pontos de vista e diferentes valores em jogo, fazem da dialogia um processo vivo de produção de sentidos sobre os modos de perceber e significar os processos criativos.

A dialogia, como conceito, abre também uma outra porta que nos dá acesso à alteridade; a alteridade, por sua vez, desvenda uma janela para a compreensão e aprofundamento da própria dialogia e pergunto-me se não será mesmo uma chave mestra para o entendimento da colaboração entre os sujeitos dialógicos. Verás que a alteridade, ao longo da nossa conversa, será objeto de recorrentes e ambiciosas aproximações, mas não é este o momento de esmiuçar a sua pertinência de modo exaustivo. Não deixo, todavia, de sinalizar que, na sua concepção, a alteridade não se limita à consciência da existência do outro, nem tampouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento. Neste preciso momento, por exemplo, dirijo-me a ti com a parcimônia que a nossa distancia impõe e com a

temperança que me permita intuir fissuras e lacunas naquilo que te digo agora: o outro, que tu és, representa para mim o lugar da busca de sentido, mas também, simultaneamente, da incompletude e da provisoriedade - será que pensas naquilo que eu penso que estás pensando? Essa perspectiva traz-me a condição de inacabamento permanente enquanto sujeito perante um objeto instável e intenso, enquanto vir-a-ser da minha condição de homem no mundo, assim como também me previne da precária condição de teorias que busquem e presumam, através de uma linguagem instrumental, representar a totalidade da experiência do colaborador na colaboração. No processo criativo que implica a criação coreográfica com a composição musical abre-se um palco privilegiado para o exercício desta dialogia aberta, atenta e reflexiva:

Há acontecimentos que, por princípio, não podem desenvolver-se no plano de uma única e mesma consciência e pressupõem duas consciências estanques; pois o componente essencial do acontecimento é essa relação de uma consciência com outra consciência, caracterizada justamente por sua alteridade - é isso que sucede com todo acontecimento criativamente positivo, que veicula o novo, que é único e irreversível (Bakhtin 1997, 102).

Outra interessante decorrência da dialogia bakhtiniana para a qual chamo a tua atenção é a ideia de exotopia. Na opinião de Bakhtin, uma boa relação dialógica entre nós é aquela que, considerando aquilo que percebo no que vês em mim, me permite ver-me a mim mesmo de maneira diferenciada e não coincidente com a visão que eu tinha a meu próprio respeito antes, o que resulta de um acréscimo da minha visão e da minha consciência. Esse movimento demanda que eu tente me posicionar no teu ponto de vista e tente ver o que tu vês. Porém, se apenas me abandono a esse olhar, se apenas o duplicar ou me submeter a ele, o resultado será uma mera cópia, uma banal fusão das nossas visões. Nesse caso, conseguiremos, no máximo, um olhar empático, em que coincido contigo e com o que vês. O processo exotópico se realiza justamente quando, munido desse teu olhar, retorno a mim mesmo e coloco em ação o excedente de visão que tu me proporcionaste, o que transforma e atualiza muito do que penso sobre o mundo. É quase como se eu agora fosse uma outra pessoa. Tratar-se como um outro para poder ver-se melhor não é uma tarefa fácil, mais a mais quando o outro és tu e, até agora, não disseste uma palavra...

Mesmo assim, colocando-me no teu lugar e regressando a mim próprio, identifico na reverberação do teu silêncio uma discreta ansiedade: onde quero eu

chegar com isto? Para já, a lado nenhum em particular. Contento-me em soprar no teu ouvido este conceito primeiro, a dialogia que transporta o âmbito da nossa conversa para instancias mais complexas e possibilidades labirínticas. É claro que isto não é tudo - isto ainda é quase nada - mas é já um bom início! A partir da vinculação dialógica entre coreógrafo e compositor musical se irão desvelando para nós outro tipo de pertinências, como num tear de variação pura. E novos conceitos virão em nosso auxílio, novas ferramentas para o exercício do pensamento. É ir andando com calma.

A nossa dialogia irá, portanto, acolher e orientar uma conceitualização progressiva do mundo que nos cabe dentro deste estaleiro e que, no momento, se apresenta na maior das desordens; aqui um *grand jeté*, ali uma forma-sonata, mais adiante uma massa que se move ordeiramente numa ribalta, logo ao lado um pesado silêncio, sobre ele algumas imagens-movimento, ruínas, passeatas, vastidões cósmicas, esta grande mesa verde iluminada por uma luz ténue, aquele par de cadeiras desirmanadas, por entre estas cortinas algumas aflorações inspiradoras, mais ou menos a propósito disto ou daquilo, algumas intensidades que parecia não estarem lá e que se notam de surpresa nas pregas de um figurino, nas esquinas de uma cidade, na solidão de uma ilha, nos tons sépia de um velho retrato, uma barafunda de existências que clama por nós.

Com tempo e vagar, veremos nas coisas algo mais do que aquilo que elas nos habituaram a reconhecer, pois tudo o que existe neste estaleiro nos importa e importa-nos apreendê-las, ainda que resistam à nossa captura. As coisas estão visíveis, podemos observá-las, e na dialogia iremos absorvê-las em representações móveis, mutantes e rápidas, trocá-las entre nós, extraíndo delas a sua potência intrínseca, alimentando-nos das suas imanências. Lembro-te que imanência deriva da palavra latina *immanēns*, que por sua vez contrai os termos *im* (em) e *manere* (habitar, permanecer) criando o sentido de "permanecer dentro" ou seja, de algo que existe ou permanece no interior daquilo que é. A imanência é, assim, uma potência do que existe perante a tua percepção (opondo-se a transcendência, algo que não existe nas coisas, mas nas digressões intelectivas que fazes em torno delas ou, seja, na tua idealização do abstrato e do universal).

Ora este estaleiro composicional, palpitante de fatores de toda a natureza que, se se deixam explicar à vista, não deixam de se implicar em potência, poderá muito bem ser algo a que Deleuze chamaria de “plano de imanência”. Neste momento inaugural da nossa dialogia, apalavrada que está a construção de um edifício conceitual capaz de absorver o movimento de sentidos, representações e significações que gravitam em torno da colaboração coreográfico-musical, vem a propósito introduzir uma primeira nota sobre o “pré-conceito” de plano de imanência, antes de te desafiar para a encruzilhada de conceitos que nos aguarda no nosso próspero futuro.

Para Deleuze & Guattari (1996), a invenção ou a produção dos conceitos remete à instauração de um "plano de imanência" que, podendo embora ser caracterizado como "pré-filosófico", não deixa de ser contemporâneo e indissociável dessa invenção e dessa produção. Este plano de imanência pode ser entendido como uma “imagem do pensamento”, uma arena na qual germinam conceitos e sobre a qual eles se movimentam infinitamente:

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeças. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um Todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado, omnitudo que os compreende a todos num só e mesmo plano. É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno (Deleuze e Guattari 1996, 46).

Ajustando o nosso estaleiro composicional a essa arena de implicações imanentes, aproximaremos a dialogia do mundo ao nosso alcance, transformando o mundo em possibilidades conceituais e trazendo-as para a nossa conversa. Penso que já terás suspeitado que este estaleiro pode perfeitamente se transformar numa mesa, num platô ou numa taça. Para tanto, Deleuze cabe-nos como uma luva e partilharei contigo, sem mais delongas e de modo assaz sintético, o conceito de devir. A partir dele anteciparei alguns aparatos mais, que irão orientar os destinos do nosso agradável diálogo. Mas não te assustes, cada a coisa terá o seu tempo, o seu devir dialógico! Conceito a conceito procuraremos no encontro entre a dança e a música o encontro dos devires, garimpando tais devires a partir das imanências do mundo.

Para Deleuze & Guattari (1997), 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 colaboração e a obra (o devir obra da colaboração). O devir institui uma zona de indiscernibilidade 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 e Guattari 1997, 18). O devir é, portanto, imanente ao acoplamento entre os dois termos, imanência sobre a qual nos debruçaremos com vagar e empenho lá mais para a frente.

Para já vamos dando os primeiros passos neste nosso galpão-mesa-taça-platô imaginário que serve de morada à dialogia da colaboração, atendendo à desordem das suas imanências, e aos devires da sua potência intrínseca. Aqui o pensamento observará a obra como materialidade de um devir composicional, aqui o compositor e o coreógrafo implicar-se-ão num devir de alteridade, aqui o esforço de composição musical terá um devir coreográfico e o desenho de movimento terá um devir musical, aqui o tecido de multiplicidade intensivas do processo criativo perscrutará o seu devir obra, aqui a cognição perceberá o seu devir invenção, aqui a colaboração ensaiará o seu devir experiência. Compositor e coreógrafo constituir-se-ão aqui como personagens conceituais de uma filosofia da colaboração no seu devir coreomusical. O território da colaboração converter-se-á num plano de imanência de múltiplas topografias. A máquina colaborativa configurar-se-á em agenciamentos concretos, projetando uma arquitetura de conceitos em devir.

Aqui, os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem à mesma filosofia, mesmo se têm histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes (Deleuze e Guattari 1996, 30).

Preparamo-nos, pois, para uma longa jornada em torno deste corripio de conceitos, armados em harmonia, comunicantes e replicantes, uma arquitetura minuciosa que desejaria iluminar de uma vez só, para que pudesses apreciar num

lampejo todas as virtualidades e desafios da colaboração coreográfico-musical à luz de um faiscante plano de imanência, implantando no teu pensamento uma espiral aberta à ressonância de uma possibilidade não fragmentada, a uma totalidade virtuosa, a uma consistência anterior a toda a alteridade colaborativa.

Para tal gostaria que transformasses o nosso estaleiro, solidamente circunscrito num galpão imaginário, e o substituísse não por uma mesa ou por um platô, tampouco por uma taça, mas antes por uma gigantesca planície, cruzada continuamente por ventanias em variação perpétua entre diferentes pressões atmosféricas, numa ciranda constante de ventos alísios carregados de umidade, rebatidos por ventos contra-alísios muito secos e uivantes, permeados por brisas ligeiras que descambam em ferozes monções e histriônicos tornados. Nessa planície, areias, objetos, imagens e sentidos são arrastados por tais correntes em permanente derivação, permitindo-te imaginar a tua própria imaginação, ouvindo o silvo vibrante dos conceitos em desafio, observando as volutas da sua implicação em encruzilhadas que se iluminam e que logo produzem novas obscuridades, num vertiginoso jogo de imanências. E gostaria que imaginasses o compositor e o coreógrafo atravessando essa paisagem, caminhando sobre as articulações paramétricas entre a música e a dança e sugados pelo vórtice da dialogia colaborativa, para onde confluem, em velocidades infinitas, a produção de intersubjetividade, a divergência das séries, o esforço de composição, a duração como totalidade espácio-temporal, o eterno pulsar da diferença e da repetição, a estranha natureza das emoções, a tensão entre sentido e intensidade, o rosto do outro, o abismo da experiência, uma revoada de conceitos a que nos entregaremos sem cerimônia para compor a imagem nosso pensamento coreográfico-musical.

Neste grande plano de imanência da criação coreográfico-musical, o horizonte da obra poderá então desdobrar-se sobre o seu próprio processo criativo e o processo criativo poderá erguer o seu devir obra. Esta poderá dissipar a sua multiplicidade quantitativa nas multiplicidades qualitativas da sua própria genética, integrando a sua duração performativa na duração expandida da experiência de colaboração. A experiência de colaboração poderá dissipar a sua multiplicidade quantitativa nas multiplicidades qualitativas da dialogia colaborativa e das suas contingências empíricas. Então, os personagens conceituais do compositor e do coreógrafo poderão colaborar na

estabilização de conceitos cujo cruzamento e deslocação sobre o plano de imanência poderá, por fim, escancarar a janela de um pensamento abrangente sobre a obra a que aspiram.

Fuga III – O deserto conversável

Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento (Bakhtin 1997, 414).

Certa ocasião, o compositor Tristão Ventura teve oportunidade de viver uma experiência deveras singular. O coreógrafo Crispim Cortês, com quem tivera já repetidas oportunidades de partilhar alguns processos criativos (e, nesse interim, estabelecer uma boa amizade), desafiou-o para uma aventura inusitada: trabalharem numa criação conjunta para uma companhia de dança africana, criação essa que seria precedida por uma residência artística em pleno deserto do Namibe, deserto esse tido como o mais antigo deserto do mundo. Pretendia-se com tal digressão preparar o espírito para o tema da peça, o qual gravitaria em torno da obra de uma eminente personalidade local, a qual, por sua vez, houvera dedicado parte substancial da sua vida ao estudo daquelas paragens e dos seus respetivos traços culturais, entre muitas outras notoriedades que seria fastidioso estar aqui a enumerar.

O que convém saber é que compositor e coreógrafo acreditavam conseguir, com a mútua imersão temporária em tão áridas paisagens, o levantamento de um universo criativo comum, um universo auspiciosamente peculiar e impressionante e, sobretudo, um universo que, com toda a probabilidade, se derramaria a si próprio para lá das fronteiras triviais de qualquer idealização preliminar. Animava-os, portanto, um certo ímpeto aventuroso pelo desconhecido e, de forma não menos provocativa, a abertura à eventual modulação dos seus desígnios criativos pessoais em decorrência de tal aventura, bem como a curiosidade em relação ao surgimento de imponderáveis canais que viessem a irrigar o sequioso território da sua colaboração, ou seja, à arrecadação pelos trilhos do deserto de novos e viçosos argumentos para o seu diálogo composicional, em suma, uma soberba oportunidade saturada de estupendos prenúncios.

A verdade é que, apesar do sucesso artístico das obras e da serenidade dos respectivos processos, o compositor sentira, nas suas anteriores colaborações com

Crispim Cortês, um relativo malogro dos seus propósitos de interação criativa. Tal malogro se consubstanciava na também relativa dissonância entre os diálogos preliminares sobre desígnios compositivos (sempre estimulantes mas nem sempre muito concludentes) e algumas perplexidades no trabalho em estúdio, eivadas do que arriscaria qualificar como dessincronias perceptivas, ou talvez desorientações expressivas, ou ambiguidades dramáticas, ou até inconsistências conceituais, um não sei quê de incompletude, um sabe-se lá de precipitação, ou de superficialidade, de ligeireza...enfim, algo difícil de exprimir com rigor.

Não que tais ocorrências fossem desmotivadoras ou importunas, já que todas as propostas do compositor eram recebidas, regra geral, com aprovações vibrantes e, não raro, com euforias. Aqui era necessário alterar uma duração, ali reforçar um ritmo, nada que comprometesse o lépido fluxo de matérias compostas. Mas acontecia que o confronto dos seus esboços composicionais com a criação de movimento, que seriam supostamente uma base de trabalho para propiciar reformulações estruturantes ou ajustes discursivos em função de uma funcionalidade cinestésica entretanto desvelada, eram frequentemente surpreendidos por um desenho coreográfico praticamente finalizado (a agilidade coreográfica de Cortês é deveras estonteante), deixando o compositor a braços com o esvaziamento de eventuais atritos expressivos que ele próprio se dispusera a detectar, denunciar e a debater com algum vagar. Se, do ponto de vista prático, o comprazimento de Cortês configurava uma peculiaridade processual aparentemente propícia a Ventura, este não deixava de sentir um rastro de insatisfação consigo mesmo e até, de vez em vez, uma vaga sensação de negligência. Dava a ideia de que uma excessiva lubrificação metodológica acabava por originar uma espécie de empastelamento dialógico, como se ficassem por conversar um rol de imanências latentes que, para Tristão Ventura, deixavam o processo criativo incompleto, o seu pensamento confundido e a sua consciência menos leve.

Não significa isto que a comunicação verbal fosse deficitária ou menos valorizada, mas apenas que algo surgia no âmbito da economia composicional que atropelava os méritos interpretativos do compositor. Para ele, existe um ponto de satisfação entre o que se propõe fazer e o que aparece feito, e esse ponto parecia eclipsar-se perante o turbilhão de movimentos dos bailarinos. Tristão Ventura dava-se então a esforçadas ponderações; talvez o destino da sua colaboração com Crispim Cortês não se jogasse tanto na meticulosidade da escrita coreográfico-musical como no erigir de uma

poética que a antecede, na consolidação ou enriquecimento pré-composicional de vinculações extrínsecas à dança e à música, numa ainda não experimentada possibilidade de deslocação do esforço colaborativo do chão do estúdio para uma dialogia de imaterialidades expressivas, para uma coreografia de enunciados preliminares competente para reinventar o território da sua parceria²⁹. Se é o pensamento composicional que estabiliza o movimento das ideias - cogitava Ventura - e se é na materialidade dos gestos compositivos que esta colaboração tende a naufragar, quem sabe se o enriquecimento da prévia circulação das nossas ideias não garantirá maior consistência na ulterior persecução de gestos de composição convergentes? Quem sabe se, no corpo das palavras que veiculam as nossas ideias, não se ocultam as oportunas faíscas que deflagram propósitos afins e partilháveis, um qualquer magnetismo capaz de gerar o campo gravítico de núcleos expressivos, em torno dos quais possam orbitar a massa dos movimentos e a energia das sonoridades? Neste quadro de considerandos, a inaudita oportunidade da viagem e a expectativa de uma convivência apartada de estúdios ou de outras habituais instâncias de produção (com o respectivo ensejo de imersão conjunta num ambiente radicalmente excêntrico às suas rotinas colaborativas), surgia como uma oportunidade de ouro. Ainda antes da partida, o compositor Tristão Ventura já descortinava o despontar de novos e amplos horizontes para esta singular conexão colaborativa.

E lá foram.

Chegaram ao estuário de um rio seco, nas vizinhanças de uma vasta lagoa e de um conjunto de habitações de pau-a-pique, entremeadas com meia dúzia de construções de alvenaria. Vinham acompanhados por Joel Salvador, um antropólogo que os iria guiar pelas extravagancias desérticas e seus áridos prodígios. A pequena aldeia abrigava populações nativas nas suas habitações rudimentares (numa variada conjugação de etnias transumantes convertidas à sedentarização), e um pequeno grupo de funcionários administrativos, estes com direito a residências menos lacustres. Uma delas era o domicílio do antropólogo Joel Salvador e outra era a sede de um centro de estudos local,

²⁹ “Dois enunciados distintos confrontados um com o outro, ignorando tudo um do outro, apenas ao tratar superficialmente um único e mesmo tema entabulam, inevitavelmente, uma relação dialógica entre si. Ficam em contato, no território de um tema comum, de um pensamento comum” (Bakhtin 1997, 342).

onde se instalaram o compositor Tristão Ventura e o coreógrafo Crispim Cortês. A primeira imagem desse estranho mundo foi, assim, um cruzamento dissonante entre hábitos de sobrevivência ancestrais e algumas comodidades modernas, como a presença de geradores elétricos cujo rumor contínuo retardou o reconhecimento da silenciosa vizinhança do deserto. Esta só chegou de noite, ao desligarem os comutadores, enchendo o vazio do breu com um vácuo sibilante, assobiado por ventos longínquos.

Que paz - suspirou Cortês - que misterioso - replicou Ventura!

Seguiram-se dias de assombro, repartidos entre breves surtidas de reconhecimento na periferia da aldeia e longas incursões pelas areias infinitas do deserto. Nas grandes jornadas deslocavam-se num *Unimog*, um velho veículo militar reconvertido a estas mais pacíficas funções. A companhia do antropólogo revelou-se crucial tanto para o estabelecimento de rotas exploratórias como para a negociação de apoios pontuais entre os sobas das minúsculas comunidades nômades que perambulavam por aquelas lonjuras, pastoreando gado e fixando-se aqui e ali por períodos demarcados pelo capricho dos afloramentos freáticos. O antropólogo Joel Salvador, embora de índole muito propensa a distrações e a esquecimentos, movia-se naquelas paragens com uma desenvoltura notável, adquirida, ao longo de muitos anos, na combinação entre o seu afeto pelas engenhosas estratégias de sobrevivência dos grupos nativos com o magnetismo das paisagens em eterna erosão. Desenvolvera assim um discurso sobre o deserto que misturava, como quem não quer a coisa, análises político-sociais das culturas endógenas, críticas sibilinas aos históricos esforços de integração administrativa destas populações pelos vários poderes coloniais e independentes, subsídios sortidos sobre a insólita economia das relações entre homens e animais, vívidas descrições sobre mutações geológicas e singularidades botânicas, enfim, Ventura e Cortês sentiam-se amiúde acompanhados por uma espécie de enciclopédia ambulante com as pitorescas feições de um avô exótico e protetor.

Essas incursões mais audaciosas obedeciam a algumas rotinas preliminares e a vários procedimentos preventivos já que, uma vez no deserto, a resolução de qualquer adversidade, de qualquer infortúnio, de qualquer atrapalhação, dependeria de uma capacidade de antecipação nada despicienda. Pela madrugada, Tristão Ventura e Crispim Cortês acomodavam-se sobre uns colchões que forravam a caixa de carga do *Unimog*, uma forma sagaz de atenuar a trepidação constante, mais própria de rigores militares dos que de expedições pacíficas, ficando Salvador entregue às funções de motorista. Iam

apetrechados com bidons de combustível, ferramentas, água e víveres, além de algumas garrafas de aguardente de banana e pirulitos – moeda de troca para agilizar a eventual cooperação de habitantes locais que se viesse a propiciar, ao longo de cada jornada.

Abandonado o arremedo de civilização que, no âmbito daquele imensurável oceano de areia, se afigurava como um reduto uterino, abria-se aos viajantes uma topografia aparentemente minimalista, impressão prematura que rapidamente se desmentia a si própria. Os quilômetros iam passando e percebia-se uma espécie de dilatação do tempo na sutileza com que a paisagem ia mudando. Aqui areia, apenas areia, dourada e fina; quinze minutos mais tarde, 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. Compositor e coreógrafo aprendiam a distinguir pequenas alterações que prenunciavam transições geográficas mais radicais.

Que volúvel horizonte - opinava Cortês - um eterno retorno - aditava Ventura!

Uma das primeiras viagens levou-os a *Okuwakuma*, um complexo de corpulentas rochas vermelhas, esboroadas e multiformes, escavando entre elas um percurso labiríntico que os guiou pela escultura do tempo. Formas insólitas nasciam abruptamente do perfil heterogêneo dos maciços rochosos, dando a impressão de terem resistido à catastrófica erosão das suas áreas envolventes, desenhando perfis acidentados, eretos, desmesurados. De um seixo gigante e curvilíneo assomava um monólito desenhado com precisões geométricas, mais à frente um complexo de formas oblongas eram esmagadas verticalmente umas contra as outras, numa aglomeração asfixiada de penitentes em agonia, a que se seguia um desfiladeiro de caixotes disciplinadamente estriados por estratos sedimentares intercomunicantes, sucedendo-se uma coleção de perfis debruçados sobre um polo de atração invisível, como uma conferência de ursos em torno de um favo de mel imaginário. Os três iam caminhando lentamente sobre areia e pequeninas pedras, as camadas mais recentes do tempo; de vez em quando separavam-se para deambular isoladamente, parando aqui e ali à sombra de eras mais remotas, consolidadas nessas formas em permanente transfiguração. Protegidos do vento podiam olhá-las em silêncio, atentos à muda expressão da sua erosão infinita. Depois reuniam-se de novo, como se um misterioso apelo os impelisse a partilhar interrogações, perplexidades ou estados de alma. O antropólogo Joel Salvador tendia a emitir entrecortadamente algumas notas avulsas sobre rochas sedimentares, compactações e

litificações, enquanto os dois amigos se remetiam para observações de índole ora mais poética, ora mais metafísica. Nesses diálogos esfiapados, a voz de cada um ia modulando as paredes voláteis das rochas, que, por sua vez, refletiam como espelhos uma imagem com renovadas reverberações, ataviando a presença intemporal e majestosa das formas com ricas ornamentações significantes³⁰.

Reparem como são dignas, épicas, austeras - aclamava Cortês - dir-se-iam fósseis, colossos, falanges - extrapolava Ventura.

Foi o vento - suspirava Salvador.

Doutra feita visitaram um oásis, secretamente embutido num rebuço de maciços calcários. Atravessando um túnel sombrio, desaguaram num rincão de falésias circulares que emoldurava um vasto e insólito espelho de água. Nas suas margens florescia uma coroa verde de vegetação rasteira, aqui e ali uma palmeira, do azul esverdeado da lagoa sobressaía uma profusão de nenúfares, o ar se tornava subitamente fresco e húmido. Nos píncaros das falésias envolventes agrupavam-se bandos de pássaros, ao longe distinguiam-se, pelas suas longas pernas, alguns flamingos, duas crianças pescavam na borda da lagoa enquanto o rebanho de cabras que apascentavam flanava pelas redondezas. Para quem palmilhara quilômetros a esmo por mares de plasma quente rumo a horizontes de trêmula transparência, tratava-se de um prodigioso confronto! Joel Salvador 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 rochosoilhava a lagoa como um segredo escondido em sua caprichosa perenidade, bucolicamente repimpado num oceano de areia. E novas palavras assomavam, fendendo o espaço com ressonâncias voláteis³¹:

³⁰ “A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião, têm sempre sua expressão verbal. É isso que constitui o discurso do outro (de uma forma pessoal ou impessoal), e esse discurso não pode deixar de repercutir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. A relação com a palavra do outro difere radicalmente por princípio da relação com o objeto, mas sempre acompanha esta última” (Bakhtin 1997, 320).

³¹ “As palavras se dividem, para cada um de nós, em palavras pessoais e palavras do outro, mas as fronteiras entre essas categorias podem ser flutuantes, sendo nas fronteiras que se trava o duro combate dialógico” (Bakhtin 1997, 384).

Vejam como pulsa, resiste, proclama, viceja, desponta - exultava Cortês - parece que segreda, canta, embala, protege, promete - amortecia Ventura.

Foi o mar – esclarecia Salvador.

O compositor Tristão Ventura sentia crescer, na sua porosidade perceptiva, uma valência extrínseca, uma nuance original que sobrevinha no afloramento das suas palavras, um elo dúctil que as ligava ao panorama e à sua respectiva intensidade, mas que não decorria exclusivamente do seu testemunho empírico, antes era matizado, ou atualizado, ou mesmo reorientado pelas impressões verbalizadas por Crispim Cortês e, num plano distinto mas de modo correlato, pelos instrutivos argumentos de Joel Salvador³². Ouvindo as palavras dos seus companheiros, pequenas curvaturas iam atenuando as arestas fronteiriças do seu assombro íntimo e da sua engenhosa ipseidade, como discretos ornatos que transfiguravam a própria paisagem num vigor entoadado a duas vozes e algumas notas de rodapé!

Mas novas e potentes experiências aguardavam os viajantes. Ao longo dos dias foram-se sucedendo excursões mais longas ou mais breves, mais impressivas ou menos surpreendentes mantendo, todavia, a propriedade comum de aprofundar a conexão dialógica entre Ventura e Cortês, aumentando palavra a palavra uma espécie de excedente perceptivo que, no ato de reconstituir em imagens mentais as perplexidades experimentadas, acrescentava a essas representações algo que o outro, na posição que ocupa, não poderia ver, um mundo a que o outro oferecia as costas, matérias, movimentos e aparições que, em função de diferentes olhares, eram acessíveis a um e inacessíveis a outro³³. Imagens sem fim iam sendo coletadas e conversadas, uma cordilheira que se

³² “Bakhtin recorre ao conceito de exotopia para explicitar o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo, ou seja, o que ela, a consciência, não pode fazer consigo própria. Diz o autor que há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher. Cada um de nós se encontra na fronteira do mundo que vê. Ao aproximar os conceitos de exotopia e dialogismo, ou seja, a experiência espaço-temporal com a experiência vivida na linguagem, Bakhtin dirá que do mesmo modo que a minha visão precisa do outro para eu me ver e me completar, minha palavra precisa do outro para significar” (Solange Jobim e Souza 2012, 113).

³³ “Esse excedente constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros (e, correlativamente, uma certa carência — o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim, mas isso não é essencial para nosso propósito pois, em minha vida, a inter-relação “eu-o outro” é concretamente irreversível)” (Bakhtin 1997, 43).

avistava ao longe, os áridos entornos de areia, pedra e pequenos arbustos espinhosos em volta de coisa nenhuma, o súbito brotar de vegetação mais densa, de palmeiras, ou de grandes acácias, a excêntrica aparição de um grupo de bois procurando o que pastar sem que se vislumbrasse qualquer pastor, a conversão de extensas trilhas longilíneas numa sucessão contínua de curvas abruptas, a travessia de leitos de rios ressequidos e pedregosos, o alcandorar de alturas vibrantes de onde, em toda a extensão do olhar, fulgurava a grandiosidade daquela parte do mundo, a imensa planura que, se nos primeiros dias os petrificava numa deslumbrada solidão, tendia agora a desaguar em animados conciliábulo.

A mais memorável destas digressões levou-os um dia para oeste, na direção do mar, cruzando um emaranhado de trilhas desenhadas no solo que sugeriam mil direções, mas que não permitiam avistar destino algum. O antropólogo Joel Salvador parecia não se atrapalhar, mas não se saberá nunca se a duração da viagem se deveu às exigências da distância ou ao seu desdobramento por atalhos equivocados. Ventura e Cortês não se queixavam, pois as variedades minerais e as extravagâncias vegetais não esgotavam as suas possibilidades sutis de reordenação e reconfiguração, despertando novos olhares e sugerindo novas palavras trocadas entre os dois amigos, cada um se acomodando ao olhar do outro e se apropriando das suas verbalidades, esgravatando exotopias na aparência mutante de silvas e de sílicas³⁴.

A meio do caminho pararam para observar de perto a *Welwitschia Mirabilis*, o polvo do deserto, umas plantas bizarras que, segundo o antropólogo Joel Salvador, só existem naquelas paragens e que se estima poderem viver mais de mil anos. Irrompiam rasteiras de uma enorme raiz, ostentando duas folhas semelhantes a tentáculos que, segundo o esclarecimento de Salvador, crescem continuamente durante toda a sua vida, podendo atingir mais de dois metros de comprimento. Cada uma das folhas separava-se em longas fitas que se estendiam e enrolavam por vários metros pelo chão. O seu reduzido tronco, aparentemente fossilizado, abrigava pequenos caules cujas ramificações terminavam em minúsculos cones, com formas distintas consoante eram masculinos ou

³⁴ “A palavra do outro deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro eu)” (Bakhtin 1997, 386).

femininos. Sobre esta filigrana de bolbos se debruçaram Ventura e Cortês, ainda embriagados com as lonjuras do deserto e o gigantismo das falésias, deixando-se agora fascinar pela diminuta escala de tais peculiaridades botânicas, comentando uma das contingências a que o deserto parece condicionar o olho menos desatento: a escolha entre o minúsculo e o interminável, entre o seixo e a montanha, como se não existissem planos intermédios que induzam trivialidade no olhar.

Dir-se-iam cachos, casulos, favos, fungos, brônquios, alvéolos, células, moléculas – inventaria Cortês - ou bagas, mangas, melões, gemas, casulos, cúpulas, menires, zepelins - precisa Ventura.

Preciosos cotilédones – resume Salvador.

Prosseguiram a viagem, registrando continuamente as desmesuras paisagísticas e algumas ocorrências performativas, como soluços de absurdo na linearidade imanente daquela narrativa de areia e vento. Foi o caso do súbito aparecimento, ao longe e vindo do nada, de um vulto solitário que corria desalmadamente, praticamente nu, fugindo de um persecutor invisível e que, de uma assentada, se eclipsou num buraco no solo, deixando no ar uma poeira de beleza e de loucura. Foi também o caso de uma divertida gincana em perseguição de um bando de galinhas do mato que, sem nunca perder uma certa compostura, se dispersavam e voltavam a agrupar no tumulto da fuga, abrindo e fechando a sua formação como o fole de uma sanfona. Ou, ainda, a carona oferecida a um caminhante solitário, ataviado como um guerreiro e com os dentes afiados como uma onça, falando animadamente um dialeto impenetrável e abandonando repentinamente a boleia do *Unimog* sem qualquer aviso prévio. Tratavam-se, estes e muitos outros casos, de amenidades exóticas com o seu quê de musculatura dramática, mas funcionavam sobretudo como refrigérios atenuantes das profundidades dialógicas da jornada.

Tudo fala, implica, instiga, confronta, conecta, coteja, provoca, remete, sugere, presume, reflete, ressoa, reluz – divagava Cortês - nada sucumbe, fenece, descarta, confina, restringe, reduz, desdenha, cessa, corta, evita, distingue, detalha, descreve – exaltava Ventura.

Sensacional! – concedia Salvador.

Sem falarem nunca de sonoridades ou de corpos em movimento, o compositor e o coreógrafo sentiam crescer, calcorreando aqueles solos vetustos, uma empatia de

intensidades irmanadas, uma adequação de sensibilidades perceptivas, um entrosamento de vivacidades heterogêneas que, pouco a pouco, iam esboçando um núcleo de intuição expressiva. Uma intuição que vibrava de modo diverso em cada um, ressoando vagamente em texturas musicais na imaginação de Ventura, desenhando incertas possibilidades cinéticas na mente de Cortês, de qualquer modo uma intuição que não desembocava ainda em virtualizações imagéticas, mas que se devolvia por inteiro ao espaço e ao tempo que partilhavam naqueles confins. Todas as palavras trocadas, de um modo ou de outro, criavam pontes discretas com algo futuro, uma materialidade latente que, todavia, nenhum dos dois queria antecipar, perante o risco de negligenciar a intensa virgindade deste novo apelo que os unia e do qual os seus sentidos se alimentavam com volúpia.

Nesse estado de espírito se aproximaram, a páginas tantas, de *Tômbwa*, uma velha cidade costeira servida por um porto fantasma, um repositório de carcaças negras de navios que apodreciam na rotina das marés, rodeado de instalações fabris arruinadas que ecoavam uma prosperidade remota e quase esquecida. Só por si, já se tratava de um cenário tetricamente perturbador, mas nas suas imediações aguardava-os uma visão ainda mais assombrada. Da berma da estrada se estendia, até a um horizonte de pequenas falésias, um tecido de areia debruado com centenas de sepulturas. Havia umas mais ricas e ocidentalizadas, jazigos de mármore ornados com cruzes e lápides evocativas, outras que ressumavam a cultura funerária local, inchaços de terra cobertos de seixos e rematados por crâneos bovinos de longos chifres. Aqui e ali dispersavam-se uns singelos blocos de granito cinzelados em baixo relevo com formas simbólicas, volutas, folhagens, madonas arcaicas ou cristianizadas. Cruzes de madeira arruinadas e dispersas pelos ventos entulhavam desordenadamente o solo com os paramentos do declínio. Mas o que mais impressionava era o manto de areia que encobria parcialmente os túmulos visíveis e deixava adivinhar os que se encontravam totalmente soterrados, testemunhados apenas por cruces de madeira que emergiam como arbustos calcinados pelo incêndio do tempo. O uivo do vento, modelado por rajadas descontínuas, prometia um futuro de desaparecimento e esquecimento, enquanto os tornozelos dos viajantes eram continuamente mordidos por uma lâmina rasteira de areia fina, o mesmo escopro que moldava pacientemente aquela implacável cobertura de saibro.

Sente-se o fim, a perda, o rompimento, a partida, a dobra, a ruga, a falência, o frio, a falta, a falha, a sobra, o declive, o declínio, a queda, o salto, a dança, a troca, o castigo, a mudança, a permuta, o acesso – filosofava Cortês - lembra-me o peso, a glória,

a sorte, o azar, o acaso, a escolha, o drama, o destino, o porvir, o curso, a rota, o remoto, o relato, o verídico, o ilustre, o anônimo, o amorfo, o conforme, o afim, o próspero, a esperança – edificava Ventura.

A vida é um sopro – murmurava Salvador.

Finava-se o dia e não convinha perderem mais tempo, arriscando-se a ciladas do breu sobre o traçado dos caminhos. Esfriava rapidamente e, na boleia do *Unimog*, as paisagens perdiam algo do seu fascínio repisando as mesmas austeridades, enunciando as mesmas asperezas, banalizando os apelos telúricos e criando bolsas de silêncio na saturada dialogia da jornada. A certa altura, um ruído estranho e persistente fez com que Ventura e Cortês se remexessem em busca da sua origem, descobrindo rapidamente que uma das rodas se esvaziara. Bateram repetidamente no tejadilho do *Unimog*, alertando Joel Salvador, que seguia dirigindo sem se aperceber da ocorrência, tal era a pujança do veículo. Ora acontece que mudar o estepe de um blindado não tem qualquer semelhança com análoga reparação num veículo ligeiro e, para cúmulo, era a primeira vez que Salvador se via em tais trabalhos. De qualquer forma lá entabularam uma breve pesquisa entre as ferramentas, conseguindo reunir os equipamentos necessários e intuir uma metodologia sensata. O compositor e o coreógrafo encarregaram-se das operações em respeito à prolecta idade do antropólogo, enquanto este tentava contatar alguém por intermédio de um robusto telefone de satélite, próprio para estas circunstâncias, mas, infelizmente, pouco efetivo naquelas latitudes. Ninguém sabia do seu paradeiro e algumas apreensões se foram insinuando silenciosamente no ânimo geral. Os trabalhos consumiram uma boa meia hora e, entrementes, foi caindo o lusco-fusco e o cacimbo, uma névoa pardacenta e lisa que se espalhava pelas camadas intermédias da atmosfera.

Por fim lá regressaram aos trilhos que, com o cair da noite, tendiam a desvanecer-se numa superfície sombriamente uniforme. Olhando para o céu, não se vislumbrava uma única estrela e o compositor Tristão Ventura perguntava aos seus botões como faria Salvador para se orientar naquela penumbra de pez. É certo que os faróis iluminavam muitos rabiscos desenhados no solo, mas não alcançavam distância suficiente para interpretar um direcionamento consistente, podendo uns levar a outros numa barafunda de traçados que os deixasse a andar em círculos. Dessas cogitações até se lembrar do esgotamento iminente das reservas de combustível, exauridas na extensão da viagem, foi um pulinho. Ventura deu por si enredado em pensamentos sinistros, antevedendo o *Unimog* paralisado no meio de nada, os corpos desagasalhados sujeitos a

quedas de temperatura abruptas e radicais, muito próprias dos desertos em geral, as forças debilitadas por um jejum galopante e inexorável, o amanhecer congelado numa vastidão inóspita, a espera por alguma equipa de resgate que eventualmente se apercebesse da situação em tempo útil, a exposição forçada, por tempo indeterminado, ao recrudescer de temperaturas incandescentes. Foi então que estes pensamentos foram substituídos por imagens desordenadas num vertiginoso fluxo de reminiscências. Ventura reviu, num tumulto de ápices fragmentados, expressões vívidas dos rostos de seus pais, lugares perdidos nos esconsos da infância, momentos áureos e ocorrências traumáticas do seu passado, pormenores da sua vida sem a mínima importância que ganhavam contornos de efemérides solenes, enfim, a catadupa de lampejos autobiográficos que tradicionalmente assaltam as consciências nestes momentos de aflição extrema e de funestas expectativas.

Num assomo de ansiedade, o compositor Tristão Ventura forçou o seu corpo a reconhecer a trepidação do veículo, a sua pele a avaliar o frescor do cacimbo, a sua mente a ordenar o desvario das ideias. Para atenuar os efeitos perniciosos das suas angústias, procurou desviar aquele frenesi espiritual para tópicos mais edificantes, de modo a reanimar dialógicamente a presença do seu companheiro e a aproveitar algum excedente de visão com que este pudesse beneficiar as suas próprias elucubrações.

A noite fascina, fragiliza, esmaece, reduz, provoca, exorta, assusta, alvoroça, indaga, rebusca, interpela, invade, esmiúça, ofusca, assombra, sobrepuja, transcende, eclipsa, embaça, intruja, ludibria, zomba, debocha, trai, revela, inspira, suscita, envolve, circunda, abrange, deslumbra, seduz, produz, funda, concebe, pergunta – ousou Ventura.

Porém, do lado de Cortês, nenhuma exotopia alimentava as suas palavras.

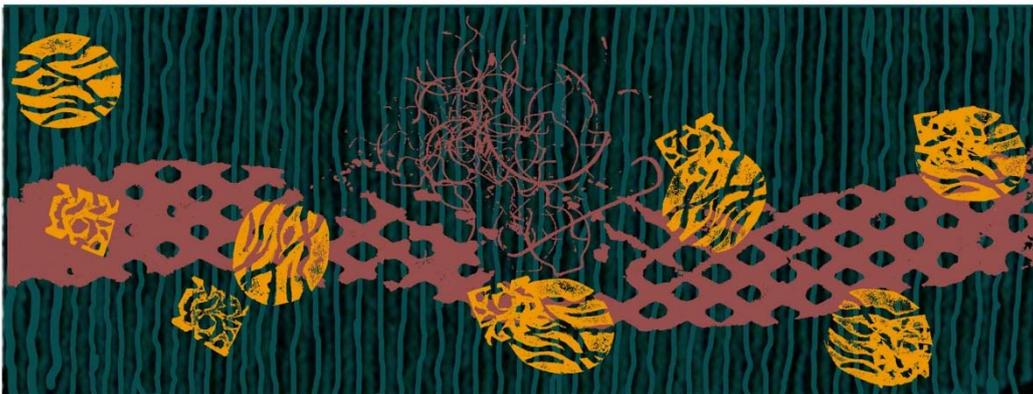


Figura 4: "Dialogia e imanência".

Prelúdio IV – A teoria de tudo

Vislumbramos, a estas páginas, o despontar de uma ambição eventualmente desmesurada, talvez até excessiva, mas aparentemente original: a construção de um quadro conceitual suficientemente amplo e flexível para estabelecer uma teoria geral da colaboração coreográfico-musical. Não seria interessante tal rumo para a nossa conversa? Não te parece apaixonante tentar captar uma sintonia entre o grande espetáculo das multiplicidades colaborativas e o fio de Ariadne em que vibra o nosso pensamento e, a partir dessa sintonia, conseguir um pouco mais de ordem no mundo? O dicionário define teoria como um conjunto de regras ou leis, mais ou menos sistematizadas, aplicadas a uma área específica, ou como conhecimento especulativo, metódico e organizado de carácter hipotético e sintético. É claro que esta área, sobre a qual nos debruçamos em amena cavaqueira, tem as suas especificidades, ainda que as consideremos nas suas voláteis e tumultuosas imanências. Já o carácter especulativo que a referida definição comporta garante alguma tranquilidade para as nossas averiguações dialógicas, contando que observemos um certo método nas nossas interrogações, alguma sagacidade no levantamento das hipóteses e poder de síntese quanto baste nas nossas generalizações conclusivas. Talvez as generosas dimensões do nosso estaleiro dialógico, ou a instabilidade climatérica da imensa planície onde os nossos conceitos rodopiam arrastados por ventos uivantes, mais não representem que o acenar do sentimento de pertença a um sistema de objetos e práticas em comum, um nicho de conhecimento arvorado em campo disciplinar. Permito-me então a ousadia de te propor o que chamarei de *inDisciplina* da colaboração, uma “espécie de teoria” com que tentaremos responder a duas questões:

Quais são os elementos básicos, fundamentais e permanentes que, no processo de colaboração coreográfico-musical, concorrem para a constituição de um todo - um todo naturalmente múltiplo e infinitamente heterogêneo, todavia concebível e produtivo?

Como se articulam estes elementos entre si e de que forma incidem, por um lado, sobre o processo criativo e, por outro, sobre a obra resultante?

Sugiro-te, sempre muito cautelosamente, uma espécie de teoria porque não pretendemos que ela se esgote na explicação categórica de fenômenos eminentemente coreomusicais, antes que oriente a sua observação, enquadre a sua interpretação e potencie a sua produtividade no campo de conhecimento em que se integra sem que se feche jamais sobre si própria. Tentaremos, para tanto, construir a nossa própria “totalidade” da colaboração coreográfico-musical, uma totalidade bem resolvida na sua incompletude e que seja porosa e dúctil, capaz de estabelecer vasos comunicantes entre potências e valências de diferentes naturezas como num campo de impulsos magnéticos, num esforço combinado de observação, narrativa e reflexão sobre a dança e sobre a música e sobre o devir música da dança, ou o devir dança da música. Assim de jorro talvez tudo isto te soe um pouco hermético, mas tentarei clarificar. Quanto a ti, fica à vontade para colocar qualquer dúvida que subsista, temos todo o tempo do mundo.

Considera a observação de uma obra e imagina que queres perceber como ela é feita. Inicias uma viagem até ao seu interior e examinas os seus componentes. Sabes que eles são de natureza coreomusical. O que a obra te oferece é uma teia urdida na combinação de formas espaciais e velocidades temporais, decorrente de processos composicionais distintos (a composição musical e o desenho de movimento) cuja relação gera problematizações coreomusicais específicas. Pois bem! As respostas para estes problemas aparecem-te no desenho dos equilíbrios entre música e a coreografia, com maior fluidez ou maior turbulência, no questionamento dos paralelismos paramétricos, na interpretação de narratividades extrínsecas, no exame de articulações expressivas ou, nos limites da pura abstração, de poéticas universalmente inteligíveis. À primeira vista, os processos criativos associados a cada obra abrigam-se comodamente à sombra desta processualidade analítica, onde as colaborações exprimem as suas virtudes e as suas fragilidades, mas onde cabe igualmente, como já vimos antes, um universo de criações que não resultam de qualquer colaboração composicional. Ocorre que tu, como compositor interessado em corpos dançantes, ou como coreógrafo familiarizado com fluências e atritos musicais, ou como simples espectador inconformado com aparências, talvez aspiras, como eu, a um âmbito mais largo para o

debate das atribuições colaborativas do que aquele que se circunscreve às aproximações coreomusicais convencionais.

É por isso que te proponho então, livremente e para nosso governo imediato, a qualificação da colaboração coreográfico-musical como uma “*in*-disciplina³⁵”; nem a disciplina da dança, nem a disciplina da música, nem a sua síntese coreomusical, mas uma *in*Disciplina do devir colaborativo entre composição coreográfica e composição musical. Uma *in*Disciplina da colaboração que enxergue, no interior da natureza coreomusical, algo que ultrapasse a música e a dança, algo que se oculte na dimensão mais ínfima do tecido colaborativo, uma harmonia sutil produzida pelo rumoroso tecer das implicações colaborativas. Podes imaginar essa coisa como minúsculos filamentos de energia, como cordas translúcidas que vibram em diferentes padrões. Tais padrões não desvelam diferentes naturezas na colaboração - eles sempre tremulam nas causalidades coreomusicais - mas produzem diferentes combinações no interior dessa natureza, como se ela fosse constituída por um número inimaginável de pequenos filamentos de energia vibrando em diferentes frequências que produzem, por seu turno, diferentes blocos de devir, acoplamentos multifacetados que são responsáveis pela diversidade e riqueza das materialidades expressivas decorrentes - pelo plano de composição³⁶ da obra. E aqui se pode intuir uma unificação, ou um devir unicidade da multiplicidade, porque blocos de devir são constituídos por uma só entidade conceitual, a da implicação entre pares que o próprio conceito de devir prescreve. Assim, a matéria expressiva e os processos composicionais são colocados sob a rubrica do devir, modulando nessa agitada vizinhança a sua *in*Disciplina.

³⁵ 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.

³⁶ Por plano de composição referimo-nos à imagem fenomenal da obra de arte, constituída por perceptos e afectos 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 e Guattari 1996).

Experimenta então imaginar os devires como esses filamentos que engendram uma geometria entrelaçada em expansão, que se vai adensando e dilatando no seu interior por força do seu próprio sistema vital, uma geometria de contiguidades indiscerníveis, em que outras dimensões e outras perspectivas dessas dimensões se dobram sobre si mesmas, se diluem umas nas outras numa estrutura imponderável e mutante, onde nos parecia existir apenas o plano bidimensional da música e da dança. Nesta teoria, todas as formas criadas são reflexo da forma como vibram os filamentos do devir. Tal como as formas dançadas e as vibrações sonoras são afetadas pelos desígnios composicionais, a conformação composicional é continuamente afetada pela contínua reorientação e vibração dos blocos de devir e pela mutação da sua geometria. Esta teoria deverá poder enquadrar as análises coreomusicais, mas o seu movimento terá um sentido diverso da lógica coreomusical, como uma força centrífuga que dela se liberta. Deverá interrogar as evidências coreomusicais no ambiente heterogêneo da sua genética e esta deverá desvelar uma espécie de ontologia do seu devir. A *inDisciplina* da colaboração, tal como te proponho, ergue-se sobre uma mecânica fundamental da obra coreográfica e musical, mecânica essa alimentada pelas conformações composicionais moldadas no devir colaborativo, sendo que tal devir não poderá ser entendido, ou sequer formulado, sem considerar a circunstância da colaboração nas suas múltiplas contingências empíricas.

Bom, meu exausto leitor, leste já um monte de parágrafos e parece que esta *inDisciplina*, em vez de brindar as tuas expectativas com uma luminosa diretriz, se fecha sobre si mesma como um oráculo inescrutável. Mas tem paciência e tenta seguir a minha exotopia. Talvez não encontres já as respostas que procuras, mas irás vislumbrar bons rumos para o nosso diálogo.

Experimenta olhar para o céu num dia ameno, um dia brindado com uma temperatura gentil, com uma leve brisa e com um céu azul esparsamente nublado. Pensa neste céu como num plano de imanência, no qual a atmosfera, por meio da gravidade, mantém em suspensão uma mistura gasosa que contém cerca de um por cento de água. Observa as formas das nuvens: aquela que se assemelha a um rosto, a outra parece um coelho em fuga, uma terceira lembra um aglomerado de medusas. Essas configurações não duram muito. O vento, entretanto, alterou as dimensões, o

número e a distribuição espacial das partículas de água e, momentos depois, essas formas já são outras, feitas da mesma matéria mas constituindo imagens diferentes, a partir das quais a nossa imaginação produz novas representações.

Olha de novo para o céu, agora que caiu a noite. As nuvens dissiparam-se e aos teus olhos se oferece agora uma abóbada celeste exuberante, com visibilidade suficiente para se distinguirem uma infinidade de cintilações aglomeradas em nebulosas, ou isoladas em massas escuras, rasgadas, de tempos a tempos, pela efêmera cauda dos meteoros. A tua imaginação prossegue o seu labor, mas provavelmente não se ocupa já de rostos, nem de coelhos ou de medusas. Sobrevém, talvez especulações sobre o espaço-tempo, ou sobre a origem das coisas, ou sobre a brevidade da existência, ou sobre temas congêneres em que a água abandonou todo o protagonismo, embora mantenha discretamente a sua perpétua metamorfose na modesta escala da sua distância geográfica. No mesmo plano de imanência, nuvens e corpos celestes deixam-se observar de diferentes maneiras sem perder uma raiz ontológica comum: o ser do céu, partilhado no espaço-tempo que desaba sobre o teu olhar.

Estende, agora, este céu metafórico sobre o plano de imanência traçado pela *inDisciplina* da colaboração. Sugiro-te dois movimentos distintos sobre a sua natureza fractal, dois gestos que realcem duas concavidades diferenciadas, ou talvez uma concavidade e uma convexidade. A ideia é transforma-los em dois eixos complementares do nosso pensamento, sem deixar de advertir que, a cada momento, um se precipita sobre o outro, ou o envolve, ou o reflete, do mesmo modo que os abismos cósmicos se precipitam, ou envolvem, ou se refletem nas líquidas reverberações da nossa atmosfera. Vou rabiscar os traços largos de cada um desses eixos, convencido de que não te deixarás atormentar pela antecipação de algumas das noções que preenchem as dezenas de páginas que nos esperam - há que manter alguma calma no meio deste frenesi introdutório.

No primeiro eixo movimenta-se a dialogia heterológica da colaboração. Para o pôr em movimento possuímos já um par de ferramentas - a dialogia e o devir. É um eixo embebido na representação, ou que a penetra, ou que é absorvido por ela. Nele, os nossos *indisciplinados* personagens conceituais – o coreógrafo e compositor - colocam em circulação o fluxo heterogêneo de representações e conceitos que precede e

alimenta os esforços de composição, bem como o aflorar das intensidades e sua conectividade inventiva, a serem interpretadas, processadas e regurgitadas no diálogo entre os criadores, na duração bergsoniana da experiência de colaboração. Imagina este eixo dialógico como um movimento giratório, cheio de forças centrífugas e centrípetas, em impulsos radiais a partir de um centro de rotação e que produz, na duração do processo criativo, continuas aproximações e afastamentos de palavras, sonoridades, imagens mentais, gestos expressivos, metáforas, comparações, enfim, piruetas simbólicas de toda a ordem. Imagina que em torno desse eixo se enroscam, rodopiando com ele, a continuidade dos distintos pontos de vista - as séries divergentes do coreógrafo e do compositor - num fluxo disjuntivo de significações em permanente devir.

Pela ação deste eixo produz-se, então, uma ferramenta maquínica, a que daremos o nome de “Dispositivo Dramatúrgico”. Aqui apelo novamente às tuas vistas largas, pensando neste dispositivo não como uma maquinação vulgar, mas observando um pouco o sentido popularizado por Giorgio Agambém (2009), imaginando-o como “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, 40) - neste caso ambos os personagens conceituais. O dispositivo dramatúrgico atualizará a sua economia dialógica traçando a ordenação temporal das representações, dos sentidos ou dos conceitos que vão circulando no seu 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. Tal como a própria dialogia, o dispositivo dramatúrgico poderá evoluir na duração do processo criativo, despertando e produzindo múltiplos processos de subjetivação e virtualizando progressivamente a imagem da obra na complexidade crescente dos seus componentes e respectivos conectores. Poderá igualmente, e tão só, remeter-se a um pensamento, ou mesmo a uma ideia magnética que oriente as polarizações da dialogia, pois o nosso dispositivo não se caracteriza pela forma, mas pela sua funcionalidade. Ele é dramatúrgico porque lida com estrutura, organizando efeitos e causalidades nas suas relações de força, trespassando-os com um nexos transversal de possibilidades

sequenciais. Vai-se produzindo na gradual conformação colaborativa entre Pedro e Paulo e vai resultando numa particular confluência estratégica entre Paulo e Pedro, ou seja, vai agenciando a implicação e a temporalidade das materialidades expressivas à medida que elas brotam de uma dialogia específica. Já deves ter percebido, então, que a singularidade de cada dispositivo dramaturgico é indiscernível da singularidade de cada devir colaborativo; é a face visível e representável 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. Eis-te qualificado para divisar, contra o azul do céu que envolve a dialogia, a conexão das partículas colaborativas das séries divergentes no seu devir obra, formando nuvens de significado que se vão reconfigurando no sopro contínuo da duração do processo criativo, laboriosamente cartografado pelo dispositivo dramaturgico.

O segundo eixo que te referi assemelha-se mais a uma estrada. Mas gostaria que a imaginasses como uma estrada sem bermas, progredindo no rumo de um horizonte misterioso. Ou, melhor ainda, como uma estrada cuja direção obedecesse às deambulações do teu olhar, curvando-se intempestivamente quando um novo ponto de luz atrai a tua atenção, provocando uma rotação instantânea no teu horizonte. Chamaremos a esta estrada o eixo da “Experiência de Colaboração”. Nela, os personagens conceituais sujeitam-se às contingências empíricas do processo criativo, caminhando sobre tijolos amarelos e se expondo ao desvelamento ou revelação do mundo na potência mais profunda da sua experiência. Mas que experiência? Num caminho sem bermas em que, para atingir a verdade do mundo, mergulham na sua não-verdade, no abismo do não-fundamento, estes personagens serão apoderados pelo mundo e regressarão a si 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” (Heidegger 2003, 137). É esta transformação que pretendemos observar na medida em que, transformando-se os compositores, transformar-se-á a composição. Verás que se trata de uma caminhada edificante, eminentemente conceitual e filosófica, rondando inicialmente a ontologia

heideggeriana, partindo depois para digressões deleuzianas, intensidades gumbrechtianas e espiritualidades levinianas, sempre iluminadas por cintilações bergsonianas. Outras ramificações filosóficas, encruzilhadas conceituais e apeadeiros circunstanciais irão sendo visitados, sem temer as distancias nem as curvas abruptas do olhar.

Poderás objetar que tais derivas filosóficas implicam uma certa erudição hermenêutica, pouco dada a misturas desajuizadas e a raciocínios desautorizados. Mas na verdade apenas me disponho a observar o mundo na tua companhia, esta pequena categoria do mundo em que compositores e coreógrafos se entregam aos deleites e às agruras de uma criação comum para, a partir de tal observação, irmos compondo um pensamento. No final me dirás se faz ou não sentido a nossa composição. Quanto à filosofia, ela serve perfeitamente tais propósitos, apesar de não sermos filósofos. Ao fazeres bom uso dela, colocando as tuas cogitações no regaço da linguagem, irás circulando entre conceitos em direção a algo que está fora da linguagem, que cria com a linguagem uma tensão contínua e, nesse movimento, te apresenta sempre novas perspectivas, que se alinham com sempre novos horizontes, que vibram em sempre novas frequências, que surgem de sempre novas intensidades. Diz Deleuze que “o conceito não se move apenas em si mesmo (compreensão filosófica), mas também nas coisas e em nós: ele nos inspira novos *perceptos* e novos *afectos*, que constituem a compreensão não filosófica da própria filosofia (2008, 203)”. Ao procurarmos a nossa compreensão não filosófica, oferecemos algo à filosofia, completamo-la:

A filosofia precisa de compreensão não filosófica tanto quanto de compreensão filosófica. Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não-filósofos, e se dirige também a eles. Pode até acontecer de os não-filósofos terem uma compreensão direta da filosofia sem passar pela compreensão filosófica. O estilo em filosofia tende para esses três polos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o *percepto* ou novas maneiras de ver e ouvir, o *afecto* ou novas maneiras de sentir. É a trindade filosófica, a filosofia como ópera: os três são necessários para *produzir o movimento* (Deleuze 2008, 203).

Deixemos, pois, que os conceitos se movimentem em nós para que orientem o nosso olhar em novas direções, para que nos atinjam em novas sensações. Sei que não voltas as costas a um bom desafio e, assim sendo, sinto-me à vontade para te desafiar para esta ópera, pensando nela como um grande aparato expressivo, mas também, e

sobretudo, como obra, como construção de um pensamento consagrado ao conceito de experiência. Levando a coisa a bom termo saberemos ambos, por fim e com propriedade, de que falamos nós quando falamos de experiência de colaboração. Por hora, e para não te deixar pendurado numa abstração expectante, dir-te-ei que transformação individual do coreógrafo e do compositor é indexada, neste eixo, a uma contingência partilhada no tempo e no espaço - a experiência de colaboração. Com ela pretendemos referir o 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.

Não espero que, postas as coisas assim, compreendas de imediato o que tudo isto tem que ver com Pedro e Paulo. Apelo à tua serenidade, o caminho não é curto e a topografia não ajuda. Mas se te fizeres a esta estrada, quem sabe se não te transformas também a ti próprio, e nessa transformação te colocas num observatório privilegiado para as tuas próprias perplexidades. Eu gostaria de desafiar o mundo a desafiar a minha própria visão, e é isso o que vou tentando fazer abusando da tua paciência espartana, gentil leitor. Gostaria de identificar um sinal do mundo que me abrisse as portas da gestação da obra num plano em que dela me apropriar, mas em que ela não é exclusivamente minha. No plano de imanência da *inDisciplina* da colaboração, os personagens conceituais expõem-se ao mundo chamando outrem ao mundo. Confrontam a totalidade do mundo, entrincheirada na sua própria ipseidade, com o abismo do outro, propulsionados por reatores que os projetam na abóbada infinita de uma exterioridade sem fronteiras, e nesse impulso os separam de si mesmos. Um movimento em velocidades infinitas que, paradoxalmente se doa num estado de total serenidade. A serenidade, por sua vez, é o que permite que o mundo se deixe observar naquilo que ele é: a muda extensão das coisas. E aqui falo com a voz de Palomar:

Da muda extensão das coisas, deve partir um sinal, um apelo, uma piscadela de olho: uma coisa sobressai por entre as outras com a intenção de significar alguma coisa... que coisa? Ela mesma; uma coisa está contente por ser olhada

pelas outras coisas apenas quando está convencida de que se significa a si própria e a nada mais, no meio das coisas que se significam a si próprias e nada mais. As ocasiões deste gênero não são certamente frequentes, mas mais tarde ou mais cedo deverão com certeza apresentar-se: basta esperar que se verifique uma daquelas felizes coincidências em que o mundo quer olhar e ser olhado no mesmíssimo instante (Calvino 1985, 118).

Para que a serenidade permita aos personagens conceituais sofrer uma 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. Foi a partir deste movimento de alteridade que idealizei um “Estado de Colaboração”, uma abertura à comunhão colaborativa que desafia o arbítrio de um mesmo e de um outro colaborador. Penso que agora, mesmo sem entender inteiramente, conseguirás intuir o estado de colaboração que te proponho 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. O resto virá a seu tempo. Para já gostaria que imaginasses a serenidade do estado de colaboração como a serenidade da órbita silenciosa dos corpos celestes. É certo que, no eixo da experiência, a condição da alteridade ultrapassa a velocidade da luz, porque ultrapassa a própria liberdade do pensamento. Mas é uma vertigem que se dá na serenidade, na obstinada abertura que almeja atingir as fronteiras do universo, impelida por um desejo que se alimenta do infinito: olhar e ser olhado no mesmíssimo instante.

Bom, agora que estás sumariamente instruído acerca destes dois grandes eixos da *in*Disciplina da colaboração, podemos dar início a uma grande aventura. Entremos com o nosso pé direito pelo eixo da dialogia e desbravemos unidos as nossas próprias representações. Usemos este diálogo para interrogar a dança e música nas suas manifestações de implicação multiforme e nos seus segredos, mas também para dar forma a nós próprios nas nossas configurações cognitivas, nas nossas possibilidades imaginativas e nas nossas atribuições intersubjetivas. Avante!

Fuga IV - O cadáver esquisito

O conhecimento para Musil é a consciência da inconciliabilidade entre duas polaridades contrapostas: uma, a que ele chama ora exatidão, ora matemática, ora espírito puro, ora até mentalidade militar, e outra a que chama ora alma, ora irracionalidade, ora humanidade, ora caos (Calvino 2006, 132).

Até então, esta viagem inusitada a Marselha não tinha trazido ao compositor Tristão Ventura senão alegres expectativas e um sentimento inconfessável de ufania. Ter sido convidado a integrar uma residência artística internacional, por sinal bem conhecida nos meios que frequenta, pareceram-lhe motivo mais do que suficiente para júbilos e íntimas ostentações. Mas agora, sentado entre dezenas de artistas que não conhece e dos quais nunca ouviu falar - quem sabe se, entre eles, não pontificam criadores de gabarito muito mais alto que o seu - sente-se invadido por um sentimento de desamparo e deseja, secretamente, ter optado enquanto era tempo por se deixar ficar no conforto das suas pantufas. Essa insidiosa timidez vai sendo inflamada pela majestade do cenário em que se encontra: uma antiga igreja convertida em sala de teatro, em que as austeras paredes da nave principal, expirando vagamente evocações históricas muito dignas e solenes, contrastam com uma confortável plateia em anfiteatro, elegantemente concebida e implantada numa arquitetura de tubulações e geringonças metálicas, recheadas de modernos aparatos tecnológicos ligados entre si por negros feixes de cabos elétricos primorosamente acondicionados. Tratava-se, portanto de uma estrutura de acolhimento perfeitamente preparada para promover aquilo a que se propunha: uma espécie de *playground* para diferentes campos de arte que promovesse a contaminação entre linguagens, com o objetivo de refletir e reinventar a própria ideia de "objeto artístico" na contemporaneidade.

Sem dúvida que as linguagens estavam contaminadas à partida, pois as variadas naturalidades dos participantes propiciavam uma babel ininteligível e o domínio do inglês, naturalmente adoptado como idioma comum, não parecia suficientemente dominado por todos para assegurar uma comunicação fluida e inequívoca. As intervenções vinham, assim, salpicadas de palavras maternas incompreensíveis e adaptadas, na trapalhada das traduções instantâneas, a uma fonética de matizes anglo-saxônicos que as transfigurava em exóticas glossolalias. Mas, independentemente dos

obstáculos idiomáticos, a conversa decorria solta como um regato cantante, muito por conta da curadora Mariemireille, uma simpatia de senhora, cheia de carisma e afabilidade.

Ao fim de um par de horas de debates só parcialmente apreendidos, o compositor Tristão Ventura apercebe-se de que se deu início à criação de grupos de trabalho e de que estes se vão formando espontaneamente, como se os integrantes de cada grupo já se conhecessem entre si, ou, pelo menos, se apercebessem da conveniência de escolher uns e não outros. Contrastando com a animação destes artistas enturmados, que trocavam já decisões construtivas sublinhadas por convictas gesticulações, havia meia dúzia de participantes, entre os quais se contava o próprio compositor, que produziam uma estranha coreografia de olhares, apontando numa direção e logo desviando para outra, como se buscassem um aceno convidativo e, ao mesmo tempo, o procurassem evitar. Tomando o pulso à situação, a curadora Mariemireille despachou o impasse com desenvoltura sugerindo, entre sorrisos e atropelos gramaticais, a associação entre si destes tímidos supranumerários.

Foi assim que Tristão Ventura se viu agregado a um núcleo de colegas tendencialmente solitários, mergulhando com eles numa azáfama de agendamentos e de cronogramas. Nessa mesma tarde fizeram a primeira reunião, à mesa de um café das redondezas, entre *cappuccinos* e *croissants aux amandres*. Por coincidência, todos os elementos deste grupo, à exceção do próprio Ventura, eram francófonos, o que tornou a conversa bem menos acidentada do que a da sessão inaugural. O compositor dominava razoavelmente o francês e apreciava bastante aqueles erres enrolados e as aquelas entonações pitorescas, que lhe traziam uma sensação de assertividade algo sobranceira, recheada de acentos prolongados em vogais fechadas e perfeitamente sintonizada com um histórico nacionalista de truculências épicas, temperado com o aroma adocicado dos *croissants*. A sua atenção ia saltitando entre aqueles rostos desconhecidos, num misto de entusiasmo e de ansiedade, procurando sorver, na melodia das palavras e no timbre das vozes, sinais que lhe permitissem aceder o mais rapidamente possível aos meandros espirituais dos seus novos companheiros. Tão depressa era seduzido pela solícitude algo pomposa de Pierre Chauvin, que trabalhava em cinema e se filiava galhardamente entre os herdeiros da *nouvelle vague*, como logo se comovia com a ingenuidade e juventude da pequena e roliça Caroline, que também filmava mas de quem não se pode dizer propriamente que fazia já cinema, para depois se intrigar com a aura esfíngica de Célia Valée, uma escritora com perfil esguio e longos cabelos negros, aparentemente

sacrificada a uma sensibilidade excessiva e enamorada por dramaturgias radiofônicas, ou em seguida se inquietar com as lacônicas apreciações de Thierry Jacobs, um performer belga com evidentes pulsões provocatórias, quem sabe se motivadas pelo ressentimento em relação à sua calvície precoce.

Todavia, para quem o compositor Tristão Ventura olhava com mais frequência (talvez mais até do que aquela que gostaria de se permitir) era para uma atriz local que alinhavava então as suas primeiras encenações, uma moça com cabelos ruivos, sardas no rosto e uns charmosos óculos de massa preta. Chamava-se Marie Lardoux e tinha, aos seus olhos, uma beleza fulgurante e vagamente melancólica e, aos seus ouvidos, uma voz singularmente doce e pródiga em verbalizações perspicazes. A inteligência e a graça de Lardoux animaram o compositor a demonstrar a solicitude e a diligência que lhe eram próprias mas que, de outro modo, talvez tardassem um pouco mais em fazer-se notar. Daí até assumir uma discreta liderança, sutilmente consentida por todos, foi um pequeno passo. Ou, melhor dizendo, apenas consentida por quase todos, porque na verdade o genioso Jacobs mantinha, em relação a estas empatias nascentes, a sua distância acidulada. Mas, no fim de contas, Tristão Ventura ia-se deixando invadir por um sentimento de segurança permeado por uma agradável excitação, naturalmente inflamada pela formosura de Marie Lardoux.

No entretanto, vão-se estabelecendo no espírito do compositor velozes conexões mentais entre os campos de especialidade dos seus associados - a imagem-movimento do cinema, a narração literária, as vocalidades da elocução, a performatividade dos corpos – implementando malabarismos sinápticos e queimando etapas na sua intelecção criativa. Primeiro uma súbita palpitação no magma informe das suas imagens mentais, uma cintilação instantânea e fugidia que lhe acena de um ponto incerto, perdido no trânsito das suas neurotransmissões. Depois, uma deslocação vertiginosa do seu pensamento para esse ponto luminoso, a partir do qual passa a emitir uma radiação de círculos concêntricos que captam, aqui e ali, elementos vinculativos entre propriedades expressivas. Logo a seguir sofre a aplicação reflexa dos seus automatismos criativos, que derramam sobre o seu raciocínio os matizes funcionais da composição musical. Por fim, ocorre um fugaz safanão de intensidade e surge na sua mente uma espécie de ectoplasma, uma conformação difusa de todas as artes em torno de um dispositivo ainda incognoscível. Um dispositivo suficientemente abstrato para permitir qualquer tipo de interpretação relacional e facilitar qualquer gesto de organização compositiva, independentemente do

meio de expressão e do próprio universo expressivo de cada um. Um dispositivo que permitisse partilhar um ponto zero, comum a todos, e cujas virtudes cartográficas propiciassem a convergência estrutural, no tempo e no espaço, dos desenvolvimentos expressivos individuais, em total liberdade e independência criativa.

Uma partitura! – exclama Ventura a despropósito dos rumos *indisciplinados* da conversa.

Une partition? – interrogam os olhares atônitos dos seus interlocutores.

Afastando as xícaras vazias e os pratinhos cheios de migalhas, o compositor Tristão Ventura desenha sobre a toalha de papel um perímetro elíptico, no interior do qual vai dispondo pequenos pontinhos que acabam por gerar uma rede mais ou menos uniforme de distribuição espacial. A seguir pede a Marie Lardoux, sentada à sua direita, que continue o seu enunciado gráfico da forma que lhe parecer mais conveniente. Da sua mão fina surgem então uma espécie de delicados tentáculos que expandem a fronteira inferior da primeira forma na direção contrária aos ponteiros do relógio, apontando para a zona de influência de Pierre Chauvin, que riposta com um aglomerado de círculos e triângulos dispostos em geometrias assimétricas, pulverizadas em seguida por Célia Valée, que as dispersa pela sua área em filigranas evanescentes, semelhantes a uma infestação de minhocas metafísicas, brutalmente barradas, por sua vez, pelos rabiscos nervosos de Thierry Jacobs, garatujas que se acumulam num novelo de manchas sombrias e a que um suave retângulo, desenhado por Caroline, puerilmente irregular e pontuado por ornamentações enigmáticas, vem dar um destino de ordem e de conclusão.

Olhando para o diagrama resultante, bizarro como um *cadavre-exquis*³⁷, o compositor Tristão Ventura exulta, convocando o seu melhor francês: *Voilà du pain sur la planche*³⁸, temos texturas, temos densidades, temos contrastes, temos morfologias, polifonias, andamentos, temperaturas, sequências, *on a trouvé une partition*³⁹, podemos estender esta estrutura sobre o nosso nada, sobre o nosso desconhecimento mútuo, sobre

³⁷ *Cadavre-exquis* refere um jogo gráfico sobre papel dobrado, técnica adoptada por artistas surrealistas para provocar a livre associação de imagens [N. do A.].

³⁸ Expressão idiomática francesa que significa genericamente “possuir recursos para o futuro”.

³⁹ Em português: “Encontrámos uma partitura”.

as nossas ignotas metodologias individuais, sobre os nossos idiossincráticos desígnios expressivos. Este é o nosso *Projet Zero*!

A ideia foi acolhida pelo grupo com entusiasmo geral e compromissos espontâneos de dedicação colaborativa. Apenas Jacobs se obstinava na denúncia do paradoxo entre o zero libertário que Ventura propunha e o jugo repressivo de um enunciado estrutural. A reunião terminou nesta relativamente precária concórdia, e cada um voltou à sua vida.

No caminho de regresso ao seu quarto de hotel, o compositor Tristão Ventura ia mentalmente construindo possibilidades práticas de aplicação dos ditames subjetivos daquela partitura. Para ele, todas as virtualidades que iam surgindo lhe pareciam suavemente domesticáveis à luz daquela estruturação coletivamente improvisada, o que lhe parecia já um gesto de colaboração cheio de efetividade e de potenciais auspiciosas. Se era assim para ele, deveria ser assim para os outros, pensava, ou pelo menos para a maioria dos outros, considerando a resistência do irritante Thierry Jacobs. Mas enfim, o plano era cada um haver-se com aquele papelinho e confrontar depois os resultados na articulação simultânea das várias expressividades individuais, simultaneidade a ser temporalmente assegurada pela interpretação coletiva daquele enigmático rascunho. A ele cabia apenas ter uma boa ideia e arranjar maneira de a pôr em prática.

O que lhe pareceu uma boa ideia teve-a ele pouco tempo depois, mergulhado na banheira do seu quarto de hotel e muito satisfeito por o seu quarto de hotel ter uma belíssima banheira. Percutindo a pele líquida e tépida da água, foi construindo uma singela melodia, quase uma canção de embalar, preenchendo-a pouco a pouco com palavras, primeiro sem produzir qualquer sentido e, minutos mais tarde, bolinando numa frase sonora e dramaticamente oracular:

Des grands navires viennent pour nous vaincre

Ils viennent pour nous vaincre

*Ils viennent pour nous vaincre*⁴⁰

⁴⁰ Em português: “Grandes navios aproximam-se para nos vencer”.

Capturada a ideia e esvaziada a banheira, sobreveio o sono. Nessa noite, Ventura deitou-se purificado por uma grande bem-aventurança e adormeceu embalado na sua própria composição, mergulhando num sonho cadenciado por vagas propícias, debruçado no bico da proa de um antigo galeão francês.

No dia seguinte e nos que se lhe seguiram, durante os intervalos entre as atividades que, entretanto, iam sendo freneticamente implementadas pela curadora Mariemireille, o compositor Tristão Ventura dedicou-se a gravar a sua minúscula melodia nas interpretações individuais de todos os participantes da residência, recrutando-os um por um e aproveitando para assim estreitar um pouco os seus laços com o espírito colaborativo do evento. Abordava o colega, trocava umas afabilidades introdutórias, preparava o gravador e passava ao ataque: primeiro exemplificava ele próprio a cantilena e depois cada uma das suas cobaias acedia a reproduzi-la repetidamente, dando azo a uma grande variedade de versões: desafinadas e burlescas, afinadas e tocantes, foneticamente hilariantes, joviais, sentimentais, mais apressadas ou mais langorosas, ou mais esmeradas, ou mais displicentes. A intenção era desfiar uma tapeçaria sonora a partir do entrelaçamento infinito das vozes dos seus colegas, e tecer com esse fio uma espécie de mantra absurdo, vagamente premonitório, num leque de variações que não deixasse de observar a sua interpretação pessoal da partitura.

Ao mesmo tempo ia fazendo outras coisas. Durante este pequeno período, as permutas entre grupos foram-se multiplicando dia a dia num ritmo uniformemente acelerado, gerando novos grupos e subgrupos, e mesmo alguns grupúsculos. Ventura acabou por participar num filme poliglota de um cineasta estônio e num par de sessões de improvisação com um coreógrafo sueco, assim como nas gravações experimentais de Célia Valée e, com particular satisfação, numa experiência performativa dirigida por Marie Lardoux, à qual se submeteu com zelo e com enlevo crescente. Todas estas solicitações iam consolidando um estado de exaltação criativa galopante, gerando ideias e gáudios em iguais proporções.

À noite, todos se sentavam para jantar ao longo de uma comprida mesa instalada ao ar livre e, por norma, os compatriotas reuniam-se entre si espontaneamente. Esses núcleos nacionais geravam múltiplas fontes sonoras ao longo da mesa e dessas fontes iam jorrando golfadas intermitentes de diálogos em línguas distintas, unificadas pontualmente pelo estrelejar de gargalhadas, coloridas pelo tinir dos talheres e pelo tilintar dos copos, e então aquela babel colaborativa ressoava numa alegre e fascinante cacofonia. O grupo do

Project Zero formava o seu próprio núcleo francófono (excetuando o refratário Jacobs, que sempre se escapulia misteriosamente) e dava o respetivo contributo para a algazarra comunitária, passando este a ser um dos momentos mais aguardados para o compositor Tristão Ventura. E não só pela euforia geral, mas também porque Marie Lardoux se sentava sempre à sua direita, e, tal como ele, era facilmente contagiada pela excelente vibração da circunstancia e pela muito razoável qualidade do vinho. As conversas corriam como lebres, havia as que eram especulativas e instigantes e as que tendiam mais para o confessional. Falavam muito de como tudo era assim, de como a arte era assim, de como também eles eram assim, de como a vida era assim. As condições eram, portanto, perfeitamente adequadas ao desenvolvimento de uma bela relação de alteridade. Mas estes convívios noturnos, acrescidos dos experimentos diurnos em que se submetia às performatividades exploratórias de Lardoux, acabaram por produzir um efeito hiperbólico nos psiquismos de Tristão Ventura e, passados uns dias, o compositor começou a sentir as brotoejas da paixão.

Ocorre que os trabalhos do *Project Zero* tardavam em produzir resultados satisfatórios, pelo menos na perspectiva do compositor. As interpretações individuais da partitura disparavam para zonas inesperadas, e até mesmo estapafúrdias, como era o caso da leitura do cineasta Pierre Chauvin, que teimava em identificar naqueles grafismos especulativos umas intrigantes sinaléticas aeroportuárias. Ou a perspectiva de Célia Valée, que associava aqueles herméticos hieróglifos a divagações da alma e se propunha deambular de olhos fechados em torno de si própria. Isto para não falar das obstinadas renitências de Thierry Jacobs, sempre resmungando reivindicações libertárias. Até a bela Marie Lardoux lhe veio propor, num ápice funesto, abandonar aquele cadáver esquisito e deixar que a própria dinâmica dos confrontos expressivos individuais se transfigurasse naturalmente em acontecimentos performáticos coletivos.

Aquilo era demais para o compositor Tristão Ventura! Enquanto rebatia a proposta de Lardoux, argumentando assertivamente que não confiava na mão de Deus como garantia exclusiva da coerência composicional, ia percebendo que a sua bela face pintalgada de sardas se ruborizava. Embora aparentemente impávida, dava a sensação que a massa negra dos seus óculos se ia adensando, que suas as lentes iam acumulando dioptrias, que o ruivo dos seus cabelos se avermelhava de forma alarmante.

- *Fais comme tu veux*⁴¹! – concluiu ela, dando-lhe as costas e abrindo uma pequena cratera no seu coração.

Nesses dias finais, aquela residência perdeu um pouco a sua graça, remetendo-se o compositor a uma laboração solitária, ainda que resiliente. Algo lhe parecia profundamente errado, enquanto relembrava fragmentos de vários episódios recentes, num caleidoscópio de evocações empolgantes subitamente ensombradas por uma frustração generalizada. Sentia que algo escapava à sua compreensão do mundo, vendo o seu empenho colaborativo despenhar-se numa entropia irreversível, sem sequer lograr atingir o menor denominador comum entre ele próprio e todos aqueles criadores, tão distantes de si. Confundia-o sobretudo o descompasso entre a convicção que vinha acumulando a respeito dos seus próprios méritos colaborativos e a crua resposta que lhe chegava do cosmos, na rejeição generalizada dos seus propósitos construtivos. E como corolário, era a voz fria de Marie Lardoux que simbolizava o seu fracasso: - *Fais comme tu veux!*

Persistindo numa tenaz determinação, continuou trabalhando na parte que lhe competia do *Project Zero*. Encomendou ao departamento técnico do teatro uma estrutura cruciforme de madeira que lhe permitisse transportar dois pequenos altifalantes, separados entre si por uma distância significativa, de modo a que pudesse deslocar-se livremente, propagando no espaço uma estereofonia previamente composta e alojada no seu gravador portátil. Entretanto foi organizando e editando as gravações das vozes dos seus colegas, vincando os seus contrastes, explorando as suas repetições, acumulando os seus timbres, misturando-as com outras sonoridades ou extinguindo-as em pesados silêncios, erguendo uma estrutura que se ia solidificando na identificação de cada analogia sonora que a sua malograda partitura lhe ia oferecendo.

E lá chegou o dia de todas as apresentações, que começariam de manhã bem cedo e que se sucederiam umas às outras, dispersando-se por vários recantos da igreja ou por qualquer outra locação das redondezas. Por uma vez, todos os integrantes do *Project Zero* estiveram de acordo em implementar uma espécie de cortejo ao longo de *La Cannebière*⁴², no decurso do qual cada um seria livre para fazer o que melhor entendesse.

⁴¹ Em português: “Faz como quiseres”!

⁴² Referência à mais famosa avenida de Marselha.

O compositor Tristão Ventura foi saltitando de evento em evento, avaliando discretamente o labor dos seus colegas e tentando imaginar os respectivos processos criativos a partir dos resultados visíveis. A disparidade de propostas era fascinante e, talvez por conta de uma certa transversalidade caótica, sentia no conjunto das performances uma intensidade muito própria, que de algum modo lhe trazia de volta o alegre rumor das jantaradas coletivas. O silencioso ressentimento para com os seus companheiros do *Project Zero* foi-se atenuando a cada nova apresentação e, quando chegou a sua vez, sentiu-se invadido por uma adrenalina festiva e por um agradável sentimento de geral camaradagem.

Já na avenida, o cortejo progrediu num movimento cíclico de dispersão e de convergência. O cineasta Pierre Chauvin deslocava-se daqui para ali, manipulando o que pareciam ser duas espadas de Jedi e fazendo gestos enfáticos de orientação espacial, num discurso corporal codificado por simetrias, angulosidades e movimentos repetitivos, controlando desta forma a aterrissagem de aviões imaginários. A evanescente Célia Valée vagueava num sonambulismo místico, parando de quando em vez para abrir os olhos e medir distâncias. Marie Lardoux ia interpelando os transeuntes, munida de um bloco de notas no qual escrevinhava coisas que aparentemente ia retendo dos curtos diálogos com os seus aleatórios interlocutores. Quanto a Thierry Jacobs, corria para cima e para baixo ao longo da avenida, estacando momentaneamente para vociferar improperios dirigidos a Alfa de Centauro, munido de um megafone roufenho que amplificava mais os arquejos da sua respiração do que distorcia o tom indignado da sua voz. A roliça Caroline esforçava-se por tudo capturar na sua câmara filmadora, perseguindo cada um dos seus colegas, saltando de um para outro, jogando-se no chão ou se encavalitando sobre os bancos da avenida. Quanto ao compositor Tristão Ventura, tentava desfilas com dignidade, observando as movimentações do conjunto, intuindo naquela insólita procissão uma enigmática coerência performativa e uma possibilidade poética dissimulada. E lá ia caminhando, erguendo bem alto a sua cruz sônica, enquanto nas fachadas dos prédios reverberavam as vozes de todos os participantes daquela épica jornada:

Des grands navires viennent pour nous vaincre

Ils viennent pour nous vaincre

Ils viennent pour nous vaincre

À noite, todos se reuniram pela última vez para jantar, mas o jovial alvoroço das semanas anteriores deu lugar a uma bonança de sussurros, na qual cada um, à sua maneira, se ia despedindo daqueles dias turbulentos e das suas recentes amizades. Os integrantes do *Project Zero* trocaram entre si números de telefone e endereços de correio eletrônico, além de vagas garantias de contatos futuros. Ventura não perdeu a oportunidade de atenuar a pequena tensão que resultara do incidente com Marie Lardoux, confessando que o seu convívio lhe deixaria saudades na memória e tentando, em seguida, precisar o significado da palavra saudade, inexistente no idioma francês. Traduziu-a numa série de vocábulos que referiam ausência, falta, desejo, anseio, nostalgia...

*-Tiens-toi bien au présent*⁴³ – sorriu Lardoux por detrás dos seus óculos.

⁴³ Em português: “Agarra-te bem ao presente”.



Figura 5: "A teoria de tudo".

Prelúdio V - O trânsito dos sentidos: representação, intuição e plano de colaboração

Avancemos então por partes, agora que vislumbramos um todo, e sem fazer demasiado caso do lastro de incompletudes e obscuridades que deixamos atrás de nós. Eu começaria por te convidar a colocares-te de frente para o mundo. Neste caso, para o pedaço do mundo sobre o qual nos debruçamos nestas páginas e para as existências que palpitam nesse bocado de mundo. Refiro existências como coisas brutas, anteriores à atenção que lhes damos, certo? Pois bem, demos-lhes agora a nossa atenção!

Lapidamos nessas coisas brutas um sentido. Só então as referimos. Afirma Deleuze que a afeção 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, 79). No hiato entre a afeção e a percepção, percebemos das coisas sua face privilegiada, 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, 77). Há, pois, um momento em que capturas as coisas pela borda em que elas te atingem e que te faz, por esse momento, vivê-las como um todo e coincidir com elas, para só depois as perceberes nas intrincadas ramificações da tua percepção. Seguidamente agarras os traços que se vincam, as sensações que se distinguem, as propriedades que ressoam. Só então poderás reconstituir essas coisas, representá-las, isolar nessa qualidade pura anterior a qualquer representação (em que coincides com as coisas) a sua matéria simbólica e desenraizá-la do tempo para a pensar na síntese das suas intensidades, tal como as adquiriste. És um sujeito na posse de uma face do teu objeto. Podes falar dele, simulá-lo. As coisas já não são bem coisas, mas conceitos que recortas nelas e que exprimem sentidos parciais, partidários, subjetivos.

Assim se diluem as vívidas intensidades da música e do corpo em movimento, ao abandonarem a sua duração performativa e ao se constituírem em representação no teu pensamento. Há uma frase do José Gil que reza assim: “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” (2001, 15). Da mesma forma, basta pensarmos no decurso das notas, ou no tecido da orquestração, ou na arquitetura da composição para que a música se cale num silêncio de simulacros matemáticos ou de narrativas analógicas. Mas são estes elementos constitutivos e estas narrativas analógicas os recursos de que dispomos para conversar. Dizes tu, e eu concordo, que nos processos criativos, a música e o movimento estão seguramente presentes enquanto matéria expressiva, na medida da sua fragmentada experimentação em progresso. Todavia, serão os seus sentidos a fundamentar o nosso debate no plano da articulação conceitual, quaisquer que sejam a sua incidência ou a sua complexidade. E será este o debate que fundamentará, por sua vez, o labor individual do coreógrafo e do compositor.

Dir-te-ia então que, conversar sobre música e dança, é deixares-te rodopiar no eixo da dialogia, projetando o seu devir no destino da obra, esgrimindo as ideias oferecidas pelo manejo de representações, as quais se poderão se transformar em som e movimento, procurando na partilha da fundamentação composicional uma curvatura homogênea que virtualize o acesso à heterogênea imanência da obra no seu destino. Quando te falo de sentido em música ou em dança, deixo de coincidir com o movimento e com o som que o envolve no tempo e no espaço – perco o contato com a presença da sua materialidade performativa e mergulho no rio caudaloso das minhas imagens neurais. Deixo para trás os corpos envolvidos pelas vibrações sonoras da música, a sua “qualidade pura”, absorvida e refratada a partir de uma duração extinta, para debater a sua percepção num jogo transiente de semelhanças ou afinidades entre representações. E lá vamos dialogando: falamos de forma e conteúdo, falamos de emoções, colocamos em vibração simulações metafóricas, sugestões poéticas, estratégias formais, diagramas simbólicos, partituras musicais ou coreográficas, formulações matemáticas... representações, representações, representações! Postas as coisas assim, o eixo da dialogia parece 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 escoo no plano de composição da obra⁴⁴. Para ela concorrem eventualmente fragmentos de matéria (seções parciais de música e dança compostas ao longo do processo criativo e experimentadas nos estúdios) apoiando ou desmentindo argumentos, desafiando novas idealidades que se acumulam em nuvens de sentido; orientamos a consciência para o mundo, tentando captar sentido nas intensidades, mas apenas podemos aspirar à captura de imagens mentais ou reminiscências conceituais. É com elas que falamos. E falando delas se vai desenhando a conformação composicional dos colaboradores. Se a intensidade da obra só existe na sua duração, ela se antecipa virtualmente nas representações do processo criativo em que é gerada.

E que representações seriam essas, que se precipitam na dialogia como um dilúvio primordial - perguntas tu com um já agora...! Tens toda a razão, convém-nos uma concórdia semântica tão precisa e abrangente quanto possível. Tentarei dar um pouco mais de detalhe ao que me vai na cabeça quando te falo de representação.

Uma coisa que a representação pode representar é ela própria, no sentido em que a palavra que a significa remete para um objeto que é a ação significada, o ato de representar do sujeito - representas na tua mente o próprio ato de representar pelo seu símbolo linguístico, no caso, o verbo representar (tal como sucede neste preciso momento). Podíamos ficar aqui a brincar com esta meta-representação, mas não é o movimento puramente semiótico que sustenta as minhas intenções. Gostaria de agregar à nossa operação dialógica uma dimensão que considerasse a maneira pela qual o conteúdo dos objetos pensados é representado no teu espírito, uma noção de representação ligada a processos cognitivos relacionados com a tua percepção, a tua imaginação, o teu julgamento e, não menos importante, a tua criatividade. A representação, que se funda muito disciplinadamente na relação entre um objeto e um

⁴⁴ 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 potência virtual indiscernível no seu plano de composição.

sujeito, poderá ela mesma representar, na nossa *InDisciplina*, o próprio devir objeto do sujeito. Assim, ao falar de representação, poderás entender não só o processo objetivo de remissividade simbólica, mas um devir emparelhado com todo o aparato cognitivo que o envolve e que acolhe, em alguma instância, as ressonâncias da “coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura” que ouvimos há pouco na voz de Deleuze, e ainda a forma como seus traços se vinculam, como as sensações se distinguem, como as propriedades ressoam. O que nos leva à forma como o espírito funciona. Ou, até, a perguntar aos nossos botões que coisa será essa, o espírito...

Agora talvez seja o meu espírito que te parece confuso, chapinhando puerilmente numa sopa de devires deleuzianos e representações cartesianas. Ocorre que me interessa uma ideia de representação que abrigue, nos interstícios das suas remissividades, a poeira translúcida das emoções e dos sentimentos e, hospedados nela, os microscópicos embriões da criatividade. Não me basta que as coisas signifiquem, necessito que as potências simbólicas despertem a sua intensidade e desafiem novos significados, velados à partida pelas espessas cortinas da objetividade. Por detrás dessas cortinas, o teu cérebro evolui silenciosamente abraçando o representado com a amplitude da tua identidade intelectual e emocional. Quero com isto dizer que, neste conceito de representação, conto com a tua imponderabilidade enquanto sujeito que representa, pelo menos no que respeita à minha capacidade de te representar satisfatoriamente. Para mim, essa tua sedutora e hermética identidade faz parte do mundo que em parte consigo representar e que em parte se mantém velado e misterioso. Mas talvez seja mais simples ensaiar um exemplo:

Imagina, por exemplo, uma bela melodia, interpretada, por exemplo, por um clarinete, por exemplo aquele famoso e deslumbrante *adagio* do concerto em Ré Maior de Mozart. Já antes me disseste que te comoves com ele, que a ele regressas uma e outra vez e que esta música, em determinadas circunstâncias, é mesmo capaz de provocar uma atividade imoderada nas tuas glândulas lacrimais. Comigo sucede a mesma coisa. Agora que o escutas mentalmente, reconheces o pequeno motivo de oito compassos iniciais, interpretando a semelhança da sequência das alturas e durações percebidas com uma outra, devidamente alojada na tua memória. Nesse processo cognitivo existe uma distância com a experiência auditiva, num confronto de

representações que se opera no pensamento: a nossa bela melodia é desvinculada da sua substancialidade e reduzida a uma idealização em parâmetros intensivos - a sequência das notas, o seu ritmo, o timbre aveludado do clarinete - o que te permite identificá-la, sobrepor a melodia representada com a melodia recordada e obter o idêntico, descartando o seu diferencial negativo, a sua diferença ontológica. Este movimento da tua consciência criou as imagens necessárias ao processamento da comparação, todavia alimentado pela vibração de alguma corda sensível da tua alma e pelo estremecimento de algum recanto da tua memória. Pelo meu lado, quando te ouço falar dela, ouço a tua representação da melodia, traduzida numa ementa de parâmetros que eu recebo no reconhecimento de um sistema simbólico que me é familiar. Porém, a intensidade que essa representação evoca em mim nada tem que ver com a tua experiência auditiva, mas apenas com a minha memória afetiva em relação à obra de que me falas, ou seja, a recordação da imagem neural que refere os sentimentos que ela me desperta. As palavras que usamos para nos deleitarmos na nossa dialogia mozartiana são materialidades significantes que se resguardam na ilimitada flexibilidade da sua própria matéria. Gostaria que tu, leitor, as olhasses agora com uma certa distância, a distância que separa a matéria do signo da matéria significada. Assim, tu e eu poderemos aproximarmo-nos das palavras enquanto ideias - enquanto roupagem com que as nossas representações mentais se vestem quando as verbalizamos. Nessas palavras ressoa o maravilhoso concerto de Mozart, metade no modo como tu o ouves e metade no modo como eu o ouço, pois, como dizia Montaigne, as palavras pertencem metade a quem fala e metade a quem ouve. Mas, sobretudo, poderemos vislumbrar tudo o que fica de fora das palavras subsistindo em nós, toda a intensidade que se omite, todo o equívoco que se propicia, toda a integridade que se dilui na incompletude, e pasmar perante tudo o que na nossa mente permanece por dizer após tu e eu termos esgotado todos os símbolos.

É esta perplexidade que me anima a convidar-te a olhar para dentro de ti. A nossa noção de representação ganhará matizes mais poderosos e empolgantes, se considerares que todo o pensamento se alimenta de propriedades de sinalização através das quais o teu cérebro consegue 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 - não os sons nem os fenômenos somatossensoriais, mas as suas representações neurais. Penso que debruçarmo-nos um pouco sobre estas questões neurológicas não estorvará a nossa conversa, antes pelo contrário, sendo que a obra de António Damásio pode-nos dar uma boa ajuda nesta matéria.

Informa Damásio 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, 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, 28). São criadas quando nos ocupamos de objetos do exterior do cérebro para o interior ou quando reconstruímos objetos a partir da memória do interior para o exterior – quando, por exemplo, falamos. 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 reconstituís o teu 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 si⁴⁵ no ato de conhecer não constituem exceção (Damásio 1999, 362).

Já podemos imaginar a nossa dialogia como um embate entre imagens simbólicas e cartografias neurais, ouvir o estampido da representação do mundo faiscando nos nossos neurotransmissores e a reconstrução do mundo amarinhando pelo nosso tronco cerebral, desaguando num repuxo de palavras. E, muito importante em tal peleja, essa coisa em que palpita a tua identidade, as tais imagens somatossensoriais que se formam obsessivamente, sinalizando os teus sentimentos de fundo e tonificando a tua elocução com intensidades pré-verbais. É nessa amálgama de vislumbres - em torno das quais volteio como num jogo de cabra-cega - que eu posso aspirar a te descobrir em mim mesmo.

Assim sendo, a questão da representação vai-se apresentando, no eixo dialógico desta *in*Disciplina da colaboração, indissociada das contingências identitárias dos colaboradores. Sem perder a relação entre sujeito e objeto que a representação de algum modo materializa, vamos ataviando o conceito com implicações que eventualmente o ultrapassam, mas que me parecem capazes de iluminar alguns recantos mais esconsos da nossa dialogia. Um aspecto que me parece importante para esta discussão (e para a nossa imagem de representação) é a existência de diferentes tipos de consciência. Damásio (1999) distingue a consciência nuclear – que fornece ao organismo um sentido de si num momento e num lugar, aqui e agora – e a consciência alargada⁴⁶, uma espécie mais complexa de consciência que fornece um sentido elaborado de identidade e nos coloca num ponto determinado da nossa história individual, informados do nosso passado e antecipando um futuro virtual, profundamente virados para o mundo que nos rodeia. Ela traz-nos 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

⁴⁵ Damásio afirma, em nota do autor: “Embora não haja palavra em Português que corresponda exatamente ao Inglês “Self”, a palavra “si” traduz a ideia de forma inequívoca” (1999, 22).

⁴⁶ Não se trata de uma variedade isolada de consciência, mas antes de uma edificação sobre os alicerces da consciência nuclear.

execução de uma ação escolhida. Lembro-te que a dialogia nos interessa particularmente enquanto elemento vital do processo criativo, sendo que a consciência alargada é o dispositivo que nos permite, a partir das imagens representadas, inventar novas ações aplicáveis a novas situações e conceber planos para ações futuras e que “a capacidade de transformar e combinar imagens e ações é a fonte de toda a criatividade” (1999, 44). O que nós somos dialogicamente no nosso processo criativo, somo-lo na esfera da nossa consciência alargada, em que a troca de representações de toda a ordem fornece os heterogêneos conteúdos das nossas performances neurais particulares...

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”⁴⁷. A forma mais simples desse conhecimento sem palavras é o sentir, e o sentir acontece sempre que estás envolvido no processamento de um objeto, depositando sobre ele a tal a poeira translúcida de que falávamos a propósito da nossa representação mozartiana. O sentir acontece em toda a cognição; quando vês, ouves ou tocas, acompanhando a produção de qualquer tipo de imagem: visual, auditiva, táctil, ou visceral no interior do teu organismo. “Colocado num contexto apropriado, o sentimento⁴⁸ designa essas imagens como nossas, e permite-nos dizer, no verdadeiro sentido dessas palavras, que vemos, ouvimos e tocamos” (1999, 46). Damásio propõe-nos 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

⁴⁷ 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, 206).

⁴⁸ 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, 63). Consciência e emoção não podem separar-se.

conhecer) e as representações 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, 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 olfato, sentidos internos, etc” (1999, 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 “sentimento 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 redundante, assim, numa prodigiosa maquinaria que gere o 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, 266).

Bom, não vamos ficar o resto da nossa vida a instruir-nos sobre a profunda complexidade neurológica da percepção, mas não deixaria ainda de sublinhar o sentido de identidade que a representação veicula, assim como o modo como molda a devolução do mundo nas contingências da subjetividade, uma temática nada despicienda para as nossas averiguações vindouras. As palavras de outrem não são apenas uma mera representação do seu próprio mundo, mas também um rico repositório de vestígios da sua alma. Neste sentido era bom reter a distinção qualitativa das diferentes imagens associadas à consciência nuclear e à consciência alargada e, também, o papel do sentimento de ti no mecanismo da tua intelecção. É este

sentimento que te define, na medida em que orienta a tua representação posterior do objeto e a forma como transformas e combinas imagens e ações. Na consciência nuclear, o teu organismo é afetado pelo objeto, mas a sua representação é ainda uma narrativa sem palavras, no espaço e no tempo em que ocorre. Porém, és já tu próprio no mundo, frente às intensidades do que vives na presença do vívido e ao longo da sua duração (não era esta a afecção a que se referia Deleuze, lá para trás?). As imagens que podes devolver como representações dessa experiência – processadas na tua consciência alargada - tem o cunho do teu recorte, a ênfase da tua individualidade sobre uma face (privilegiada por ti) 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 ergue-se 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.

Parece-me agora oportuno eleger outra palavra de grande utilidade para nós, mas de significado bastante impreciso e passível de interpretações equivocadas: a intuição. Debruçando-nos nós sobre a colaboração dialógica nos processos criativos, é a própria criatividade que clama pelo conceito, assentando ela na “fusão da intuição e da razão” (Damásio 2011, 249). A definição de intuição é, para ti como para mim, bastante intuitiva, quer dizer, percebemos perfeitamente o que é mas temos a maior das dificuldades em representá-la. Mesmo para Damásio, trata-se de um “misterioso mecanismo através do qual chegamos à solução de um problema sem raciocinar com vista a essa solução” (2011, 247). Se o raciocínio refere o exercício de conexão entre representações, a intuição parece dar um salto sobre esse manejo. Será mais como um mecanismo biológico que efetua uma pré-seleção de representações que se apresentam a um exame de julgamento, muitas vezes de forma oculta. Essa pré-seleção dá-se através de uma espécie de safanão neural, “o equivalente não consciente de um pressentimento consciente” (2010, 340), saltando sobre um número colossal e indeterminável de opções possíveis, diretamente para a representação de uma solução

satisfatória. Não te quero arrastar novamente para um mergulho em apneia pelas complexidades da consciência e pelos prodígios do inconsciente. Mas gostaria, sem abusar da tua paciência, de espremer um pouco mais este assunto com um regresso a outras filiações conceituais, convidando Bergson e o bergsonismo deleuziano a enriquecer um sentido de intuição que nos seja propício.

Afirma Bergson 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, 134). E acrescenta que há uma dimensão intuída - exterior ao representável, mas que completa suas lacunas - que ele denomina de absoluto. “O absoluto é perfeito no sentido de que é perfeitamente o que é” (Id.). Esse absoluto bergsoniano reúne o representável e o indizível e, por maioria de razão, irrepresentável - o conhecimento sem palavras. Repara que não falamos do mundo, mas da sua apreensão, do seu conhecimento, bem como de algo que, escapando à representação, conseguimos intuir. E aqui já cintila uma dualidade possível entre representação e intuição, já se adivinha em ambas um auspicioso devir dialógico. Através da análise e da lógica reduzos o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comuns a este objeto e a outros, cujo relacionamento te permite construir uma imagem. Como te explicou o Damásio há bocadinho, é o teu si-autobiográfico e o processamento da tua consciência alargada que produz esta representação. E quando Bergson diz que “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” (1989, 135), liberta-se uma chispa de vertigem: 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.). Porém, 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 algures 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 – o que é o teu eu que dura senão o teu sentimento de ti? Se as palavras se disponibilizam na consciência alargada, talvez a palavra intuição que Bergson refere seja, ela própria, a representação simbólica de uma parte do movimento cognitivo que ultrapassa o 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, 193).

Assim, a intuição, sendo também um processo neural, distingue-se da inteligência ocupando os interstícios da representação, criando sobre ela pontes que redundam em movimentos cognitivos, dotando o pensamento de uma faculdade dinâmica que o ultrapassa e que lhe oferece soluções. Deleuze dir-te-á que “a intuição decide acerca do verdadeiro e do falso nos problemas colocados, pronta para impelir a inteligência a voltar-se contra si mesma” (1999, 14). Talvez consigas olhar a tua própria intuição não como um mecanismo, mas como algo que, em conjunto com as tuas representações, te identifica como ser pensante - nas faces que recortas no absoluto, naquelas que resistem na obscuridade e na forma como todas elas se movimentam no teu espírito. A intuição vê, naquilo que é, o que ainda lá não estava, abrindo no absoluto novas possibilidades de apreensão: “consideramos a intuição como o envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência” (Deleuze e Guattari 1996, 56-57). E a forma como isso ocorre confunde-se com o que tu és, leitor. Ao me falares de sentimento de ti, fazes representar na minha inteligência a intuição da tua identidade no aqui e no agora. E, como afirma Deleuze, “o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação” (2006, 8). A representação em si mesma não esgota a

dialogia, ela se edifica no raciocínio, na intuição e nas modulações emocionais que envolvem o aparato da representação.

Bom! Espero que todo este longo périplo em que nos vimos ocupando tenha trazido ao teu espírito alguma luz no que concerne ao combustível propulsor do eixo da dialogia. Entre representações, emoções e intuições, a dialogia vai-se afirmando como a matriz funcional da colaboração. Espero também que essa luz possa iluminar uma nova proposta que te quero fazer e que encerra este ciclo de digressões em torno da representação.

Deslocando-se no plano de imanência da *in*Disciplina, a dialogia criará, ela própria, um outro plano (de fecundação, germinação e circulação de intuições 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 solo, as representações estenderão suas raízes, contorcendo lógicas semânticas sobre intuições compositivas. Aos sentidos provenientes da música e da dança (desprovidas de intensidade por via da desterritorialização que a representação impõe), se juntarão todo o tipo de representações dialogáveis – palavras, gestos, imagens, sons – que respondem à intuição da sua virtualidade, que caminham juntas numa imanência partilhada, que se bifurcam continuamente nas séries divergentes⁴⁹ do pensamento musical e coreográfico. São estas séries que marcam o eterno retorno das representações com a diferença individuante da sua mútua implicação.

Aqui já terás concluído por ti mesmo, meu arguto leitor, que diferentes colaboradores, com suas diferentes identidades, dotam o plano de colaboração de uma multiplicidade de nexos representacionais, circulando sem cessar na sua dinâmica dialógica, num fluxo contínuo de convergências e de divergências. Desse confuso novelo

⁴⁹ De acordo com Deleuze, “cada série forma uma história: não pontos de vista diferentes sobre uma mesma história, como os pontos de vista sobre a cidade, segundo Leibniz, mas histórias totalmente distintas que se desenvolvem simultaneamente. As séries de base são divergentes” (Deleuze 2006, 124).

originário se desfia a rede de sentidos que se vai ampliando na ultrapassagem dos seus próprios objetos, que vai desvelando suas faces ocultas e seus híbridos contornos nas conexões espiraladas do eixo dialógico, que vai urdindo os nódulos de implicação das suas diferenças e municiando os compositores com os fundamentos da sua argumentação composicional. É sobre ela que falaremos daqui a bocadinho.

Fuga V – As costas de Astrid

Os filmes constituem a representação externa mais semelhante ao atarefado contar de histórias que acontecem sem descanso nas nossas mentes. O que se passa no interior de cada imagem (plano), o diferente enquadramento de um objeto obtido pelo movimento da câmara, o que se passa na transição de imagens conseguida pela montagem, e a maneira como uma história nasce da sobreposição específica de imagens (planos), é comparável, sob vários aspectos, com o que se passa na mente, graças aos dispositivos de produção das imagens visuais e auditivas, e aos dispositivos que distribuem a atenção e a memória de trabalho (Damásio 1999, 220).

No início, o compositor Tristão Ventura sabia pouco mais do que nada sobre a coreógrafa Astrid Riva. Sabia de um vago passado como bailarina de uma grande companhia, da sua presente atividade como criadora e do seu desejo de futura colaboração consigo próprio, o que é sempre um estímulo de curiosidade e um indutor de jactância na instável imagem que faz de si mesmo. Combinaram um café para um belo dia e encontraram-se num belo jardim, com mesas e cadeiras ao ar livre e um serviço de cafetaria razoavelmente satisfatório.

Face a face com Astrid Riva, bucolicamente envolto num cenário verdejante pintalgado por vozes dispersas e tilintares de colheres em xícaras, o compositor foi discernindo genericamente a motivação poética da coreógrafa: existia, de forma aparentemente primordial, um fascínio pelo cerrado brasileiro, fascínio esse que ela traduzia, muito pertinentemente, como gatilho. Riva referia apaixonadamente a forma como a sua pele sentia o seco e o molhado, como seus olhos acompanhavam os ciclos dos "pés-de-tudo-quanto-é-coisa", o modo como sua alma se encharcava nessas águas; aprendera a comover-se com o canto das cigarras que prenuncia, em seu último fôlego, a iminência das chuvas. E chegou a proferir uma metáfora de excelente efeito relativa aos Ipês que, segundo ela, no auge da agonia da seca, choram flores⁵⁰. Premido este, outros gatilhos desdobravam o seu processo mental de criação, nomeadamente as materialidades

⁵⁰ “A integração de imagens relacionadas com a visão, o som e o tato é um processo dominante de enriquecimento mental, mas a integração assume diversas formas. Pode representar um objeto a partir de múltiplas perspectivas sensoriais, mas pode igualmente ligar objetos e acontecimentos que se inter-relacionam no tempo e no espaço, produzindo o tipo de sequencias cheias de significado a que chamamos narrativas” (Damásio 2017, 134).

naturais presentes no cerrado, como o fogo, a terra, a água e o ar, com a sua procissão de reminiscências simbólicas, gatilhos que, no decorrer do processo, operavam de forma intersticial não hierárquica, fomentando densidades e ressonâncias mútuas. Era deste modo que a coreógrafa procurava uma narrativa⁵¹ para o seu corpo, e dentro dessa narrativa, a contextualização inspiradora de tangibilidades performativas, oferecendo pretexto e caminho para complexos de relações entre planos espaciais ou entre eixos corporais, argumentos para a conscientização da mobilidade dos seus braços e pernas ou dos lados direito e esquerdo do seu corpo, fundamento para criar situações que exigiam movimentações rápidas, ou lentas, ou suaves, ou intensas, além de oportunidade de explorar movimentos cíclicos que pudessem ser repetidos inúmeras vezes, como se o final de um movimento já desencadeasse o início do outro, dispositivo composicional pelo qual nutria assinalável apreço.

Enquanto ouvia este desfilar de conjecturas, o compositor Tristão Ventura mapeava igualmente (e sem qualquer esforço, consciência ou premeditação) a sutil sinalização das emoções de fundo de Astrid Riva. Na melodia da sua voz assomavam, aqui e ali, pequenas inflexões que denunciavam um brilho mais expressivo em algum pormenor, breves silêncios que antecipavam ênfases discretas nalgum argumento, sinuosidades prosódicas que realçavam intensidades revisitadas na sua memória. A coloração dos enunciados de Riva era igualmente modulada por tênues contrações e distensões na expressão do olhar, ou por um certo ritmo no despontar do seu fulgurante sorriso, enquanto o seu corpo se empenhava em movimentos assaz graciosos e quase imperceptíveis. O conjunto era positivamente sedutor, dotando a austeridade do cerrado de um canto de sereia que desencadeava em Ventura sentimentos espontâneos de bem-aventurança, condicionando um pensamento que não era ainda um pensamento mas, na evocação de cada novo objeto, um primeiro vislumbre da sua mente e da sua subjetividade, a visibilidade possível de um proto-Ventura⁵² que precedia qualquer interpretação. Logo a exposição sensorial às palavras da coreógrafa e aos sortilégios da sua fisionomia foi surpreendendo o cérebro do compositor no ato de representar o seu

⁵¹ "Por narrativa ou história quero significar a criação de um mapa não linguístico de acontecimentos logicamente ligados" (Damásio 1999, 217).

⁵² "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" (Damásio 1999, 206).

próprio estado em mudança, cartografando, sob a forma de padrões neurais, o seu jubiloso proto-ser, simultaneamente atento às securas do cerrado brasileiro e às gráceis feições de Riva, numa narrativa não-verbal que lhe trazia um claro sentido de si-próprio⁵³: uma narrativa incorporada na corrente dos seus pensamentos, fluindo como sombras que perseguem a imagem dos objetos, comentando-as como um coro grego comenta e evidencia os interstícios de uma tragédia. Um sentimento de si cuja consciência, todavia, não era alimentada por imagens ou por palavras, mas pela pulsação contínua que uma corrente superabundante de palavras e imagens inscrevia ininterruptamente na embriologia dos seus pensamentos⁵⁴.

Com o decorrer da conversa, a mente do compositor foi então sendo tomada por associações sucessivas de componentes heteróclitos, criando elos entre imagens acionadas por diferentes regiões da sua própria memória e os melódiosos desígnios verbais da sua interlocutora, destacando no seu espírito a representação⁵⁵ interna de uma paisagem árida, com seus viços crestados em formas retorcidas, com seu porte atarracado numa resignação sedenta, suas formigas laboriosas e suas onças esfaimadas, suas secas inclementes e seus dilúvios regeneradores, suas altivas cachoeiras, suas trilhas calcinadas, reconstituições estas peculiarmente timbradas pela delicada expressividade de Riva. O fio contínuo que desenrolava a consciência nuclear do compositor, engalanando o seu processo mental com quantidades luxuriantes de mapas neurais sobrepostos, entrecruzados, justapostos, estratificados, amalgamados num *puzzle* de infinitas dimensões, estabelecia agora ligações com o passado vivido e o futuro antecipado do seu arquivo autobiográfico⁵⁶. Sobrevinham farrapos de melodias passadas misturados com

⁵³ “A consciência nuclear fornece ao organismo um sentido do si num momento – agora – e num lugar – aqui. O âmbito da consciência nuclear é o aqui e agora. A consciência nuclear não ilumina o futuro e o único passado que nos permite vislumbrar é o que ocorreu no momento imediatamente anterior. Não corresponde a nenhum algures, não corresponde a nenhum antes, nem corresponde a nenhum depois” (Damásio 1999, 36).

⁵⁴ “A continuidade da consciência baseia-se na geração estável de pulsos de consciência que correspondem ao interminável processamento de miríades de objetos que modificam o proto-si. A óbvia continuidade da consciência deriva do abundante fluxo de narrativas não verbais da consciência nuclear” (Damásio 1999, 208).

⁵⁵ “Utilizo o termo representação quer como sinônimo de imagem mental, quer como sinônimo de padrão neural. A minha imagem mental de determinado rosto é uma representação, assim como os padrões neurais que surgem ao longo do processamento percepto-motor desse rosto, numa diversidade de regiões visuais, somatossensoriais e motoras do cérebro” (Damásio 1999, 364).

⁵⁶ “O si autobiográfico baseia-se na memória autobiográfica, constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência passada individual e de futuro antecipado. Os aspectos invariantes da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica aumenta

vagos lampejos de sonoridades futuras, detalhes espectrais de anteriores criações, pareceres virtuais de parceiros sem rosto, fragmentos de processos remotos, detalhes avulsos reconfigurados em latentes porvires: aquele som metálico, naquela peça com o aquele outro, que também tinha madeira, como na África, aquele calor e a fogueira, as cigarras, os jogadores de capoeira e a fachadas das igrejas, o teatro vazio e o grande cubo de gelo suspenso, a palestra e o salto, o avião, o sortilégio sinfônico, a franja branca, o sotaque esquisito, o cheiro adocicado, o velho piano, a insônia, o poema. Cada uma dessas memórias gerava uma nova pulsação da consciência nuclear de Ventura, marcando o ritmo de afloramento do seu si autobiográfico⁵⁷.

Ao mesmo tempo que prestava atenção às palavras da coreógrafa (esboçando mentalmente as suas próprias imagens das asperezas do cerrado), e que processava um fluxo aparentemente desordenado de reminiscências autobiográficas, uma palavra mais clara emergia do zum zum que chegava das outras mesas, uma criança correndo agitava por instantes a sua visão periférica, uma súbita brisa fazia voar um guardanapo de papel. Estes eventos diminutos, durante um segundo, invadiam a ribalta da sua consciência e surgiam completamente iluminados, sem interromper, de qualquer modo, nem o apaixonante relato de Riva, que gerava suas imagens, nem o palpitar da sua formosura, que gerava outras imagens, nem o pulsar das suas próprias representações autobiográficas, que acrescentavam novas imagens, nem a criatividade que alimentava vagos e auspiciosos porvires para este encontro, rabiscando também as suas promissoras imagens. Ao fluxo desta líquida filigrana de representações torrenciais e simultâneas, o compositor Tristão Ventura acrescentava a sua inteligência, transformando-a numa memória de trabalho e juntando numa única maquinaria o que reconhecia, o que recordava, o que sentia, o que raciocinava e o que decidia. Na sua consciência alargada⁵⁸ iam surgindo

continuamente através da vida, mas pode ser parcialmente remodelada, de modo a refletir novas experiências. Conjuntos de memórias que descrevem identidade e pessoa podem ser reativados sob a forma de padrões neurais e, sempre que necessário, tornados explícitos sob a forma de imagens. Cada uma das formas reativadas funciona como ‘uma coisa que está para acontecer’ e gera o seu próprio pulso de consciência nuclear. O resultado é o si autobiográfico, do qual estamos conscientes” (Damásio 1999, 206).

⁵⁷ “Ao contrário do si nuclear, que é um protagonista do relato primordial, e contrariamente ao proto-si, que é uma representação atual do estado do organismo, o si-autobiográfico baseia-se num conceito, no verdadeiro sentido cognitivo e biológico do termo” (Damásio 1999, 204).

⁵⁸ “A consciência alargada é a faculdade que nos dá a saber uma larga gama de entidades e acontecimentos, isto é, a faculdade de criar um sentido de perspectiva individual, bem como um sentido de pertença e capacidade de ação individuais relativamente a uma extensão de conhecimento muito maior do que aquela que é examinada na consciência nuclear” (Damásio 1999, 230).

perguntas, iam nascendo ideias, ressoando musicalidades espectrais, consonâncias cinéticas, tudo rodopiando num torvelinho imagético que não cessava de aumentar, de evocar, de se ramificar, de se confrontar, de implicar e, ousemos, de se apaixonar.

Denunciando uma compreensível deformação profissional, Ventura passou então ao apuramento de putativos ecos musicais eventualmente despertados no imaginário da coreógrafa, considerando os desígnios poéticos e conceituais que ela vinha tão eloquentemente enunciando; neste particular, e não sem uma certa candura, Astrid Riva confessou o seu absoluto descaso, não que o seu gracioso proto-si fosse insensível ao efeito de pulsos musicais sobre os seus bio-reguladores neurais (pelo contrário, a artes sonoras tinham efeitos avassaladores sobre os seus sentimentos homeostáticos, redundando frequentemente ora em rios de lágrimas, ora em compulsões coreográficas), mas por se considerar seriamente inepta em matéria de fabulações sonoras ou de prognósticos cinestésicos associáveis ao seu movimento, inépcia eventualmente atribuível quer ao déficit de processamento adequado de imagens sonoras do seu arquivo autobiográfico, quer ao pouco musculado jogo de relações entre os seus córtices sensoriais auditivos e visuais, para não falar no embaraçoso desempenho dos seus colículos⁵⁹.

O compositor não perdeu o ensejo de aproveitar a relativa virgindade da coreógrafa na sua relação com a música para alvitrar benefícios e mais-valias de uma putativa colaboração. Associou prontamente a vegetação do cerrado a sons ressequidos e timbres quebradiços, antecipou o efeito climático de sonoridades aquáticas, sugeriu especializações sonoras que evocassem as vastidões do bioma, abordou o diálogo entre as densidades do movimento e as intensidades dos gestos musicais, enfim, verbalizou, de forma expedita e algo atabalhoada, alguns dos mapeamentos que haviam transitado recentemente pelos labirintos da sua consciência alargada, procurando estabelecer logo ali um conjunto variado de possibilidades dialógicas. Evocava vertiginosamente no seu espírito (e quase sem dar por isso), um repertório de imagens mapeadas a partir de uma multiplicidade de experiências colaborativas inscritas nos bancos de memória da sua mente, temperando-as os com mapeamentos recentes e dotando-as do processamento

⁵⁹ “O colículo superior é um importante criador de mapas visuais, tendo mesmo a capacidade de relacionar esses mapas visuais com mapas auditivos e com mapas baseados no corpo. O colículo inferior funciona no processamento auditivo. A atividade do colículo superior poderá ser a percussora dos processos mentais e do eu que mais tarde se expandiram nos córtices cerebrais” (Damásio 2010, 94-95).

adequado à cartografia de possíveis ações futuras. A esta solicitude não seria estranho o impacto das radiações do sorriso de Riva, ou das reverberações do belo timbre da sua voz, o que desencadeava em Tristão Ventura uma emoção de fundo propícia a sentimentos deveras agradáveis. Empenhava-se, pois, nesta esplêndida oportunidade de sensibilizar a sua nova parceira para as virtudes de uma edificação sonora bem garimpada: o enunciado era interessante, o desafio instigante e o processo criativo auspicioso⁶⁰.

Ocorre que, da parte da coreógrafa Astrid Riva, o trabalho ia já adiantado. Aparentemente, o âmbito visual da obra em progresso já se encontrava bastante desenvolvido, estando a exploração do desenho de movimentos relativamente aprofundada e a temperatura expressiva supostamente capturada. Este estado de coisas concedia a Tristão Ventura o ônus da prova, ou seja, criava a expectativa de uma transfiguração estética enriquecedora do enunciado coreográfico já consolidado e deixava nas suas mãos a responsabilidade de convencer a coreógrafa no que respeita às virtudes do seu pensamento musical, virtudes inadvertidamente inflacionadas no calor dos seus velozes e sequenciados disparos neurais. Convinha, pois, esforçar-se por produzir um diálogo sonoro com o movimento à altura dos auto propagandeados méritos colaborativos. O compositor estava genuinamente determinado a fazê-lo, mas na verdade sabia que se tratava de algo mais simples de determinar do que de realizar, o que gerava em si uma condição homeostática ligeiramente desagradável a qual, por sua vez, arrastava um desfiar de sentimentos menos simpáticos, eivados de insegurança, de apreensão e até de algum temor sem contornos definidos.

Entre o vigor do seu entusiasmo e a cautela dos seus receios, Tristão Ventura despediu-se de Astrid Riva e regressou a casa. A coreógrafa disponibilizara um registro filmado do seu trabalho, a partir do qual o compositor iria primeiro absorver formas, movimentos e intensidades, e depois esquadrihar gestos de composição que não só fossem propícios ao reforço das intenções expressivas, mas que pudessem conceder a Riva novas e prósperas instancias de ponderação, estimulando nos seus córtices sensoriais inéditas acrobacias neurais capazes de premir novos gatilhos de extrapolação poética.

⁶⁰ “A maior parte do raciocínio exige uma interação entre aquilo que as imagens presentes mostram como sendo o agora e aquilo que as imagens recordadas mostram como sendo o antes. O raciocínio eficaz também exige a antecipação do que vem a seguir, e o processo de imaginação necessário para a antecipação de consequências também depende da recordação do passado. [...] A recordação de imagens passadas é essencial para o processo da imaginação que é o campo de recreio da criatividade” (Damásio 2017, 140).

Nada de novo nas rotinas profissionais de Ventura, portanto. O grande diferencial residia no fato de pouco saber da coreógrafa, tirando as impressões genéricas deixadas pela conversa e os agradáveis mapeamentos que reconstituíam as suas feições, agora devidamente acondicionados e disponibilizados na sua memória autobiográfica.

Sentado em frente do computador, o compositor Tristão Ventura contempla agora as costas de Riva. Desde a primeira imagem, o seu corpo aparecia fletido si próprio, como se mergulhasse em direção ao solo, unindo o tronco às pernas e apoiando as mãos no chão, voltadas para dentro e desenhando a base maior de um trapézio isósceles. A altura desse trapézio era, por conseguinte, igual a metade da altura do corpo da bailarina, sendo a base menor, no topo, delimitada pelas fronteiras da zona lombar. Os lados eram definidos por linhas quase retas, que delimitavam um perímetro contínuo ao longo do tronco, com ligeiras protuberâncias na região dorsal, prolongando-se pelos braços como colunas de uma arquitetura ambígua, remetendo tanto para hirtos mármores escultóricos como para a viva organicidade de raízes. No interior desse trapézio, a iluminação do corpo dividia-a em duas metades: a inferior era totalmente obscura, emoldurada lateralmente pelos braços e escondendo numa caverna côncava e sombria as pernas da bailarina. A metade superior apresentava as suas costas iluminadas, com relevos levemente sombreados da coluna, dos músculos lombares, dorsais e das escápulas, as quais, por sua vez, e em conjunto com a zona cervical e a curvatura dos ombros, sugeriam claramente as formas de um enorme rosto fantasmagórico, severo e expectante.

Alguns momentos depois iniciava-se um sutil recolhimento da nuca para o interior da zona de sombra, acompanhando o alongamento da coluna, como se esta tentasse se fundir com as pernas, o que resultava na aproximação das escápulas e na delimitação de um círculo negro sobre o aparente sobrolho franzido. O desaparecimento da cabeça na escuridão da caverna transformava o dorso da bailarina numa espécie de crânio oblongo, com algo de alienígena, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, desvanecia as reminiscências faciais do jogo de sombras. A continuidade desse movimento ia gerando transformações nas formas, passando pela sugestão de duas novas pequenas cavidades oculares agora na parte superior das escápulas invertidas, que por sua vez criavam uma espécie de rachadura filiforme e ortogonal que poderia muito bem ser definida com um nariz aquilino, ou, olhando o conjunto de uma forma ligeiramente mais abrangente, o eixo de simetria da projeção de um batráquio, preparando o seu pulo na direção do osso sacro. Todas estas analogias formais iam sofrendo transformações num

ritmo lento de ínfimos movimentos oscilatórios, de complexos jogos de tensões musculares, de micro contrações e distensões que reconfiguravam possibilidades de leitura num plano minuciosamente detalhado mas, igualmente, na percepção geral de uma respiração performativa expandida, como um pulmão que infla, ou um ventre que se estufa. O conjunto sequencial destas metamorfoses nas costas de Riva ia produzindo o seu sortilégio visual, precipitando o compositor Tristão Ventura numa espécie de hipnose, como se um irresistível magnetismo aspirasse todo o seu corpo para o interior de um buraco negro. O seu proto-si pulsava sofregamente ao florescer de cada minúscula retração muscular, ao modelar de cada ínfimo relevo, um Ventura-nuclear imergia inexoravelmente no copioso fluxo de narrativas não verbais enunciadas pelas formas mutantes do corpo da bailarina.

Entretanto, os movimentos tensionais, que até aí provocavam alterações simétricas na topografia das formas, passam a desconstruir-se em habilidades esqueléticas mais densas, criando um diálogo entre as metades direita e esquerda do tronco, fendidas por uma fronteira axial. As remissões antropomórficas dilatam-se num repertório de exuberâncias orgânicas que, se por um lado trazem de volta a presença de Riva como um corpo, por outro lado desenhavam na sua carne uma coreografia abstrata de espessuras musculares e de formas irradiantes, como se os seus músculos tentassem libertar os seus ossos do cárcere da sua pele. Subitamente, as mãos de Astrid Riva, até então solidamente firmadas no solo, soltam-se com uma leveza de borboleta e os seus braços passam a pairar no espaço como ramos que vicejam de uma cepa luxuriosa, ascendendo aos céus primeiro com os movimentos espasmódicos de um parto doloroso e, a seguir, com as graciosidades longilíneas de amplexos vegetais. Este breve momento solar culmina num novo recolhimento, um denso núcleo iluminado desprovido de pernas e de braços, como se um casulo levitasse na etérea reverberação atmosférica do cerrado. Mas logo uma suave deslocação descobre as mãos sobrepostas no pescoço de Riva, recuperando o espectro de um rosto que já não é apenas um rosto mas uma presença compósita de traços multiformes, desvelando e ocultando sentidos estritamente coreográficos que alternam com o fazer e desfazer de ilusões fisionômicas. Tais movimentos acabam por deslocar as mãos do pescoço para o crânio, delimitando um novo foco de concentração e transfiguração, como se um esforço de separação em relação ao tronco estirasse a linha das vértebras cervicais para depois o comprimir como um embolo que penetrasse de novo no vácuo das escápulas.

Deslizando suavemente para o seu término, a composição de Riva explorava ainda a movimentação dos braços, criando formas angulosas com o seu cruzamento, numa descompressão expectante, que progredia para um movimento ondulante basculado nos cotovelos, num vago afeto de carícias, até soltar de novo as mãos num gesto seco e suspenso, como uma casca que se quebra dando um novo ser ao mundo. Todas estas imagens corriam pelo rio subterrâneo da consciência de Ventura sem nunca se libertarem de uma corrente sequencial de prodigiosos estímulos visuais, afogando à nascença qualquer mapeamento suplementar insinuado por qualquer remissão ao acervo do seu si-autobiográfico. Esta coreografia de brilhos e sombras, vísceras e pele, músculos e ossos terminava com o regresso à posição inicial, fechando todo o percurso numa quietude de ligamentos adormecidos, sugerindo o fim de um ciclo que antecipava o prelúdio de um outro, sugerindo um ocaso que prometia um renascimento. Só durante esse epílogo a consciência alargada de Tristão Ventura se dispôs a alinhar a magnitude sísmica do que acabara de experienciar. Mas os seus padrões neurais aparentavam uma obstinação circular em torno de uma representação abstrata, que poderia ser interpretada como assombro, ou como deslumbramento, mas também como uma espécie de vertigem em que algo distante se precipitava sobre si, enquanto o seu próprio sentimento de si aparentava desabar num vórtice de silêncio.

Reagindo a este improdutivo entorpecimento, o compositor Tristão Ventura dispôs-se a rever as imagens desde o início, depois a rever de novo, e ainda uma vez mais. Tentava organizar um fluxo mental em que as tensões musculares de Riva, que iam desfilando em partículas de luz através da sua retina, desposassem com naturalidade os padrões sonoros mapeados anteriormente na sua antecipação composicional, os tais sons ressequidos, os referidos timbres quebradiços, as evocadas sonoridades aquáticas, sugestões que, por ocasião do seu encontro com Riva, lhe haviam parecido tão claramente adequadas e que haviam suscitado na coreógrafa tão genuíno entusiasmo. O cerrado pulsava realmente no corpo de Riva, ressequia, desaguava, libertava-se e contorcia-se, mas nenhum som, nenhuma melodia, nenhum timbre reclamava a sua pertinência no mapeamento antecipado da obra. Os seus padrões neurais multiplicavam-se sem cessar por cada recanto perscrutável do seu córtex cerebral, trabalhando concertadamente para cartografar um corpo não apenas físico, muscular, ósseo, numa poética não exclusivamente paisagística, seca, diversa, mas para esculpir uma imagem que representasse uma rede multidimensional de implicações expressivas, uma rede na qual

ressoassem preciosidades imagéticas que só ele estaria preparado para criar. E essas tremulações sônicas não existiam ainda, as ideias que partilhara com a coreógrafa se revelavam nada mais que palavras que descreviam imagens neurais descabidas, frouxas, impotentes para dialogar com o magnetismo das costas de Riva, colocando a questão da eventual impertinência de qualquer som que se sobrepusesse aos sortilégios visuais da sua narrativa.

Porém, nas profundezas do seu eu nuclear, continuava a pulsar uma intermitência imprecisa, um apelo a si próprio que clamava pelo seu brio, que reclamava o seu zelo, que pressentia um valor oculto, que gerava uma emoção insatisfatória que, por sua vez, inflamava o seu ânimo entorpecido. As costas de Riva sinalizavam mais que uma conjugação de maravilhosas paisagens mentais, geravam um embrião de desafio, numa quase imperceptível pulsão de desejo e de superação. Algo ondulava tenuamente na imagem latente da obra, fazendo luzir minúsculos pontos cardeais no seu mapeamento mental, produzindo um estado afetivo que acabava por ser recompensador.

Tristão Ventura resolveu montar um microfone em frente do tampo de uma mesa e reunir uma diversidade de pequenos objetos que pudesse manipular de modo a captar as mais íntimas sonoridades da sua matéria. Dispôs-se a confiar cegamente quer nos padrões de ocorrências acústicas que pudessem resultar dessa gravação, quer na cadeia de sinalizações que esses sons pudessem agitar no seu córtex auditivo. Quanto ao resto, pensaria com mais calma noutra altura.



Figura 6: "O trânsito dos sentidos".

Prelúdio VI - Esforço de composição, inventividade cognitiva e operatividade dialógica

Imagino que aflora no teu espírito um sopro de apreensão, uma fadiga, quiçá um vago fastio. Afinal é para falar da relação de colaboração entre compositores musicais e coreógrafos que estamos aqui e, no entanto, vês-te enredado numa confusão de neurotransmissões que tentam esforçadamente representar imanências, intensidades, nexos dialógicos, lógicas semânticas, desterritorializações, virtualidades.... Entendo-te perfeitamente, leitor, e depois de tantas considerações em torno da representação talvez não seja má ideia retornar à matéria representada. Mas anima-te! Penso que agora estás preparado para distingui-la na intensidade dos seus perceptos e afectos, aos quais sugarás sentidos segmentários ao sabor das tuas peculiares articulações neurais, os quais, por sua vez, reconhecerás como passíveis de implicação num devir dialógico muito nosso. Resiste! Mantém os teus olhos postos lá na frente, na obra, conserva a curiosidade pela sua urdidura, persiste na interrogação das possibilidades colaborativas e na vizinhança de processos de composição que envolvem distintas materialidades expressivas: a montante a concretude dos corpos e, a jusante, a vibração musical da atmosfera que os envolve.

Sem desconsiderar as especificidades técnicas de cada labor compositivo - o do coreógrafo e o do compositor musical - considera também a surdez do primeiro perante a cegueira do segundo. Espinhosa metáfora esta, mas serve-nos perfeitamente para enfatizar a distância entre as práticas composicionais de cada um e o abismo técnico que as diferencia. Poderíamos aqui debruçar-nos sobre cada uma delas, mas, mais uma vez, sugiro que suspendamos as minúcias coreomusicais e que nos concentremos no que ambas têm em comum - o ato de compor e o horizonte de uma duração performativa partilhada.

O plano de colaboração se alimenta da dialogia, mas respira na composição. E composição, seja ela musical ou coreográfica, 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 ao progresso da uma materialização expressiva, um passo depois do outro, gesto a gesto e nota a nota, criando um objeto que espelha simultaneamente o íntimo labirinto dos nossos padrões neurais e a qualidade das nossas habilidades composicionais. Bergson refere-se à composição como algo que “distingue, separa, soluciona em individualidades e finalmente em personalidade as tendências que antes se confundiam no élan original da vida” (1990, 22). Algo que podes entender como o esforçado labor que traz especificidade, singularidade, caráter e nitidez aos elementos que se constituem e atropelam no confuso fluxo do pensamento. Algo que lhes traz operacionalidade. Nesta perspectiva, projetar movimento não se diferencia muito de engendrar sonoridades. Tanto os processos de composição musical como os de criação coreográfica se alimentam de um impulso interior (inteligente ou intuitivo) 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.

Qualquer dicionário te dirá que compor é formar um todo, juntando diferentes partes. Abrindo um pouco mais o peculiar obturador da nossa pesquisa, sugerir-te-ia um significado para composição mais próximo das tonalidades do nosso devir dialógico, definindo-a como estabilização em materialidades expressivas do movimento das ideias, na curvatura das suas orbitas intempestivas ou na contínua metamorfose da sua nuvem de formas incorpóreas. Entre as turbulências da imaginação e os borbotões da memória deve destacar-se uma imagem, uma representação a que uma habilidade específica dará substância - corpos em movimento no caso do coreógrafo, vibrações musicais no caso do compositor, em ambos o gesto de composição. Nesse interim, o colaborador divorcia-se da colaboração; por momentos, toma para si o encargo da obra, o protagonismo da sua gestação, a responsabilidade da sua autoria. Este é um movimento radicalmente solitário e é nessa solidão que te quero envolver agora.

Se a dialogia da colaboração se forja no trânsito dos sentidos, na esgrima das representações ou na porosidade das séries divergentes do compositor e do coreógrafo, o esforço de composição antes implica um recolhimento, uma reclusão, um reencontro com a natureza solitária do labor composicional. O compositor Iannis Xenakis afirmou um dia que “quando se tenta escrever algo, é necessário sentir-se absolutamente sozinho,

como uma centelha na escuridão do universo. Isso é tudo. Você está completamente por sua própria conta”⁶¹. 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 os músculos do bailarino no labirinto do corpo, as forças que o rodeiam e as que o ocupam no espaço e no tempo...

E faz-se silêncio!

Um silêncio que te perturba, depois de páginas e páginas de ebulição dialógica, um silêncio frio, sem palavras, um silêncio que te inquieta e te leva a olhar nervosamente para o relógio. O tempo passa e o plano de colaboração como que se cobre com uma fina camada de gelo, por baixo da qual adivinhas o rumor da laboriosa solidão dos colaboradores. Vais espreitando para um lado e para o outro e percebendo que esta separação produz no plano de colaboração uma espécie de torção disruptiva que o bifurca em dois esforços, momentaneamente divergentes, que originam por sua vez duas qualidades distintas de matéria, matéria dançada e matéria musical, que em seguida se irão justapor ou sobrepor, fundir ou confundir nas imanências heterogêneas do plano de composição coreomusical.

Apuras os teus sentidos e percebes que sobre esses esforços divergentes paira uma neblina que os agrega, sentes uma espécie de harmonia nessa labuta bipartida, um recôndito acorde. E verificas também que, apesar do silêncio, a duração do plano de colaboração não se interrompe, antes se escoia no tempo, como se uma tensão imperceptível mantivesse os diferentes esforços de composição alinhados pelo mesmo fluxo, sustentado pelas reverberações da dialogia e pelo modo como estas contaminam as rotinas composicionais de cada compositor. É que no plano de colaboração parece coexistirem “um mundo lá de fora”, revolucionando em torno da dialogia, exuberante na sua extensão e altissonante na sua intensidade, e um outro mundo, mais privado e

⁶¹ Ianis Xenakis em entrevista a Bálint Varga (Varga 1998, 211) [Tradução Nossa].

mais silencioso, que estabelece com o primeiro relações decididas caso a caso, na penumbra dos gestos composicionais específicos.

Seria interessante reter esta espécie de pulsação. Quando o silêncio colaborativo se extingue para dar lugar a novas confrontações dialógicas, o plano de colaboração reverdece com vigores primaveris, os seus pequenos filamentos de energia vibrante absorvem agora estes objetos materiais em novas imagens e novas imanências. Agora, entre estrépitos e renovados fulgores, a circulação de representações intensifica-se com novos restos, novos nexos, perceptos e afectos que alimentam e ampliam o campo gravitacional do processo criativo - matéria que puxa palavra que puxa matéria! Gostaria que estas palavras produzissem em ti uma sensação de vitalidade, que pudesses olhar o plano de colaboração para lá do esforço dos colaboradores, como uma espécie de ser vivo cujo metabolismo progredisse nestas alternâncias entre o devir dialógico e os isolamentos da invenção - anabolismos que geram imanências e catabolismos que liberam matérias. Reavivo aqui a tua memória de longínquas aulas de química orgânica, lembrando que o anabolismo refere a formação de moléculas complexas a partir de moléculas simples, sendo que o catabolismo remete para o processo inverso, a formação de moléculas simples a partir da decomposição de moléculas complexas. Pois bem, apliquemos esses rudimentares conhecimentos à nossa engrenagem colaborativa.

Na dialogia, os universos subjetivos fundem-se, friccionam-se, colidem, gerando novas dimensões do mundo, desafiando o alcance das habilidades individuais de representação, expandindo um plano de colaboração que não cessa de se propagar em redes de representações complexas a partir de impulsos dialógicos simples.

Na composição, essas novas dimensões cindem-se numa reconfiguração privada, as remissões simbólicas metamorfoseiam-se em procedimentos técnicos, as intensidades imagéticas afunilam-se em dispositivos composicionais. No peculiar metabolismo da colaboração formam-se núcleos de ativação privados, circunscritos a partículas sintetizadas em argumentos de composição personalizados.

Atenta agora neste prolongamento da tensão entre a algazarra dialógica e o silêncio composicional. Se o investimento dialógico tende ao deslocamento em direção

a outrem, ao que existe no “mundo lá de fora”, o esforço de composição resguarda-se em sentido inverso. O próprio pensamento muda de frequência, abandona por momentos o voluntarismo dialógico e enfrenta corajosamente os seus demónios íntimos, no esforço de erguer o que a intuição composicional lhe prenuncia. Diz Bergson que “para o pensamento se tornar distinto, ele deve dispersar-se em palavras” (1990, 22). Palavras que, no caso, te referem os argumentos composicionais clareando a implicação recíproca dos elementos pensados no fluxo contínuo do pensamento. Nesta altura já terás consolidado a ideia de que, nos solitários esforços de composição, a confusa inventividade das ideias em implicação recíproca é desfamiliarizada da sua continuidade e submetida a um esforço de representação muito específico e exclusivo, agenciado por técnicas composicionais igualmente específicas e exclusivas: a desordem de representações em folia é decomposta em unidades significantes e recompostas, pela inteligência ou pela intuição, em continuidade expressiva. Ainda estás impressionado pela misantropia de Xenakis, quando refere a sua solitária cintilância perdida nos abismos do cosmos. Porque insisto então no decisivo papel do outro, submetendo o isolamento do esforço de composição a uma dinâmica que lhe é exterior?

É aqui que surge o nosso fecundo busílis, nesta esfera privada, perfeitamente autônoma, dispensada de inferências externas para cumprir o seu papel. O compositor compõe e a composição desponta. A composição em si não carece de dialogias para acontecer. Mas o que a *in*Disciplina da colaboração vem laboriosamente procurando é uma virtude particular deste eixo dialógico que venha beneficiar a obra na sua heterogeneidade expressiva – talvez o modo como a própria dialogia tende a enriquecer com os efeitos da sua incidência composicional. Assim, gostaria que percebesses que, a meu ver, a qualidade do plano de colaboração prende-se mais com este enriquecimento do que com a qualidade individual dos gestos de composição, complementando este ponto de vista com a minha convicção de que os próprios gestos de composição saem enriquecidos de tal equação. Um enriquecimento que deverás entender como tributário da transformação da própria conformação intelectual dos compositores ou, como verás adiante, tributário da sua cognição inventiva.

Mas lá chegaremos. O meu desejo, agora, é colocar-te na pele de um compositor ou coreógrafo que colabora para que livremente possas testemunhar que,

nessa colaboração, o devir composicional da dialogia incide de forma semelhante tanto na imaginação coreográfica quanto na imaginação musical e que tal incidência produz um efeito deveras relevante na própria qualidade dialógica. Que efeito? Um peculiar teatro do mundo, singular e intransmissível, um teatro aberto à apreensão que dele fazem os seus sujeitos cognoscentes, um teatro que os significa (que lhes traz o sentido de si), enquanto espectadores das coisas representadas e enquanto atores potenciais sobre as coisas imaginadas. Enquanto indigitado compositor ou coreógrafo, estás sentado no melhor lugar da plateia desse teatro, observando para lá da ribalta o mundo e a lenta reconfiguração das coisas, cochichando para o coreógrafo ou para o compositor sentado ao teu lado o sentido das tuas representações, apurando o teu ouvido às inesperadas representações que te são segredadas pelo teu parceiro, perfeitamente ciente das incursões do teu pensamento pelas imanências da dialogia, pela implicação dos seus objetos e pela espiralada complexidade dessa implicação. Tens igualmente ciência de que é essa a economia que será “dispersa em palavras”, traduzida por dispositivos composicionais e convertida em gestos de composição - como se os filamentos do devir colaborativo criassem uma espécie de cadeia de produção que liga o pensamento, a invenção e o gesto. Nessa cadeia, o gesto composicional decorre estreitamente do plano de colaboração e espelha a sua incidência transformadora: se os colaboradores produziram dialogia, é agora a dialogia que produz os colaboradores, na medida em que produz a sua subjetividade.

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, 204).

Mas estes gestos composicionais, que são uma espécie de silente prolongamento das derivações dialógicas, passam a ser, eles próprios, novas imanências na topografia de concavidades e convexidades dialógicas do plano de colaboração (bem como nas suas bacias de silêncio colaborativo), oferecendo de volta à dialogia novas implicações, potencializando nela novas comburências, precipitando sobre ela novas significações. O colaborador, resignificado pelo teatro e transformado pela dialogia, traz-lhes agora de volta novos predicados transformadores. Por conseguinte, estas

novas implicações, comburências e precipitações serão o reflexo direto da produção de subjetividade que o plano de colaboração, na labiríntica turbulência das suas imanências, poderá originar. Então, talvez a efetividade do plano de colaboração não se esgote na exuberância da dialogia, talvez ela se prolongue na modelação das particulares habilidades cognitivas dos colaboradores. Aquelas que o levarão à composição. A qualidade do plano de colaboração talvez dependa não só da capacidade de imersão nas suas profundidades, mas também das habilidades cognitivas que os colaboradores experimentam no processo criativo, aquelas que o inventam como colaborador.

Pensas facilmente em invenção quando te falo em composição. Pensa agora, meu engenhoso leitor (sejas tu coreógrafo ou compositor), numa invenção que a antecede, considera que a composição talvez mais não seja que um estádio avançado do decurso da tua invenção cognitiva. Pergunta-te de onde vieram essas notas que rabiskas às pressas num caderno, ou esse lento movimento da boca em direção à nuca que ensaias em ti próprio. Ouve o murmúrio da tua memória invocando aquela imagem, ouvindo aquela palavra, vibrando nas ressonâncias da dialogia, revivendo aquele momento em que, o que agora rabiskas ou ensaias, nada mais era que um lépido torvelinho de representações no palco do teu plano de colaboração enquanto teatro do mundo. Podes intuir aqui uma potência ainda não explorada, olhando as tuas competências composicionais reagindo aos anabolismos e catabolismos do plano de colaboração, interrogando o modo como a tua cognição se converte em invenção. Invenção cognitiva?

Regressemos um pouco atrás, lembrando o que falamos anteriormente sobre o conceito de devir. De acordo com ele, a potência da qualidade dialógica que marca a identidade dos processos criativos provém não tanto do sentido representável dos objetos em contato como do seu devir, da fronteira que desenham entre si, do território que, ao mesmo tempo, une e separa as representações, desse movimento fugaz que reinventa o mundo antes das palavras surgirem e com o que diverge das palavras que surgem. É perante esse mundo que responde a tua capacidade de transformar e combinar imagens e ações, isto é, a tua habilidade cognitiva, e é para ela que chamo novamente a tua atenção. Mas antes de avançarmos, permite-me que precise o sentido

que atribuo aqui ao conceito de cognição. Para isso irei recorrer à leitura específica de cognição que nos chega nas palavras de Virgínia Kastrup.

Consultando o seu livro “A invenção de si e do mundo”, irás distinguir com ela 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, 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 reconhecimento 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, 55).

A segunda face da questão cognitiva está, para Kastrup, precisamente na inclusão da invenção, e esta perspectiva ilumina as nossas meditações com um halo de epifania. Deverás encarar a invenção 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. A partir desta vocação problematizante da invenção, podemos aumentar a consistência dos nossos palpites em relação ao metabolismo do plano de colaboração, enriquecendo o aparato cognitivo do nosso teatro de operações. Sentados nessa plateia - eu (coreógrafo ou compositor) e tu (compositor ou coreógrafo) - observemos o plano de colaboração fecundando a subjetividade que, simultaneamente, nos reúne e aparta no mútuo agenciamento da nossa cognição. Ao

longo da duração do plano de colaboração, a cognição vai operando em modo de elaboração contínua e, nesse sentido, nos oferecendo condições de possibilidade de criação, transformação e processualidade; a inventividade intrínseca da cognição vai nos permitindo extrapolar os limites da nossa reconhecimento dos objetos e nos abrindo a janela do seu estranhamento, atingindo a sua diferença interna e sussurrando possibilidades de deslocamento e de abertura à virtualidade do seu devir. É a este movimento que Kastrup chama de cognição inventiva.

Por outro lado, ao perder o caráter universal e invariante da cognição, 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, 61). A cognição inventada embrenha-nos aos dois na duração do plano de colaboração, sensíveis à luminosidade das exotopias, vulneráveis à intensidade dos objetos, abertos à maleabilidade das imagens e dos símbolos. Nessa duração, eu (compositor ou coreógrafo) e tu (coreógrafo ou compositor), implicamo-nos mutuamente num diálogo cujo devir se dá por bifurcações e divergência em relação a si mesmo e que é indiscernível da produção da nossa intersubjetividade, pela ação e reação da nossa cognição inventiva. Por outro lado, representações heterológicas da nossa dialogia colaborativa implicam-se 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 nossa colaboração podemos projetar a complexidade do processo criativo como um todo, enquanto espaço e tempo de gestação da unicidade expressiva da obra coreográfica e musical. O diálogo entre nós parece surgir como um processo de invenção de si próprio e do outro, resultante do confronto das nossas heterogêneas representações, reciprocamente argumentadas, bem como dos nexos que intuimos sobre os seus restos. Representações musicais e coreográficas, naturalmente, mas também conceituais, poéticas, imagéticas, literárias, científicas, matemáticas,

representações de toda a ordem que alimentam as nossas estratégias de invenção composicional, que resultam elas próprias de problematizações inventivas que decorrem da nossa cognição inventada. Já vês que 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 nossas estruturas cognitivas, cuja instabilidade é continuamente atualizada pela invenção.

Assim como a invenção nos remete facilmente para o gesto de composição, talvez te possas então permitir a pensar a dialogia entre colaboradores como um esforço de composição em si mesmo, uma junção de partes desgarradas de ti, do outro e de coisas brutas, na partitura virtual que ambos vão engendrando, entre materialidades e representações. E talvez a duração do plano de colaboração se confunda, por fim, com a continuidade da invenção, que reconfigura sem cessar o teu grande teatro do mundo e no qual, discretamente, a composição desponta como um rosto silencioso!

Fuga VI – A conveniência do silêncio

Mas mesmo que o silêncio permaneça para sempre além do nosso alcance, a noção de um tal vazio é, como o espaço do zero na representação decimal, um objeto cuja utilidade é inesgotável - e cujo valor se eleva num mundo clamoroso.
(Biguenet 2015).

Sempre que o dia amanhece chuvoso, o compositor Tristão Ventura tende a refugiar-se no computador como se se abrigasse numa sombrinha. Perante a umidade excessiva da atmosfera, a tela do mundo virtual parece oferecer-lhe um ponto de vista mais enxuto sobre a sua vida. Abrindo a sua caixa de correio aguarda-o uma nova mensagem:

Bom dia Senhor Tristão Ventura.,

O meu amigo Joost deu-me o seu contato porque ele, como bom amigo que é, insiste para que peça à secretaria de cultura um subsídio para realizar uma curta-metragem para a qual o Tristão Ventura faria, eventualmente, se assim o desejasse, a música. O problema é que eu não tenho nem o hábito nem o desejo de pedir subsídios a seja quem for. Quando desejo fazer algo, que muitas vezes nem se parece com « filmes », faço, sem pedir autorização a ninguém.

Uma outra característica da minha loucura leva-me a fazer as coisas de maneira inesperada, sem preparação prévia. Há já alguns meses sentei-me à frente da minha bancada e comecei a mover contornos sobre o Raag-Desh tocado por Ustad Amjad Ali Khan. Realizei assim, quarenta segundos de movimentos de uma peça de música cuja duração total é de cinquenta e três minutos.

A minha demência dividiu-se então em duas possibilidades:

1 - Continuar a mover contornos até ao fim da Raga.

2 – Considerar a Raga como base de inspiração (desculpe, mas eu ainda utilizo certas expressões românticas para me exprimir), fazer algo de mais curto e depois retirar a Raga e substituí-la por uma composição original.

Devo acrescentar que cheguei à conclusão (desde que mandei para o lixo o comercio e a indústria para me dedicar exclusivamente a obras íntimas), que o silêncio é o que verdadeiramente convém às imagens, sejam elas estáticas ou em movimento. Contudo, perante a eventualidade de um pedido de subsídio este tipo de posturas não tem cabimento e depois, o Joost disse-me tantas coisas boas e agradáveis sobre o seu talento que aqui estou para saber se seria possível falarmos sobre este assunto por Skype um dia destes.

Desde já, vou-lhe mandar junto o que fiz, o Tristão Ventura poderá ler o ficheiro com o som ou sem ele.

Por fim peço-lhe desculpa pelo meu péssimo português, muito esquecido por mais de *cinquante* anos de vida na Bélgica.

Cordialmente,

João Zacaria

O compositor Tristão Ventura lê várias vezes a sua inesperada correspondência e várias emoções lhe ocorrem. A primeira e mais prosaica, aquela que primeiro o seduz e prende o seu interesse, é a vaidade própria que decorre das “coisas boas e agradáveis” que o seu amigo comum, Janus Joost, terá comentado com o autor da epístola. Outra coisa que lhe chama a atenção (e o deixa um pouco apreensivo) é um certo azedume que perpassa o tom da auto apresentação deste João Zacaria, tanto na independência proclamada em relação à solicitação de subsídios estatais como na forma como se refere a um passado no comercio e na indústria (que passado seria esse?) ou ainda no desprendimento subjacente a uma eventual recepção negativa ao seu convite, uma intuição que, de modo sub-reptício, belisca o compositor na sua auto-estima. Toma ainda boa nota da maneira como se refere à sua própria inquietação ou impetuosidade artística, qualificando-a de “loucura”. Por fim, sobrevém a curiosidade sobre a radical declaração de princípio em relação à *conveniência do silêncio* às imagens, “sejam elas estáticas ou em movimento”. Em tal quesito vislumbra Ventura uma polemica eventualmente fecunda. Entre a curiosidade, a apreensão e a vaidade, Ventura dispõe-se a considerar a proposta recebida e baixa o ficheiro anexo para o seu computador.

Os quarenta segundos do pequeno filme nascem de uma tela em branco. Três segundos de luz branca que antecipam os primeiros sons e o aparecimento de um risco negro. Esse risco metamórfico será o personagem de uma narrativa espacial que acompanhará a evolução musical da cítara indiana, entre cascatas de notas beliscadas e a ressonância de outras cordas que vibram por simpatia. Começa por deslizar da esquerda para a direita na base da imagem, abrindo um vão no seu interior que se amplifica rapidamente. Esse vão eleva-se verticalmente, sugerindo por momentos o perfil de um animal, um coelho, ou talvez um cachorro. Antes de ter tempo de se decidir entre as duas possibilidades, o compositor Tristão Ventura vê o bicho voltar à condição de rabisco, formando uma estrutura constituída por uma haste vertical assente numa base retilínea desdobrada para a direita, enquanto do topo da haste se desenrola uma espécie de chicote que se estica por conta do rápido deslocamento do seu alicerce para o lado esquerdo da tela. O choque com uma parede imaginária divide o risco em duas linhas atordoadas que, num industrioso movimento coreográfico se transformam em quatro formas instáveis, laborando numa dança que ocupa a totalidade do quadro. Da volátil deriva destas formas nasce uma nova estaca à direita do campo visual que, mais uma vez, se encaminha velozmente para a esquerda, arrastando consigo três fiapos oscilantes, sugerindo

bandeirolas esvoaçando num estandarte. Ao atingir o canto esquerdo, reaparece o ângulo reto que sugere uma base, ou um chão, sobre o qual murcha o efêmero pau de bandeira, enquanto as três auriflomas convergem numa só linha ondulante, como o perfil de um lençol que, depois de sacudido, pousa suavemente sobre um leito. Ventura sente agora o desfecho transitório deste dessorsego gráfico no reaparecimento do risco horizontal que desliza para o canto inferior direito, retomando o enunciado inaugural. Mas é sol de pouca dura. Da cauda desta fugaz cascavel ergue-se impetuosamente um panejamento sinuoso, que desenlaça uma espécie de gancho na sua extremidade superior, enquanto desenha um quadrado sobre a linha de terra. Esse quadrado vai se distendendo para o lado direito, e é agora um retângulo absorvendo a sua cauda e desmoronando sobre si próprio, de forma a retomar a condição inicial de serpente solitária num deserto de sal. Um estertor de inconformismo anima nova elevação filiforme, saracoteando verticalmente no vazio e logo regressando a um ilusório sossego horizontal. Eis que novo impulso desloca a linha velozmente para a esquerda. Ao embater numa esquina invisível, é catapultado para cima e, por um instante, Tristão Ventura vislumbra um perfil humano que logo se dissolve na vertigem do movimento. Um magnetismo exterior atrai então a linha, novamente reduzida à sua expressão mínima, para fora do campo visual. A tela encontra-se de novo absolutamente branca, ou vazia, ou silenciosa, porque, entretanto, também o metálico tangido das cordas da cítara se desvaneceu.

Relendo a mensagem do autor deste pequeno filme, detém-se por momentos na frase “...o silêncio é o que verdadeiramente convém às imagens, sejam elas estáticas ou em movimento”. Estas palavras deixam-lhe a sensação de que a raga, sobre a qual foi animado o movimento, permanece ligada às imagens um pouco a contragosto, tolerada como instigação propulsora mas forçando, todavia, um respeito algo cerimonioso, como se um parente distante aparecesse inesperadamente para jantar. Regressa então ao filme e dispõe-se a revê-lo com mais atenção, aliás, a rever as imagens com os olhos postos no som da cítara. Percebe então que, nos quarenta segundos em que aquelas linhas se requebram, sacolejam e transfiguram, a música evolui de uma continuidade ressonante introdutória, produzida por um calmo obstinado de notas graves, para uma chuva miudinha de notas dedilhadas que desenharam melodias cadentes, salpicando o rio espesso e vagaroso da harmonia em movimento. Refletindo sobre o contorno destes fragmentos melódicos, eles reformulam-se na sua mente em imagens simbólicas, surgem pequenas estalactites de gelo, talvez o rio harmônico seja subterrâneo e tudo aconteça numa gruta glacial, oculta

sob um manto de neve...ou talvez cada nota seja antes um pequeno grão de areia que resvala duna abaixo, impelido pelos ventos do deserto, talvez então a harmonia não seja um rio mas a própria ventania que desloca a areia. O compositor Tristão Ventura sente insinuar-se a inconsistência na sua apreciação, um ligeiro incomodo provocado pelo atrito entre o frenesi das imagens e a suave contemplação sonora que lhe inspira semelhantes metáforas, ou representações poéticas, ou aproximações significantes.

Dispõe-se então a observar a animação em silêncio. A agitação dos riscos, privada da sua farpela sonora, oferece agora uma experiência completamente distinta. Há uma sensação que espreita, mas a brevidade dos acontecimentos deixa o compositor hesitante. Decide ativar a repetição automática do leitor de vídeo e a coreografia gráfica desenrola-se continuamente durante alguns minutos, irrompendo do retângulo branco inicial e regressando a ele incessantemente, fundindo-o com a tela branca do final. Essa brancura acaba por totalizar cerca de cinco segundos, instaurando um silêncio dentro do silêncio; um silêncio que separa por blocos a narrativa rabiscada, renovando em cada repetição o frescor de um novo olhar. Ou de uma nova escuta. Esse olhar (ou essa escuta) vai desvendando, na regular ligeireza das metamorfoses gráficas, pequenos rompantes de aceleração que imediatamente se desvanecem, como se músculos ocultos disparassem impulsos breves e inesperados. Para além das reminiscências representativas que as formas insinuam, esses impulsos são, a seus olhos, o principal acontecimento que orienta a leitura do pequeno episódio. Aos poucos, tais momentos vão ganhando a intensidade de uma pedrinha que agita as águas do lago, três ou quatro esticões que precipitam movimentos bruscos, num bailado preenchido por gradações cinéticas quase subliminares. Que som ecoa nos ouvidos de Ventura, perante esta nova apreciação?

Chove lá fora, e, agora repara, o som da chuva é a trilha sonora que se vem sobrepondo à miragem do silêncio. Contrariado, o compositor Tristão Ventura tem que aceitar os incessantes estalinhos que imprimem uma certa umidade na sua atenção, perturbando a experiência sugerida pela conveniência do silêncio - tal como defende Zacaria na sua mensagem. O recolhimento circunspecto da sua atenção numa visualidade exclusiva está definitivamente comprometido e, ato contínuo, as suas cogitações são desviadas para o que silenciamos (ou pretendemos silenciar) quando apreciamos uma obra de arte: o murmúrio incessante do mundo, ou a forma aural como o próprio tempo se dá a perceber. Que o silêncio não existe é algo que já sabe há muito tempo. E mais, que o ser humano não sobrevive ao silêncio, ou, pelo menos, que nenhum ser humano

resistiu mais que quarenta e cinco minutos aos rigores surdos da câmara anecoica de Orfield⁶², tido como o lugar mais silencioso do mundo.

Para o compositor, o silêncio deve ser entendido então como uma metáfora, que alude a uma massa muito leve de perturbações sônicas, uma massa que o ouvido humano identifica como o nada, um nada repleto, porém, de detritos diminutos e transitórios, de microrganismos sonoros invasivos e impertinentes. Esse nada é um marulhar contínuo de vibrações discretas, incansáveis, elásticas, em movimento perpétuo, aguardando uma fonte de perturbação que lhe dê uma forma audível, um assobio que o estremeça, uma turbina que o sacuda, um trovão que o rasgue, uma coluna de ar soprada, uma corda tangida, uma membrana percutida que o transforme em música, uma sílaba articulada pela linguagem que o transforme em fala.

O silêncio é o nada que nos envolve por completo, pensa Ventura, a mim e a tudo o que, como eu, fende o espaço, o nada que permeia o tudo e no qual flutua a poeira infinita do vazio. A música que componho é a minha forma de moldar o silêncio, determinando perturbações vibratórias na atmosfera como o escultor configura com suas mãos o barro úmido. Mas ao contrário do barro, a música regressa ao silêncio, de forma intermitente - nas suas pausas e nas suas suspensões – ou definitiva – na sua conclusão. O silêncio é o meio que me acolhe a música, o ambiente em que ela prospera e em que se dilui, que infinitamente a precede e infinitamente lhe sucede.

O compositor Tristão Ventura vislumbra nesta relação entre música e silêncio uma condição mais ampla, a condição sonora do tempo, em que silêncio e música geram uma metamorfose contínua, um desfile infinito de formas precárias e efêmeras que se sucedem perpetuamente no tempo e no espaço, no espaço da sua sala como no da sala de concertos, no tamborilar da chuva na janela como na música das esferas intuída nas vibrações ondulatórias das órbitas planetárias. É todo o universo que canta, por instantes, na mente exaltada do compositor, para logo regressar à saciedade do silêncio. Sim senhor, o silêncio tem que se lhe diga.

⁶² *Orfield Laboratories*, Inc. é um laboratório multidisciplinar norte americano, situado no estado do *Minnesota*, que oferece serviços em Acústica, Vibração, Visão, Iluminação, Arquitetura e Pesquisa de Mercado desde 1971 (N.doA.).

A atenção de Tristão Ventura recai então, casualmente, sobre a tela do seu computador (na qual se continua desenrolando o rascunho animado de Zacaria, em ciclos repetidos de quarenta segundos), primeiro como uma mera distração visual e logo a seguir reclamando toda a sua concentração. O que agora sobressai é o retângulo branco onde nasce a linha e no qual ela se extingue umas dezenas de segundos mais tarde. A Ventura ocorre que essa moldura imaculada, aparentemente estática, oculta um feixe contínuo de fótons que derramam, sobre células especializadas da sua retina, em doses iguais, as luzes vermelha, azul e verde. Aquele alvor retangular é, na verdade, um manancial de ondas eletromagnéticas, e a sua aparente quietude resulta da estabilidade de uma particular combinação de intensidades, frequências e polarizações. Passados alguns segundos, esta láctea estabilidade é desassossegada pela neutralização localizada dessas intensidades, frequências e polarizações, no momento em que alguns píxeis se agitam compondo o renascimento serpentino da linha negra. Mas o que o compositor retém é a sensação silenciosa da luminosidade branca inaugural e a forma como ela existe no tempo, por conta da alimentação contínua dos feixes de luz, instante após instante, até à primeira perturbação disruptiva que marca o recomeço da dança. Essa sensação, que alberga expectativa enquanto repousa o olhar, que oculta na sua imobilidade vítrea a atividade frenética das grandezas físicas da luz, que ergue uma duração aparentemente inerte a partir do movimento contínuo e múltiplo do tempo, é também uma sensação em que presente o lugar comum de tudo o que cruza o seu pensamento, a encruzilhada instável e movediça sob a qual se esconde a compreensão profunda da sua experiência perceptiva.

O compositor Tristão Ventura pensa agora no silêncio como num lago tranquilo, atravessado por miríades de acontecimentos vivos na sua profundidade e, no entanto, absolutamente plácido no espelho que reflete as suas margens, aguardando um pingão de chuva, uma ventania, o salto repentino de uma carpa, algo que por momentos crie uma narrativa ondulatória e dê espessura ao fluxo ameno do tempo - do mesmo modo como o sopro da flauta agita seu entorno gasoso com vibrações periódicas, do mesmo jeito com que o rabisco negro fende a brancura original das ondas eletromagnéticas da tela do computador.

Sobre esta ideia de silêncio se manifesta a sua ideia de expressão, uma expressão que dura fluindo no trilho infinito do tempo. E tal expressão resulta duma truculência de luminâncias e sonoridades que engendram um tecido tortuoso de ondas de diferentes naturezas, padronizadas por diferentes comprimentos, diferentes frequências e diferentes

intensidades, tecido que se faz matéria nos gestos expressivos e que aparenta o vazio nas intermitências do silêncio, do qual nasce a matéria expressiva e ao qual ela sempre regressa.

O silêncio é então o recôncavo oco do tempo, o vão da sala vazia, a página em branco que será desbravada na duração da expressão e, independentemente das particularidades vibráteis da matéria expressiva (visual ou sonora), sobre o silêncio se vai esculpindo o tempo na construção da presença, envolta numa atmosfera que não cessa de enunciar intensidades e sentidos no tráfego incessante da sua vibrante natureza.

Interroga-se então Ventura sobre a real conveniência do silêncio reclamada por Zacaria e a dúvida propaga-se num brusco estampido mental. É certo que o pequeno excerto da raga de Ali Khan não produz uma parceria florescente com a deriva do traço negro, mas tampouco lhe parece que os acidentados itinerários dessa linha esgotem o seu poder expressivo na amputação da sua envolverência sonora. Há algo na agitação dos traços que lhe acena, que lhe reclama um parecer, ou algo que, na sua experiência perceptiva, se inscreve para tomar palavra.

Num primeiro momento, o compositor Tristão Ventura pensa em responder ao autor do filme com argumentações teóricas, ou provocações especulativas, sentindo que esquadrinha um campo fecundo para o pensamento da uma eventual colaboração. Porém, na sua mente, os argumentos não se deixam capturar por completo, plenos de arestas por limar, de incompletudes embaçadas, de contornos que tendem a desvanecer-se no campo lamacento das elucubrações estéreis. No cerne da sua intuição agita-se um ímpeto produtivo, e, na verdade, nem nenhuma pendência nem nenhuma urgência o impedem de dedicar algum tempo a uma relação prática com este impasse. Palpita-lhe no espírito uma alternativa latente e decide, ato contínuo, tentar materializar o seu palpite.

Faz uma rápida montagem do pequeno filme, repetindo três vezes a curta sequência de movimentos, de modo a obter uma duração de dois minutos que lhe permita desenvolver minimamente uma ideia musical. Coloca o computador em frente ao teclado do piano e inicia a gravação, improvisando um fraseado intuitivo, deixando correr os dedos pelas teclas enquanto é transportado pelas variações dinâmicas dos movimentos animados na tela. Depois ouve o que fez.

No início com uma estrutura mais para o vertical, composta de acordes harmonicamente aprazíveis e consonantes, o fraseado vai evoluindo em complexidade,

caracterizada pelo aumento da sinuosidade da condução melódica e pelo escurecimento do plano harmônico, mantendo alguma continuidade nas qualidades rítmicas – o que estabiliza o seu metabolismo e confere unidade formal. As três repetições do filme são marcadas pela intensificação dessa complexidade, terminando num súbito mas convincente desvanecimento do discurso.

Entusiasmado com tal resultado, o compositor resolve gravar sobre esta improvisação uma linha vocal, de modo a pontuar com um timbre contrastante alguns dos pontos de ancoragem da estrutura visual, eventualmente diluídos na continuidade prolixa da interpretação pianística. Numa nova tomada, Ventura solta a sua voz como se comentasse de si para si, cantarolando numa glossolalia (vagamente aparentada à língua inglesa) a história que os seus olhos vão consumindo, segundo a segundo, a partir da tela do computador. Ouvindo depois o que resultou, percebe nos desenhos melódicos, na articulação e na gestão das intensidades, bem como na relação polifônica com o piano gravado anteriormente, uma ironia humorística que o faz sorrir mas, sobretudo, uma conjugação cinética com a imagem que, aqui e ali, lhe provoca o movimento involuntário do pescoço, que o faz oscilar involuntariamente os ombros, que produz um impulso sutil na coluna vertebral para logo induzir o seu relaxamento, em suma, uma correlação vibrátil que o faz dançar.

Decide, por fim, replicar com um violoncelo virtual uma minuciosa dobragem da melodia cantada, de modo a torna-la mais assertiva e assim aumentar a sua consistência na relação criada com a base melódico-harmônica do piano. Pronto! Ventura ouve o resultado do seu esforço composicional com alegria e alguma perplexidade devidas, uma e outra, tanto à consistência do resultado (que estranho e belo resultado) quanto à rapidez da sua produção (como é que aquilo apareceu?).

Os momentos de muda brancura que separam cada repetição do pequeno filme (nos quais se instala o silêncio visual que antecede o retorno da narrativa gráfica), são agora atravessados por uma continuidade musical, da primeira vez pela agitação suave de uma progressão harmônica do piano e, da segunda, pela sustentação de uma nota vocal que se prolonga desde o final de um ciclo ao recomeço do outro, sobre o desenvolvimento luxuriante do tecido rítmico. O fluxo musical nasce e desvanece-se num silêncio partilhado com a imagem. Todavia, os silêncios visuais interiores a esta nova duração dão lugar a uma respiração compósita, provendo o repouso luminoso do retângulo branco com uma energia latente que resulta do prosseguimento do fraseado musical e que produz

continuidade, criando sobre a repetição imagética uma corrente de diferença na qual, por sua vez, a identificação das formas repetidas no movimento gráfico confere ao discurso musical surpreendentes momentos de estabilização auditiva.

E, agora que presta atenção, tornam-se mais claros os momentos em que a música, ou determinados gestos que nela palpitam, desposam este ou aquele movimento coreográfico das garatujas metamórficas de Zacaria. A dança de intensidades entre a imagem e a música confundem-se a cada nova visualização com a alternância auditiva entre o fraseado do piano e da voz (dobrada com o violoncelo) e, a determinada altura, dentro do entendimento dos próprios objetos musicais, vai percebendo uma relação similar de polifonia expressiva, na qual os enunciados visuais participam em circunstâncias cada vez mais intrincadas, comprimindo-se em alguns pontos, produzindo uma espécie de momentos cadenciais híbridos, para logo se distenderem em sentenças discordantes que divagam independentes no seu próprio caminho idiomático para se aproximarem em combinações diferentes do piano com a imagem, do violoncelo vocalizado com o piano, da imagem com a voz violoncelada, num jogo luxuriante de sedução pautado pela continua reorientação do objeto seduzido. Talvez seja a relação de divergência, escorada nesses momentos de convergência, que colocam o meu corpo a vibrar por simpatia, em frequências inesperadas que não existiam na versão silenciosa e que tampouco existem na audição cega da música – opina Tristão Ventura para consigo.

O compositor tem perante si, sobre uma materialidade visual comum, três objetos diferentes: O primeiro em que a narrativa da linha negra e buliçosa evolui sobre a placidez exótica da cítara indiana, o segundo em que a mesma linha serpenteia livremente num simulacro de silêncio e um terceiro que propõe musicalmente uma continuidade paralela, edificada pela da natureza dinâmica da animação, mas agitando o plano auditivo com as suas próprias sentenças. E acontece que, ao contrário das duas primeiras versões, este resultado final contém um misterioso atributo que incide não menos misteriosamente sobre o seu sistema nervoso central, criando uma resposta emotiva que, no caso, se traduz no movimento involuntário do seu próprio corpo, agitando-se como que por simpatia com os estímulos sensoriais que provêm da recepção simultânea daqueles rabiscos que dançam, ao som daquela voz, sublinhada por aquele violoncelo, desenhados sobre aquela textura pianística. Extraordinário! - pensa Ventura, dando uma bofetada mental na conveniência do silêncio.

O compositor Tristão Ventura dispõe-se então a comunicar a Zacaria os resultados do seu repto: incorpora a composição musical na montagem de vídeo e redige uma pequena missiva para acompanhar o seu envio em anexo. Uma obstinada agitação interior não lhe permite, ainda assim, abandonar a torrencial vaga de reflexões sobre o silêncio e a própria composição da escrita lhe abre novos afluentes; cada palavra que digita e se desenha a negro sobre o branco da tela, ressoando o seu significado numa elocução mental, replica no ato de redação uma espécie simulacro do seu labor composicional. Cada vocábulo, cada verbo, cada sentença, animam, num complexo rendilhado de caracteres, o vazio luminoso de uma superfície muda. Entre cada palavra resiste um pequenino espaço em branco, correspondente ao minúsculo silenciamento que lhe permite ligar os signos e produzir sentido. Ou talvez o corpo significante do conjunto formado por palavras se despenhe sobre um plano posterior, impassível e silente, agitando sonoridades virtuais na interminável variedade de associações entre caracteres, soluçando pausas diminutas entre elas, suspendendo pequenas respirações na mudança dos parágrafos, produzindo nuances expressivas nos sinais de pontuação:

Caro João Zacaria:

A sua carta vem criar uma expectativa muito interessante em vários planos.

(Silêncio)

Por um lado, interessa-me muito a liberdade criativa que está subjacente à sua exposição.

(Silêncio)

Interessa-me igualmente o problema da convivência do som com a imagem - achei interessante o manifesto radical pelo silêncio e o desafio que isso representa como possibilidade de escolha, pensando logo em Cage e na própria inexistência do silêncio.

(Silêncio)

Interessa-me também, e talvez mais que tudo, a questão da colaboração, tendo em vista o que a obra poderá ser lá na frente e interrogando o processo criativo como um plano produtivo de virtualização de uma desejável unicidade expressiva do objeto final. Aqui atrevo-me a sugerir que talvez seja mais interessante desenvolver uma possibilidade de construção solidária das imagens e da música do que sobrepor simplesmente uma trilha sonora sobre uma visualidade acabada. Isto significa inventar um plano de colaboração e sermos ambos transformados por esse processo.

(Silêncio)

Resolvi, entretanto, deixar de lado todo o tipo de problematizações e submeter-me ao pequeno filme que mandou. Resolvi experimentar numa narrativa musical assim, sem muito pensamento. Passado pouco tempo sobre essa decisão percebi que me estava a divertir muito e acabei por criar uma pequena fantasia em trio, construída sobre a repetição das imagens, de modo a dar-me

tempo para desenvolver uma sensação. Mando aqui o resultado, sem nenhum objetivo especial que não seja materializar de algum modo este primeiro contato e proporcionar da sua parte o julgamento de uma afinidade possível ou de uma distância anunciada.

(Silêncio)

Um forte abraço e até breve.

O compositor Tristão Ventura dá por terminada a sua jornada e encerra o computador. Lá fora parou de chover e um raio de sol irrompe pela janela como uma espada, ofuscando a sua visão por um momento. Dá então pelo manto discreto e heterogêneo dos sons da cidade, carros que passam ao longe, vozes que tagarelam na rua, trilos de pássaros nas árvores mais próximas. Dá pela exuberância do silêncio vespertino.

Passam os dias e é com curiosidade, depois com inquietação e, por fim, alguma ansiedade que Ventura verifica quotidianamente a sua correspondência, enquanto vai crescendo uma expectativa pessimista sobre a recepção dos seus esforços. Nem uma palavra hoje, nem no dia seguinte, nem no outro. Será que a minha experiência, aparentemente tão sagaz e produtiva, foi afinal uma vulgar crise de soberba? – interroga-se o compositor. Será que a intensidade resultante da minha proposição sobre mim próprio, aquela que me fez sorrir e mexeu com o meu corpo, só eu a entendo, só a mim me impressiona? Finalmente, numa manhã igualmente chuvosa, uma nova mensagem de Zacaria o aguarda na sua caixa de correio eletrônico.

Prezado Tristão Ventura:

Agradeço-lhe o que me mandou.

Como se diz cá nesta terra, a sua pequena fantasia em trio *est épatante*. Afinidades não faltam. Temos muito para falar. Matutei sobre a ideia de desenvolver uma possibilidade de construção solidária das imagens e da música, ainda que pense que os sons e as imagens são como o azeite e a água. Somente muito remexidos é que parecem guardar, durante um instante, uma aparência solidária.

Em contrapartida há uma temática, que atravessa de par em par tudo o que faço, que talvez pudesse dar azo a tal construção solidária das imagens e da música. É ela a DANÇA. É quase uma loucura, *mais j'adore* fazer dançar quase tudo.

Abraços,

João Zacaria

Um frêmito de entusiasmo repõe, no compositor, a marcha nas suas próprias elucubrações, ao mesmo tempo que detecta um novo foco de controvérsia: água e azeite

e a ilusão de integridade, a aparência de um ser unitário que antes subsiste como dois entes separados e completos. O compositor Tristão Ventura registra a expressividade da metáfora, mas ocorre-lhe espontaneamente uma outra, de sentido radicalmente oposto; a da estratificação de uma rocha, das lâminas de xistos, das placas de ardósia, de uma convergência mineral que se distingue na sua conformação, mas que se funde na sua própria matéria. E logo depois, prosseguindo na substância da matéria mas afinando a escala, pensa na ligação entre nêutrons e prótons num núcleo atômico, condenados à coesão por uma força apenas destrutível pela reação a uma catastrófica fissão nuclear. Ou talvez essa unicidade não seja a de duas matérias distintas tenderem a uma matéria fundida, mas a unicidade de duas matérias divergentes que repartem entre si vibrações expressivas duma mesma duração, sulcando, revolvendo e desordenando a tênue brandura do silêncio de onde procedem e no qual se consomem, produzindo no caminho intensidades que decorrem da constituição e desapareição das suas singularidades num fluxo turbulento de multiplicidades intensivas.

Seja como for, o compositor Tristão Ventura nunca mais ouviu falar de João Zacaria e o tempo foi diluindo este episódio numa espuma de silêncio.



Figura 7: "Esforço de composição, inventividade cognitiva e operatividade dialógica".

Prelúdio VII - As séries divergentes e o dispositivo dramatúrgico

Já vai longa a nossa conversa e, tanto mais ela se prolonga, mais se adensa a nossa *in*Disciplina. Não esperavas certamente que, a partir do teu cândido desejo de folhear estas páginas, um simples movimento de colaboração entre um coreógrafo e um compositor musical fosse inchando esta bolha de imanências, abarrotando-a de múltiplas dimensões, plenas de zonas de indiscernibilidade que fustigam as representações com tratos de polé, com mundos lá de fora e mundos cá de dentro, ao sabor de cognitividades inventadas que proliferam em formas cognitivas imersas em exóticas nebulosas.

Chegou o momento de garimpar alguma concretude nesta vertigem intersubjetiva. A nossa dialogia, meu distinto leitor, é como um rio, um fluxo de pensamento que simultaneamente propulsionamos e em que somos arrastados, apartados um do outro, como fios de correntes autônomas. À nossa volta, e arrastados pela mesma correnteza, singram os cachões de imagens, de rascunhos musicais, de rabiscos coreográficos, de implicações conceituais, de remissões poéticas, em suma, de toda a sorte de imanências de que nos vimos ocupando. Fendendo os vales, serenando as planícies ou vencendo os rápidos, a nossa evolução cognitiva progride numa espécie de simetria divergente, sujeitos aos mesmos objetos mas inventores de objetos distintos, observando cada objeto a partir dos nossos diferentes pontos de vista e dele capturando, cada um de nós, leituras diversas. A continuidade fluvial desse fluxo é assim acompanhada pela continuidade desses distintos pontos de vista. A continuidade faz desse fluxo uma série, a distinção atribui-lhe a divergência. Nesse rio dialógico, que arrasta consigo as nossas séries divergentes, a palavra será a nossa interface.

Mas antes de nos aventurarmos na serventia da palavra, gostaria que tu, meu insondável leitor, recuperasses, nas séries divergentes do teu grande círculo de consciência, a incidência de tudo o que vimos falando desde o início. Lembra-te como principiamos a nossa conversa, invocando diferentes dimensões para além do nosso diálogo face a face, deixando-nos rodopiar no eixo da dialogia, projetando o seu devir no destino da obra coreomusical. Lembra-te que as palavras pertencem metade a quem fala e metade a quem ouve. Lembra-te das exotopias em que colocaste em ação o

excedente de visão que eu te proporcionei. Lembra-te como te encorajei a encarar a dialogia como um embate entre imagens simbólicas e cartografias neurais. Lembra também dessa coisa em que palpita a tua identidade, aquelas imagens somatossensoriais que se formam obsessivamente, sinalizando os teus sentimentos de fundo e tonificando a tua elocução com intensidades pré-verbais. Lembra que sempre que estás envolvido no processamento de um objeto estás a produzir um sentimento. Lembra o papel do sentimento de ti no mecanismo da tua inteligência. Lembra-te do safanão neural das tuas intuições, subtraindo-te às representações e fazendo reverberar em ti a face inexprimível do mundo. Lembra-te da cadeia de produção que liga o teu pensamento, a tua invenção e o teu gesto de composição. Defende-te, por fim, da presunção de invariabilidade das leis que regulam o teu sistema cognitivo. Lembra-te da cognição inventiva abrindo a janela ao teu estranhamento das coisas e da cognição inventada mantendo as formas da tua cognição envoltas na nebulosa de Kastrup, em redefinição e reinvenção permanente. Tenta, por fim, conceber incontáveis objetos e suas infinitas representações produzindo, na tua cognição inventiva enquanto compositor, a sua conectividade heterológica (convergindo nos acoplamentos ou divergindo nos atritos) e gerando proposições combinatórias na tua cognição inventada.

Agora pensa na palavra como um agente, uma engrenagem capaz de operar essa confusa aparelhagem, capaz de relacionar os fluxos semióticos com os fluxos extra-semióticos, as relações do significante com seus significados, do representante ao representado, atuando sobre a implicação recíproca entre a forma do conteúdo e a forma da expressão. Pensa nela como uma ferramenta que cria, entre os nossos dois grandes círculos de consciência, um elo de inteligibilidade, um movimento de convergência, de aproximação, uma espécie de vaso comunicante entre as linhas de fuga dos nossos distintos pensamentos (a contínua duração das nossas séries divergentes).

Esta é a palavra que nos convém. A palavra que agencia a circulação compartilhada das nossas séries divergentes que, por sua vez, virtualizam já o horizonte da nossa composição coreográfica e musical, no que ela assimila e no que ela derrama. É nesse sentido que deves imaginar a palavra como uma interface entre dois movimentos, ou melhor, entre os dois sentidos de um mesmo movimento: o sentido

que tende a se congelar em representação, interrompendo o próprio movimento, e o sentido que retrocede, que encontra na representação o movimento do qual ela própria resulta. Uma interface que reflita, mais do que absorva, o fluxo disjuntivo das significações em permanente devir. Esta nossa palavra torna-se, assim, uma espécie de ponto basculante em torno do qual giram, em órbitas divergentes, toda a ordem de virtualidades cinéticas e musicais que, por sua vez, se bifurcam e convergem para os centros de determinação das nossas distintas identidades enquanto compositor e coreógrafo, produzindo nossas distintas subjetividades e fecundando o nosso silencioso esforço de composição.

A palavra é este pico de concretude, com a sua massa, o seu timbre e as suas arestas. Uma roda dentada que mastiga a fronteira entre o que é e os seus nomes. E a palavra é um pico de concretude não porque ilumina os objetos, mas porque, enquanto signo, te lança em direção a eles, para depois te precipitar na interrogação do seu sentido, no sentimento da sua intensidade e nos abismos da sua iridescência.

O signo é inequívoco em sua presença, mas é equívoco em seu sentido. Através dele captamos a fluidez da matéria, mais do que a solidez do mundo dos objetos conhecidos. O signo aparece, temos certeza de que ele nos atinge de fora, mas não sabemos ainda qual o seu sentido. Possui a força de uma interrogação que força a pensar, de um problema que exige solução. Por isto Deleuze aponta seu caráter de força, coação e violência. Possui um caráter fortuito, mas, por sua força de problematização, impõe-se como inevitável (Kastrup 2001).

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. O teu pensamento converge para a palavra e da sua tangibilidade diverge o meu pensamento, precipitando as nossas séries divergentes num círculo de instabilidade semântica que atíça o núcleo da nossa identidade enquanto coreógrafo ou compositor, como se penetrássemos numa atmosfera animada por múltiplas correntes magnéticas. Na nossa consciência alargada se processará então a narrativa das faces eleitas da palavra, na germinação das nossas séries individuadas e na dupla relação que liga a coisa vista ao sujeito que a vê. Quando ajuízas essa relação, é a própria identidade do sujeito que contemplas.

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, 108).

Já discorremos quanto baste sobre como as nossas palavras, na sua ambivalência sintética e inventiva, agenciam sentidos decorrentes da irradiação dos conteúdos heterogêneos das representações que referem. Gostaria que observasses agora como este teu grande círculo da consciência caminha na direção da obra, num mundo centrado sobre o nosso plano de colaboração. Caminhemos juntos!

Repara primeiro como, no progresso do processo criativo, uma espécie de seriação destas representações vai desvelando o seu devir por entre as turbulências do pensamento. No espaço-tempo da duração intensiva do plano de colaboração, a palavra vai agenciando a muda extensão das coisas. Coisas que vão surgindo uma após outra, a segunda procedendo da primeira, virtualizando o despontar de uma terceira. Repara como uma instável ordenação temporal emerge da irradiação dos conteúdos sobre a evolução das nossas séries divergentes. A duração bergsoniana da nossa dialogia - na sua contínua manifestação de diferença - vai-se traduzindo lentamente, pela ação da palavra, na representação de uma temporalidade sequencial - na repetição inerente à representação e na estabilização nos seus elos.

Seguidamente imagina a íntima proto-narrativa que edificamos com estas palavras, ordenando as representações por elas agenciadas. Eu ordenando a barafunda das minhas representações, tu desbravando o labirinto das tuas imagens. Refiro-te uma ordenação meio desordenada, em linha com a emaranhada cadeia de causalidades incidentes sobre os sentidos da palavra. Imagens subtraídas a uma multiplicidade intensiva e observadas na sua singularidade extensiva e que, pouco a pouco, vamos submetendo a relações temporais. No interior de tal ordenação, as palavras vão virtualizando um horizonte de afectos e perceptos imanentes ao que poderá vir a ser o plano de composição da nossa obra - uma ordenação que vai seriando o pulsar cronológico desses afectos e desses perceptos em sua possível latência. A minha série (ou o conjunto das minhas séries no meu grande círculo de consciência) diverge da tua

como a música diverge da dança. Todavia, os pontos de contato que surgem entre as séries, as palavras-signo que esses pontos produzem, são efeito de um pertencimento e fator de alteridade na colaboração. São como focos axiais que nos reúnem perante um único e grande círculo de consciência da nossa obra virtual. E agora repara como fervilham, no interior das nossas séries divergentes, estas representações, como nelas intuímos possibilidades sequenciais, orquestrando as suas virtualidades expressivas, instigados pela sombra que a obra, lá dos confins do seu horizonte, projeta sobre nós.

Na nossa dialogia, essas ordenações são agenciadas pela palavra. A sua concretude vem da sua matéria e é ela o nosso ponto de contato, ainda que cada palavra remeta para outra matéria, da qual cada um de nós elege a sua face privilegiada, condenando o outro à misteriosa divergência da sua série. A dialogia vai, assim, produzindo uma espécie de grumos vinculativos entre as nossas séries divergentes, como núcleos magnéticos que cruzam as coisas imaginadas em alguma zona da sua extensão. A representação serial desses núcleos de cruzamento são a nossa possibilidade de encontro, de vizinhança, ou de sobreposição no plano de colaboração.

Retém a continuidade divergente dos nossos pontos de vista. Supõe que, num dado instante dessa continuidade, eu te disse isto e tu entendeste aquilo. No que eu te disse há uma complexa maquinaria envolvida, uma tempestade magnética no interior da minha nebulosa cognitiva e uma música de sentimentos que acompanha o processamento das minhas imagens neurais. Quando me ouves, outro complexo mecanismo é acionado, conectando os teus mapeamentos imagéticos e emocionais à força, coação e violência dos meus signos. Entre isto que eu te disse e aquilo que tu ouviste haverá um algo, um algo que se relaciona com qualquer coisa que o antecede e com alguma coisa que lhe sucede, um algo que poderá vir a materializar-se nalgum recanto da obra.

Parece-me então haver, na nossa *inDisciplina*, uma cartografia possível, para onde convergem as nossas representações e em cuja implicação se poderá estruturar, 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 poderão irradiar e para onde poderão convergir as nossas perspectivas composicionais, como um espelho de dupla face onde se miram as nossas identidades e que reflete a

nossa própria imagem ou a imagem do outro - a sua representação, confusamente intuída na nossa 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, 108-109).

Onde o meu pensamento repete a tua palavra encontramos a nossa possibilidade de partilhar a nossa invenção. No caos informal das nossas séries divergentes – da nossa obra autônoma - emerge a potencial inteligibilidade das nossas representações, seriadas pela sua intrincada e, por vezes, misteriosa causalidade. Nesta exuberante coreografia de conectividades intersubjetivas, poderás procurar 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 coreomusical. Um dispositivo que prenuncie o plano de composição da peça, virtualizado na implicação ordenada dessas zonas de contato. Uma dramaturgia que projete a sua duração. Um devir dramaturgico de objetos enredados, plenos de remissões extrínsecas, que estabelecem relações causais como consequência do seu ordenamento no tempo, ou que ordenam o tempo no estabelecimento das suas causalidades.

Há na dialogia lugar para uma hibridez expressiva que transcende a especificidade das expressões coreográficas e musicais e há no dispositivo uma pulsão gravítica que aproxima os gestos composicionais de uma sagacidade comum. As séries e as habilidades específicas seguem a sua divergência, mas vão se encontrando, na duração do processo criativo, em pontos de contato que produzem efeitos e que propõem causas. Nas engrenagens do dispositivo dramaturgico, verás a temporalidade criada pela rede de causalidades antecipar a própria rede de dispositivos composicionais.

Em suma: se, na *in*Disciplina da colaboração, o eixo da dialogia refere o metabolismo da implicação das séries divergentes (a qualidade do descentramento dos círculos da subjetividade), o dispositivo dramático funda a possibilidade do seu mapeamento, acionando 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” (Agambem 2009, 29). Além disso, a produção de subjetividade da cognição inventiva e inventada e o seu lastro contínuo de afeção emocional, encontra no dispositivo dramático um instrumento de poder, na medida em que se doa como operatividade fundamentada na ontologia da colaboração - na sua heterogênea substancialidade e na sua homogênea duração – ou seja, como poder de uma ação no corpo a corpo entre as imanências do mundo e o próprio dispositivo; o dispositivo dramático oferece aos compositores o poder de controlar o monstro de Deleuze, de o interceptar e agir sobre ele. É do dispositivo dramático que falaremos em seguida, mas aguarda só um pouquinho e fica à vontade, que eu vou ali e já volto.

Fuga VII – O feitiço dos *Qualia*

A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (Deleuze e Guattari 1996, 29).

Uma das coisas mais gratificantes da vida do compositor Tristão Ventura é constatar o modo como, por vezes, a sua atividade profissional se confunde com a sua experiência pessoal, social e afetiva, e agradece ao destino a sorte que tem. A sua já considerável carreira tem proporcionado repetidas oportunidades de partilhar, com alguns inspirados parceiros, períodos mais ou menos prolongados de atividade criativa durante os quais os mais diversos episódios quotidianos, sociais ou familiares se entrelaçam, ou se sobrepõem, ou contaminam a imponderável marcha do processo criativo. É o caso da sua ligação à coreógrafa Denise Berna, uma ligação composta não só por um extenso acervo de obras criadas em colaboração, mas também por laços de amizade que se foram fortalecendo, circunstâncias inesquecíveis que se foram acumulando, fatores de identificação que se foram consolidando, enfim, por uma confluência de percursos que frutificou em múltiplas dimensões do seu relacionamento. Por estes dias dão início a uma nova aventura criativa e, por inerência, a um novo ciclo da sua intimidade biográfica. Ao dirigir-se para a casa da coreógrafa, Ventura aproveita as magníficas emoções que o assaltam, por um lado a alegria do reencontro com a sua amiga, por outro o entusiasmo antecipado dos desafios artísticos, sensações vivazes e excitantes que apressam seus passos.

Está um belo dia, um céu sem nuvens e um generoso sol de inverno, e os dois amigos desfrutam agora do horizonte privilegiado que se pode obter da varanda da casa de Berna. Trata-se de uma casa antiga situada nos limites de um bairro histórico, e a pequena varanda, escancarada sobre o vasto leito do rio, fornece uma das mais agradáveis perspectivas da beleza mediterrânica da cidade, na opinião muito pessoal do compositor. Entre a fachada do prédio e a berma ribeirinha alarga-se uma praça centenária, recentemente reformada, despojada dos seus vetustos mobiliários urbanos numa releitura minimalista da sua relação espacial com o majestoso leito do rio. Essa agora vasta e desafogada área, nesta hora da manhã, acolhe uma azáfama de turistas, residentes locais, funcionários em serviço, boêmios ressacados, moradores de rua mal dormidos,

vendedores itinerantes de artigos legítimos ou de substâncias ilícitas, todos cruzando suas rotas em velocidades diversificadas, pontuadas por interrupções de duração variável, concentrações temporárias e dispersões subseqüentes.

Num plano posterior precipitam-se os raios do sol sobre o curso de água de azul profundo, detonando fagulhas brilhantes que criam um manto suavemente palpitante. Sobre ele se desenham outras geometrias, mais esparsas e vagarosas, assinalando os cursos desiguais das embarcações. Há os pequenos navios de passageiros que se cruzam entre as duas margens, um par de traineiras atulhadas de peixe que regressam do mar alto, alguns veleiros de dimensões sortidas que aproveitam a brisa da manhã para bolinas recreativas, humildes escaleres em tarefas incertas junto às margens, um cargueiro que transporta com vagar a sua massa aglomerada de contentores ao longo do eixo central do rio.

O compositor Tristão Ventura e a coreógrafa Denise Berna deixam-se invadir por esta placidez matinal, que envolve a quietude solar com o seu sutil burburinho contínuo. Este sentimento partilhado de bem-estar não significa, todavia, que os dois estejam apenas a observar a esta cena em seu cenário. Antes experimentam, cada um separadamente e num caleidoscópio de matizes sensoriais, um vasto leque de alterações fisiológicas que se traduzem numa sensação de calma, mas uma modalidade peculiar de calma, uma calma que pulsa numa excitação branda, alimentada, por um lado, por pensamentos provenientes de várias regiões da memória e por outro, por várias expectativas informes e incertas que antecipam promessas aventurosas de invenção e cumplicidade criativa. Trata-se, portanto, de um bem-estar povoado por uma série de objetos, com a paisagem visual em grande destaque e com um cortejo de conteúdos fragmentários que agitam o pano de fundo da sua consciência.

Nenhum dos dois determinou a formação dessa cadeia de emoções, nem seriam capazes de a evitar, de maneira que ela vai fluindo como uma espécie de reverberação da sua subjetividade que reflete nos seus espíritos, como que por simpatia, a reverberação das formas visuais iluminadas pelo sol e das formas sonoras propagadas pelas vibrações atmosféricas. Um bem-estar que decorre, assim, de um fluxo mental polifônico, como uma faixa musical contínua que brindasse a percepção empírica com um tecido imaterial de emoções, redundando no sentimento de felicidade simultaneamente tranquila e agitada

deste momento. Ao dar por isso, e apaixonado como é pela obra de Damásio, Ventura percebe que acrescentou ao seu mapa visual a presença dos *Qualia*⁶³,

Talvez por conta dos *Qualia* e do suave empolgamento que o invade, vão nascendo no seu pensamento imagens sutis, à medida que o bulício dos transeuntes e as rotas das embarcações se organizam e se contratam nos seus trajetos, ora em linhas retas (que se cruzam com outras linhas retas formando, em várias amplitudes, ângulos opostos pelo vértice), ora em rotas errantes com imponderabilidades oblíquas, justapondo a estas diagramações espaciais critérios de massa que distinguem os indivíduos isolados dos pequenos grumos de aglomeração transitória, a tênue configuração dos bateis da vigorosa escala do cargueiro, sem esquecer as diferentes velocidades em que estas relações se estabelecem e se desagregam. Há um encadeamento sinfônico que unifica, no teatro da sua mente, todas estas operações com uma lógica musical, formando narrativas que ora se bifurcam numa faixa verbal, traduzindo as pessoas, os barcos e o seu movimento geral em palavras e frases, ora em formas não verbais, quase fílmicas, que narram acontecimentos melódicos, acumulações harmônicas, contrapontos inusitados, acentuações dinâmicas⁶⁴, todas elas compondo uma procissão contínua de respostas emotivas e matizando, a cada momento, a produção dos seus sentimentos em pacífica agitação.

O compositor Tristão Ventura olha de relance para a sua amiga, tal como ele enlevada pela benigna encenação do mundo na sua varanda. Que imagens germinarão nos vários pontos dos seus sistemas visual e auditivo, que narrativas ordenarão essas imagens, que respostas emocionais acompanharão essa labuta? No carrossel da sua própria consciência junta-se o propósito deste novo encontro, que neste momento germinal de uma nova obra é precisamente este primeiro encontro, o seu estampido, a sua vibrante promessa de uma consequência artística ainda desconhecida. Um dia, daqui a uns meses, mostrarão ao mundo a sua obra, e nesse organismo adulto e emancipado reverberará a

⁶³ “Gosto de pensar nos *Qualia* I como música, como uma partitura que acompanha o restante processo mental em curso, mas frisando que esse acompanhamento musical faz parte integrante do processo mental. Quando o objeto principal da minha consciência não é o oceano mas uma composição musical verdadeira, passo a ter duas faixas musicais a tocar na minha mente, uma com a peça de Bach que está neste momento a ser reproduzida, e outra com a faixa semelhante a música com que reajo à música real, com a linguagem da emoção e do sentimento” (Damásio 2010, 314).

⁶⁴ “O resultado de todos estes processos imagéticos não é apenas uma grande peça teatral, uma sinfonia ou um filme. O resultado é um espetáculo multimídia épico” (Damásio 2017, 208)

origem genética que este momento embrionário configura. É então que a imagem da praça, do rio e dos seus componentes volantes se vai velando, à medida que seus olhos se voltam como que para dentro de si, enquanto se vão insinuando no seu espírito novas continuidades narrativas que colocam o panorama avistado da varanda num plano mais remoto, reordenando o tráfego nos dispositivos neurais e deslocando o seu foco de maior intensidade do córtex pré-frontal para o tronco cerebral, atenuando a integração de imagens do mundo exterior e favorecendo a orquestração de imagens do mundo interior, vergando a sua percepção às peripécias criativas dos seus neurotransmissores⁶⁵.

Aos poucos vão surgindo, na mente de Ventura, imagens de uma nova peça, uma obra que lhe surge como um denso organismo, habitado por múltiplos impulsos, que ora divergem e logo convergem, contaminando e alvoroçando a substância em que se vai constituindo, uma estrutura movente, instável e maquina, dotada de um metabolismo mutante, com distintas instâncias de transfiguração. Um organismo constituído pelos intérpretes, que são músicos e bailarinos, mas que agirão como se fossem células complexas, cujo núcleo ora irá pensar, ora obedecer. Quando pensar, cada célula se autonomizará, isolará e falará, voz difusa numa névoa harmônica, eterna diferença em seu eterno retorno. Cada intérprete poderá ser, assim, uma potência de insurreição ou de atrito, constituindo-se em discurso individual, cuja percepção se dissolverá na polifonia dos restantes discursos. A resultante expressiva deverá ser aleatória, confusa e vital, sobressaindo efêmeras erupções de intensidade na multiplicidade extensiva dos gestos e dos sons, numa babel tentacular, orgânica e estridente. Mas, nos momentos em que o núcleo obedecer, concentrará a energia na direcionalidade substantiva da crença e da repetição. A dispersão performativa e sonora poderá afunilar, então, num discurso tendencialmente convergente ao observar qualquer regra tacitamente aceite. Essa convergência terá, como efeito narrativo, um acúmulo de vontades e uma efetividade produtiva - é o organismo que se determinará enquanto movimento. Assim será lançada a tensão anímica, plena de restos e de fissuras que desfocarão a percepção de um abismo e agenciarão o movimento das fibras deste organismo. Não se estabilizará nunca uma

⁶⁵ “As imagens relacionadas com o mundo interior começam por ser integradas nos núcleos do tronco cerebral, embora sejam re-representadas e expandidas em certas regiões cruciais do córtex cerebral, tais como os córtices insulares e os córtices cingulados. As imagens relacionadas com o mundo exterior são integradas sobretudo no córtex cerebral, embora os colículos superiores tenham igualmente um papel integrativo” (Damásio 2017, 129).

identidade, porque ela oscilará perpetuamente entre a desintegração do arbítrio individual e o esboço de uma consciência plural, coletiva. O ânimo poderá ser esta dubiedade orgânica - sua emotividade parcelar ou unificada - e também a clareza do movimento - opaco e disperso nas células desgarradas, claro e opinativo nos movimentos convergentes. O todo se agitará conforme o desempenho do meio, irá aderir ao silêncio, aderir ao perigo, aderir ao riso, aderir à fúria. O movimento do meio e suas transformações no tempo, explicarão o movimento do monstro. O meio será, pois, dramático e segregará causalidades. Tudo o que acontecer terá origem numa causa e produzirá uma consequência. A escuridão tenderá à luz, a mansidão à violência. Haverá uma virtualidade de opostos no simples movimento do tempo – não o enlace de um com o outro, mas algo conjurado numa zona intermédia que se deslocará no tempo e no espaço. O meio terá o seu ritmo (seu jogo transiente de velocidades), densidade e textura; o meio confinará, constrangerá e desafiará. Perturbações do meio deverão convocar as adaptações do organismo – as chuvas ácidas, o tremer da terra, a solidão desértica, a vertigem urbana... O organismo sempre se adaptará ao meio e cada célula sempre trabalhará a seu favor; haverá um devir em que prospera, haverá um cancro que se deverá extirpar. Porque haverá morte, já que haverá vida. Haverá quem esmoreça e venha a morrer em cena. O organismo absorverá então a célula morta, função acidental de sua metamorfose. Ocorrerão pequenas catástrofes agindo sobre a integridade do organismo, clarões de luz, pesados silêncios, disfuncionalidades, patologias, bolores... A duração do organismo será o seu tempo de sobrevivência ao risco. Irá nascer, durará e acabará por morrer. O organismo será multiforme, ora se dissipando em células autônomas, ora se recriando reabsorvendo as partes. Nascerá por partes, multiplicando o tecido celular até à maturidade; fenecerá por desgaste, assistindo, impotente e digno, à sua própria decadência. Assim durará, respirará, agirá e reagirá, gritará e calará. Um momento de glória, de absoluta lucidez e sabedoria, precederá o instante final do seu ocaso. Luz! Luz! Luz!

A coreógrafa Denise Berna afaga suavemente o braço de Ventura, que abandona instantaneamente o seu transe momentâneo, *qualiaizado* pelo estrépito de fanfarras imaginárias. O compositor dá-se conta de que acabou de sofrer uma epifania criativa de alta estirpe, que o fez vislumbrar o traçado de uma catedral, de que antecipou, passo a passo, uma correspondência unívoca entre o bulício dos seus padrões neurais e a virtualidade de uma obra acabada, vívida e eletrizante. As palavras soltam-se então em borbotões, reconstituindo atabalhoadamente a narrativa que os seus neuromodeladores

foram esculpindo sobre os diversificados objetos da sua memória, impelidos pela sua interação inicial com o cenário da praça e proliferando numa justaposição meteórica de instantes pictóricos de imagens-chave, mapeados na sua consciência alargada⁶⁶.

Berna ouve-o com extrema atenção, habituada que está aos tortuosos raciocínios do seu amigo, e na sua compenetrada subjetividade vão-se imprimindo, a esmo, as reconstituições possíveis e personalizadas do trajeto narrado por Ventura, deste elenco transfigurado em organismo multicelular, da alternância entre os seus atributos de livre arbítrio e de obediência, da sua voz como diferença e da sua direcionalidade enquanto repetição, da tensão entre a sua individualidade insurrecta e a sua multiplicidade unificada, da sua adaptação homeostática ao meio, da sua reação aos perigos e da sua vulnerabilidade à morte. Luz?

Enquanto fala, o compositor Tristão Ventura tenta interpretar as manifestações sutis das emoções de fundo da coreógrafa, uma partitura de *Qualia* que vai sendo percebida, durante a sua frenética exposição, no perfil das suas expressões faciais, da sua precisão, da sua frequência e da sua amplitude: a páginas tantas um breve piscar de olhos, mais adiante um sobrolho ligeiramente franzido, noutra ocasião a insinuação de um sorriso sugerido pela quase imperceptível tensão da comissura dos lábios, manifestações orquestradas em função das modulações musicais, da cadência e da prosódia do seu discurso. Ventura sente, na profusão de sinais exteriores de inteleção da sua parceira, os auspiciosos indícios da sua própria eloquência.

E agora é Berna que contrapõe um contracanto à sua exposição programática, como um contra-tema contrastante numa forma-sonata, ou no tecido polifônico de uma fuga barroca. O seu aproveitamento entusiástico das premissas metafóricas da ideia de Ventura deixa o compositor numa vibração empática generosa, reconhecendo no discurso da sua amiga os traços fundamentais da potência expressiva das suas próprias idealidades,

⁶⁶ “O aspecto que pretendo salientar aqui é o de que a mente não está vazia no começo do processo do raciocínio. Pelo contrário, encontra-se repleta de um repertório variado de imagens, originadas de acordo com a situação que enfrenta e que entram e saem da sua consciência numa apresentação demasiado rica para ser rápida ou completamente abarcada” (Damásio 2011, 227).

o que desencadeia emoções entusiasmadas no teatro do seu corpo, bafejando-o alegremente com sentimentos de felicidade e euforia⁶⁷.

Porém, algumas notas dissonantes assinalam, inesperadamente, variações perturbadoras dos seus *Qualia*. No desenvolvimento pessoal que a coreógrafa Denise Berna vai implementando sobre o organismo performativo de Ventura, nascem algumas possibilidades inesperadas e contraditórias, como a ideia de extensão desse organismo às paredes inanimadas do teatro, a possibilidade de pensar nos intérpretes individuais como organismos autônomos e não apenas como unidades constituintes de uma estrutura multicelular ou, ainda mais desconcertante, a inclusão do público na deriva homeostática da encenação. As emoções benevolentes com que Ventura saboreava o impacto da sua ideia, dão lugar a atritos neurais que geram uma súbita (ainda que discreta) ansiedade. A desbragada réplica que Berna lança sobre a arquitetura da sua ideia, acarreta fissuras impertinentes, extrapolações espúrias, deduções abusivas, sujeitando o seu plano, tão elegantemente costurado, a reconfigurações metafóricas e a retificações programáticas, deixando vislumbrar espessas dissidências qualitativas no mapeamento perceptivo da coreógrafa.

Tanto pior! Orientando a réplica desestabilizadora para uma dinâmica dialógica, Ventura vai integrando os novos dados na sua estruturação narrativa e esgrimindo adaptações e acomodamentos, vergando, a montante, a sua ideia original à ampliação do âmbito geral da proposta e condicionando, a jusante, o trilho mental da sua amiga à coerência nuclear do seu dispositivo.

O material genético da obra, apropriando-se da síntese produtiva de Denise Berna (sua oportuna célula hospedeira), é assim enriquecido com o protagonismo do edifício do teatro, que passa a ser também matéria da obra - estrutura arquitetônica onde se animam indícios da sua respiração e sintomas das suas funções vitais. Na idealização da obra são integradas, além do palco e da plateia, as escadarias do teatro, pensadas como labirintos de introspecção, as portas que separam o espaço interior do mundo envolvente,

⁶⁷ “Um sentimento é uma percepção de um certo estado do corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar. Todo este conjunto perceptivo se refere à causa que lhe deu origem” (Damásio 2003, 104).

lugares ocultos apenas revelados pelos sons que os percorrem, silêncios que virtualizam a expressão das suas paredes, dos seus vãos, das suas esquinas.

O teatro, que inicialmente importunava Ventura com a sua materialidade petrificada, transforma-se numa coisa viva, passa a ser ele próprio o organismo, um corpo habitado pelos intérpretes e pelo público, reagindo, uns e outros, ao tempo e ao espaço que partilham. Sim, porque, entretanto, também o público foi integrado nesta narrativa partilhada, convidados a uma interação geográfica contínua e a um voluntarismo performativo pontual. Sendo o organismo delimitado pelas paredes celulares do teatro, o palco se transfigura naturalmente num dos seus órgãos nucleares, porque, ao contrário da hipótese original, agora nada se limita ao palco, focado por uma plateia expectante. O palco projeta, ainda, uma visibilidade privilegiada, mas essa projeção é devolvida ao teatro como um todo, o palco passa a ser um órgão vital – tudo o que sucede no palco se escoia na infinita multiplicidade de ocorrências dispersas - mas passa a ser também um espelho que devolve o reflexo da sala, devolvendo a sala ao público. O palco vazio é agora o espelho de uma existência interior (existência do teatro, dos intérpretes e do público, convertidos numa só existência plural), e nesse sentido passa a ser a própria materialização do tempo. Algo que aconteça no palco será a face visível de algo que envolve todo o espaço. A presença em palco será a imagem amplificada de uma ação que de outra forma seria imperceptível, mas que no palco ganhará um recorte preciso e reverberante que...

As narrativas neurais de Berna e Ventura parecem agora sincronizadas por prósperos e ditosos *Qualia*, galopando inventivamente pelas planícies larvares desta embriologia criativa, numa espécie de automontagem verbal que reverbera nas imagens mentais de um e de outro de forma forçosamente distinta, mas com um volume crescente de traduções convergentes e de virtualidades congêneres.

Todavia, trabalhando surdamente no plano de fundo das suas consciências, os transeuntes continuam a cruzar a praça, os barcos continuam a desenhar as suas rotas e o sol continua a enfeitar as águas fluviais com uma cintilação de purpurinas prateadas, até que um gigantesco e majestoso navio de cruzeiro, singrando triunfalmente rio adentro, usurpa de um só golpe o primeiro plano dos mapas perceptivos de todas as testemunhas presentes.



Figura 8: "As séries divergentes e o dispositivo dramático".

Prelúdio VIII - Dramaturgia: sentidos, derivações e devir composicional

Pronto, aqui estou de novo, meu sereno leitor, podemos retomar a nossa prosa no ponto em que a deixamos. Dizia eu que, na dialogia da colaboração (em que a palavra e as representações agenciadas antecipam, envolvem ou virtualizam a composição coreomusical), o dispositivo encontra o seu devir dramátúrgico. Chamo-te a atenção para este adjetivo, que refere dramaturgia e que pode lançar alguma confusão entre nós. A alusão a dramaturgia talvez te transporte, sem especial premeditação, para o mundo do teatro, evocando tragédias ou comédias, dramas históricos ou dramas burgueses, melodramas ou farsas, enfim, talvez te evoque naturalmente o ofício de elaborar um texto com o objetivo de transportá-lo para os palcos. Se consultares o dicionário, será esse o significado concedido. Mas o sentido de dramaturgia que eu proponho importar para esta *in*Disciplina da colaboração afasta-se atrevidamente desta sobriedade semiótica. Gostaria que antes o considerasses à luz das bifurcações semânticas que foi sofrendo à medida que acompanhava os movimentos convulsivos das artes performativas, no decurso da(s) modernidade(s).

Não te quero entorpecer com lições de história, mas lembro-te que o sentido de dramaturgia, que estava originariamente ligado à arte de escrever textos dramáticos e aos princípios e regras que orientam a sua produção, se foi segmentando progressivamente, ao longo do século XX, em amplitudes semânticas mais extensas. Podes avaliar essa expansão na evolução das tensões criadas entre a escrita dramática e as suas diversificadas presentificações performativas. É um tempo bem empregue, como irás perceber.

Aproveitando a carona das nossas reflexões sobre a palavra, experimenta fazer o pequeno exercício de olhar primeiro para ela impressa em tipos serifados nas edições de textos dramáticos, deixar os teus olhos trilhar o curso dos caracteres, deixar o teu cérebro associar os vocábulos em acoplamentos significantes, e imaginar, seguidamente, a vibração das palavras ganhando vida na voz de atrizes e atores, mediando paixões dramáticas ou libertando hilaridades no despique das farsas. Aqui temos um novo ensejo de ponderar o agenciamento das palavras. Mais uma vez, elas não se limitam à mera representação dos conceitos a que remetem. É certo que, quando

associadas à tipografia, as palavras desvelam as camadas visíveis que ativam a tua subjetividade. Mas imersas na duração performativa, as palavras aderem ao timbre das vozes, ao ritmo e à intensidade da elocução, à gestualidade agregada às declamações ou a imanências suplementares da oralidade.

Ora, o crescente protagonismo destes parâmetros na questão dramaturgica está intimamente associado à emergência do papel do encenador e do diretor teatral na modernidade. Basta lembrares o papel disruptivo de nomes como Jarry, Craig, Meyerhold, Brecht, Artaud ou Barba na desterritorialização do sentido original de dramaturgia 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. Como vês, afastamo-nos decididamente do dicionário e era bom abandonar tacitamente a acepção arqueológica que ele te sugere. A dramaturgia foi absorvendo, desde os alvares do século passado, o exercício de poder do encenador e nesse movimento se desdobrando em múltiplas e diversificadas ramificações conceituais, originando vários encadeamentos significantes que enunciam outras tantas derivações semânticas (como dramaturgia da cena, dramaturgia do ator ou dramaturgia da atuação, etc.). Todavia, nesta exuberante profusão de nomenclaturas, interessa-nos particularmente a emergência da “Dança-Teatro”⁶⁸ e do que se vem chamando de “dramaturgia da dança”, pelo que representa de apropriação conceitual dos fatores estruturantes da dramaturgia pela composição coreográfica. Já verás porquê.

Mais do que criar uma síntese entre dança e teatro, o conceito de dança-teatro propõe-se acolher, no generoso terreno da criação coreográfica, a articulação inclusiva de códigos, processos e técnicas provenientes de outras e diversas disciplinas expressivas. E faço minhas palavras de Ciane Fernandes, quando ela afirma que

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

⁶⁸ A designação de dança-teatro remete ao expressionismo alemão mas 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*.

relacional fundamental da matéria, em ebulição e repouso, tensão e relaxamento, ondulação, contraste, motivação (2012, 78).

Podes identificar nesta definição o enfoque num ponto fundamental para o nosso próprio desenho de um conceito de dramaturgia: a vinculação da conceitualização do teatro-dança a uma multiplicidade 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. Assim sendo, esquece por agora os estudos teatrais e considera o conceito de dramaturgia à luz do impacto da obra de Pina Baush sobre o seu lacônico significado histórico. A produção de sentido verbal, intrinsecamente associada a ele, ganha, com o teatro-dança, 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 da dança podes intuir uma zona de contato indiscernível de umas e de outras.

Todavia, e antes de dedicares a tua consciência alargada a novas e tortuosas neurotransmissões, deixa que te diga que a dramaturgia da dança se refere mais depressa ao exercício da colaboração entre dramaturgos e coreógrafos do que a uma processualidade estável, ou dotada de propriedades funcionais específicas e recorrentes. Nesse aspecto, o conceito assenta que nem uma luva na nossa dialogia: ele refere mais a implicação do pensamento de um determinado coreógrafo com um determinado dramaturgo do que um processo sistemático de construção de sentido. Já consegues ouvir nesta implicação as altissonantes reverberações da nossa *in*Disciplina da colaboração, mas vou nutrir a nossa conversa com alguns casos exemplares.

Talvez não saibas que, na década de oitenta do século passado, a própria Pina Baush contou com a colaboração de Raimund Hoghe na dramaturgia das suas criações. Antes disso, ela nunca havia trabalhado com um dramaturgo e não voltou a fazê-lo depois. Hoghe desenvolveu um 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. Diz ele que “... 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” (Hoghe 2010, 25). Este conjunto a que Hogue se refere há-de parecer-te bem familiar, pois nada mais é que aquela fina rede que se entretetece 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, naquilo a que podemos muito bem identificar como uma ordenação dramaturgica do plano da sua colaboração.

Estas novas colocações dramaturgicas veem sido pensadas e experimentadas por dramaturgos que se especializaram em dança, colaborando estreitamente nos processos de composição e trazendo para o próprio conceito novas geografias semânticas. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Marianne Van Kerkhoven (1994), que trabalhou com Anne Teresa De Keersmaeker e para quem a dramaturgia está sempre relacionada com a conversão do sentimento em conhecimento, e vice-versa. Ou com Heidi Gilpin (2000) que, colaborando com William Forsythe, concebe a dramaturgia da dança como veículo de transdução negociada entre coreógrafo e dramaturgo.

Poderíamos ficar aqui garimpando outros opulentos casos de estudo, mas eu atalharia dizendo que, de certa forma, o pensamento dramaturgico é hoje, e de forma mais ou menos objetiva, componente indiscernível da composição coreográfica. O André Lepecki (2000), que assinou a dramaturgia de várias peças da coreógrafa Meg Stuart, recorre à expressão “explosões metafóricas”, nas quais são intuídas irradiações de sentido e de conectividades éticas e estéticas. Nas suas detonações, as metáforas de Lepecki agenciam um elenco de propriedades derivadas da 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 tarefa do dramaturgo é, a seus olhos, penetrar na substância da criação, mergulhar num oceano profundo em que os afectos e perceptos do movimento, confusos e contínuos, prosperam uns sobre os outros e em que o fluir das suas intensidades ilumina, aqui e ali, imagens heterogêneas distintas e discretas. Diz ele que,

para isso, 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, expondo-se à homogeneidade das durações performativas e 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 lambar 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 corpo (Lepecki 2000).

Supõe então que te encontras no estúdio de dança, abrindo os teus cinco sentidos aos movimentos dos bailarinos, à temperatura dos corpos, ao ritmo dos sons, aos pequenos ou grandes gestos, aos equilíbrios e desequilíbrios, à velocidade e à suspensão, à respiração, à intensidade, ao esforço, à paz. A dramaturgia vai acolhendo 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 vêes emergir uma narrativa de sentidos instáveis, ela própria uma representação que cria pontos de contacto entre as séries divergentes da dança, da música⁶⁹ e de todos os demais elementos que se atualizam na mesma simultaneidade, moldando as intensidades da sua duração. Vês emergir uma dramaturgia.

Sugiro-te então que reconheças o nosso dispositivo dramaturgicamente no prolongamento genealógico da expansão conceitual de dramaturgia, capaz de se abrir à

⁶⁹ Não te irei sobrecarregar com 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. Ao contrário da dramaturgia da dança, cuja conceitualização nasce de problematizações relativamente recentes sobre o primado linguístico da dramaturgia, a dramaturgia musical se remete às próprias origens do teatro e, embora se trate de um campo epistemológico potencialmente relevante, as implicações que nos oferece têm algumas afinidades redundantes com as que foram sinalizadas na abordagem da dramaturgia da dança, no que respeita à conceitualização de um dispositivo dramaturgicamente enquanto ferramenta da colaboração artística entre composição musical e coreográfica.

invenção de zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento entre os objetos coreográficos e os objetos musicais, acionando os seus 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 o confundas, portanto, com dramaturgia, quer no seu sentido originário, quer nas suas derivações históricas - embora não deixe, todavia, de ser uma escritura, na medida em que desencadeia uma narrativa, ou uma “masterização de estruturas”, para usar uma expressão de Kerkhoven (1994).

O nosso dispositivo dramático não representa apenas a obra, mas o agenciamento da implicação e da temporalidade dos objetos que orientam o esforço composicional, configurando um instrumento que agencia o acoplamento entre a inventividade cognitiva dos compositores e a substância inventada da composição. Deverás pensar tal dispositivo dramático 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 até (como ousaram fazer John Cage e Merce Cunningham), na sua radical neutralização, confinando a divergência das series à sua aleatória convergência na duração. Como te disse no início da nossa conversa, o nosso dispositivo não se caracteriza pela forma (pela cartografia que produz), mas pela sua funcionalidade. Ele é dramático porque lida com estrutura, criando uma narrativa das relações de força entre efeitos e causalidades, gerando um nexo transversal de possibilidades sequenciais.

Penso que já consegui instruir-te sobre a funcionalidade deste providencial instrumento da nossa *inDisciplina* e espero ter conseguido transmitir-te a sua preciosidade conceitual, mas permite-me ainda algumas reflexões sobre o devir composicional do dispositivo dramático.

Tal como a composição, a elaboração dramática requer um esforço (o tal trato com a matéria de que nos falava Bergson). O dispositivo dramático agencia o seu próprio trato com a matéria, mas, neste caso, essa matéria é a “composição”

partilhada de relações significantes, intuídas na dança das idealidades imanentes ao plano de colaboração. Nesse volátil bailado, as representações vão-se enlaçando umas com outras, trocando de par, sincopando os seus sentidos, conduzindo as suas implicações, compondo lentamente a sua narrativa. Assim sendo, o dispositivo dramático parece indissociável de um desígnio composicional, o desígnio de um esforço que ultrapassa a especificidade da composição musical ou coreográfica.

Agora tem a bondade, meu generoso leitor, de te colocares novamente na pele de um compositor ou de um coreógrafo, enquanto eu, como coreógrafo ou compositor, reincido no meu papel de teu colaborador. Assim poderás perceber melhor o agenciamento do dispositivo na estabilização dessas idealidades, ou seja, o modo como produz a narrativa de imagens e/ou conceitos que irão orientar, por sua vez, a tua criação de movimento ou de música, em suma, o referido devir composicional do dispositivo dramático.

Já percebeste como o dispositivo envolve continuamente a esfera de implicação solidária entre as tuas séries divergentes e as minhas, recortando a sua continuidade com um peculiar agenciamento maquínico sobre as suas figuras discretas e descontínuas, extraíndo de tal agenciamento o seu peculiar ordenamento temporal. Por conseguinte, qualquer que seja a cartografia gerada pelo dispositivo dramático, ela será a face visível do nosso plano de colaboração. Imagino que não distingas ainda esse rosto com toda a clareza, mas tenta acompanhar os meus passos.

Para já, o dispositivo produz uma materialidade. Que materialidade? Pontos de ancoragem de onde partem e onde regressam as nossas series divergentes - signos que nos atingem de fora e que o dispositivo converte em símbolos sequenciais. Deves imaginar o dispositivo como uma espécie de aspirador que inspira o nosso caos dialógico e filtra as suas representações operacionais, ordenando aquelas que albergam já a potência virtual do plano de composição, que deixam adivinhar os seus possíveis perceptos e os seus presumíveis afectos.

Todavia, esta nossa colaboração não se esgota na materialização do dispositivo dramático, antes se alimenta dessas polaridades convergentes para se expandir em múltiplas superfícies divergentes, que agora nos aproximam e logo nos afastam, que

criam pontos de contato e rotas de abandono entre as nossas lógicas compositivas, que ora sublinham as nossas cumplicidades expressivas, ora afirmam as nossas ásperas autonomias. Esta paradoxal palíndromia de reflexões divergentes de palavras ou de imagens (cuja projeção cognitiva produz em nós distintos recortes ou processamentos) faz do dispositivo dramático o gatilho das erráticas implicações entre os círculos descentrados das nossas consciências, funcionando agora em modo reverso, como se o nosso aspirador invertesse o seu modo de funcionamento e expirasse os seus símbolos reconvertidos em signos em toda a fluidez da sua nova matéria, expostos à interpretação do nosso engenho e das nossas técnicas de composição, fazendo ondular um 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 composicional que virtualiza a obra e o seu plano de composição, que antecipa a homogeneidade da sua duração.

Assim, embora a nossa colaboração não se esgote nele, o dispositivo dramático representa, na sua atualização funcional, – e seja qual for a cartografia produzida - a própria matéria da nossa colaboração, na medida em que realça, numa fronteira imprecisa e volúvel entre expressões e operatividades divergentes, a ordenação empírica da nossa convergência virtual, atualizando-a num sistema de representações dinâmico, funcional e produtivo. E esse sistema e a sua funcionalidade irão contaminar o nosso esforço de composição e invadir o plano de composição da nossa obra. Portanto, se afinares o teu olho, verás uma espécie de meta-dramaturgia implícita na operatividade do dispositivo dramático, que a jusante se alimenta da produção de sentido sobre as tuas representações, enquanto, a montante, vai orquestrando os teus próprios gestos colaborativos e as suas implicações funcionais.

Além da vinculação que o dispositivo dramático proporciona na produção da dramaturgia de nexos, ao orientar a produção de matéria composta ele atua no alargamento da tua percepção da minha identidade composicional, na medida em que cria novas conexões entre teu esforço de composição e as feições heterológicas da nossa dialogia colaborativa. O dispositivo dramático, na sua inventividade intrínseca, aproxima-te da ontologia de um processo criativo dual, competente para agregar a tua silenciosa solidão enquanto compositor ou coreógrafo e refleti-la em novos objetos

cognoscíveis, que permitem reinventar a imagem do outro - de mim e do mundo - renovando os dados empíricos da nossa colaboração e promovendo inéditas possibilidades de convergência entre pensamento coreográfico e pensamento musical.

No metabolismo do plano de colaboração, o dispositivo dramatúrgico 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.

Pronto, meu obstinado leitor, parece-me que fechamos aqui a dramaturgia das nossas derivações em torno do eixo dialógico. Imagino, que nessa cantilena, o nosso dispositivo dramatúrgico maquinou a sua competente profusão de agenciamentos em torno dos nossos conceitos, propiciando no teu espírito a identificação das narrativas operadas sobre as nossas representações como um grande gesto de composição colaborativa. Mas a produção de sentido, enquanto antecâmara da composição coreomusical, é apenas o sumptuoso pátio de uma procissão que ainda não transpôs o adro. Aceitas um cafezinho?

Fuga VIII - A Feira da Torre

As máquinas abstratas consistem em matérias não formadas e funções não formais. Cada máquina abstrata é um conjunto consolidado de matérias-funções (phylum e diagrama). Isto se vê claramente num "plano" tecnológico: um tal plano não é composto simplesmente por substâncias formadas, alumínio, plástico, fio elétrico, etc, nem por formas organizadoras, programa, protótipos, etc, mas por um conjunto de matérias não formadas que só apresentam graus de intensidade (resistência, condutibilidade, aquecimento, estiramento, velocidade ou retardamento, indução, transdução...), e funções diagramáticas que só apresentam equações diferenciais ou, mais geralmente, "tensores". Certamente, no seio das dimensões do agenciamento, a máquina abstrata ou máquinas abstratas efetuam-se em formas e substâncias, com estados de liberdade variáveis (Deleuze e Guattari 1997, 227).

Não muito longe da residência do compositor Tristão Ventura há um largo pitoresco, bastante amplo e desafogado, desenhando um perímetro oblongo em torno de uma torre ancestral. É nesse terreiro que, no primeiro domingo de cada mês, se instala uma feira repleta de barraquinhas de artesanato, escaparates de alfarrábios, balcões de floristas, de gulodices, de velharias, enfim, uma feira não muito diversa de qualquer outra feira em qualquer canto do planeta. Em dias de sol, como é sabido, essas praças transfiguram-se em alegres bazares onde se pode sentir a palpitação do mundo de uma forma muito particular. E é para lá que se dirige o compositor, não porque seja particularmente seduzido por este tipo de comércio informal, ou porque sinta um incontornável apelo por semelhante ambiente estival, mas porque hoje terá a oportunidade de assistir a um espetáculo em cuja criação se encontra envolvido. A manhã já vai alta e várias crianças correm de um lado para o outro, suadas e descompostas numa excitação desenfreada, emitindo de quando em quando uns silvos agudos entre risos e casquinadas, sobressaltando a ponderação aquisitiva dos transeuntes e animando a atmosfera com um alarido que contraria um pouco os graves propósitos de Tristão Ventura.

É que é a primeira vez que tem a oportunidade de assistir ao vivo ao resultado da sua parceria criativa com Augusto Fratelli, um ator que também é um encenador e, para mais, um bom amigo, com o qual partilhou vários meses de aventuras intelectuais e conspirações inventivas. O momento tem, portanto, uma certa gravidade, o reboliço gera uma certa tensão e essa tensão provoca alguma ansiedade. O compositor preferiria, após

tanto tempo encerrado na sala de ensaios, assistir a tal embate com o público no recato apropriado de uma sala de espetáculos. Mas ocorre que este espetáculo em particular se destina à rua e, portanto, faz por não se deixar perturbar pelo desassossego do espaço cênico.

Cumprir dizer que a sua expectativa é grande. Trata-se de apreciar o resultado de um processo criativo particularmente empolgante, uma experiência que o arrastou das suas pacatas rotinas compositivas para a descoberta de habilidades ocultas das quais nem suspeitava. Alguns meses antes, o compositor Tristão Ventura recebera com alegria o convite para fazer a direção musical de um espetáculo que se viria a intitular de *Bandarra*. Em traços bastante sumários, a ideia de Augusto Fratelli era uma encenação que exploraria a figura tradicional daqueles homens-banda que se exibem nas ruas envergando uma bateria às costas. Porém, nessa encenação ele se propunha ultrapassar a rudimentar elaboração cênica comum nesta laia de exibições - tradicionalmente mais vergada a um burlesco exotismo instrumental do que comprometida com a construção de uma personagem dramática.

Não que o instrumento que Fratelli concebera para *Bandarra* carecesse de exotismo. Muito pelo contrário, era uma máquina diabólica composta por um tambor de cabaça, um tamborim, dois reco-recos, um pedal duplo de bateria, um prato, um bumbo, duas claves cubanas, uma campainha de hotel antigo, dois agogôs, um kazoo, uma surdina de trompete, nove apitos, seis baquetas (sendo duas luminosas e uma com sete hastes de nylon enfeixadas), exibindo ainda duas próteses de braços humanos que acionavam buzinas a ar, aconchegando uma parafernália que pesava quase 30kg. Com esta versão muito pessoal de tal gênero de dispositivos, Fratelli tencionava aventurar-se numa composição dramática e performativa ambiciosa, que circulasse em torno das potencialidades musicais do seu artefato, colocando-as, todavia, ao serviço de uma narrativa teatral. Quanto à forma o fazer, Augusto Fratelli não tinha ideias definitivas. Aliás, ideias provisórias também poucas havia ainda, excetuando o intento de prolongar o próprio corpo naquela engenhoca sonora, esticando até ao limite as suas virtualidades sônicas, explorando a visibilidade dessas virtualidades associada à sua própria visibilidade e, em sentido inverso, procurando descobrir os sons que resultassem das suas idiosincrasias expressivas e da sua robusta conformação física.

O compositor Tristão Ventura cedo percebeu que, para fazer a música de *Bandarra*, não só teria que se dispor ao aturado reconhecimento da máquina de Fratelli,

como necessitava aprofundar o rol de motivações dramáticas que viessem a orientar a sua própria composição. Ora, como a dramaturgia não existia ainda, viu-se repentinamente envolvido numa demanda mais ambiciosa, seduzido pelo momento embrionário do projeto e disposto a alargar a sua diligência colaborativa para territórios extramusicais, ajudando o seu amigo a conceber os destinos de *Bandarra* na sua globalidade.

Foi assim que Ventura e Fratelli se entregaram em conjunto a um regime febril de questionamentos criativos, que misturavam o labirinto de dezenas de metros de cordões e cabos de aço de diferentes espessuras, centenas de parafusos, ruelas e porcas, mãos francesas de tamanhos variados, passadores de corda, abraçadeiras de plástico e de metal, ganchos, fivelas, fechos e prolongadores diversos, pedaços de madeira, ferragens de bateria, espuma, rolos de fita de alta fusão, colas adesivas, fitas adesivas, lona de caminhão, fibra acrílica de enchimento, tinta de tecido - enfim, uma bizarra amalgama que incluía até um carrinho de compras - com um outro tipo de maquinaria, uma outra engrenagem, mas esta feita de palavras, de imagens inspiradoras em deriva associativa, cenas de filmes, trechos de livros, velhos cartazes, cantigas vetustas, reminiscências étnicas, poemas avulsos, objetos propícios ou extemporâneos, ideias precisas ou dispersas no torvelinho dos seus próprios sentidos. Tudo para descobrir o que poderia ser *Bandarra* e quem seria aquele ser ambíguo, rangendo as suas juntas sinfônicas e enquanto espreita o coração dos incautos...

Pois ali está ele agora, refulgindo ao sol da manhã, distraído os passeantes dos encantos das mercadorias da Feira da Torre, atraindo a atenção de fregueses e de feirantes, silenciando o riso das crianças com a modulação histriônica da sua voz, uma voz estridente esganiçando uma prazenteira toada:

Cheguei de longe e venho fazendo escândalo nesse chão

Um menestrel sem eira nem beira em busca de multidão...

De cartola e sobrecasaca listradas, calça de cetim e bota pontuda, Fratelli é, pois, este endiabrado jogral, que joga a sua voz para um lado e para outro como uma bola de pingue-pongue, aliciando os presentes um por um, ao ritmo do fole de uma pequena sanfona. Às costas carrega aquela extravagante maquineta com que marca os tempos fortes da cantoria, à força de repentinos safanões e oportunos pontapés. Mas o peso insano da traquitana parece não tolher a destreza dos seus movimentos, dir-se-iam até bastante

fluídos e mesmo graciosos. Tudo vai bem, as pessoas batem palmas e as crianças pasmam absortas, num fascínio embasbacado. O olhar de Ventura alterna entre os trabalhos do bufão e as reações do público, perscrutando nestas um efeito que ele próprio ajudara a definir.

Sim, aquela canção saíra da sua imaginação, fora lapidada e adaptada por Fratelli às trepidantes exigências da sua maquinaria e agora contamina a aragem dominical com esta sincopada jovialidade. Os pensamentos do compositor Tristão Ventura perdem-se por momentos em memórias não muito longínquas. Ainda que a sua participação em *Bandarra* fosse mais notória nas prestações musicais, quase tudo fora engendrado pelos dois e, a esta distância, Ventura lembrava o processo criativo como uma grande engenharia bicéfala, uma lenta e saborosa camaradagem de racionalidades em despique, maquinando a criteriosa antecipação daquela estrutura performática, separando ideias inteligíveis da espuma confusa das intuições, avaliando as suas funcionalidades na diagramação de conjecturas dramáticas, elaborando *canovaccios*⁷⁰ que esboçavam dramaturgias, tabelas que qualificavam personagens, curvas de dinâmica que projetavam o equilíbrio da narrativa, aumentando a pouco e pouco a rotação do eixo composicional e transformando toda esta sinergia criativa em energia dramática.

Era como se ambos se completassem e transfigurassem velozmente num motor a dois tempos, perfeitamente oleado, que, por sua vez, acionava uma máquina dramática a qual, entre tempestades cerebrais, faíscas e eurescas, produzira seus primeiros oráculos sob a forma três personagens concebidos como um solido platônico, cujos destinos se cruzariam num desdobramento piramidal. Na base de tal pirâmide, um triângulo mecânico delimitava a área de tensões elétricas que polarizam as insidiosas pulsões do desejo. Um triângulo amoroso, preparado para acionar os êmbolos da paixão, as manivelas do ciúme, aparelhado com válvulas de escape para os vapores da sedução e para os silvos do despeito, repleto de fluxos hidráulicos para escoamento da libido e munido de circuitos tubulares para resfriamento de combustões excessivas, equipado com correias dentadas para movimentar dramaticamente os desencontros e recheado de fluidos viscosos para lubrificar o atrito das pulsões. No vértice superior desta pirâmide se

⁷⁰ *Canovaccio* (termo italiano que advém de *canapa*, 'cânhamo', através do francês *canevas*, 'tecido grosso'), indica alguns elementos básicos da trama de um evento estético, apontando de maneira genérica seu desenvolvimento. Este recurso já era utilizado entre os séculos XVI e XVIII pela *comedia Del Arte* e continha, em linhas gerais, o tema, a descrição das situações e as personagens intervenientes (N.doA.).

encavalitaria o jogral, o narrador, o mensageiro, o Corifeu (a personagem que atua perante o público e perante si próprio, nesse preciso momento) fazendo deslizar pelas arestas da pirâmide os fios condutores que o ligariam aos três vértices restantes, situando geometricamente os demais personagens. Para estes havia sido criado um contexto sumário, uma paixão de A por B tumultuada por C. A alavanca dramática acionara então um braço coletor que colocara um trecho d'*As Cosmicômicas*⁷¹ de Calvino em circulação e o injetara nas condutas de admissão de virtualidades amorosas triangulares⁷². Depois, e atravessando um fino sistema de filtragem, estes protagonistas calvinianos viriam a ser expurgados da sua consistência romanesca original, depositando sedimentos impressionantes sobre a projeção mental dos três personagens, das latências dramáticas da sua implicação e das potencialidades performativas dos seus contrastes. As palavras e a sua engrenagem significativa haviam criado conexões inventivas preambulares nos rolamentos de um dispositivo dramático. Dois homens – um *Ele* e um *Outro* - e uma mulher – uma *Ela* – viriam a receber deste texto a sua ignição vital, emergindo, com seus semblantes gasosos, no caldo de cultura de uma narrativa ainda desprovida de matéria.

E aí está ela, a matéria da narrativa, agitando o largo da torre e a manhã de domingo. Enquanto aprecia o resultado daquele feliz encontro entre a imaginação de Fratelli e o seu próprio engenho inventivo, o compositor Tristão Ventura experimenta uma mistura de sossego com frenesi, sentindo uma paz de alma misturada com uma excitação ufana, vivendo uma expectativa vibrante no seio de uma gratidão cósmica. Até que apareceu *Ele*.

E *Ele* aparece um pouco tímido e algo trêpico, como que envergonhado pela atenção da plateia, desculpendo-se pela sua própria inépcia, todavia cativando o público pela sinceridade e pela bonomia, trocando com ele solicitações e dele recebendo

⁷¹ *As Cosmicômicas* é um livro de contos inspirados em figuras como Giordano Bruno, Samuel Beckett, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges e o marinheiro *Popeye*, no qual Ítalo Calvino vira do avesso as teorias sobre a origem do Universo e transforma a linguagem abstrata dos enunciados científicos em aventuras hilariantes (N.do A.).

⁷² “Admitindo-se, portanto, que caíssemos, caíamos todos com a mesma velocidade sem qualquer impedimento; de fato estávamos sempre, a bem dizer, na mesma altura, eu, Úrsula H'x, o tenente Fenimore. Não tirava os olhos de cima de Úrsula H'x porque era muito bonita de se ver, e mantinha na queda uma atitude ágil e descontraída: esperava conseguir alguma vez interceptar o seu olhar, mas Úrsula H'x, ao cair, estava sempre ocupada em lixar e polir as unhas ou em passar o pente nos cabelos longos e lisos, e jamais voltava o olhar para mim. Para o tenente Fenimore tampouco, devo dizer, muito embora ele fizesse tudo para atrair sua atenção” (Calvino 1992, 116).

solicitudes. A Ventura, esta caracterização ressoa como um acorde dissonante. *Ele* não deveria ser bem assim, ou não seria bem assim na sua projeção dramaturgicamente pessoal. *Ele* deveria ser amável e obsequioso, sim, mas deveria igualmente ser excêntrico e exuberante, deveria ser agressivamente jovial, deveria aproximar-se claramente da extravagância do personagem *Peepercorn*, cujo voluntarismo quixotesco havia sido retirado pelo braço coletor à *Montanha Mágica* de Thomas Mann e moldado a quente pelo dispositivo dramaturgico.

Satisfaçamos plenamente antes que...

Em absoluto! Fechado!

Porque há pessoas... que maravilha

E tem gente que prefere...

Muito bem, Muito bem, Muito bem, Muito bem

A própria canção criada por Ventura para este personagem, plena de variações e de descontinuidades prosódicas condicionadas numa pulsação acidentada e desconcertante, aparece agora como que amputada, dispersa em fragmentos que entremeiam os patéticos esforços de aceitação dirigidos por *Ele* ao público. E o público parece apreciar tamanha vulnerabilidade, gargalha, bate palmas, assovia... O público gosta!

Um pouco enervado pela surpresa de uma divergência absolutamente insuspeitada com Fratelli, o compositor sente franzir o sobrolho da desconfiança. Tão enlevado estava com a comunhão intersubjetiva entre os dois - uma intimidade criativa que a engrenagem da sua colaboração fizera frutificar num mecanismo tão precioso - que sente agora um arrepio de consternação, como se um sopro oxidante viesse espargir borrifos de ferrugem sobre o brilho das suas gratas memórias. Que diabos...

Mas eis que *Ela* entra em cena! O público percebe que é *Ela* pela grinalda de flores que ornamenta a testa de Augusto Fratelli. Já o compositor Tristão Ventura reconhece perfeitamente a diagonal que *Ela* trilha, a cadência langorosa da cantiga que compôs para *Ela*, a misteriosa sensualidade na caracterização d'*Ela*.

Tudo inusual

Tudo admirável

Tudo misterioso

Fora, na sua opinião, uma das composições musicais mais felizes, estruturada sobre um padrão melódico minimalista, entrecortado por silêncios voluptuosos que lhe concediam um efeito perturbador e hipnotizante. *Ela* sofrera, na máquina dramática, uma centrifugação entre elementos heterogêneos, combinando o canto das sereias de Homero com a Lolita de Nabokov, o erotismo de Bardot e a perversidade de Medusa, originando uma liga singular de alto teor abrasivo. E Fratelli está perfeito nessa encarnação de diva fulminante, no seu olhar mortífero, no seu enigmático sorriso, no seu andar sensual...

Porém, agora é o público que parece apresentar uma quebra de vitalidade. Pelo canto do olho, Ventura vai notando um esmorecimento, uma dispersão, as crianças retomam alguma irrequietude, os celulares vão desagregando a homogeneidade da atenção do público em heterogêneos focos de concentração individuais. A pouco e pouco, uma dormência geral parece envolver a plateia com o espectro do tédio. O compositor Tristão Ventura sente-se subitamente alarmado com esta disfunção performativa e o alheamento da assistência provoca-lhe um calafrio de pânico como se, afinal, *Ela* fosse incapaz de seduzir, como se o engenho colaborativo não tivesse acautelado a perfeita funcionalidade de *Ela* nas compressões e exaustões da narrativa, ou como se um coágulo de hermetismo entupisse os conversores catalíticos da emotividade, enfim, como se o dispositivo dramático se tivesse engasgado com algum excesso de empáfia no carburador.

Se momentos antes se sentira um pouco agastado com a percepção da divergência entre o seu entendimento e o de Augusto Fratelli em relação a *Ele*, a convergência dos dois em relação a *Ela* era agora fonte de uma angústia funesta. Alguma escória emperrara a engrenagem helicoidal que sincronizava os grandes rotores da sua colaboração, corrompendo a percepção de uma justa virtualização dos efeitos performativos. Isso não era bom.

Entretanto, neste alarmado interim, acaba de irromper o *Outro*, o subversivo terceiro vértice, o perturbador elemento que traz consigo os prenúncios da tragédia, assomando no terreiro com o seu chapéu emplumado. Que dizer de tal facúndia, que dizer de tal jactância, tal bazófia e pessorrência? O *Outro* chega abrindo as alas da volúpia, casquinando concupiscência, enfeitando *Ela* com suas medalhas lúbricas, humilhando

Ele com a espada da sua lascívia, rindo, falando, requebrando, saracoteando... uma fanfarronada perfeita. Por momentos, o compositor Tristão Ventura sente recuperar a bem-aventurança, diluindo as suas aflições num regalo apaziguante. Tal como conjurado por Fratelli e por si próprio, o personagem transubstanciado pelos êmbolos e bielas do dispositivo exhibe o garbo do tenente Fenimore (o tal das instâncias dramáticas aspiradas d'*As Cosmicômicas*) todavia enriquecido com *D. Juan de Byron*, com o *Fausto* de Goethe e o *Bel Ami* de Maupassant, atingindo uma irradiação dramática autocomburente, capaz de aniquilar a mais resistente estabilidade entre polaridades erotizadas.

Convém dizer que a canção do *Outro* era motivo de uma secreta ufania para Ventura. Desenvolvida a partir de um esboço composto por Augusto Fratelli, redundara numa espécie de pastiche folclórico, inspirado nas músicas tradicionais do sudeste europeu. A condução melódica, no seu progressivo tensionamento, culminava num refrão épico, a que as palavras conferiam um despropósito vagamente surrealista.

Eu sou o seu astro rei

O cometa prenunciado

O planeta B612

Na galáxia 4414

O compositor Tristão Ventura segue com entusiasmo a melopeia, desejoso que esta atinja o seu clímax: um remate pleno de vigores e aromas balcânicos, servidos por uma glossolalia totalmente incompreensível, inspirada na sonoridade dos dialetos *romani*. Porém, no momento em que a canção iria explodir nesse pináculo triunfal, Augusto Fratelli interrompe a cantoria e, num assomo de intimidade com o público, leva-o a propor-lhe o desafio de repetir o absurdo refrão primeiro em inglês, depois em francês, depois em espanhol, depois...

Estupefato, Ventura tarda em aceitar que o efeito apoteótico do ápice da sua composição esteja irremediavelmente comprometido, enquanto bufão e povaréu se comprazem naquele jogo marcado de interações entusiásticas, estreitando os laços da sempre almejada cumplicidade entre público e artista. Mas, no coração do compositor, a relação com Fratelli sofre agora as vergastadas do ciúme. Ventura entende perfeitamente a eficácia do expediente e, de certa forma, até lhe tira o seu chapéu imaginário, mas não consegue deixar de se martirizar pela truncagem da obra. Uma obra que glorificava um

dispositivo dramaturgicamente amorosamente partilhado, quase nupcial, uma obra que nascera da invenção de Fratelli, passara pelo seu próprio crivo inventivo e regressara ao d'Ele numa dinâmica perfeita, numa primorosa simbiose entre engrenagens, fluidos e combustões, uma obra que simbolizava a geminação das suas almas e das suas sensibilidades num único grande círculo de consciência, com tudo para conquistar um corolário de jubilosa unicidade composicional, precisa como um relógio atômico. Tudo arruinado por uma escapadela demagógica e populista, com contornos de adultério e recheio de maroteira.

Mas o tempo passa, os ânimos dramaturgicamente exaltam-se em torno dos favores d'*Ela*, desencadeando um duelo entre *Ele* e o *Outro*. Fratelli coreografa uma luta contra si próprio, alternando as pífias investidas do primeiro com artísticas marcialidades do segundo, num espalhafatoso vaivém que evolui sobre uma linha reta. Nessa peleja, Ventura vê espelhado um outro duelo, o embate entre a obra virtualizada no seu pensamento e a que se desenrola naquela arena, sentindo as fissuras por onde se perdem os seus propósitos expressivos e uma pungente perplexidade - não só perante as alterações arbitrarias de Fratelli, mas, sobretudo, perante a respetiva prosperidade performativa. Com efeito, o público delira entre as momices dos litigantes e a expectativa do resultado, até que o duelo termina com um baque mortal e *Ele* cai no chão, inanimado. Na mente do compositor Tristão Ventura, porém, é o seu próprio esforço de composição que jaz ferido de morte, como se a própria obra trespassasse a felicidade da colaboração com as afiadas agruras de um divórcio.

E o espetáculo chega ao fim. Para o compositor Tristão Ventura tudo é mágoa e desolação. Os vibrantes aplausos de um público rendido e feliz apenas aprofundam o seu tormento e amplificam a sua solidão, sendo que o sorriso estampado na cara de Fratelli também não ajuda. Ventura conforma-se a abandonar a Feira da Torre carregando tristemente o seu fardo de angústia e desamparo, mas algo chama a sua atenção e detém uma escapulida à francesa: de joelhos no chão, Augusto Fratelli convida as crianças presentes a manipular a sua máquina. A apresentação terminara e com ela os trabalhos da máquina performativa, mas, olhando aquela engenhoca, dava ideia que algo se prolongava para lá da encenação, uma potência festiva irradiando de irresistíveis emanações mecânicas.

Primeiro afoitos, depois tímidos e finalmente atrevidos, uma chusma de petizes precipita-se sobre a geringonça e o compositor vê o seu amigo ensaiando com eles uma

batucada caótica, protagonizada por vários pares de pequenas mãos puxando fios e acionando alavancas, entremeada por gritinhos de euforia e risinhos de encantamento. Quanto a Tristão Ventura, fica para ali semi-atordado, observando aquela cena de pura felicidade e absoluta inocência.

Talvez o verdadeiro protagonista de toda esta história não fosse Fratelli, nem ele próprio, nem mesmo a sua máquina comunhão criativa... talvez o prodigioso herói seja, afinal, aquela máquina bizarra, repleta de expedientes sônicos, e que aparenta agora um poder infinito, totalmente insuspeitado, pois Tristão Ventura percebe, nesse instante, que aquela feérica maquinaria não só fora capaz de acionar uma maravilhosa aventura criativa e de propulsionar uma revoada de fantasia na pacatez domingueira daquela gente toda, como incuba ainda, dentro de si, o maravilhamento de todas as crianças do mundo, que é como quem diz (ou como lera não se lembra já aonde), a latência do deslumbramento da própria razão de ser do mundo. Que grandiosa epifania! *Bandarra* era essa latência, e o seu amigo Augusto Fratelli era um mero catalisador, como ele próprio havia sido, uma peneira molecular que potenciava a perpétua reconfiguração desses mecanismos do assombro.

Afinal, o compositor Tristão Ventura deixa-se ficar mais um bocadinho, esperando que acalme o bulício da desmontagem para abraçar por fim o seu amigo. Talvez aproveite até para procurar na feira umas pantufas que lhe fazem falta já há algum tempo...

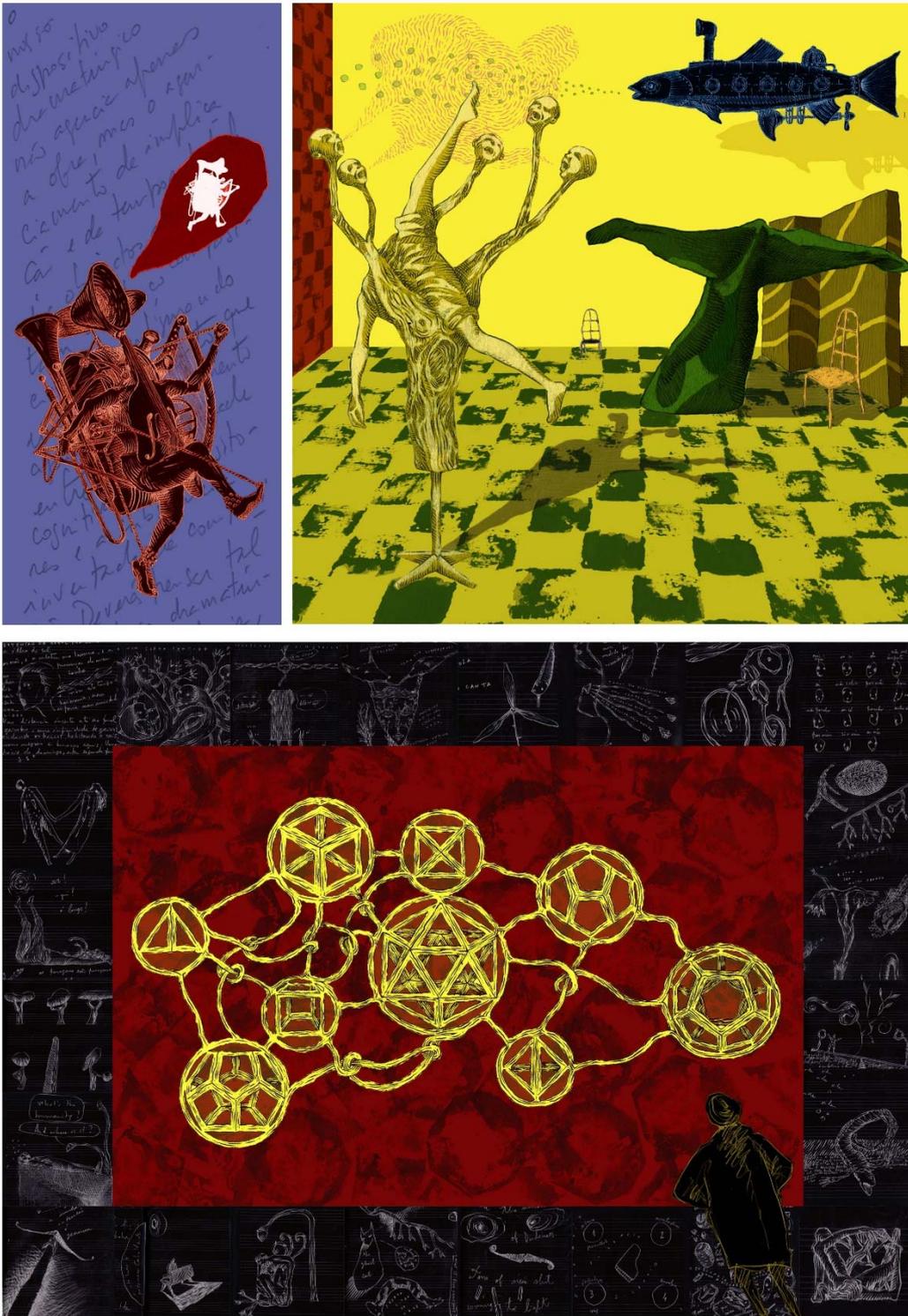


Figura 9: "Dramaturgia: sentidos, derivações e devir composicional".

2º Caderno - O eixo da Experiência

Prelúdio IX – Ipseidade e experiência

Ora aqui estás tu, leitor, prestes a dar um passo importante na nossa já longa jornada, no limiar de novas movimentações reflexivas que sabes lá onde te levarão. Entre representações, implicações, conectividades e materialidades, os nossos personagens conceituais vêm singrando o eixo da sua dialogia heterológica, enquanto tu, singelamente impelido pelas minhas provocações, os vens observando com a agilidade da tua argúcia e a serenidade da tua persistência. E vens assistindo ao modo como eles traçam o plano de imanência da *in*Disciplina da sua colaboração, como o coreógrafo e o compositor musical se colocam na direção um do outro (tu próprio te colocando aqui no lugar de um, ali no lugar de outro), diagramando o movimento de um mundo dialogado, tentando capturar a velocidade do plano na vertigem da emergência das formas cognitivas e procurando objetivar o povoamento do plano na operacionalidade de um dispositivo dramático.

Pois bem! Eu vejo esses dois personagens imersos num complexo de dimensões ainda mais amplas, em que tanto os traços intensivos dos conceitos que interrogam a sua implicação, como aqueles que agenciam a sua explicação, incubam uma fenda abissal. A produção de intersubjetividade aproxima dois sujeitos perante um objeto mutuamente desejado, mas ela se resguarda dessa fenda, do abismo que separa ontologicamente o mundo (na sua homogeneidade intensiva) das identidades cognitivas dos criadores, no sentido da resistência que a representação oferece à duração. Colocando de outro modo, a idealização de uma totalidade partilhada (que a colaboração se esforça por atingir), enfrenta no eixo da dialogia um confinamento que decorre da própria representação na produção de intersubjetividade. E repara que, no desenrolar do eixo dialógico, não tem faltado os conceitos que enfrentam destemidamente a representação, que a tentam expandir, que se esforçam por a ultrapassar, que a antecedem, lembra-te das exotopias de Bakhtin, do signo deleuziano, dos seus devires, dos seus perceptos e afectos, do proto-si de Damásio, do mundo sem palavras de Bergson, do seu absoluto, da sua duração...

Naturalmente já percebeste que o plano de imanência te dá muito mais do que o que consegues interpretar, algo que viaja desabridamente pelas redes das tuas neurotransmissões mas que não se deixa representar, algo volátil como uma nuvem e escorregadio como uma enguia. Por isso a dialogia é como um teatro de sombras, a tradução de um mundo sempre fragmentado, repartido numa miríade de signos deleuzianos, o que faz com que, na dialogia colaborativa, os dois personagens conceituais apenas se consigam observar mutuamente na sua própria ipseidade, negociando as suas séries divergentes em pontos de contato que lhes ofereçam uma confluência circunstancial de significações.

Aqui chegados, meu originário leitor, é tempo de ponderarmos um pouco, eu e tu, a nossa presença perante o mundo. Mas o que é mundo em mim? E o que é ele em ti? E com quem falo eu afinal? Quem és tu? – pergunto eu aos meus botões! Pois bem, sei que tens o teu corpo, a tua idade, o teu carácter e o teu número de segurança social, mas a tua identidade, nesta conversa, coloca-te perante mim numa outra perspectiva, coloca-me a questão de quem és tu como vivente mais do que o que és tu como sujeito e pergunto-me, em suma, quais serão os contornos da tua ipseidade!

Ao ser colocada, essa questão traz-me por momentos o pensamento de Paul Ricoeur (1990), distinguindo a identidade-*idem* (a mesmidade, ou a continuidade ininterrupta e invariável no tempo) da identidade-*ipse* (a ipseidade, ou a aderência a uma mudança interna conservando-se enquanto si-próprio). É com estas minudências conceituais que te proponho uma nova tensão dialética. No que respeita à mesmidade, ela apenas me responde ao “o que és tu”? - uma leitura objetual da tua identidade pessoal, transformando-te enquanto sujeito no próprio objeto da tua identidade. És o que és, em tudo aquilo que te representa, disso não tenho dúvida. Mas, como afirma Ricoeur, identificar-te, nesta fase elementar, “não é ainda identificar um ti-próprio, mas identificar um “algo””⁷³ (1990, 39). A tua mesmidade oferece-me a permanência das tuas impressões digitais ou do teu código genético, toda a particularidade característica da invariabilidade de ti que a mim se mostra.

⁷³ Tradução nossa.

Já a tua ipseidade me responde ao “quem és tu?” - uma permanência temporal em que se dissolve a objetividade do sujeito e pela qual toda a compreensão visa a extensão da auto-compreensão: “é sobre a esteira da ipseidade que os problemas da identidade vão se tornar decisivos para uma compreensão de quem somos” (Silva 2017). Quem somos é indiscernível do que pensamos, do que sentimos e da narrativa que vamos fazendo sobre as inumeráveis dimensões do mundo ao longo da nossa vida. A tua ipseidade é, bem vês, uma identidade narrativa conformada no tempo, é a tua muito própria capacidade de entendimento do tempo, a interioridade de um tu mental, a tua capacidade de dizer “eu-mesmo” discorrendo sobre a tua própria história. Uma história que te transforma no tempo, que narra a tua própria transformação enquanto tu-mesmo. Um tu-mesmo que se estende a um outro por via da alteridade, numa dialética que o considera enquanto exterioridade pensável. Alteridade que, assim, e por sua vez, é inseparável do próprio conceito de ipseidade: “A alteridade não se junta à ipseidade como que vinda do exterior para prevenir a deriva solipsista, mas antes pertence ao conteúdo de sentido e à constituição ontológica da ipseidade”⁷⁴ (Ricoeur 1990, 367).

Perante esta contorcida proposição e imaginando-te a esta distância, meu ignoto leitor, és para mim, e por maioria de razão, um verdadeiro desafio, um complexo e excitante enigma para minha própria ipseidade! Pois por seres absolutamente tu na tua ipseidade, só te poderei conceber como absolutamente outro em relação à minha própria ipseidade, como algo que eu não sou, como algo que eu não sei, como pura alteridade.

E é à tua ipseidade que me dirijo agora, àquilo que te caracteriza como ser único, singular, como nenhum outro, àquilo que tu me dizes de ti. Não apenas ao que me diz a tua subjetividade, mas ao que vislumbro na tua unicidade sensível e irreduzível aos conceitos, para além do rastro das tuas representações e de modo muito conveniente às sutilezas da tua própria transformação. Não desejo deter-me, nestes predicados em que te busco, mais do que o estritamente necessário para que o mundo caiba dentro de ti neste preciso momento, ou para referir a quantidade de mundo e a qualidade do mundo que te constituem e, claro, a minha própria presença nesse mundo

⁷⁴ Tradução nossa.

para ti-mesmo - um mundo que, naturalmente, me está vedado, que difere radicalmente do meu próprio mundo:

Extraordinária ambiguidade do Eu que é, ao mesmo tempo, o ponto mesmo em que o ser e o esforço em vista do ser se crispam em um si-mesmo, em ipseidade torcida sobre si mesma, primordial e autárquica, e o ponto em que é possível a estranha abolição ou suspensão desta urgência de existir e uma abnegação no cuidado pelos "interesses" de outrem (Levinas 2004, 245).

Esta abnegação (no cuidado pelos "interesses" de outrem) esconde a chave dos propósitos estratégicos da nossa desejada experiência. Se o teu caráter me dá acesso ao entendimento da tua identidade narrativa, ele me oferece igualmente uma expectativa das tuas ações, fundamentada na compreensão da tua ipseidade. Para já, basta-me que te permitas a ser no tempo, que eu me ocuparei das tuas narrativas (que te distinguem de todos os outros) e das tuas promessas (o que poderei esperar da convergência das tuas palavras e das tuas ações). Basta-me, por enquanto, a tua própria totalidade, temperada com estes aromas de Levinas e de Ricoeur. E avancemos em conjunto, cada um consigo-próprio e ambos com nós-mesmos.

Quanto à nossa *in*Disciplina, ela tem a ambição radical de levantar, no seu plano de imanência, as ordenadas intensivas que concedam aos personagens conceituais um particular estado de colaboração. Um estado em que se possam cumprir por inteiro, mas também um estado em função do qual aspirem a transpor as fronteiras da sua própria ipseidade, cumprindo assim toda a potência do seu processo colaborativo. Espero que essa ambição te contagie no seu fascínio e, sobretudo, que ela te enriqueça na sua amplitude e na sua virtual consequência.

Eis chegado o momento de abandonares as nuvens e de observares as estrelas. Como prometido, o segundo eixo deste estudo- a estrada sem bermas que rasga o plano de imanência da *in*Disciplina da colaboração – irá, doravante, levar-nos pelo trilho da experiência. Contemplemos, pois, o firmamento. Como ele é tão absolutamente concreto e como ele é tão vertiginosamente insondável! Tão atual e tão virtual! Tudo tão longe e tudo tão perto, tudo tão ligado... A unicidade coreomusical da obra encontra, nesta metáfora cósmica, inspiração para um desígnio mais ambicioso, o de entender a virtualização da obra de arte que se oculta no âmago do processo criativo, suspirando com Heráclito pela unidade de todas as coisas: “Conexões: completos e incompletos,

concordante e discordante, consonante e dissonante; de todos, um; de um, todos” (Heráclito)⁷⁵. Refletindo sobre a dialogia fomos ensaiando um movimento de aproximação entre os sujeitos. Agora, invocando a sua contingência empírica, ousemos a ultrapassagem de toda a distância entre um sujeito e ou outro, entre a música e a dança, entre os colaboradores e o processo criativo, entre a composição e a obra. “Começando com a noção cognitiva de reunir as coisas como totalidades em pensamento, fomos levados a falar da unidade correlativa das estruturas ou objetos sintetizados. Mas essas estruturas permanecem gerais e abstratas” (Khan 2009, 446). Aceitemos, todavia, as exigências da totalidade e abramos a nossa *in*Disciplina às imensidades da experiência, sem temer a imprecisão das generalidades ou a intangibilidade das abstrações.

Assim, atrevo-me lançar-te neste novo eixo como se te jogasse no vórtice genético da nossa obra, assinalando a oportunidade que o processo criativo te oferece para o espremeres até à medula, para escarafunchar nos seus esconsos, para te abrires aos seus enigmas, para triturar suas palavras, para desvelar, em suma, o que te está velado pela tua própria ipseidade – o que está no mundo fora do teu mundo. Se aceitares a intuição de um todo na obra de arte, cujos afectos e perceptos te atingem com uma intensidade heteróclita mas irreduzível, procurarei traçar contigo o movimento de conceitos que aproximem a experiência criativa da própria obra, fazendo vibrar os filamentos de energia do devir que, como verás mais tarde, abraçam os personagens conceituais numa unidade de desejo e numa ética de alteridade. Não espero que retenhas de imediato o alcance desta proposta, pois a estrada da experiência não é curta nem linear. Mas confia num movimento que te inspira a possibilidade de criação de valor na colaboração, que a amplifica, que contempla a totalidade como contingência da ipseidade e que implementa o infinito como ultrapassagem da percepção. Quem sabe o que encontraremos nesse caminho?

Na estrada da experiência, “aquele que não espera não achará o inesperado, pois este não tem rastros e é inexplorado” (Heráclito)⁷⁶. A unidade do mundo, replicada

⁷⁵ Fragmento CXXIV na organização de Khan (2009)

⁷⁶ Fragmento VII na organização de Khan (2009).

na unidade do *logos*, é dada na experiência, mas reconhecê-la é espinhosa tarefa. Demanda, para o obscuro Heráclito, um trabalho duro que desmente qualquer estado de graça perante os prodígios do *kosmos*, “porquanto exige o tipo certo de abertura da parte do sujeito, o que Heráclito chama de "esperança" ou "expectativa" (Khan 2009, 138). Podes ouvir, nestas sábias palavras, o chamado de futuros desafios, em relação aos quais deverás manter a tua esperança e alimentar a tua expectativa! Mas, para já, orientemos os nossos primeiros passos para rumos menos metafísicos!

Afinal o que significa a experiência? Perante esta palavra certamente te ocorre a imagem de um asséptico laboratório, onde cientistas meticolosos pesquisam graves mutações genéticas (importantíssimas experiências), ou talvez te lembres do teu último desgosto amoroso (uma péssima experiência), ou, quem sabe, revives num lampejo a tua recente viagem à Índia (essa fascinante experiência) ... Na tua vida corrente utilizas o verbo experimentar para designar o ato de te dispores (ou seres exposto) a múltiplos contextos perceptivos através dos quais verificas determinados aspectos da realidade. Tu próprio me poderás dar um exemplo.

Quando, sucumbindo às tentações de Baco, degustas um novo vinho (sobretudo se este não foi barato), consideras previamente a tua cultura genérica nesta matéria e sujeitas as tuas papilas gustativas a uma experiência, submetendo o teu paladar a uma surpresa agradável ou desagradável, de maior ou menor intensidade, numa escala que vai da miserável zurrapa ao néctar divino.

Utilizas também a palavra experiência quando te referes ao domínio prático de uma determinada atividade: consideras-te um apreciador de vinhos competente, praticamente um escanção, pois tens bastante experiência no exame visual, olfativo e o gustativo da tua bebida favorita.

Usas ainda a palavra experiência quando crias uma determinada expectativa em relação ao resultado de uma determinada ação, ou seja, quando pretendes obter prova de uma possibilidade teórica: esperas que o vinho se conserve por mais tempo experimentando uma forma de armazenamento que nunca experimentaste antes (uma inovadora rolha de vácuo, um revolucionário sistema a gás, um acondicionamento térmico original) mas que, juntando as dicas que pesquisaste na internet à tua cultura

adquirida sobre taninos, leveduras, fermentações e oxidações, se te afigura potencialmente eficaz e virtuosa.

Pois bem, meu metódico leitor, antes de juntar a palavra experiência à palavra colaboração, precisamos fazer dela um conceito. E para o criar, podemos começar pelas tuas simpatias vínicas. Se reparares bem, nas três derivações dessas tuas experiências, mostraste interesse em estabelecer com o vinho uma relação proveitosa, visando a expansão da tua cultura degustativa e o refinamento do teu *savoir-vivre*. Por conseguinte, para ti, a palavra experiência enfatiza a relação entre conhecimento prévio e produção de novo conhecimento, sendo que, em qualquer dos três exemplos que me referes, estás devidamente posicionado como sujeito em relação a um claro e respeitabilíssimo objeto. E assim estava Aristóteles perante o mundo, indexando o laborioso desígnio da experiência à observação das singularidades do real, a partir de cuja repetição ciência e arte elaborariam as representações resultantes da categorização e generalização das suas qualidades sintéticas. Como vês, as tuas investidas empíricas assentam que nem uma luva na constituição tripartida do conceito aristotélico de experiência: “*aisthesis* – a saber, sensação, sentimento e intuição – *empeiria* – isto é, experiência no sentido de habilidade e prática – e *peira* – ou seja, prova e experimento” (Massimi e Mahfoud 2007, 18).

Ora todo este rebuscado preâmbulo visa sensibilizar-te com suavidade para um dilema muito do nosso interesse: o movimento empírico (*aisthesis*), que articula o conhecimento na repetição (*empeiria*) e na previsão dos fenômenos (*peira*), ajuda a fundar a distância metafísica entre sujeito e objeto. É importante que consideres esta platônica distância porque, se a montante ela nos convém (porque perpassa toda a representação e porque a representação alicerça, até aqui, o pensamento dialógico da colaboração), a jusante desejaremos ultrapassar - precisamente porque ela se confina à representação. Gostaria que aspirasses à compreensão da colaboração numa esfera mais ambiciosa do que a mera parametrização física dos dados empíricos e que te arriscasses a confiar na fecundidade das suas instâncias ontológicas, pois na experiência de colaboração não estamos sós, estamos com o outro e perante outrem: “A verdadeira vida está ausente. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álibi. Está voltada para o *outro lado*, para o *doutro modo*, para o *outro*” (Levinas 2017,

19). A ausência desta “verdadeira vida” na representação pode animar a possibilidade de um movimento teu na direção do mundo, um movimento que entenda a aparição do múltiplo como intuição do uno. Que é o mundo em ti, quem é o outro no mundo, o que é o mundo como outrem? E o que, a tal respeito, tem a dizer as identidades narrativas do compositor e do coreógrafo?

A experiência de colaboração que nos convém ergue o desafio à fronteira platônica entre a síntese da ideia e a pulsação do tempo, ensaiando a modulação da obra no movimento de alteridade entre os personagens conceituais, um movimento que se potencializa numa certa conformação da disponibilidade empírica, que demanda o traço particular de um estado de colaboração. Ora, é na senda desse particular estado de colaboração que deveremos consolidar o nosso conceito de experiência!

Para já, e para começar a esculpir o conceito de experiência que te proponho erguer sobre as imanências desta *inDisciplina*, começo por te sinalizar a dissonância entre o inesperado heraclítico e a repetição aristotélica. Repara que, no conhecimento que a repetição concede, a experiência já não é o inesperado embutido na “esperança” ou na “expectativa” de Heráclito, mas o modo como o mundo nos mostra sua cara legível, a série de regularidades a partir das quais podemos fundar e alimentar categorias, no fundo, o modo como identificamos a mesmidade das coisas do mundo. Essa dimensão empírica se propõe testar conjecturas e recolher de volta a sua confirmação ou a sua negação, com o seu lastro de representações que irão reconfigurar o conhecimento. Mas ao contrário desta objetividade na tarefa de apropriação e o domínio do mundo, a nossa experiência da colaboração deverá estar ancorada, mais do que na subjetividade, na forma como a produção de subjetividade se sujeita à produção de diferença e ao seu estranhamento, na transformação que irá provocar mas ainda não provocou e na narrativa que irá produzir mas que ainda não produziu.

Quando pensares na estrada da experiência, que um e outro colaborador se dispõem a trilhar, pensa no que essa viagem lhes propõe como transformação individual, transformação que decorre da exposição à diferença do mundo no labor do tempo que a concede. O eixo da experiência reorienta, assim, a conceitualização da *inDisciplina* para a diferença ontológica entre o que é e o que se faz representar. Estar

perante o que é, é estar antes da produção de subjetividade, num si-próprio imerso na inenarrável ontologia do mundo anterior à narrativa da identidade.

Daqui para a frente, valente leitor, irás enfrentar alguns desafios à tua robusta ipseidade. Acredita que é para teu bem. Talvez não venhas a retirar deles muitas orientações práticas ou competências objetivas, mas verás certamente a colaboração com outros olhos e, quem sabe, transformarás para sempre a qualidade do teu esforço em vista do que ela é - como imanência do mundo e enquanto potência da obra.

Fuga IX - Um caule de tristeza e de ventura

Se o sujeito está em situação, se até mesmo ele não é senão uma possibilidade de situações, é porque ele só realiza sua ipseidade sendo efetivamente corpo e entrando, através desse corpo, no mundo.
(Merleau-Ponty 1994, 547).

Um caule de tristeza e de ventura

- cisma o compositor

perante a composição

na inépcia dos engenhos

que agenciam os activos

na paralisia ou na procrastinação.

E no entanto o mundo rola

no seu plano embaraçoso

infinitamente inclinado

para um abismo temido

mas jamais testemunhado.

Pode o mundo nem estar lá.

Ou pode acercar-se Ventura

de um luxuriante jardim

cujos cheiros o remetem

para o bibe da infância.

Pode perfeitamente seguir
p'la via augusta do seu tino
mas em tal tumulto não se lhe logra
o safanão da epifania
e suas antenas, já de si vetustas
captam vibrações confusas
alimentando a suspeita
de que tão descalibrada imperícia
tenha origem na malícia
na conjura da estrutura
em que o enquadram os fatores
que produzem os fatos
aparentemente sensatos
ungidos pela virtude
da hostilidade à surpresa
à nervosa crepitação
do ronco imponderável
que descarrila o destino
e descompõe o expectável.

Bem pode urrar Tristão
com uma vitalidade pura.

Pode cheirar a neblina
levar um soco de sol no focinho

não seria menos vida
do que a causa inexorável
da eterna consequência em que vive.

Nem menos verde que o bosque
nem mais viscoso que a espuma
nem mais nem menos diverso
que as faces beijadas do outro
nem mais nem menos concreto
que o vigor do desigual
na grande abóbada encefálica
que abriga a variedade infinita
dos matizes da vontade
ornamentando as prensões
com sentimentos sintéticos
que beliscam os desejos
aspergindo o seu alento
com incontáveis inclinações
entre as quais escolhe só uma,
que o espreita de soslaio.
Afia a rota e resmunga
já lá vou
e lá irá.



Figura 10: "Ipsidade-e-experiência".

Prelúdio X – Ser no mundo e Serenidade

Mas voltemos ao eixo da experiência e à nossa resoluta e firme demanda de um estado de colaboração. Estamos agora perante o que é! E, para mim, estar perante o que é significa aceitar do que é tudo o que não cabe na minha ipseidade. E deixa-me dizer-te, indulgente leitor, que o reconhecimento da minha própria ipseidade é para mim um regozijo, um entusiasmo que cresce na intuição de tudo o que não sou e que me está vedado por uma espécie de cortina platônica, para lá da qual dançam os corpos que projetam as sombras que vejo. O que vês de mim nestas palavras é a minha sombra. Por isso deves olhá-la com deleite, pois junto com tal deleite sobrevém um desejo de outrem, uma urgência do mundo e do outro. Ou seja, o reconhecimento da tua própria ipseidade é a intuição da fronteira que te separa do mundo, ainda que a presença do mundo em ti seja aquilo que varia continuamente na tua identidade. Em suma, a consideração da tua ipseidade é, na verdade, o que permite voltares-te contra ela e abrires-te ao mundo. Bem diz o Sr. Palomar:

Mas como se faz para observar alguma coisa deixando de lado o eu? De quem são os olhos que olham? Normalmente pensa-se que o eu é uma pessoa debruçada para fora dos seus próprios olhos como se estivesse no parapeito de uma janela e que observa o mundo que se estende em toda a sua vastidão, ali, diante de si. Portanto: há uma janela que dá para o mundo. Do lado de lá está o mundo; e do lado de cá? Sempre o mundo: que outra coisa queriam que estivesse? (Calvino 1985, 118)

O tempo tece no espaço um mundo imenso para além do *cogito* e se te armares daquele tipo certo de abertura que nos referia Khan algumas páginas atrás, talvez seja o momento de interrogares a tua ipseidade em face da tua presença no tempo, no parapeito da janela de Calvino.

Sei que parece confuso, e não poderia deixar de ser confuso, pois refiro exatamente aquilo que foge à representação no jogo entre ti e o mundo, um jogo de cabra-cega a que já me referi quando falávamos de imagens somatossensoriais e intensidades pré-verbais, um jogo que parece cada vez mais intrincado e cada vez mais renhido. Mas prepara-te! Convido-te agora a contemplar um pouco a tua presença no tempo à sombra da formulação heideggeriana do *Dasein*. Logo verás porquê.

Para começo de conversa é bom entenderes que, para Heidegger, 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, 131). Se pensares trivialmente na tua relação com o mundo, verás o mundo como objeto do teu pensamento e a ti próprio como sujeito desse objeto, alguém que se sujeita ao mundo, pois o homem é aquilo que tem um mundo, que o sofre, que o padece em tal haver. E, por sua vez, o mundo é muito simplesmente tudo aquilo a que sempre te reportas. Portanto, quando pensas no mundo, estás devidamente separado dele, tu para um lado e o mundo para outro!

Mas o mundo significa a totalidade e já lá estava antes de o pensares. O ser daquilo que és tu mesmo, é essencialmente determinado pelo fato de se comportar em relação a este mundo. Se olhares bem por este viés, talvez consigas ver desvanecer-se a separação entre ti, como sujeito, e o mundo como objeto do teu pensamento, um pouco como tenta fazer o senhor Palomar ao colocar o mundo por trás da janela dos seus próprios olhos - como se olhasses o mundo de modo que a trajetória do olhar que te liga ao que olhas partisse de lá, da coisa olhada. Se o fizeres, e mesmo sendo deliberadamente simplista, dir-te-ei que coincidirás com o teu *Dasein* - com o que és-no-mundo.

Não pretendo esmagar-te com toda a magnitude da catedral ontológica de “Ser e Tempo”, mas proponho-te algumas singelas, porém convenientes ponderações em torno do *Dasein*. Heidegger oferece-nos o *Dasein* precisamente como o ser que existe no mundo, um “ser-aí” que se coloca a si próprio em questão, o ente que se afirma na sua espacialidade existencial e na emergência do Ser que o homem descobre antes de toda definição de si próprio, antes de todo o pensamento e antes de toda a linguagem. Ou seja, se te colocares em questão, intuindo o teu ser na inserção da tua presença no espaço e no tempo, no instante preciso em que o teu sentimento de ti te coloca num mundo de coisas elas mesmas, tu próprio um tu-mesmo, livre de qualquer representação de ti próprio, estás perante o teu *Dasein*, dentro dele, colocando-te a

partir dele. Terá isto ficado claro para ti? Mais ou menos? Bom, voltemos à nossa *in*Disciplina.

À luz do *Dasein*, os sujeitos que habitam o processo criativo – o compositor e o coreógrafo que procuramos reconhecer no seu estado de colaboração – podem ser mais e podem ser menos do que sujeitos, podem ser seres em presença e na presença como ser, na perplexidade perante o mundo e para além da ideia de "sujeito" ou de "subjetividade". Peço-te, pois, a gentileza de considerares temporariamente estes nossos personagens conceituais, na sua performance heideggeriana e na gravidade do *Dasein*, como inerentes ao espaço e ao tempo da experiência, uma espécie de “pré-sujeitos” que, por via de práticas pré-objetivas, se vão inscrevendo como podem no campo de possibilidades do mundo. Ei-los, assim, presentes no mundo, na transparência do espaço e no silêncio da duração. Na espacialidade do seu mundo e na duração da sua experiência, compositor e coreógrafo são entes em busca da sua própria presença. São entes no rastreio do seu ser-aí. Mas, em rigor, o que vem a ser um ente? – Interpelas-me tu com toda a pertinência. Pois bem:

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, 32).

O ente é o que é no momento em que o significas, quando entra na tua vida e se transforma em coisa olhada e referida, quando se deixa apropriar por ti de alguma forma. Quando tal sucede, o que é já não o é exclusivamente, é também algo que associas a uma palavra, um sentido, uma imagem, um sentimento.... Em suma, um ser olhado e entificado que deixa de ser-aí e se aloja na tua consciência, um novo inquilino para a tua ipseidade! Ora o próprio *Dasein* é já um ente, na medida em que me refiro a ele como coisa e não como o que é. O ser de cada ente está, portanto, correlacionado com o ser do ente que é o *Dasein*, ou não estivesse o mundo correlacionado contigo-no-mundo. Ao ser-no-mundo, o ser que é o *Dasein* (e a que o *Dasein* se refere) abre-se e orienta-se para o ser dos entes (para tudo o que é). Penso que já percebeste que 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. O ser é, pois, presença no espaço e no tempo, o que já não acontece com o ente.

Talvez comeces a vislumbrar, naquilo que é, uma promessa interessante para a nossa própria entificação de experiência. Na verdade, o meu desígnio oculto é embriagar-te com o sentido de experiência (*Erfahrung*) em Heidegger, mas, ai-de-ti, ainda temos alguma lavoura pela frente. Apelo, pois, à tua fleuma, pois só poderás entender tal sentido se entenderes primeiro como ele se cumpre na presença, ou se abre ao aparecer dos entes no seu vir-à-presença-com-o-homem, elegendo as práticas pré-objetivas do *Dasein*:

A compreensão do ser-no-mundo como estrutura essencial da pre-sença⁷⁷ 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, 94).

Esta é uma perspectiva nada despreciada para nós. O *Dasein* não está presente no espaço e no tempo por generosidade metafísica do sujeito em relação ao seu transcendente objeto, mas está presente justamente porque o espaço e o tempo o precedem, porque espaço e tempo se conectam ontologicamente com o ser na pré-objetividade do *Dasein*. Para irmos pavimentando a estrada sem bermas da nossa experiência, recomendo-te por agora que consideres esta particular pre-sença como um movimento que ultrapassa a distância metafísica entre mundo e subjetividade: um estado de colaboração heideggeriano 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, 310).

Pensando nesta conformidade, verás rodopiar, em torno do eixo da experiência de colaboração, as singularidades originárias, exclusivas e irredutíveis à generalização

⁷⁷ Para o sentido de presença heideggeriano, “o "pre" remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações” (Heidegger 2005, 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, 325).

da multiplicidade de relações que constituem o ser-em-si dos fenômenos particulares que os modelam - incluindo os próprios sujeitos e a sua intersubjetividade. Isto será útil e compensará o teu esforço pois, acompanhando Heidegger, a incidência intersubjetiva sobre o movimento de presença no espaço e no tempo dos processos criativos se poderá configurar como 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 de colaboração é o lugar de presença do compositor-com-o-coreógrafo no seu estado de colaboração. Então, se o *Dasein* te ilumina no teu ser-aí, fundando a tua própria ipseidade, ele permite também seres-com o outro, insuflando na experiência uma auspiciosa brisa de alteridade.

Ora aqui tens: refletindo sobre o *Dasein* fazes-te presente na colaboração antes e para além da dialogia, despido de representações e vestido com o que és, perante o mundo e o imenso abismo da experiência. Agora ouve-me com atenção: a presença dá-se no mundo. O que és mantém-se fundamento de tudo isto que é o mundo, ou seja, é fundamento do mundo tal como ele se concretiza – para ti, o mundo acontece em ti. Mas o que és não é apenas imanência de ti, o que és é também transcendência, na medida em que o que não se concretiza no teu mundo se mantém velado no teu ser. E o mundo que te transcende, que está para lá da tua imanência, é um não-fundamento, um abismo em que tu e o 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, 183).

Essa separação, que funda um outro modo de seres no ser-do-mundo, é a possibilidade que constitui o ente, a diferença ontológica que liga a tua ipseidade ao que o mundo é, no momento em que te abres a ele e o entificas, no momento em que o percebes, no momento em que ele aparece. Então, a diferença ontológica com que Heidegger nos brinda, articula 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 (a “esperança” e a “expectativa” de Heráclito) 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, 198).

Paremos um pouco para respirar, dobrada esta íngreme ladeira. Já não falta tudo. A tua compreensão acusa um certo cansaço em face destas aberturas ontológicas e eu imagino que a severa complexidade do *Dasein* poderá parecer-te excessiva no contexto da nossa conversa, mas se te encheres de brios e resistires à preguiça ainda me irás agradecer. Afinal, o que há mais de importante que a obra, no que aos compositores diz respeito? E o que há mais de mais importante que o mundo, no que à composição da obra diz respeito? E o que há de mais importante que o outrem do mundo, no que à colaboração diz respeito? É importante sentires o abismo que se funda debaixo dos teus pés, e a vertigem desse abismo só aparece se te despires de todo o fundamento – esse movimento a que Heidegger se refere como diferença ontológica. E, de quebra, deixa-me ajudar-te a fazer uma importante distinção entre fundamentação e fundação.

A abertura de que fala Heidegger é a “fundação” dos modos de ser: esse abismo (essa abertura), 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 2006, 207). Ou seja, a fundação é uma retirada, na medida em que é um não-fundamento. Nesse sentido, é uma abertura sem fundo na qual tudo pode acontecer: a fundação abre 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.). O que é existe na sua própria fundação, na abertura que te suspende sobre a verdade do mundo, e enquanto te inclinas sobre esse abismo precipitas-te na vertigem de uma não-verdade. Se tudo o que constitui a tua ipseidade é o que mundo te apresenta como verdadeiro (tudo o que já apresenta o seu modo de ser), a diferença ontológica faz vibrar o ser do mundo na sua não-verdade. 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 que nasce nessas escarpas abissais. 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, 208-209).

No eixo da dialogia, compositor e coreógrafo evoluíam já nas revoluções da fundamentação empírica, no desvelamento dos seus modos de ser a partir da palavra e da representação. Mas o estado de colaboração que procuramos é mais profundo que a palavra, funda-se na abertura ao abismo da diferença ontológica, 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, 209). Já podes provisoriamente concluir, abnegado leitor, que os nossos personagens conceituais só existem na experiência na medida em que, se afirmamos que o ser é, referimo-nos ao ente no seu ser e não ao ser enquanto ser. O ser permanecerá sempre na sua não-verdade, exceto quando o experimentamos na presença: “Apenas na medida em que nos limitamos a fazer a experiência do ser, podemos tratá-lo enquanto tal e referir-mo-nos a sua verdade”(Id.).

Estás de parabéns! Graças a estas variações em torno do *Dasein*, já capturaste uma qualidade fundamental da experiência de colaboração – a presença - uma prerrogativa fundadora do estado de colaboração – a abertura – e uma metáfora inspiradora do estado de colaboração – a vizinhança de um abismo! 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, 182-183).

Chegou o momento de recuperares a tua bem merecida serenidade. Agora estás preparado para importantes conquistas da nossa *in*Disciplina. Os últimos tempos têm sido árdusos, eu sei, mas de que outro modo podíamos trazer à liça o pensamento de Heidegger? Tenho fé na tua resiliência! Agora estás satisfatoriamente ciente da

abertura do *Dasein* ao mundo, da forma como se relaciona com descoberta e aproximação, com o movimento de retirada e de regresso, com velamento e com presença. Já podes pensar o estado de colaboração dos personagens conceituais neste movimento, suspensos num abismo de função e significância, irmanados, na sua experiência, a tudo o que é-aí. E podes, desde já, aplicar à palavra movimento a ênfase que ela nos irá merecer. É o momento de nos deleitarmos com a experiência de Heidegger!

Para pôr a experiência em movimento, 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 2003, 177). Nessa perspectiva, a experiência deverá vir-a-ser, para ti, um percurso na grande estrada sem bermas. O propósito da experiência é alcançares alguma coisa que dista de ti e que te propões 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, 130).

No caminho para atingir a verdade do mundo mergulhas na sua não-verdade, no abismo do não-fundamento, és apoderado pelo mundo e regressas a ti por ele transfigurado: “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, 137). És apoderado pelo mundo na medida em que te colocas nele, fazendo-te presença do mundo no mundo que vem à tua presença, abrindo-te à sua abertura, deixando que venha ao teu encontro enquanto caminhas 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 2003, 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

estado de colaboração 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, 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 raiz⁷⁸” (Heidegger 1994, 317). Para que a serenidade permita aos nossos personagens 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, 96).

E pronto, meu sereno leitor, aqui tens bons fundamentos para falarmos de um estado de colaboração infinitamente poroso e profundamente produtivo. Doravante, ao pensares em colaboração num processo criativo, não mais deixarás de associar o compositor e o coreógrafo a dois seres partilhando (fazendo-parte) o mesmo “a”. Dois *Daseins* que vivem esse aí, todavia, no fundamento da sua diferença. Serão dois *Daseins* presentes na mesma experiência, com-partilhando sua co-presença com a presença do mundo, num mundo todo ligado por hifens: “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-pre-sença” (Heidegger 2005, 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. Aqui, a *inDisciplina* da colaboração coloca-se irreversivelmente no rumo da alteridade -

⁷⁸ Tradução nossa.

o “ser-com” que está para além da identidade, como o “ser-aí” está para além da ipseidade. A produção de alteridade na colaboração será, também ela, presença no deixar acontecer da experiência. Vais ver como é admirável! Deixa-me dar-te um abraço!

Fuga X – O lugar do mundo

O olhar que contempla a razão cai nas profundezas de um abismo. Será que o abismo está em que a razão repousa sobre a linguagem, ou será a linguagem ela mesma o abismo? Falamos de abismo quando o fundo desaparece, quando nos ressentimos de um chão, quando buscamos um fundamento, na suposição de que há um fundo a ser alcançado (Heidegger 2003, 9).

Na verdade, aquilo é um castelo, a torre de menagem vê-se de longe, encavalitada no alto do cerro. Para se aproximar, o compositor Tristão Ventura amarinha o outeiro por uma estrada serpentina e, chegando ao topo, transpõe um pórtico que mais se assemelha a um pequeno túnel, trespassando uns bons dois metros de muralha. Só então se lhe revela a fachada do convento, rematando a antiga praça de armas desta vetusta fortaleza, meio arruinada por coices históricos de hordas sarracenas ou de chusmas castelhanas e, mais tarde, por erosões naturais combinadas com o descaso das autoridades competentes.

Mas o convento em si palpita de contemporaneidade. Há já uns bons anos que estas paredes centenárias acolhem artistas das mais variadas proveniências e especialidades, proporcionando um ambiente deveras inspirador para processos criativos, cheio de silêncios propícios à concentração e serenidades favoráveis tanto a contemplações intensivas como a iluminações inventivas. Ventura experimenta uma certa exaltação, muito por conta das reverberações históricas daquelas paredes de granito, mas também porque já tinha saudades dessas paredes. Esta não é a primeira residência artística do compositor neste convento, tendo sido, no passado, convidado por diversas vezes a usufruir da austera hospitalidade daquelas antigas celas abobadadas, do bucólico horizonte das suas grossas janelas, da aura romântica do claustro, da inspiração das frescas capelas convertidas em salas de ensaio ou, num plano mais prosaico, das delícias pantagruélicas do vasto refeitório comunitário, muito à base de coentradadas, azeites e vinhos regionais. Em suma, o compositor Tristão Ventura guarda as melhores recordações dessas anteriores oportunidades que redundaram, cada uma à sua maneira, em processos criativos assaz profícuos e memoráveis.

Mas ocorre que esta é uma residência com traços muito particulares, muito mais aberta nos seus propósitos, plena de desafios incomuns e sobremaneira instigantes, por três motivos e mais um:

Em primeiro lugar porque reata a colaboração com Denise Berna, só que, desta vez, em total paridade criativa. Ao fim de tantos anos e de tantas obras partilhadas, a coreógrafa enamorou-se, por fim, das obstinadas meditações de Ventura, juntando-se a ele no desígnio de experimentar potencialidades ainda escondidas na sua colaboração, virtualidades ainda inexploradas, contiguidades ainda não cumpridas. Desta feita tentarão compartilhar, do modo mais estreito possível, a criação do movimento e a composição de música, o que passará por não deixar prosperar uma ideia musical que não arraste consigo alguma consequência performativa, ou qualquer intenção coreográfica que não faça vibrar alguma ressonância musical. Por outras palavras, Ventura terá oportunidade de esmiuçar laboriosamente as suas putativas vocações coreográficas, enquanto Berna poderá dar rédea solta às suas perspicazes intuições musicais.

Em segundo lugar porque ambos, compositor e coreógrafa, concordaram em não deixar contaminar o início dos trabalhos com qualquer objetivo preconcebido, antes se permitindo deixar que todo o processo nasça e se desenvolva a partir desta reunião do grupo de trabalho e do contexto expressivo que for florescendo durante a residência. Deste modo contam fazer tábua rasa das suas práticas colaborativas, subvertendo simultaneamente as respectivas rotinas criativas individuais.

Em terceiro lugar porque este grupo de trabalho tem especialíssimas características. Trata-se de um grupo de interpretes escolhidos a dedo entre centenas de candidatos, uma equipe de músicos formidáveis e de estupendos bailarinos cujas personalidades e habilidades individuais prometem, por si só, a exploração de territórios expressivos luxuriantes e a germinação de novos e inesperados recursos idiomáticos.

A estas três circunstancias junte-se o ânimo do compositor Tristão Ventura, que experimenta por estes dias uma felicidade peculiar em todo o seu ser, uma *joie de vivre*, um júbilo associado à percepção do seu próprio ritmo cardíaco, ao íntimo deslumbramento pela sua própria ventilação pulmonar, ao regozijo pela existência de uma floresta de neurônios no seu próprio cérebro e à confiança cega nos fluxos inventivos das respectivas tempestades sinápticas. A tal euforia existencial acrescenta-se um enamoramento geral pela natureza, pela vastidão do cosmos, pelos sortilégios da arte e

pelas luminosidades da filosofia. Resumindo, nestes momentos inaugurais do que lhe parece vir a ser uma grande aventura criativa, o seu estado de espírito não poderia ser melhor.

Há que referir também que a disposição anímica de todos os participantes é igualmente prazenteira. Embora ninguém conheça ainda ninguém em profundidade (se excetuarmos a velha amizade entre Berna e Ventura), o ambiente é de alegre camaradagem, todo pontuado por dichotes, risadas, entusiasmos e gentilezas, misturadas com exclamações sobre a imponência do espaço, solitudes na distribuição dos aposentos, jovialidades perante as perspectivas de convivência, enfim, um ambiente pautado pelo entusiasmo geral perante as expectativas da criação. O processo de instalação ainda dura um par de horas, mas o seu frenesi inicial vai-se atenuando discretamente, permitindo a cada um ir respirando, a pouco e pouco, a atmosfera do convento de forma mais reservada, experimentando o retiro dos quartos e a comodidade dos leitos, degustando, aqui e ali, alguns pingos de solidão que gotejam daquele torvelinho logístico. Nesse meio tempo a tarde vai caindo, ao som de distantes badaladas e do esporádico tilintar de chocalhos.

Recuperada um pouco da serenidade conveniente, os trabalhos iniciam-se com uma reunião em torno de uma mesa comprida, instalada numa das magníficas varandas do claustro. O compositor Tristão Ventura sente que este é o momento de inaugurar um quadro mental abrangente, um estado de espírito capaz de captar o mais leve indício de ideias passíveis de implicação inventiva. Afinal, deu-lhe um trabalhão neutralizar a ocorrência de uma catadupa de ideias preliminares, no sentido de honrar o compromisso com Berna e deixar que a atual circunstância ditasse o rumo da obra desde o primeiro momento! Este é, pois, um momento extremamente importante, e a partir deste instante todas as palavras, todos os olhares, todos os reflexos e todos os comportamentos lhe poderão dar preciosas pistas sobre o que se avizinha. E o que se avizinha, o processo criativo que se inaugura majestosamente na reclusão daquelas paredes saturadas de história, suscita em si uma atenção algo nervosa, uma concentração dos sentidos mas também da alma, não vá fugir-lhe uma exclamação inspiradora, uma observação fecunda, um silêncio revelador.

A coreógrafa Denise Berna profere as palavras introdutórias num timbre enérgico e afável, perfeitamente adequado à ocasião, enquanto o compositor Tristão Ventura vai tentando captar nas fisionomias e nos discursos o maior número possível de

vestígios da personalidade dos participantes. A bela Adriela parece a mais desembaraçada e um tanto hiperbólica, soltando aqui e ali conceitos enigmáticos como “estruturas que ondulam sobre si próprias”, ou parênteses confessionais como “sinto que morro todos os dias”. Ao contrário, a graciosa Florbela persiste num esfíngico mutismo, passeando os seus olhos de gato por um e por outro interveniente, numa ronda ambígua e penetrante, um olhar que não se percebe bem se espelha a sua timidez ou se antes denuncia a sua soberba. Já o expansivo Joel exhibe o que parece uma urgência de afirmação e um claro pendor para a contestação, recorrendo amiúde à assertividade dos gestos e da elocução, mas nem sempre conseguindo alumiar, todavia, a complexa obscuridade das suas argumentações. Muito diferente se afigura o ponderoso Emanuel que, no recato da sua circunspeção, vai pontuando os trabalhos com pequenas dissertações muito a propósito, formalmente irrepreensíveis, plenas de clareza e concisão, exibindo, aqui e ali, alguns laivos de grave sabedoria. A seu lado, a serena Anabela, aparentemente plácida e recatada, distorce essa primeira impressão com uma súbita e frenética gestualidade, associando ao ritmo das palavras um fascinante repertório de ênfases corporais, que envolvem não só os braços e as mãos, mas também sutis movimentos da coluna e abundantes trejeitos de pálpebras e narinas, sem nunca perder a graça e, paradoxalmente, sem nunca deixar dissipar a sua resiliente placidez. E, claro, o gentil Leonel, o veterano do grupo, detentor de um humor sardônico, sempre pronto a desconstruir qualquer tipo de tensão com um trocadilho, uma pilhéria, um rompante de palhaçaria - o que antes resulta, por vezes, num incremento de tensão. Apesar de uma carreira de mais de vinte anos em território nacional, mantém intacto um sotaque castelhano ferozmente vincado, quase burlesco, o que em certos casos pode resultar num decréscimo de tensão, quando ela existe.

É neste caleidoscópio de signos que o compositor Tristão Ventura procura uma súbita refração de luz, uma configuração de formas que abra uma pista para o seu pensamento, uma oportunidade para a sua invenção. É conveniente não esquecer que, desta vez, o seu foco criativo não se confina à composição musical, mas à criação da obra no seu todo, o que o deixa um pouco inseguro em relação ao rumo a tomar nas suas diatribes neurais. Mais a mais, é suposto achar essa resposta na presença daquelas pessoas e na sua própria presença no movimento geral do processo criativo. Assim, daquela polifonia de vozes e de gestos deverá surgir um aceno, um corpo expressivo, uma intenção significativa, e é suposto esse aceno, esse corpo, essa intenção estarem latentes nas singularidades de cada um destes músicos e destes bailarinos. Entre palavras, timbres,

trejeitos e franzir de sobrolhos, há de estar escondida a ponta do fio desta criação, mas onde? Em que palavra? Em que sobrolho?

A atenção de Ventura é agora uma lâmina, um gume que tenta penetrar no âmago de cada um dos que se sentam àquela mesa. Associa o que diz a bela Adriela ao que funga a serena Anabela, avalia as palhaçadas do gentil Leonel à luz do olhar impávido da graciosa Florbela, interpreta os arroubos histriônicos do expansivo Joel pelo severo diapasão do ponderoso Emanuel. Porém, na complexa alternância entre o que vai aprendendo dos outros e a respectiva interpretação pessoal (sustentada no que sabe sobre si próprio), eis que o fustiga uma insidiosa tormenta! Tristão Ventura procura descobrir a nova peça na leitura dos outros, mas essa leitura é feita dentro de si, portanto, na verdade, mais lhe parece que procura os outros dentro de si próprio do que a peça fora de si mesmo.

O compositor decide renovar então os seus esforços perceptivos, censurando continuamente qualquer desenvolvimento da sua própria inteligência, mantendo as palavras puras na sonoridade com que as ouve, reprimindo tenazmente o cortejo das suas remissões subjetivas, procurando, enfim, desbravar a significação imediata daquele desgarrado conjunto de expressividades cruzadas sem interferir pessoalmente na sua interpretação. Mas agora é ainda é pior. Incapacitado pelo seu livre arbítrio de aplicar sobre essas palavras qualquer raciocínio relacional, Ventura escuta uma sinfonia de palavras e palavras, cerradas, embaralhadas umas por sobre as outras, num ritmo de densidade inextricável, sem silêncios entre si, até que a pouco a pouco não se distinguem mais umas das outras, são um emaranhado de sons de que vão sumindo até as mínimas pausas de semifusa, restando só um ruído branco, do branco mais total, impenetrável, desesperado como um berro.

Nesse preciso instante, a graciosa Anabela, a dos grandes olhos de gato, até aí calada nalgum segredo inviolável, rompe num pranto inesperado, mergulhando a cabeça na rodilha dos seus braços e soluçando convulsivamente sobre a mesa.

Em contraste radical com a recente algazarra de palavras ditas, agora só se ouve o choro aflito da lacrimosa Anabela, ressoando como uma contrição nas velhas arcadas do claustro. Ninguém percebe muito bem o que aconteceu, nem tampouco a moça é capaz de explicar. Talvez tenha sido o aflorar repentino de uma má recordação, ou um súbito colapso de nervosismos acumulados, ou quiçá a deflagração de algum pânico de natureza patológica. Mas ninguém dá corda à curiosidade, antes se entregando a gestos de consolo

e a expressões de encorajamento. Todos demonstram uma natureza bastante carinhosa, o que é bonito de testemunhar. Por fim, o gentil Leonel remata a cena com uma exibição improvisada de galhofadas revigorantes e, em seguida, o ponderoso Emanuel pontua todo o episódio citando de cor um sugestivo haiku:

Acorda! O céu iluminou-se!
Vamos novamente para a rua
amiga borboleta⁷⁹.

Quanto a trabalho, é tudo por hoje! A coreógrafa Denise Berna dá o dia por encerrado e, tal como havia previamente programado com Ventura, agenda para a manhã seguinte uma caminhada coletiva pelas imediações do convento, ou seja, pela área do velho castelo. Tal perambulação durará cerca de duas horas e deverá ser realizada em absoluto silêncio, de modo a otimizar os modos de observação e a potenciar as narrativas espirituais de cada um dos participantes. Secretamente frustrado com o confuso desfecho da reunião, o compositor Tristão Ventura renova intimamente o seu otimismo, colocando boas expectativas neste estimulante exercício. O grupo dispersa-se então por afazeres sortidos, para se reunir de novo apenas na hora do jantar, celebrando alegremente aquela primeira noite com brindes de vinho local, francas gargalhadas e cantorias avulsas. Posto isto, serenidade, grilos e sono.

E agora nasce uma belíssima manhã neste fim de verão.

Amanhecer no convento é sempre, para o compositor, uma grandiosa ventura, uma espécie de hino que associa o aroma orvalhado da terra com as fragrâncias épicas da história, um prato cheio de vitalidade e determinação. É, pois, com o espírito puro e animo propício que se junta ao resto do grupo para dar início à perambulação pelas cercanias. No início tagarela-se bastante, mas, transposta a primeira muralha, todos se calam como se houvessem transposto o pórtico para um mundo silente. Agora apenas se ouve o restolhar das solas no caminho de saibro, ornamentado aqui pelo cante repenicado do rouxinol, ali pela repetitiva melodia da cotovia.

O compositor Tristão Ventura deixa-se discretamente ficar para trás. Vai observando o grupo de costas, apreciando sutis diferenças nas costas perfeitamente desenhadas de Anabela, de Florbela e de Adriela, reparando na displicente postura de

⁷⁹ Poema de Matsuo Bashô. Disponível em: <<https://viciodapoesia.com/tag/matsuo-basho/>>.

Joel, no porte solene de Emanuel, na calva ainda incipiente de Leonel. Após o malogro dos seus esforços de véspera em reconhecer cada um deles pelas frestas da linguagem, Ventura concentra-se discretamente na percepção muda dos seus corpos. Quem serão, no fundo, estas pessoas? Como são unos e díspares ao mesmo tempo... tenta imaginá-los no palco, daqui a um par de meses, interpretando a obra que virá a resultar destes momentos inaugurais. Mas que obra? Que obra?

A jornada prossegue tranquila ao longo da muralha a norte. Por mais que o compositor se esforce, nada de particularmente sugestivo resulta da bucólica interação entre os caminhantes e a caminhada. Para mais, a sua atenção é constantemente atraída por detalhes triviais - por um tufo de poejo, por um marco quilométrico, pelo irritante zumbido de uma lambreta - o que só vem perturbar os seus esforços. Enquanto isto, vão-se acercando da alcáçova, uma parte do castelo cuja construção remonta lá para o século XIII, hoje em dia uma romântica ruína com planta retangular, protegida por duas torres redondas, igualmente escavacadas pelo tempo. O lugar oferece diversos pontos de observação bastante privilegiados e toda a gente se dispersa naturalmente pelas muralhas sem qualquer premeditação, como se cada um fosse atraído por melodias de diferentes flautas.

Tristão Ventura dá por si suavemente enlevado pelo cunho pastoral da paisagem, esquecendo por momentos as suas preocupações perceptivas em relação aos seus companheiros e abandonando-se aos sossegos da sua própria contemplação. Que paz! O compositor desdobra o seu olhar sobre o vale como se estendesse sobre ele um enorme lençol, abarcando de uma só vez os outeiros, os bosques, os olivais e as terras de cultivo, as pequenas povoações e a sinuosa rede de caminhos que as ligam umas às outras. E logo todas essas hortas, arvoredos, casinhas e veredas o atingem de volta como um bafo do mundo, num êxtase visual que se perde no horizonte e que rapidamente se alastra aos outros sentidos - ao cheiro da terra nas suas narinas, à miríade de pequenos eventos sonoros nos seus ouvidos, à carícia da brisa no rosto e até a um imaginário sabor de alecrim nas suas pupilas gustativas. Durante alguns segundos, fica suspenso na intensidade da sua própria percepção. Então, e quase sem dar por isso, foca a sua visão num vulto solitário que caminha por um trilho de terra, depois na geometria de verduras duma plantação distante, logo a seguir num rebanho de cabrinhas que pastam calmamente, reparando então numa pequena fila de automóveis que aguarda o sinal verde de um semáforo numa estrada deserta... Enquanto vai levantando estes detalhes, o seu

espírito vai encadeando, sem dar por isso, um fio de micro-narrativas costurando pequenas conjecturas no tecido das suas observações – ... que solidão a daquele caminhante solitário ... será que aquela hortinha é planejada ou vai-se organizando à medida das conveniências? ... onde se terá metido o pastor daquele rebanho? ... deve haver uma explicação para este bizarro semáforo no meio de coisa nenhuma...

Por fim, uma interessante reflexão toma conta dos seus pensamentos: quanto menor o raio da sua observação, mais se parecem iluminar as particularidades do detalhe e a paisagem parece surgir como um acúmulo de ocorrências separadas no espaço, saturadas de especificidades próprias e de latências narrativas. Para testar tal teoria, lança de novo os seus olhos para o ponto mais afastado possível, expandindo ao máximo o alcance da sua visão periférica e eis que o mundo aparece com a largura do horizonte. Agora todos os pormenores, casinhas, pessoas, postes, veículos, igrejas, colinas, pontes, córregos, árvores, cabrinhas, tudo parece diluir-se numa homogeneidade imprecisa, numa simultaneidade desfocada, o que resulta numa peculiar sensação de vivacidade, de pujança e de atualidade, esta última acentuada pela emergência de uma polifonia de diferentes latidos de cães, uns mais próximos e outros mais longínquos. É esta sinfonia de latidos, ou o ritmo com que dialogam uns com os outros, que remete o compositor Tristão Ventura para a pulsação do tempo, para um agora em que o mundo aparece inteiro na duração do seu olhar, sem qualquer narrativa associada, sem que, a partir dele, ressoe qualquer espécie de linguagem, como se o próprio mundo lhe latisse, num apelo incompreensível.

Parece-lhe, portanto, que quanto mais afasta o olhar, mais penetra num mundo sem palavras, ao passo que a observação dos detalhes do mundo o mergulha numa interioridade cheia de vínculos, de possibilidades, de significados, de ordem ou de desordem. E tal imersão em si próprio parece que o afasta do mundo, o qual, pelos vistos, só se mostra realmente quando vibram tonicidades que ele não consegue capturar.

Num relance, Tristão Ventura olha para os seus companheiros, também eles entregues a uma silenciosa contemplação. Que boa sorte a sua, que excelente grupo de músicos e de bailarinos, e como lhe apraz sentir-se irmanado com eles perante o espetáculo do mundo. Neste instante, todos eles lhe aparecem como um só, indiscerníveis das muralhas arruinadas em que se distribuem, dos socalcos nas encostas do castelo, das oliveiras que o rodeiam e também de tudo o que para lá delas se desenrola até ao

horizonte, as casinhas, as pessoas, os postes, os veículos, as igrejas, as colinas, as pontes, os córregos, as árvores, as cabrinhas...

Uma leve tontura interrompe este afluxo de multiplicidades, como se a borda de um abismo lhe houvesse causado uma súbita vertigem e o chão se espapaçasse debaixo dos seus pés. Num piscar de olhos, o compositor observa de novo os seus companheiros de contemplação e agora já não os vê como pontos da paisagem e emanações do momento. Agora ocorrem-lhe os seus nomes, um por um, aqui ao lado está Adriela, mais acolá Florbela, não muito distante, Anabela, numa torre está Joel, noutra Emanuel, enquanto Leonel faz de conta que se vai precipitar das ameias e esborrachar-se no chão. Que obra se fará com eles, que virtualidades escondem eles? Mas quem são eles, quem são eles?

O compositor Tristão Ventura deseja capturar a intensidade daquelas pessoas tal como a intuía momentos antes, quando não os distinguia do resto das coisas do mundo. Todavia, sente que entra pela fronteira dos seus nomes num sistema de micro-narrativas que lhes são absolutamente estranhas, num mundo subjetivo de interrogações, de conjecturas e de presunções que provavelmente nada têm a ver com a realidade das suas vidas e menos ainda com a singularidade das suas almas. A captura daquela gente parece-lhe uma missão impossível: tentando olhá-los de fora de si confundem-se com o mundo numa massa informe das emanações de um instante, ao passo que, procurando isolá-los do mundo, os dissipa numa especulação introspectiva que antes o prende a si próprio num labirinto de palpites fantasiosos.

A caminhada chega ao fim. A coreógrafa Denise Berna acerca-se do compositor com um sorriso que ele conhece bem, um sorriso que sempre surge quando o compositor verbaliza uma ideia que parece boa. Mas Tristão Ventura está longe de ter uma boa ideia. O que ele tem é um conjunto disforme de micro-narrativas sobre os músicos e sobre os bailarinos, sobre o destino da sua obra, sobre as cicatrizes históricas das muralhas, sobre bosques, hortas e casinhas, sobre o tempo e sobre o espaço, um enxame de farrapos visuais, antropológicos, linguísticos e simbólicos que não chegam a ser uma ideia, antes uma dimensão da sua mente na qual lampejam clarões intermitentes, demasiado efêmeros e desordenados para construir qualquer sentido, como rolamentos empenados numa máquina encravada.



Figura 11: "Ser no mundo e serenidade".

Prelúdio XI – O tempo, a diferença e os filamentos do Devir

E agora? Esta caminhada da experiência, que vimos empreendendo com o vagar da serenidade possível, parece sofrer um *rallentando* perante o abismo da diferença ontológica. Tu, meu leitor andarilho, deves estar um pouco apreensivo com tanta espacialidade existencial, tanta dificuldade em olhar o mundo suspendendo a sua identificação na tua própria totalidade, tanta precariedade da linguagem perante as asas do teu pensamento, tanta distância das coisas em relação ao que elas são - enquanto coisas do mundo antes de as capturares nas redes da tua ipseidade. Antes desejarias, com toda a justiça, poder avançar no reconhecimento de um discurso cristalino, na recognição de argumentos que pudesses empilhar sobre as estruturas do teu conhecimento, na constatação da coincidência entre as coisas do mundo e as suas representações no teu espírito, entre simulacros e materialidades, num vaivém entre curiosidade e confirmação. Ai de ti, esta estrada antes parece levar-te para terrenos cada vez mais pantanosos, quando esperavas caminhar em direção a terra firme.

Mas não te apoquentes, que vamos bem. Estamos prestes a cruzar-nos de novo com Deleuze e podes esperar dele uma excelente companhia, agora que te exercitaste, com Heidegger, no que em ti é imanência de ti e no que é, de ti, transcendência. E quer-me parecer também que te rendeste, como eu, aos abismos do não-fundamento, onde sussurram os ecos de tudo o que é no desafio da possibilidade de ser, estilhaçando os esforços de representação com a fúria de um martelo pneumático. Perante os cacos da representação, encontrarás em Deleuze um irmão-em-armas para estas virulências ontológicas. É que a filosofia da representação, que ao longo dos séculos vem subordinando as diferenças do mundo à idealidade do Uno, é recebida por Deleuze como platonismo, e quanto ao platonismo Deleuze não se faz rogado: “a tarefa da filosofia moderna foi definida: subversão do platonismo (Deleuze 2006, 67)”. Portanto, adeus transcendência! Se Heidegger se propunha ultrapassar a metafísica, Deleuze se propõe a aniquilá-la, esgrimindo os conceitos de diferença e de repetição.

Sei bem que és um leitor sensível a estas gravidades retóricas, sempre pronto a captar as intenções do autor, pelo que terás percebido imediatamente que, para Deleuze, 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.). Pelo menos era assim que ele pensava quando escreveu o seu livro “Diferença e repetição”, já lá vão uns bons pares de décadas. Dizia ele então que, no platonismo, a diferença é a sombra, o negativo de uma ideia moralmente perfeita, uma mera ferramenta para o labor do pensamento e para triunfo do mesmo e do semelhante. E o que é a representação senão a mesmidade, senão a semelhança? Já vês que, para o platonismo, pensar é representar, declarar a diferença impensável em si mesma, como um vicioso reduto de dissimilitude. Por outras palavras, para o nosso perito em imanências, o platonismo esborracha as arestas imponderáveis da diferença nas mansas redondezas de uma analogia, de uma semelhança, de uma oposição, ou seja, de uma possibilidade de repetição operada na ideia. Em suma, quando o mundo nos confunde com diferença, a ideia elucidada pela repetição.

Este é um assunto por demais intrincado e Deleuze leva-o bastante além do que poderás inferir a partir desta modesta sinopse. Por ora ficarei satisfeito se entenderes este platonismo como o primado da idealidade, mesmo que a ideia não seja ainda um conceito de objeto, capaz de submeter o mundo às exigências da representação, “mas antes uma presença bruta que só pode ser evocada no mundo em função do que não é "representável" nas coisas” (Deleuze 2006, 67). Há na tua mente uma espécie de grilhetas que te prendem à representação e que domesticam a desordem do mundo, enquanto o mundo em si permanece bárbaro e rude, afoito a qualquer idealidade.

Acompanhar Deleuze não é pera doce, mas talvez comeces a intuir agora o modo como a ontologia deleuziana se coloca nas trincheiras que separam a diferença da repetição, amotinando-se contra qualquer subordinação à identidade e à semelhança e zurzindo-as implacavelmente com uma filosofia da diferença. Lembra-te de que quase tudo o que circula pelos teus mapas neurais são imagens, imagens que erguem as ideias com que percebes e interpretas o mundo, com que o reconheces e com que, por fim, o representas. A realidade, essa, permanecerá irreduzível a qualquer representação metafísica, pois “na realidade, enquanto se inscreve a diferença no conceito em geral, não se tem nenhuma ideia singular da diferença, permanecendo-se apenas no elemento

de uma diferença já mediatizada pela representação” (Deleuze 2006, 54). Inscrever a diferença no conceito é inflamá-la num fogo fátuo e recolher as cinzas da sua representação, sendo que a representação é, naturalmente, repetição do representado. Tens, portanto, o mundo como pura diferença para um lado, e a representação como pura repetição para outro.

Aqui lobrigarás uma pequena desinteligência com Heidegger. Como paladino da diferença, Deleuze não deixa de aplaudir a diferença ontológica heideggeriana aceitando que ela se polariza na negação da repetição, uma negação que “não exprime o negativo, mas a diferença entre o ser e o ente” (Deleuze 2006, 104). A partir dessa alegação, fundamenta a sua própria ontologia: é certo que a eleição ontológica do Ser o torna “diferenciante da diferença”, no sentido em que permite resguardar o ente da repetição e, por conseguinte, do representável. Mas não estará a própria formulação de ente eivada de ressonâncias metafísicas? Não sentes pairar sobre ela o espectro da repetição, da ideia, do platonismo? 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 nietzschiano”⁸⁰(Id.).

Em quem deverás então acreditar? Eu não sou a melhor pessoa para te dar conselhos, pelo que parece que só te resta ir formulando a tua própria filosofia, ou teu pensamento não-filosófico. Se bem te lembras, Deleuze deixou-nos à vontade para tal, logo no quarto prelúdio, recomendando-nos a permissão para que os conceitos se movimentem em nós próprios, expondo-nos, nesse movimento, a novos *affectos* e novos *perceptos*. Por isso tem calma! Aproveitemos suavemente esta dissidência entre titãs para benefício dos nossos próprios propósitos. Movimentemo-nos! Lembra-te que estamos ambos no caminho da experiência, um caminho em que as coisas do mundo aparecem no sossego do tempo, portanto abraça a tua serenidade e ouve agora o que Deleuze tem para nos oferecer.

⁸⁰ 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, 283).

Neste meio tempo já interiorizaste, certamente, que a representação cria em volta do sujeito uma cápsula de identidade fundamentada na repetição, o que torna o abismo impossível pois ele deixa de ser abismo no momento em que configura um entendimento, uma compreensão, uma imagem de um qualquer abismo ilustrativo ou referencial – torna-se apenas um desejo de abismo, certamente um desejo honesto, mas que fatalmente se reduz, pela consciência, à mera representação de um abismo. Como sair deste labirinto? Como dedilhar as cordas da diferença sem as ferir com o timbre da repetição? Como seres sujeito ao mundo sem que reduzas o mundo a um objeto?

Na ontologia deleuziana, o desvelamento possível é a abertura ao tempo e à contínua precipitação de diferença que o constitui. Tempo! Ora aí tens! Na formulação de Deleuze, a tua colocação no tempo é a possibilidade da tua própria exposição a uma diferente espécie de abismo. Não deixas nunca de ser tu na tua subjetividade, mas quando exposta ao tempo, investida no tempo, abandonada ao tempo, a tua subjetividade é, a cada instante, uma perpétua diferença: fustigada continuamente pela poeira cósmica das imanências do mundo, a tua subjetividade alimenta-se perpetuamente da sua própria duração. E como conceber esse faustoso repasto?

É certo que, de algumas dezenas de páginas a esta parte, nos vimos já irmanando nas contingências do tempo e foi sendo-no-tempo que chegamos à serenidade que nos propicia o acesso às fundações da obra, à possibilidade de um desvelamento, essa quimera que fundamenta todo o nosso esforço, que justifica toda a nossa caminhada. Tu, leitor, e eu, Tristão, recebemos de Heidegger essa preciosa co-presença no tempo, ela já é um fator decisivo na compreensão das virtualidades genéticas do nosso processo criativo.

Porém, se até aqui entendíamos o tempo como uma espécie de asfalto para a nossa estrada sem bermas, Deleuze faz jorrar sobre ela um dilúvio de infinitos devires para a nossa mútua implicação como sujeitos na experiência, uma chuva ácida que desafia o conforto alcalino das nossas subjetividades empíricas. Este é um bom desafio para nós, os dois separados e juntos perante a nossa presença implicada num tempo partilhado, cheio instantes mutantes, fluindo entre dimensões multiformes plenas de imanências compósitas, atizando as nossas percepções e as nossas emoções com um

jorro contínuo de diferença sobre o nosso aqui e agora comum. O tempo - cujas dimensões heterogêneas concorrem umas com as outras em virtude do seu poder individuante – é o que permite que as nossas subjetividades se impliquem: “cada um se atualiza excluindo os outros (um indivíduo dado), 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” (Vasconcellos 2005, 146-147).

Para o nosso tão almejado estado de colaboração, 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 infinita. Ou seja, o teu estado na colaboração deverá responder à tua contínua abertura ao tempo, ao momento atual, ao agora. É esse o abismo brumoso que antecipa todo o desvelamento: a pura diferença.

Talvez recordes uma metáfora com que enfatizei a distância entre as práticas composicionais de coreógrafos e de compositores musicais, algures na fuga do lago dos patos: referia eu a relação entre um coreógrafo surdo e um compositor cego, para sinalizar ironicamente (e não sem algum sarcasmo) o abismo técnico que separava as habilidades específicas de cada um, ao mesmo tempo que exprimia uma certa inacessibilidade entre elas e até um certo desinteresse pelas mútuas diferenças operativas. Pois bem, coloca-te nesse lugar! Precipitando-te no abismo da pura diferença, sendo tu um coreógrafo surdo, conseguirás, porventura, sentir a estranha harmonia das vibrações atmosféricas, intuir uma tonalidade nova no teu pensamento coreográfico, algo que não chega a ser uma sonoridade, mas que, ainda assim, inunda o teu domínio do espaço com uma brisa canora. Nessa queda, sendo tu um compositor cego, lograrás, eventualmente, vislumbrar tensões musculares na tua imaginação melódica, sentir uma oscilação de massas nas tuas elucubrações harmônicas, um apego que, não sendo ainda uma imagem de movimento, não deixa de colorir a tua invenção musical com espessuras cinéticas e mobilidades corpóreas. Estupendo benefício este, tendo em conta que procuramos, por estas páginas, aprofundar um estado de colaboração que, por vias dialógicas, perscruta a virtualidade de uma obra na duração do seu processo criativo. E, já agora, toma bem nota deste termo: virtual!

Levando em consideração tudo o que foi dito desde que travamos conhecimento, é neste preciso momento que o processo criativo te oferece, a ti, pessoalmente, a presença bruta de todas as implicações, as pretéritas e as vindouras, repetições e diferenças, tudo o que se desvelou outrora e tudo o que virtualmente se desvela agora, no entrelaçar das dimensões do tempo. E essa bruta presença, ao se desvelar no atual – no agora – invoca a potência do virtual, o que será ou poderá ser a implicação do que é, ou foi, ou do que poderia ter sido. É caso para pensares bem na constância e na firmeza da tua implicação no tempo da criação, pois o que acontece, acontece no tempo. Este preciso instante produz o ser, o que é, o atual. Todos os outros instantes produziram o que foi ou produzirão o que será, problematizando aquilo que é, implicando o que é no tempo. O tempo é, talvez, a mais transformadora instância 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, 147). O tempo age, instiga, surpreende, insinua, assevera, confirma, desmente. É a ação do tempo que te enseja a qualificação do real, instaurando continuamente diferenças qualitativas na matéria e produzindo as suas singularidades, das quais nascem implicações. Elas chegam-nos como cintilações, reflexos, fulgores, efeitos de luz que tremulam no plano emaranhado das multiplicidades do tempo, conferindo à matéria uma virtualidade irreduzível à sua atualidade.

Ao olhares uma laranja, não saberás dizer se a sua face oculta te reserva a repetição analógica do que os teus olhos observam (essa concavidade globular formada por uma casca espessa e granulosa) ou a diferença radical de uma rosa de gomos sumarentos (se essa laranja tiver sido – ou não - virtualmente cortada ao meio). Tal virtualidade deverás defini-la como uma estrita parte do objeto real – “como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva” (Deleuze 2006, 199). É uma laranja atual na sua face visível e virtual no eterno retorno das suas diferenças. Mas a laranja ela-mesma sempre te escapará, pois a tua percepção específica, organiza, qualifica e compõe, absorvendo os pontos singulares e relações que, no seu conjunto, participam na formulação da tua alaranjada idealidade sem, todavia, se constituírem numa integralidade enquanto tal. Só o tempo e o labor do atual poderão orientar a determinação da tua laranja em toda a sua diferença. Faremos bem

em determo-nos um pouco nestes devires, pois “a virtualidade pode mesmo ser vista como um dos nomes do tempo para Deleuze. Opor virtual e atual é uma das tentativas fundamentais do projeto deleuziano de escapar dos pressupostos metafísicos da filosofia da representação ” (Vasconcellos 2005, 147-148).

Neste interim, e para dar conta do problema do tempo no plano das relações entre o real e o virtual, Deleuze oferece-nos uma palavra bizarra: “Diferençação”. Com ela poderás, em perseverando, vislumbrar a diferença ontológica deleuziana; não mais entre ente e ser, mas entre diferen(ci)ação e “diferen(ç)ação”, ou seja, entre o atual e o virtual no plano de imanência do real: “ao passo que a diferença determina o conteúdo virtual da Idéia como problema, a diferenciação exprime a atualização desse virtual e a constituição das soluções (por integrações locais)” (Deleuze 2006, 199-200).

Diferenciando agirás sobre a diferença, auscultando as relações diferenciais dos seus pontos singulares. Já com a diferença, farás vibrar as suas implicações e paradoxos no moto contínuo de uma melodia infinita, abraçando a Ideia não como representação da verdade, mas como virtualidade do real, sem designação nem significação, sendo esta virtualidade a expressão consequente da 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 Ideia, a realidade do virtual” (Deleuze 2006, 387).

Chegamos, portanto, a um sistema que problematiza, e isto é o mais convém tanto ao compositor cego como ao coreógrafo surdo, no sereno desenrolar da sua experiência de colaboração. E se lhes convém a eles, por maioria de razão nos convém a nós: um sistema em que o virtual existe como potência de atualização do real, por via de elementos que se apontam e se precisam reciprocamente a partir de relações diferenciais. Nesse sentido, o virtual 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, 294). Todavia, o virtual só é virtual enquanto se não atualiza e nessa instância é instrumento do tempo. Diferencia um movimento dançado de um outro cuja representação se aloja numa tua imagem mental. Mas a diferença desse movimento permanece dentro dele próprio, como se um metabolismo interno diferisse

a sua atualidade num pulsar de incessantes implicações virtuais. Aqui, a tua imagem mental precipita-se num vórtice de mundanidade, na espiral do seu eterno retorno.

Voltando à nossa cândida metáfora, meu virtual leitor, imagino que vás aprendendo, como o compositor cego, a pressentir, no rumor de uma sequência de movimentos dançados, o estremecimento de uma implicação musical entre formas e sombras. Ou a te surpreenderes, como o coreógrafo surdo, com o zunido inaudito de uma melodia que reverbera nos gestos do seu bailarino. Talvez seja assim que as coisas existem, dobradas em duas metades, como a laranja; uma que é diferença atual (o rumor da sequência de movimentos, o zunido inaudito dos gestos) e outra que é potência virtual (as formas e as sombras, a melodia reverberada): “A diferenciação é como a segunda parte da diferença, e é preciso formar a noção complexa de diferen(ç/ci)ação para designar a integridade ou a integralidade do objeto” (Deleuze 2006, 295). Uma diferença que, paradoxalmente, não cessa de retornar em todas as suas diferenciações e, 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, têm 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. A absoluta diferença de todas as multiplicidades acolhida na duração homogênea das coisas. A laia de resumo, estás perante o suave paradoxo de capturar o real preservando, nessa captura, a sua indômita liberdade, respeitando nessa captura a sua resistência aos grilhões da tua ipseidade, em suma, preservando na repetição a contínua e irreduzível diferença que define o fluxo do tempo.

Perante o teu silêncio e a julgar pela tua expressão dir-se-ia que estás à beira de um colapso cognitivo. Pobre leitor, como te compreendo... mas conforma-te com uma eventual opacidade em relação aos teus hábitos perceptivos. Imagino que não sejas um especialista em Deleuze, e com Deleuze não há outro remédio senão aceitar uma

certa vertigem, uma certa instabilidade, e confiar nas infinitas franjas de um conteúdo que escapa à interpretação e que se aninha nas intensidades da própria escrita e em devires intuídos na dança dos conceitos (que é como quem diz na eclosão constante de novas e perturbadoras diferenças). Penso que para fruir Deleuze deverás, de certo modo, inventá-lo em ti próprio, exercer uma criatividade que não podes delegar senão em ti mesmo. Portanto, e em último recurso, o que te parecer escapar à tua compreensão, inventa! Procura, na absoluta diferença dessas opacidades intensivas, os veios de repetição que te permitam orientar as minhas palavras para as finalidades extensivas que nos movem. Em breve serás recompensado pela tua preserverança.

Aproveitemos, entretanto, esta deixa de intensidades diferenciais para regressar à nossa experiência de colaboração, em que tu eu nos implicamos dialogicamente no exercício da nossa intersubjetividade. Calcorreemos o plano de imanência do real, damos tempo ao tempo, expomo-nos ao eterno retorno das diferenças e partilhamos as repetições que nos vão palpitando no espírito. Estás, quiçá, preparado para um certo abandono às trepidações ontológicas do processo criativo mas temes, eventualmente, o enfraquecimento da tua potência interpretativa, a debilitação da tua assertividade imaginativa, o comprometimento, em suma, da tua expressividade criativa. Estão em jogo o teu ponto de vista, as tuas convicções, o teu conceito, o teu arbítrio. O teu temor é perfeitamente legítimo, depois de ensopares a tua inteligência neste dilúvio de multiplicidades e de te embriagares na vertigem do eterno retorno de infinitas diferenças.

Mas deixa-me dizer-te que, ao contrário, talvez sejam essa exposição ao tempo e essa espécie de despersonalização perante o mundo que colocam, com total autenticidade, a tua voz na colaboração, transfigurando o conforto dos teus hábitos, desterritorializando a tua invenção e reconfigurando-a na virtualização dos *affectos* e *perceptos* que ambos desejamos para a nossa obra. Se perguntares a Deleuze ele dir-te-á a mesma coisa:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito, que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem (Deleuze 2008, 15).

Ora, se o teu estado for de radical abertura à experiência da tua colaboração no processo criativo, todas as intensidades que sofras – todas as multiplicidades que te atravessem de ponta a ponta - te colocarão na jornada genética da obra. Portanto, se estiveres de acordo (e porque já se vai fazendo tarde), consideraremos agora as ferramentas que põem em marcha o quadro geral da nossa inspiração deleuziana na experiência de colaboração. Gostaria que recordasses o nosso terceiro prelúdio, aquele em que emparelhamos dialogia e imanência: esta é uma oportunidade excelente para o eterno retorno dos filamentos do Devir à nossa conversa. Se os abordamos então nas suas implicações dialógicas, demos-lhe bom uso agora nas pulsações da temporalidade na experiência. Mas vamos por partes.

Já consegues ter uma boa ideia de como, no edifício da filosofia deleuziana, se expandem as relações entre tempo e pensamento: no passado se alojam as imagens da memória, no presente se atualizam as virtualidades da matéria e no futuro germina o devir da criação, sintetizando representação e presença no eterno retorno das suas diferenças. Se me permites breve comentário pessoal, o que me parece prodigioso nesta nossa recente apropriação de diferenças e repetições deleuzianas é o modo como se aninham, num mesmo sistema, todo o nosso aparato de produção de imagens (de subjetividade) e toda a nossa exposição ao mundo e à intensidade que antecede essas representações, ou que as atravessa, ou que delas decorre. O sistema da diferen(cia)ção, no devir repetição da diferença, concentra no mesmo devir a tua proficiência intelectual e as tuas imagens somatossensoriais, aquelas de que falamos lá atrás e que, se bem tem lembranças, relacionavam os teus sentimentos de fundo e as tuas emoções com intensidades pré-verbais. É, portanto, um sistema que evoca diretamente o nosso sistema cognitivo e a forma como se interligam a inteligência, a intuição e as respostas do nosso sistema homeostático. A respeito deste último não me alongarei muito, para não perdermos o fio à meada. Convém lembrar, todavia, que é o sistema homeostático que filtra as incidências do meio e te permite adaptar a ele, regulando o teu organismo com respostas imunitárias, reflexos básicos, regulação metabólica, comportamentos de dor e prazer, pulsões e motivações e, por fim, emoções e sentimentos. E as emoções, que decorrem diretamente da tua exposição às intensidades do mundo, trabalham de mãos dadas com as tuas representações, no fluxo contínuo da

tua subjetividade: “certos pensamentos evocam certas emoções e certas emoções evocam certos pensamentos. Os planos cognitivos e emocionais estão constantemente ligados por estas interações” (Damásio 2003, 88). Os dois, indissociáveis que são, completam-te como sujeito empírico.

Façamos agora, em voo de pássaro, uma pequena recapitulação das nossas ponderações. Para a nossa laboriosa edificação de um conceito de experiência, a ontologia deleuziana da diferença proclama 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 te permite unificar, no conceito de experiência, a divergência dos sentidos que a metafísica instaurou, ou seja, a distinção entre os planos da experiência como domínio do conhecimento do experienciado (passado / *empeiria*), da experiência como percepção apodítica do sensível (presente / *aisthesis*) e da experiência como prova de um cálculo de probabilidade (futuro / *peira*). Esta lógica metafísica de generalização ou de reconhecimento das identidades (do estabelecimento das categorias) é agora pulverizada, com a preciosa ajuda de Deleuze, 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 nas dimensões heterogêneas do tempo, e a repetição da diferença é o próprio ser, na medida em que a multiplicidade é a sua principal característica.

Presumo que não deixarás de pressentir, na tonalidade destas considerações, a vibração dos filamentos do devir. Com o sistema diferen(cia)ção, o ser torna-se 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, 152). Se o devir acompanha a emergência da experiência, o tempo constitui-se território do devir.

O devir implica o ser com a imanência das diferenças, desvitalizando a essencialidade do representável. Já não dizes que este movimento é veloz, mas dizes o movimento e a velocidade. Não dizes que esta música é melancólica, mas falas 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. Podes persistir no ente como desvelamento do ser no mundo (do ser-aí), mas agora no sentido em que o ser seja o devir mundo do ente.

Os eixos da dialogia e da experiência vibram por simpatia nos filamentos do mesmo devir e é no seu devir experiência que a dialogia aspira à totalidade. No estado de colaboração, o coreógrafo e o compositor doam-se à experiência na zona de indiscernibilidade entre o composição e coreografia, uma zona de vizinhança que se distingue do território da música e da dança, ou da identificação deste naquele. Mas a implicação virtualizada no estado de colaboração, disseminada rizomaticamente por cada instância em que vibram os filamentos do devir (no afloramento de cada intensidade do plano de imanência da *inDisciplina*), virtualiza o coreógrafo que existe no compositor, desvelando igualmente o compositor que habita no centro de indeterminação do coreógrafo.

Na experiência de colaboração se dá o confronto dos nossos personagens conceituais com as modalidades intensivas de todos os componentes implicados em devir 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, 94). Esta dança de intensidades que o processo criativo acolhe, percebidas e sentidas pelos personagens conceituais, implicadas na imanência partilhada da *inDisciplina* da colaboração, serão o dínamo 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” (Deleuze e Guattari 1996, 272).

Quanto à obra, finalidade última de todas as nossas cogitações, ela está sempre presente na experiência de colaboração. 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 afectos - as suas sensações imanentes (um composto de sensações). É só então que a obra corta as suas amarras

com o processo criativo, passa a existir por si, “independente do criador, pela autoposição 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 afectos (irredutíveis a percepções ou a sentimentos) que o plano de imanência da *in*Disciplina absorve o plano de composição.

É, finalmente, a virtualidade do plano de composição que sobrevoa o espaço da dialogia na duração do processo criativo, dançando no ritmo das suas intensidades. A colaboração reúne o devir composição do estado de colaboração, o devir outro do compositor, o devir obra da experiência. Pensando com Deleuze, a experiência de colaboração dá-se no plano de imanência da presença partilhada na diferença, imersa na imponderável multiplicidade e no eterno retorno de todos os seus devires, inscrita na duração do processo criativo, na própria doação do espaço ao tempo. E com esta te deixo, por ora:

Que grande o tempo, quando só mensura
a onda que o empolga. Amplia. Pára,
para ficarmos a entrever a aguda
dimensão que está a vir. De onde a palavra
resultará esse lugar que exulta
porque nos abre a sua própria entranha.
E, dentro dela, também o tempo acusa
ampliação. E transparência tanta
que o universo conta só a luz da
glória vindo à expansão. E que consagra
a inteligência de um amor que ofusca.
Ou se retira para a altura exata
de onde o estrondo do verbo se promulga,
com a cesura a deferir distância ⁸¹.

⁸¹ *In*: Fernando Echevarría, “Introdução à poesia”, 2001. Lisboa: Edições Afrontamento, p.130.

Fuga XI – O murmúrio do horizonte

*Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e os desenrola. O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes
(Deleuze e Guattari 1996, 51).*

Há uma praia que reúne, para o compositor Tristão Ventura, algumas características que a tornam um dos seus destinos prediletos. É uma praia extensa, com um generoso areal entalado entre o oceano e uma falésia gigantesca que o impressiona de uma forma um pouco contraditória: por um lado trata-se de uma falésia que inspira reverência pela monumentalidade e pela presumível antiguidade, podendo perfeitamente abrigar, na meticulosa barafunda dos seus estratos geológicos, um ou outro fóssil de dinossauro, como se descobriu suceder noutras falésias não muito distantes daquela. Por outro lado, é uma falésia que transpira continuamente a evidência da sua erosão, pela quantidade de areia que pavimenta a distância até ao mar, o que a desfavorece com uma sensação ambígua que o compositor classificaria de volubilidade ou, talvez até, de evanescência. Embora a água daquelas paragens seja predominantemente gélida, o ânimo da ondulação tenda para o agitado e o clima local seja propício a ventanias, é uma praia bastante concorrida nos meses de verão. Já no pico do inverno fica completamente deserta, propiciando um cenário perfeito tanto para caminhadas na areia como para contemplações metafísicas.

Ora hoje é um desses dias de inverno bafejados pela temperança de um sol claro e de brisas tranquilas, longe dos costumeiros excessos irrefletidos do clima, um dia mais do que adequado para um périplo revigorante entre rochas, sedimentos e maresias. Caminhando sobre a areia, ao longo faixa úmida que acompanha a zona de rebentação, Ventura vai-se afastando da área de acesso à praia e penetrando no longo corredor de areia até se sentir suficientemente isolado de ingerências mundanas. Olhando para a esquerda e depois para a direita, verifica ter atingido um ponto mais ou menos central daquela extensão da orla, divisando, num lado e noutro, os traços longínquos dos limites rochosos do areal. Senta-se então de frente para o mar, entregando-se por momentos às primeiras ostentações oceânicas, observando o ir e vir das desconumais massas de água

no seu bailado de investidas e de intermitências. É um espetáculo que o sossega, em parte porque, a esta distância, se sente a salvo de uma potência natural que o intimida veladamente e, em parte, porque tal magnitude favorece um sentimento de solidão com contornos benignos, propício a profundidades e a discernimentos.

Passados breves minutos de observação distraída do movimento das ondas, o compositor Tristão Ventura cerra os olhos, deixando a percepção do mar por conta da sua sonoridade e dos salpicos eventuais que de vez em quando atingem a pele do seu rosto. Primeiro atenta naturalmente na evolução do som de uma onda, desde o ponto de rebentação até à sua dissipação na areia, uma deflagração quase percutida que se prolonga numa espécie de ressonância com um efeito espacial de aproximação, em que a atenuação da intensidade é compensada por uma pormenorizada proliferação de pequenos movimentos de sons mais agudos e débeis, que caracterizam o desfecho do percurso da água sobre o areal. Um lapso de silêncio precede o refluxo da onda, desenhando um crescendo de intensidade que prepara uma nova rebentação e a repetição mais ou menos idêntica de acontecimentos sonoros.

É durante esses lapsos de silêncio que distingue o desencontro entre as ondas mais próximas com as mais distantes à sua esquerda e à sua direita. As mais próximas têm uma presença mais clara que as distantes, e essa presença mais parece vir da distinção dos barulhinhos espumosos da sua dissipação do que do colapso da sua crista. Já as mais distantes parecem tecer uma manta uniforme de ruído branco, conseguindo distinguir-se o troar longínquo de rebentações cujas reflexões acústicas trazem aos ouvido do compositor uma reverberação de frequências profundas, propagadas em longos comprimentos de onda, embotando a sua localização espacial e criando um plano secundário de contraponto, uma espécie de plano de fundo ou de horizonte sonoro, com uma pulsação oportunista que se revela apenas na ocorrência alargada de atenuações coincidentes entre as ondas mais próximas.

Enquanto a sua acuidade auditiva se vai intensificando, começa a distinguir um terceiro plano intermédio, nem muito próximo nem muito distante, um marulhar de frequências médias que parece se deslocar da direita para a esquerda, um frufu de turbulências que parecem querer preservar uma frente paralela à rebentação. Sobre este plano mantém-se, todavia, uma certa inconsistência, porque a sua continuidade é constantemente interrompida por picos acústicos de súbitas rebentações, dispersas no espaço, que se impõem sem qualquer espécie de aviso ou de movimento antecipatório.

O compositor vai literalmente mergulhando neste sinfonismo contrapontístico, absorto nas complexidades rítmicas debruadas pelo desencontro das ondas, embriagado pelos movimentos espaciais de massas sonoras de diferentes espessuras que transportam vertiginosamente a sua percepção entre as extremidade do seu campo auditivo, enlevado pelo jogo de intensidades intermitentes cuja combinação de frequências ora sugere pequenos fragmentos melódicos pela concatenação de acontecimentos com diferentes qualidades, ora propõe harmonias confusas entre acentuações distantes no espaço mas coincidentes no tempo. A interpretação mental desta escrita caprichosa vai, assim, dando lugar a uma recepção mais branda, sequestrada pela infinita multiplicidade de pormenores aurais que se implicam uns com os outros, que viajam daqui para ali, que se provocam e enlaçam, que se interrompem, que se corroboram, que se afogam numa homogeneidade contínua mas que nunca repetem uma combinação particular. O som do oceano, aos poucos, vai-se convertendo numa gigantesca respiração, reunindo a disparidade de todos os elementos audíveis numa corrente contínua que pulsa em simpatia com o movimento dos próprios pulmões do compositor, como se desenraizasse o seu corpo do banco de areia em que se senta e o sugasse num amago de profundidades sônicas, o que acaba por lhe provocar uma espécie de tontura.

Abrindo os olhos num repente, Tristão Ventura recupera a sua inteireza geográfica, sentindo primeiro a estabilidade gravítica do seu peso, depois olhando num relance para a extremidade esquerda da praia e, em seguida, para o lado direito, situando no arco de todo o espaço visível a inusitada viagem incorpórea que os seus ouvidos lhe proporcionaram. É então que avista uma silhueta caminhando na sua direção, uma figura franzina que parece deslocar-se aos ziguezagues, ora avançando para o mar acompanhando o retrocesso das ondas, ora saltitando para trás, fugindo da insinuação mordente de uma nova vaga, munida do que parece ao compositor uma máquina fotográfica, ou um aparelho celular com essa função.

Vagamente contrariado pela perturbação da sua luxúria contemplativa, o compositor volta decididamente a sua atenção para o oceano e recupera a face visível da vertigem sonora que acaba de experimentar, agora amplificada com uma monumentalidade faustosa, exuberante, numa planura de concavidades e convexidades móveis que se estende entre o bulício espumoso da rebentação e a linha do horizonte, espessuras que desenham linhas de diferentes tonalidades e curvaturas, comunicando umas com as outras numa textura viva de concordâncias e de contrastes, uma trama que

se vai adensando em pormenores cada vez mais minuciosos à medida que se afastam pela trilha axial do seu olhar, desvanecendo as suas zonas de vizinhança em fiapos indiscerníveis, até se anularem uns aos outros na síntese tranquila de um longínquo azul sem mácula. Todo o visível se abre agora numa totalidade que recupera e dilui todo o pormenor numa consistência de matéria e de pensamento, absorvendo em movimentos infinitos todos os recortes possíveis, como que sobrepondo laminas de imanência que se estendem até ao fio do horizonte, e mais além⁸².

Desses confins nasce uma campânula imaginária em que Ventura acomoda o rumor sonoro multiforme de cada pequeno movimento da água, um somatório de todos os timbres e tessituras que a vastidão oceânica produz nesse preciso momento. Uma espécie de abóbada sonora de que sua experiência auditiva anterior é um mero fragmento introdutório, um arremedo fronteiro da fluidez sem fim que se estende entre a sua retina e a linha do horizonte, entre a membrana dos seus tímpanos e as intensidades imperscrutáveis do silêncio. Durante alguns segundos, o compositor Tristão Ventura sente um som oco na sua mente e uma grande paz no coração; por momentos não pensa absolutamente em nada, ou pensa o mesmo que pensa a água ao ser atravessada pela energia de uma onda.

É então que na extremidade direita da sua visão periférica se insinua de novo aquela figura saltitante. Girando discretamente os seus globos oculares nessa direção, repara na figura esguia que se intrometeu momentos atrás no novelo dos seus pensamentos e das suas sensações. Percebe agora que é uma moça, aparentemente bela, a julgar pelo equilíbrio geral de linhas camufladas por casacos e blusas, cachecóis, luvas e meias altas amarinhando sobre umas calças justas, uma figura rematada nas suas extremidades por um par de botas robustas e por um gorro de lã, de cujas bordas se escapam uns cabelos negros compridos, tudo combinado em proporções harmoniosas de materiais, cores e texturas, incluindo a estreita faixa de pele do rosto semioculto pela

⁸² “É uma mesa, um platô, uma taça. É um plano de consistência ou, mais exatamente, o plano de imanência dos conceitos, o planômeno. Os conceitos e o plano são estritamente correlativos, mas nem por isso devem ser confundidos. O plano de imanência não é um conceito, nem o conceito de todos os conceitos. Se estes fossem confundíveis, nada impediria os conceitos de se unificarem, ou de tornarem-se universais e de perderem sua singularidade, mas também nada impediria o plano de perder sua abertura” (Deleuze e Guattari 1996, 51).

máquina fotográfica, um rosto aparentemente belo a julgar pelo equilíbrio harmonioso de linhas visíveis, camufladas pela distância e completadas pela sua própria imaginação.

No desfazer de cada onda, a sua silhueta avança alguns passos na direção do mar, curva-se sobre si própria, fazendo confluir todo o corpo no movimento de focagem da sua câmara, até que uma nova onda se desenrola na sua direção, ao que se segue um pulinho encantador para a retaguarda, seguido de uma leve fuga às avessas enquanto as suas pegadas úmidas são devoradas pela areia juntamente com a espuma residual da onda. O compositor calcula que o objetivo de cada investida seja a captura de uma fronteira volátil entre a terra e água, a petrificação de um instante de integridade entre a praia e o oceano, a quimera de uma imagem do pensamento que reúna o fluxo da onda e a respiração do solo no momento da sua reversibilidade, da sua troca imediata, perpétua, instantânea, do seu clarão unificador.

Retomando o centro do seu campo de visão, Ventura retoma o oceano como um todo, que para lá da circulação infinita de brilhos e de sombras, para lá do rumorejo incessante de combustões líquidas e de distancias aurais, agrega agora aquela grácil dançarina que, na sua coreografia agenciada pelo ir e vir da maré, vai produzindo de soslaio um novo matiz na coloração das águas. E, do mesmo modo como tal imagem reforça singelamente a totalidade do mar, assim vão surgindo na mente do compositor diferentes pensamentos que nascem do sussurro aquático de um mundo possível e se vão articulando em palavras mentais, em frases que circunscrevem ilhas no oceano imanente.

Surgem primeiro as próprias marés, capitaneadas pelo movimento da rotação da Terra combinado com as forças gravitacionais exercidas pela Lua e pelo Sol, logo seguidas pelas correntes marítimas e os seus fluxos avassaladores de massas de diferentes temperaturas e distintos graus de salinidade, criando pontes para as migrações transoceânicas de tartarugas e peregrinações de baleias por trilhos térmicos e magnéticos, evocando os distantes parentescos entre baleias e hipopótamos, expandindo-se pelo regresso de focas e leões marinhos aos oceanos desbaratando a esforçada conquista da sua adaptação à vida na terra, culminando na imagem de celacantos e peixes pulmonados de onde tão remotamente deriva a sua própria existência... O compositor Tristão Ventura pensa que nesse preciso instante observa o oceano com olhos de peixe, herdados dos seus mais remotos antepassados, e que nem o prodigioso rumo da evolução das espécies pôde descartar os efeitos de refração da luz num aparelho ótico originalmente adaptado a uma visão subaquática.

Todos estes lampejos se congregam em grumos verbais, disformes e fragmentários, medindo forças de atração e de repulsa entre si, gerando operações de correspondência entre os conjuntos assim demarcados. Todos eles circulam em velocidades luminosas no plano de imanência traçado pelo seu pensamento sobre o manto imaterial do oceano: enquanto orienta o movimento do pensamento na direção de vagas incorpóreas, outras vagas incorpóreas se vão voltando também na direção do seu pensamento.

Entretanto a moça foi-se aproximando, prosseguindo na sua sinuosa exploração costeira, tentando aprisionar toda esta vastidão ontológica nas duas delicadas dimensões do seu aparelhinho portátil. O compositor concentra a sua atenção naquela figura leve que agora lhe oferece as suas costas, ornamentadas com belos e ondulantes feixes de cabelos negros que esvoaçam para fora do seu gorro colorido. Que faces desta imensa seiva oceânica formarão coágulos de significado na rota saltitante dos seus pensamentos encapuçados? Ela não cessa de fotografar e Ventura desejaria poder observar as suas fotos, quem sabe reconhecer no conjunto dessas imagens um fio de Ariadne capaz de fender o seu próprio plano de imanência. Talvez a imagem do seu próprio pensamento, habitada por marés e correntes oceânicas, tartarugas e baleias, leões marinhos e celacantos, pudesse desposar a imagem do pensamento da moça, talvez juntos pudessem traçar um único plano de imanência e dar à luz uma geração de novos grumos verbais, quem sabe que ordenadas intensivas se poderiam desdobrar umas sobre as outras, rebolando sobre o plano, retornando sobre si mesmas, cada uma se dobrando, mas também dobrando outras ou deixando-se dobrar, entrelaçando-se, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta dupla infinidade infinitamente redobrada⁸³?

Observando a proximidade que a moça procura na sua aproximação à linha de rebentação das ondas põe-se a imaginar os resultados imagéticos da sua pescaria fotográfica. E o imaginar desses resultados supõe o imaginar da sua intensidade enquanto figuração estética, um vigor que remete para diferentes premissas, ainda que tênues ou fragmentárias, ou incipientes, que induzem uma resposta emocional perante um plano de

⁸³ “Diversos movimentos do infinito são de tal maneira misturados uns com os outros que, longe de romper o Uno-Todo do plano de imanência, constituem sua curvatura variável, as concavidades e as convexidades, a natureza fractal de alguma maneira. É esta natureza fractal que faz do planômeno um infinito sempre diferente de toda superfície ou volume determinável como conceito” (Deleuze e Guattari 1996, 57).

composição⁸⁴ que se clareia, premissas que se debruçam sobre outras imagens repescadas no arquivo imenso da memória e que, por sua vez, e de algum modo, fazem transbordar a imagem para fora dos limites do seu enquadramento, inserindo-a numa rede dinâmica de representações virtuais tecida pelo fulgor poético que a desvincula de si própria.

O compositor Tristão Ventura percebe que, pelo menos a partir do ponto de observação em que se encontra, todas aquelas imagens deverão versar uma linha de fronteira que a água demarca sobre a areia, que divide o quadro em duas áreas que se opõem, ou se digladiam, ou que, pelo menos, conversam; que uma delas deverá ser ricamente ornamentada com acontecimentos translúcidos sobre uma predominância sedosa, quase plástica, do fino manto de espuma que se desliga da onda, manto esse permeado por pregas mais densas ou mais afiladas que demarcam desdobramentos pulposos, perfurados por constelações de furinhos minúsculos; que a outra deverá ser austera e grave na sua lisura minimalista, monocromática e pardacenta, revelando aqui e ali o brilho intrometido de uma sílica mais afoita. Desde que avistou a sua silhueta delgada até a este momento em que a observa bem de perto, a moça terá feito uma centena ou mais de fotografias, pelo que procurará um certo movimento de exaustão, um denso acervo de configurações que eventualmente sugiram uma espécie de campo mórfico⁸⁵, uma acumulação de similitudes que indicie a presença de um sistema auto-regulador, misterioso e múltiplo, que costure todas as imagens no tecido de uma minuciosa cartografia. Talvez o que a moça procure não seja a felicidade de um certo enquadramento, ou de uma configuração tensional mais provocante entre os dois elementos, (uma disposição mais caprichosa da espuma ou uma neutralidade mais vibrante da areia), ou, até, a imagem que possa sintetizar em si todas as outras imagens, mas antes as complexões da sua imanência, o estilete invisível que recorta o caos, a infinita dimensão que alberga a possibilidade de espuma e a possibilidade de areia, que contenha a própria onda desposando todas as ondas, que revele o esforço surdo das marés,

⁸⁴ “A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (número), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno)” (Deleuze e Guattari 1996, 87-88).

⁸⁵ “Campos mórficos são campos de probabilidade, como campos quânticos, e atuam impondo padrões aos eventos dos sistemas que estão sob sua influência, eventos esses que, de outro modo, seriam aleatórios” (Sheldrake 2014, 110).

a tenacidade das correntes oceânicas e, já agora, as tartarugas e as baleias, as focas e os leões marinhos, os celacantos...

Tristão Ventura gostaria de observar os olhos de peixe da moça com os seus próprios olhos de peixe, desejaria partilhar com ela todos os desdobramentos possíveis das imagens no seu pensamento, ser sugado pela inspiração do plano de imanência dela num líquido labirinto de traços intensivos, ser arrastado com ela para as profundezas oceânicas pelo vórtice de um turbilhão de conceitos que se bifurcam, que divergem em novas encruzilhadas e se dilatam em novas regiões sobre seu próprio plano de imanência, deixando atrás de si um rastro borbulhante de componentes heterogêneos, reforçando com novas correntes o fluxo infinito dos conceitos já existentes, recebendo dela as ordenadas intensivas de novos conceitos em devir, como novos pólipos que proliferam sem descanso nos recifes de corais, entre cavalos marinhos e estrelas do mar, precipitando-se com ela na fossa das marianas numa vertigem de anêmonas e peixes cegos, para regressar pela sua mão à superfície guiados pelas emissões ultrassônicas de golfinhos joviais, perseguir nas águas geladas do ártico o lamento pungente de uma baleia jubarte, dançar enlaçado com ela no meio de uma coreografia de milhões de águas vivas, atravessar densos cardumes cavalgando o dorso de espadartes, adormecer por fim nos seus braços nalguma das cavernas de mármore da patagônia.

Mas eis que a moça suspende as suas obsessivas investidas fotográficas e se detém manipulando o aparelho, certamente verificando num relance o acervo de imagens que acabou de recolher. O compositor Tristão Ventura observa-a, esquecendo por momentos os seus devaneios conceituais e desejando, mais do que está disposto a admitir, um pequeno contato visual, talvez um sorriso de cortesia, quiçá um fugaz aceno de mão. Todavia, sem desviar a atenção do visor da sua câmara, a moça põe-se em marcha de regresso ao ponto de acesso à praia, desta vez seguindo um percurso linear, sem pressas, mas também sem qualquer hesitação.

Ventura sente crescer em si uma ansiedade de naufrago, como se acabasse de perder uma oportunidade preciosa de aceder a lugares recônditos do seu próprio pensamento, vendo fragmentarem-se, um a um, os componentes que ordenavam a variação dos seus conceitos e sentindo a pulverização dos elos que sustentavam a sua mútua vizinhança, enquanto o plano de imanência se desertifica de ideias e se reveste de manchas informes, sombrias como nuvens tempestuosas, ameaçando desabar sobre a sua cabeça numa tempestade de remissões simbólicas esvaziadas de qualquer significado.

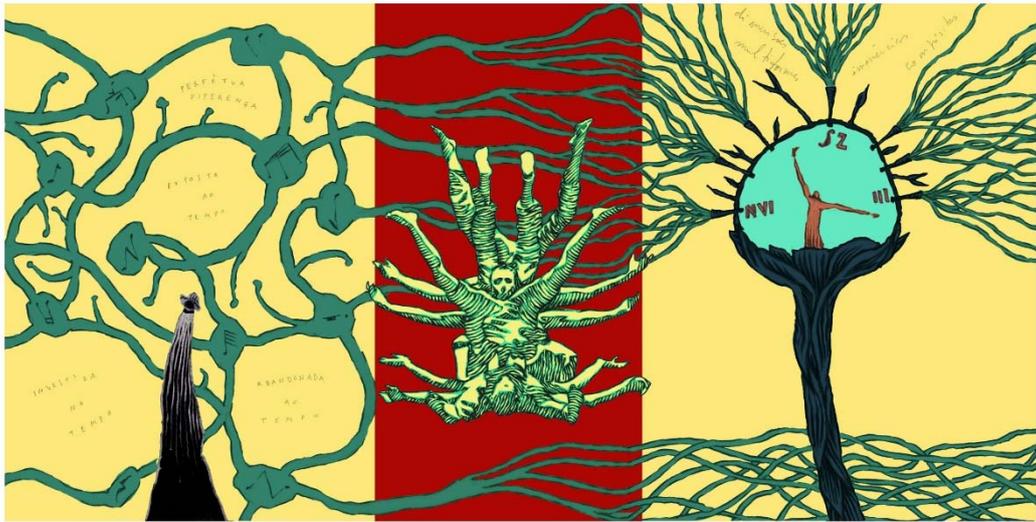


Figura 12: "O tempo, a diferença e os filamentos do devir".

Prelúdio XII - A produção de presença: experiência cotidiana e processo criativo

Sei que ainda estás aí, meu paciente leitor, embora não te manifestes há algum tempo. O nosso diálogo tem sido uma fonte inesgotável de alegrias para mim, precisamente porque te sinto aí, desse lado, no frêmito virtual das minhas palavras, as quais tu descargas e nas quais te lambuzas como se duma manga madura se tratasse. Como me assevera o Mário de Carvalho sobre ti próprio, “dê por onde der, ele persiste implacavelmente lá, o tal leitor, à sua espera, nas regiões brumosas e indefinidas que se prolongam no outro lado do texto” (Carvalho 2014, 44). Quero agradecer a tua persistente companhia, tão constante e solidária. E quero que saibas que a tua opinião é de extrema importância para mim, o teu excedente de visão traz-me sempre algo que eu não consigo enxergar por muito que leia e releia e volte a reler as minhas próprias palavras. Isso está na natureza das coisas, natureza essa sobre a qual vamos, juntos e ousados, navegando numa corrente de concatenações conceituais que certamente nos levará a bom porto. Prossigamos, já que os ventos nos são favoráveis.

Penetramos agora num mar ignoto, após tantas milhas palmilhando horizontes ontológicos. Estas novas correntes marítimas não te devem surpreender. São apenas uma nova forma de imaginar a nossa estrada sem bermas, temperando-a com uma pitada de aventura e com doses generosas de amplitude geográfica. Eis-nos, pois, em pleno oceano, assombrosamente vasto e misteriosamente profundo. A nossa solidão compartilhada aproxima-nos um do outro e, aos dois, das imanências do mundo. Dialogia e experiência veem-se implicado cada vez mais no povoamento do plano de imanência da *in*Disciplina que vamos concebendo, palavra por palavra e conceito por conceito. O nosso estado de colaboração vem sendo aprimorado por sempre novos apelos do mundo, ecoando pelas escarpas de abismos ontológicos. Mas a ontologia, que impõe a não coincidência do ser e do pensamento – o ser do ente que garante a sua própria independência e a sua própria estranheza, no seu desvelamento ou no seu devir – é ela capaz de nos dar mais do que aquilo que Levinas (2017) designa como “uma fosforescência, uma luminosidade, um desabrochar generoso”? Heidegger, com a diferença ontológica, colocou o compositor e o coreógrafo na pré-objetividade do *Dasein*, perscrutando num abismo a unicidade velada de uma obra comum. Não será

essa unicidade uma mera fosforescência? Já Deleuze, com a sua ontologia do devir, enfrentou ferozmente o sentido serial das representações da cognição na diluição rizomática das relações implicadas da diferença, mas o seu pensamento não te parece, ainda assim, uma luminosidade, uma imersão na nuvem de infinitos sentidos que emergem infinitamente das coisas? Um desabrochar generoso de problemas que acabam por se resolver com representações, com o sentido dos conceitos que as interpretam? Diz ele que “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 e Guattari 1996, 27-28). Mas e o problema do mundo, ele mesmo? Que solução se esconde para além do abismo? Se nada ultrapassa a velocidade da luz, porque se diz infinita a infinita velocidade do plano de imanência?

Parece-me que acusas alguma fadiga nesta disputa com a metafísica. Para quem persegue o modesto objetivo de qualificar um estado de colaboração o mais produtivo possível, todas estas polêmicas te parecem algo excessivas, exageradas, desadequadas. Eu que o diga! Mas talvez não seja o caso de substituir uma ontologia por outra, ou de eleger um pensamento em prejuízo de outro. Talvez a nossa rota passe pelo acumular de diferentes marés, pelo entrecruzar de diferentes correntes, por imergir em diferentes profundidades. E por falar em profundidades, eis-nos sobre a Fossa das Marianas. Mergulhemos nessa fenda abissal! Lá bem no fundo, flanando num batiscafo, espera-nos a produção de presença de Hans Ulrich Gumbrecht.

Tal como Deleuze, Gumbrecht parte da reflexão heideggeriana sobre o ser para criar uma possibilidade de restabelecer contato com as coisas do mundo, mas agora fora do paradigma sujeito/objeto, numa particular perspectiva de ultrapassagem da polaridade entre significante puramente material e significado puramente espiritual. Eis-nos de novo perante a questão metafísica, na origem de mais um atrito filosófico que nos vem a calhar. E já agora convém explicitar aquilo a que, no particular entendimento de Gumbrecht, a palavra “metafísica” se reporta:

“Metafísica” refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre “ir além” (ou “ficar aquém”) daquilo que é “físico” (Gumbrecht 2010, 14).

Fazendo uma leitura muito pessoal da história do pensamento metafísico ocidental, o nosso Hans Ulrich recupera de Heidegger o conceito do ser-no-mundo (*Dasein*) no sentido da sua substancialidade corpórea e das dimensões espaciais da existência humana. Mas, tal como para Deleuze, também para este melancólico alemão o esforço de Heidegger é mais uma reformulação do que uma substituição radical do resiliente paradigma metafísico: a ontologia heideggeriana, apesar de se apresentar como uma espécie de desenlace terminal para o problema da mediação entre experiência e percepção, movimenta-se ainda no ambiente da hermenêutica e da interpretação como componentes centrais do pensamento, acabando por sugerir formas diferentes de separação dessas duas dimensões. Ainda somos sujeitos perante um mundo de objetos, por muito que tentemos diluir-nos no mundo, ou que tentemos que o mundo se dilua em nós. Ah, a ipseidade... *hélas*, o sentido...

A proposta gumbrechtiana é precisamente a consideração de um campo não hermenêutico onde germine o não-sentido, onde não faça sentido qualquer interpretação. Ele presume que, quando atribuis um sentido a alguma coisa presente, isto é, quando formas uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a ti mesmo, tendes a atenuar inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o teu corpo e os teus sentidos. Resguardemo-nos, pois, de pressões metafísicas, aqui na hermética proteção deste batiscafo. Olha bem à tua volta.

Aqui, nestas profundezas abissais, singrando sobre a lama amarelada que resulta da decomposição de incontáveis cadáveres de animais marinhos ao longo de milhares e milhares de anos, na absoluta escuridão produzida por onze quilómetros de densidades aquáticas, podes sentir o assombro perante a luminescência de criaturas inimagináveis, sustentar a respiração com a transparência do polvo-telescópio, deslumbrar-te com a radiação intermitente de lulas fluorescentes, ou perder qualquer referência de identificação em face de um ser vivo redondo, gelatinoso, revestido por uma película porosa, polvilhada por aflorações luminosas desiguais que brotam de uma textura pontilhada por pingos negros, como o negativo da epiderme duma galinha. Que pensamentos te assaltam agora, que implicações se formulam na tua cognição, que interpretações emergem da tua absoluta perplexidade? O que te resta para lá do assombro?

Bem, voltemos tão rapidamente quanto possível à superfície e meditemos um pouco sobre esta nossa indizível experiência. A tese de Gumbrecht vem muito a propósito, pois 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. De certa forma, acompanha Deleuze quando este elege a diferença de intensidade como razão do diverso qualitativo, mas divorcia-se dele ao desapropriar-se dessa razão. E o divórcio tende para o litígio quando se discute a questão temporal:

A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos (Gumbrecht 2010, 13).

O “efeito de presença” como que acontece num *frame*, na moldura de um instante que o separa das reminiscências do seu passado e das implicações do seu devir. Para Gumbrecht, o caráter de espacialidade instantânea da presença deriva de uma substancialidade do mundo, invulnerável (mais que irredutível) à interpretação. O “puramente espiritual”, observado no nosso eixo da dialogia sob a lente da maquinaria percepto-cognitiva e, no nosso eixo da experiência, em abismos do ser e em devires de perceptos e afectos da diferença, encontra aqui uma possibilidade original, uma espécie de terceira via, um insurrecto dedo no ar. Tiremos o nosso melhor proveito de tal insurgência!

Repara que, mal feito ainda da pressão de mil atmosferas que sofreste no lugar mais profundo do planeta, não te ocorrem racionalidades em torno daquelas estranhas formas de vida, mas as sobras do pasmo, da estranheza e do deslumbramento, invadindo persistentemente a tua memória num rodopio de imagens vertiginosas. Ótimo ensejo para ouvires Gumbrecht desenvolver o conceito de presença enquanto substancialidade e espaço da vivência ou experiência não conceitual (dispensando a redução hermenêutica ao significado) e para tentares lidar intelectualmente com essa experiência de modo não interpretativo. O efeito de presença não enfatiza a imanência das coisas, mas antes (e como o nome indica) o efeito que elas produzem em ti. Portanto, tu és um sujeito e a substancialidade das coisas (a sua presença) é, de algum modo, o objeto de uma experiência do mundo. Agora repara

que esse assomar intensivo de presença não se implica no sentido, não produz qualquer representação, não aprendes nada com ela, simplesmente percebes a sua intensidade e és transformado por ela. Senão vejamos...

Aqui estamos nós, serenamente sentados à beira mar, nesta bela praia onde não se enxerga viva alma, o que vai bem com a tua abstinência interpretativa. Aproveita para expulsar a nossa incursão submarina do teu pensamento e abandona-te à eventualidade de novos efeitos de presença. Não penses em nada. Podes fechar os olhos e ouvir o som da dissipação das ondas na areia; podes distinguir o desencontro entre as ondas mais próximas com as mais distantes à tua esquerda e à tua direita; podes perceber a implicação das correntes nessa arritmia e podes criar uma imagem sonora a partir da exuberante polifonia que o conjunto das vagas produz naturalmente. Que imponente composição! Se recorreres a Deleuze, tudo isto cria um sentido no teu devir vaga, ou no devir música da vaga, ou ainda no teu devir música. Um sentido em que a própria natureza cria um plano de composição, fazendo ondular um fluxo intensivo de perceptos e afectos.

Porém, é a intensidade do teu efêmero deslumbramento com o diálogo entre as vagas ao longo da costa audível que cria em ti uma experiência de pura abstração, um momento em que o teu pensamento nada pensa, mas que, no entanto, oscila com deleite ao sabor das idas e vindas dos gestos líquidos das ondas. Podes compreender a origem da tua epifania, tentar explica-la (palavras não te faltam) ou entender a sua consequência, mas a epifania em si não te diz nada sobre a sua diferença, não se implica em nada que não ela própria; no momento em que a relacionas com o tecido polifônico da sua substância, quando entendes a dança das suas intensidades ou quando a relacionas com outras epifanias, atribuis já um sentido que lhe é estrangeiro, que a transcende, que a fende com o cutelo da tua interpretação. E lá se vai o efeito de presença, do qual deverias apreender 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, 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 - a sua irreduzível diferença.

Bom, há-de concordar que a difere(ç/ci)ação de Deleuze não deixa de ressoar como um embaraçoso pauzinho nesta engrenagem. Lembra-te, todavia, que o pensamento de Deleuze se ergue nas dimensões heterogêneas do tempo, na incidência do atual e do virtual na formulação da integralidade dos objetos, no eterno retorno de todas as diferenças. Já fizemos bom uso da sua ontologia do devir e não está nas minhas intenções descartá-la ou substituí-la por outra. Mas não te parece interessante determo-nos, por instantes, na dimensão espacial da presença como uma espécie de buraco negro que devora nas suas entranhas os rizomas de todas as implicações? Sofrer o presente ignorando, em tal presença, todas as outras dimensões do tempo? Olhares o teu próprio ser-no-mundo sem o converter num engarrafamento de sentidos no mapa dos teus pensamentos?

Dir-me-ás que é impossível não extraíres sentido da musicalidade intrínseca do ritmo imanente do marulhar das ondas, ou mesmo ignorares o próprio sentido da tua particular percepção musical ou o sentido da sua consequência neurobiológica na produção das emoções processadas na tua consciência. Acho a tua interpelação muitíssimo natural, tendo em conta a enxurrada de conceitos que vimos serenamente ruminando. Mas a verdade é que, quando deflagra um efeito de presença, ele produz em ti uma suspensão, uma reticência que dura um instante e que ultrapassa a compreensão ou a atribuição de sentido; antes te invade e domina, diferindo por esse instante qualquer reflexo interpretativo. É aqui que este assunto se torna deveras empolgante para nós, que temos penado tão duramente em multiplicidades ontológicas que mais parecem um jogo de pingue pongue entre dois tipos de conhecimento:

Um que se move no espaço mental de uma racionalidade incorpórea, em que se podem traçar linhas que conjugam pontos, projeções, formas abstratas, vetores de forças; e outro que se move num espaço repleto de objetos e tenta

criar um equivalente verbal daquele espaço enchendo a página de palavras, com um esforço de adequação minuciosa do escrito ao não-escrito, à totalidade do dizível e do não-dizível (Calvino 2006, 92).

Com a designação de momentos de intensidade, Gumbrecht parece oferecer uma solução de certa forma purificadora, um refrigério mental, um nicho de ofuscação que se oculta entre a linha e a palavra. Por momentos, paramos de nos remexer no nosso espaço mental e deixamo-nos capturar pelas coisas brutas. Todavia, a intensidade oferece um não-sentido que apenas 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, 135). Ainda assim, no calor das tuas neurotransmissões cognitivas, em que as linhas se cruzam com palavras, em que os vetores de forças intersectam equivalentes verbais, em que formas abstratas faíscam na concretude do dizível, os efeitos de presença suspendem a produção de sentido e, nesse sentido, produzem a tua presença no mundo e a presença do mundo em ti. Cá estás tu-no-mundo, mais uma vez, e de uma forma totalmente distinta!

Mas eis que te ouço resmungar! Já vai longa esta especulação, toda de substancialidades e intensidades, e ainda não estás bem a ver qual o real proveito para o nosso conceito de experiência de colaboração. Apelo mais uma vez à tua serenidade. Nota que essa tensão (de geometria variável) entre sentido e presença, que perpassou as tuas recentes perplexidades perante o ondular polifônico da maré, é algo que se dá de forma recorrente na tua recepção de uma obra de arte no momento em que ela te cativa ou, mais genericamente, quando vives uma qualquer experiência estética. É, por outro lado, bastante duvidoso que tal tensão se verifique quando cumprimentas distraidamente o teu vizinho, por simples educação ou por mera rotina. Mesmo em experiências estéticas de diferentes naturezas, varia a relação entre efeitos de presença e produção de sentido, pois a afecção que sofres distribui-se desigualmente entre dimensões de sentido e vibrações de intensidade.

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, 138-139).

É certo que a experiência estética é uma instância privilegiada para a ocorrência de efeitos de presença. Quando te encontras perante uma obra de arte, e sobretudo se essa obra te for empolgante, sofres fatalmente uma turbulenta dinâmica de oscilação (e, às vezes, de interferência) entre "efeitos de presença" e "efeitos de sentido". Mas esse vaivém entre intensidades e significados não se resume à experiência estética, o que, como irás perceber, pode acrescentar bons argumentos ao nosso meticuloso estado de colaboração.

Com efeito, e para Gumbrecht, “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, 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 realizas as ações decorrentes das tuas necessidades ou das tuas intencionalidades funcionais) é caracterizada como um fluxo de acontecimentos interpretados, predominantemente provocados ou sofridos por articulações de sentido.

Presumes, e bem, que a experiência cotidiana é aqui convocada como um domínio tensional em relação à experiência estética. Gumbrecht dá-lhe bom uso não só para evidenciar o carácter excepcional da experiência estética, como para contextualizar a problematização da divergência entre produção de sentido e efeito de presença. A páginas tantas, ele diz que “a fusão da experiência estética com o cotidiano neutraliza aquilo que há de mais particular na experiência estética” (Gumbrecht 2006, 51). Isto porque, na torrente ininterrupta de sentidos que orientam a nossa interpretação do mundo e direcionam as nossas ações e reações, o estampido de um efeito de presença “apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, será sempre uma exceção que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível” (Id.). Esse é o desejo que agora desejo despertar em ti.

Se tomares por exemplo a nossa experiência de colaboração, concordarás que ela não se resume ao desfiar de um rosário de epifanias criativas, ou a um glorioso encadeamento de fluorescências composicionais. Coreógrafos e compositores lidam, no processo criativo, com uma intrincada teia de implicações funcionais que abrange os aspectos mais variados da banal convivência cotidiana, sofre as mais díspares incidências das circunstâncias logísticas, as mais sortidas configurações de relações hierárquicas, as mais diversificadas contingências operacionais. Há que providenciar tabelas de ensaios, comunicações coletivas, gestão de recursos, motivação de colaboradores, amenidades rotineiras, coordenação de disponibilidades, solução de implicâncias, resolução de minudências institucionais, superação de dilemas operacionais, crises pessoais... é necessário ultrapassar impasses, contratempos, atrasos, decepções, equívocos, atritos, descuidos, lapsos, confusões, trapalhadas... se puxares por este áspero cordel, encontrarás um sem número de diligências circunstanciais incontornáveis que se caracterizam sobremaneira pela produção de sentido e pela sua interpretação, eventualmente temperados com efeitos de presença residuais.

A distinção entre experiência estética e experiência cotidiana, não se fundamenta, porém, na putativa inexistência de efeitos de presença na experiência cotidiana: as tuas experiências sociais ou individuais, profissionais ou domésticas, materiais ou intelectuais, enfim, a tua experiência de apreensão do mundo está sempre sujeita ao surgimento repentino e irresistível de momentos de intensidade. “Uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises” (Gumbrecht 2006, 51). Mas é precisamente na interrupção disruptiva da tua 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). Cumprimentar o teu vizinho (ou a tua vizinha) pode ter o seu quê de experiência estética se, por exemplo, ele (ou ela) possuir dotes físicos que te sejam particularmente gratos, ou se nutrires por ela (ou por ele) algum tipo específico de fascínio, enfim, se uma pequena crise se instalar no seio da tua irrefletida civilidade.

A singular qualidade de um estado de colaboração, sobre a qual recai o nosso interesse e o nosso esforço, pode ganhar nesta porosa dualidade uma componente assaz oportuna. Não se tratando propriamente de uma experiência estética, o processo criativo partilhado pelos nossos personagens conceituais vem considerando (enquanto experiência), uma temporalidade preenchida por vivências e gestos intencionais e perceptivos alicerçados na expectativa de produção ou apreensão do seu sentido (em torno do qual gira, nunca é demais lembrar, o eixo da dialogia). Isto para não falar na enorme diversidade das triviais situações de convivência que enumeramos há pouco - e que te podem deixar “surpreendido pela sua forma e materialidade repentinamente estranhas (efeito de presença)” (Gumbrecht 2006, 56) - as quais, não raro, acabam por propiciar episódios eventualmente relevantes para a dinâmica dialógica. Nesse aspecto, poderás aparentar a experiência de colaboração com uma variante particular de uma experiência cotidiana “historicamente específica”. Todavia, essa temporalidade é salpicada, invadida, surpreendida ou mesmo interrompida por acontecimentos intensivos, pequenas crises cujo conteúdo gera sentimentos íntimos ou impressões afetivas que se propagam em novas configurações da consciência. São os efeitos de presença, que se desencadeiam como um relâmpago, que se impõem como uma intermitência dentro do fluxo da nossa vida cotidiana e que, logo no instante da sua aparição, iniciam o seu irreversível desvanecimento, “sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração” (Gumbrecht 2006, 55). Estás, assim, perante o imponderável afloramento de múltiplas experiências estéticas fragmentárias, de cujos traços heterogeneamente intensivos os nossos personagens conceituais retiram, eventualmente, potência expressiva e as quais consolidam, dialogicamente, na geografia da colaboração; momentos em que o compositor cego distingue claras cintilações tremeluzindo na escuridão, instantes em que o coreógrafo surdo detecta vibrações harmônicas no seu ouvido interno.

Apesar da imprevisibilidade da sua ocorrência e da imponderabilidade da sua recorrência, parece ser no encaixe de eventuais momentos de intensidade (de potenciais efeitos de presença) que o estado de colaboração investe e realimenta parte importante da sua energia - aqueles belos momentos em que materialidades expressivas extrapolam o seu sentido numa fulguração de intensidades efetivas. Assim,

não discordarás se te disser que é da maior conveniência estreitar as vivências empíricas da colaboração, promovendo oportunidades propícias a efeitos de presença, ou seja, à emergência de inusitadas experiências estéticas no seio das experiências cotidianas, ao longo do processo criativo.

O nosso estado de colaboração promove aqui um componente de desígnio pessoal, de investimento e de arbítrio - aspectos que serão oportunamente aprofundados mais lá para diante. Mas para já basta reparares na forma como teu o desejo e a tua entrega emocional (que revestem a tua volição colaborativa), desempenham, no processo criativo, as mais elevadas funções. Referindo-se a experiências (em sentido genérico), John 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, 112). Sendo essas experiências emocionais, elas sujeitaram-te, eventualmente, a momentos de intensidade. Quando olhas retrospectivamente para o processo criativo, não é difícil atribuir sentido aos eventos colaborativos e às ocorrências dialógicas inscritas na genética da obra. Já os efeitos de presença, que tantas vezes foram determinantes, permanecem envoltos na sua imprecisa velatura, precisamente porque radicam em momentos de intensidade que não inflamaram a tua inteligência, antes alimentaram a obscura maquinaria das tuas emoções. Porém, ambos – sentido e intensidade - são efeitos de uma causa volitiva.

Na duração do processo criativo, os personagens conceituais envolvem-se progressivamente com o objeto estético que vão criando 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 para isso que trabalham. É essa potência que perseguem no processo volitivo da criação e a experiência desse processo é um território natural de conquista 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 seus olhos, que ocupam espaço, que são tangíveis aos seus corpos mas que não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido) possam exercer na intensidade da obra. Entre outras coisas, o processo criativo é, também, um processo

de implicação da multiplicidade de experiências estéticas (que lhe são imanentes) que se orienta continuamente para a potência da obra enquanto experiência estética oferecida ao público. Afinal, é para isso que aqui estamos. Como afirmou Dewey, “a experiência estética - em seu sentido estrito - é vista como inerentemente ligada à experiência de criar” (2010, p. 129). Daqui poderás inferir 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 historicamente específica de criar à experiência estética da recepção da obra.

Em resumo, a tua voluntariosa entrega à experiência cotidiana da colaboração (e à imponderabilidade da manifestação dos seus efeitos de presença) não é menos determinante que o teu investimento dialógico. E já agora, deixa-me acrescentar, num breve parêntesis, que esse é um dos motivos porque as residências artísticas, em que a experiência cotidiana atinge picos inusitados, me parecem ser tão propícias à experiência de colaboração.

Está na hora de rematarmos estas digressões hermenêuticas por campos não hermenêuticos! Seguindo Gumbrecht, pronunciemos 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.

E já se vislumbra um horizonte de alteridade... sigamos em frente!

Fuga XII – A nuvem de estorninhos

*Trata-se de uma multidão aérea, que parece estar constantemente a ponto de se rarefazer e de se dispersar, como os grãos de poeira em suspensão num líquido, mas que, ao contrário, se torna cada vez mais densa, como se o caudal de partículas em suspensão continuasse a fluir de uma conduta invisível, sem nunca chegar a saturar a solução
(Calvino 1985, 70).*

Durante anos, o compositor Tristão Ventura foi desinquietado pelo dilema da autoria. Da sua autoria. Compositor competente, dedica-se há muitos anos à criação de música para cena, música para imagem, música para performance, música para algo que sempre está para lá da música, contribuindo para a criação de obras em que se reconhece, decerto, mas nas quais não se reconhece exclusivamente a si próprio. Em cada um dos episódios criativos da sua carreira identifica a presença de uma sombra tutelar, irredutivelmente associada a cada obra, esculpindo na sua memória uma reconstituição sempre habitada por terceiros. Revisitando gravações já relativamente antigas da sua música, não pode evitar recorrentes lampejos: “olha este”, “olha aquele”, ou “olha o que ele queria”, “olha onde isto foi” ... a par de considerações satisfeitas como “que ideia tão curiosa”, ou “onde é que eu fui buscar isto” ...

Há sempre alguém que se faz presente quando recorda estas glórias passadas, do mesmo modo que sempre lhe escapam detalhes fundamentais para a sua cabal reconstituição, detalhes que estão na origem de peculiaridades importantes em cada uma delas. Cada obra, reconstituindo os fragmentos biográficos a que remetem, escancara igualmente uma disparidade estética que sempre deixa o compositor um pouco perplexo. Tão depressa se ouve uma orquestra dissertando numa linguagem contemporânea como logo soam reminiscências étnicas em leituras desconcertantes, passando em voo de pássaro por experiências sônicas algo herméticas, que deságuam em neo-romantismos pungentes e por aí vai... Estes solavancos estilísticos (que por vezes convivem dentro de uma mesma obra) levam a sua a memória para mais perto de quem partilhou consigo os processos de concepção das obras, causando uma leve perturbação na sua autoestima. É que, na inquietude das suas cogitações, o compositor Tristão Ventura admite (não sem algum pesar) a ausência de uma etiqueta que sinalize, no interior de uma lógica estritamente musical, a presença inequívoca da sua identidade expressiva. Há sempre alguém que está intrinsecamente associado à genética de cada criação, alguém com quem

partilhou o gesto originário de cada música e que nela acabou por deixar uma marca indelével. E se bem que a incrível variedade dos resultados seja uma perplexidade boa, Ventura sente espreitar o fantasma da incoerência no lapso da sua expectável vocação para um discurso musical individual e assertivo, para uma expressividade que o mundo reconheça inequivocamente como sua, o que o deixa um pouco nervoso. E assim regressa o dilema da sua autoria, a emergência da necessidade de inscrição incisiva do seu discurso musical na polifonia universal das autorias.

Por outro lado, tais incursões reflexivas no seu passado mostram uma outra face - claramente mais jovial - que acompanha esta ordem de cogitações. Esquecendo a sua quimérica demanda no glorioso panteão das autorias, o compositor Tristão Ventura esforça-se por isolar a obra dos seus próprios créditos autorais, o que lhe permite convocar, a partir do registro musical da sua prestação individual, uma memória mais ampla do seu processo criativo e uma imagem mais justa da sua heterogeneidade expressiva. Então, a sombra pressentida de um terceiro ganha um rosto, a intensidade sonora ganha uma visualidade dinâmica, a memória da obra recupera a sua plenitude num repente luminoso e redentor. À medida que deambula pelas suas velhas gravações musicais, as lembranças saltitam entre imagens soltas de vivências passadas, entre episódios pitorescos ocorridos durante a montagem das peças, entre realizações sublimes ou épicos fracassos. Nessa ciranda imagética nunca se revê isolado na sua empreitada composicional, nunca se relembra solitário. Associado a cada memória sonora vem um cortejo de ocorrências periféricas, de lugares sortidos, de angústias e de felicidades, de persistências tenazes, de gente, de ruídos de zaragata e de suspiros de placidez; por fim, pairando sobre as reminiscências de cada processo criativo, reverbera a cintilação da obra conquistada ao nada, a obra que germinou do contexto espiralado da sua existência num determinado período. Da sua existência e da existência do outro, eventualmente até com maior responsabilidade para o outro, pensa Ventura com esforçada humildade. E agora que pensa nisso, observa igualmente que cada vez que cada outro que irrompia na sua vida de compositor musical, se constituíam, ou revelavam, ou prosperavam distintas particularidades de si próprio. Essa será, certamente, a raiz da sua confusa disparidade expressiva, da sua identidade difusa. O confronto entre os resultados de diferentes colaborações trazia a constatação do contraste de registros, tão diferentes entre si quanto diferentes as pessoas com quem colaborara. Mas é isso lamentável? - questiona-se o compositor com resoluta candura. O que vejo no trilho da minha história não é tudo isso

como um todo? Os sons que consegui criar, misturados com os movimentos dos bailarinos, atravessados pelas dramaturgias, por personagens, entrelaçados com as circunstâncias, entretecidos com as aspirações criativas do outro, tudo sublimado na imagem da obra... não é essa a amálgama perene do que foi feito e de que estas músicas são meros indícios?

O compositor Tristão Ventura sente-se cada vez mais confuso e a sua atenção dispersa-se por momentos nas paredes do seu estúdio, repletas de imagens e fotografias que testemunham um sem fim de reminiscências suplementares. Ali está ele com a sua amiga coreógrafa Denise Berna à porta de um teatro que já não se lembra qual era, ali está o cartaz de *“Rolleiflex”*, aquela peça feita com jogos de computador, ali aparece fotografado numa rua de Maputo com o coreógrafo Crispim Cortês, durante uma residência artística em Moçambique, logo ao lado de uma fotografia tirada a toda a equipa nos agradecimentos finais da estreia de *“Antígona”* ... os pensamentos acabam por perambular sem rumo no labirinto da memória e Ventura perde por completo o fio do seu raciocínio.

O seu olhar detém-se então no retângulo azul emoldurado pela janela da sala. Apesar do inverno, o fim de tarde cai tranquilamente sobre a cidade, capturando a atenção do compositor pela absoluta homogeneidade de um céu sem nuvens. Apenas se deixam adivinhar os telhados que ladrilham a encosta da colina onde se situa o seu velho apartamento. Por momentos, o compositor Tristão Ventura sente uma vertigem de silêncio invadir todo o seu ser. Um silêncio real, absolvido dos ruídos da cidade, um silêncio histórico, livre dos juízos do passado, um silêncio metafísico, expurgado das inquietações da existência. O seu olhar parece percorrer a profundidade infinita da grande abóbada azul que o acolhe, o tempo parece distender-se na infinita distância de um horizonte intangível, até ao ponto de já não ter a certeza se olha para fora ou para dentro de si próprio.

A páginas tantas, ainda com farrapos de pensamento flutuando pacificamente na superfície do mar dos seus processos mentais inconscientes, Ventura sente a agitação de uma pequena mancha se sobrepondo na distância a esta matéria azul. Uma forma esguia serpenteia rapidamente a partir do lado esquerdo do horizonte, capturando a sua atenção. Estorninhos! Dezenas, centenas de estorninhos que se aproximam ocupando, segundos depois, a totalidade do retângulo da janela. A distribuição dos pássaros cria por momentos um rendilhado homogêneo, como uma trama de pequenos pontos negros pintalgando um

crochê mutante. Logo em seguida mudam de direção dando a ideia de se afastarem, confluindo num esqueleto de pássaro monumental, de longas asas planantes, que logo se metamorfoseia no perfil de uma gaivota. Assumindo um impulso ascendente, o bando evolui para um triangulo perfeito, um vértice apontado para a terra e dois vértices suspensos no céu, na verdade semelhante a um coração que imediatamente se despenha numa miríade de pingos de chuva negra. Antes de atingir a borda inferior da janela confluem todos a um só tempo para um núcleo em forma de peixe que amarinha numa diagonal ascendente para o canto superior esquerdo. Um peixe que se expande às arrecuas, como uma sardinha que se vai rapidamente transfigurando num enorme cachalote e, logo a seguir, numa arraia espalmada que agora descai mais vagarosamente em sentido contrário. Por momentos, o bando afasta-se do perímetro da janela para logo regressar numa nuvem oblonga e compacta, polvilhada nas margens por uma poeira crepitante de fagulhas negras. A nuvem encolhe-se e expande-se sobre si mesma, alternando diferentes matizes de cinza e se afastando rumo ao horizonte, como se se desvanecesse na reverberação do azul. Mas, impulsionado por uma mola invisível, o bando regressa velozmente desenhando uma espécie de salamandra que se divide intempestivamente em duas lagartas desiguais. Inicia-se então algo que, para Ventura, se assemelha a um ritual de acasalamento entre duas formas distintas que por vezes se sobrepõem, o que resulta na criação de manchas mais densas nas áreas de intersecção, num frenesi de transparências e opacidades. Eis que de novo confluem numa única onda e se elevam como que atraídos pelo frescor dos estratos superiores da atmosfera, insinuando a iminência de um círculo perfeito que não chega a se consumir. Mas persiste algo redondo que gira um pouco em torno de si próprio, até criar uma distinção entre uma seção superior mais escura e uma inferior mais clara. Dir-se-iam lábios que se entreabrem para falar, ilusão criada pela troca de posição entre as seções, que imediatamente provoca nova separação, como uma língua que fosse expelida das profundezas da cavidade bucal para logo a ela regressar. Os pássaros aninham-se então numa formosa elipse em oblíquo desequilíbrio, escorregando vagarosamente para a direita e tão depressa parece que descaem como logo se elevam levantando a cauda num charuto horizontal, seguindo sempre para oeste, como um zepelim. Porém, subitamente propulsão por um jato invisível, uma bola de cinza dispara para as alturas desviando-se regularmente para a direita numa rota semicircular, desaparecendo definitivamente da moldura das ombreiras.

Durante um longo instante sobrevém uma quietude de eternidade. O compositor Tristão Ventura regressa lentamente a si próprio. Vislumbra vagamente o que acabou de testemunhar, sem estar muito certo do que foi antes ou do que foi depois, ainda embriagado pela intensidade do seu deslumbramento, ao ponto de não estar seguro de ter observado aqueles pássaros com os seus olhos ou com a sua própria pele. Sente igualmente uma ligeira perturbação no seu ritmo respiratório, como se tivesse acabado de suster a respiração. Percebe que está ali, de frente para a janela repleta do azul do céu, no qual se adivinham já os laivos alaranjados do sol poente. Mas não consegue discernir exatamente por quanto tempo ficou ali paralisado pela nuvem de estorninhos. Um minuto? Cinco? Dez? À medida que recupera os seus pensamentos, Ventura tem a sensação de abandonar um outro mundo, ou uma outra dimensão, na qual esteve capturado por momentos que não consegue quantificar com clareza, num espaço que não era esta sua sala, porque lhe parece que regressa de algures.

Agora, o compositor Tristão Ventura entrega-se de novo às suas meditações. Meditações mais tranquilas que aquelas que precederam o episódio dos estorninhos, meditações certamente mais amenas e mais apazíveis. Recorda agora a evolução das formas no céu como elementos separados cuja concatenação tenta reconstituir e, involuntariamente (ossos do ofício), tende a organizá-las segundo uma memória musical. O irromper do bando como uma grande abertura em crescendo, a ocupação total do céu como um entrelaçado tímbrico de todos os instrumentos da orquestra, as mudanças súbitas de direção como a exposição de temas contrastantes, as inflexões de velocidade como mudanças de tempo e de ritmo, as grandes confluências como clusters de todas as frequências, os cruzamentos e as transparências como redes contrapontísticas de frases sobrepostas, tudo interligado numa composição dúctil e elástica, plena de contrastes texturais, de dinâmicas exuberantes, com sonoridades surpreendentes.

As imagens mentais sucedem-se aos borbotões numa sinfonia fragmentada, composta pela fantasiosa tradução sonora do esvoaçar das aves em bando. Todavia, a ausência de continuidade dos motivos melódicos e dos padrões rítmicos intrigam o compositor, interrompendo o enlevo dos seus devaneios. Há um aspecto que ele não consegue reproduzir, precisamente aquele que, aparentemente, o fez ausentar-se no tempo e no espaço. Ventura não consegue ouvir interiormente uma sequência contínua sem intercalar esta ou aquela posição do bando de estorninhos, não logra desenrolar o fio daquela música sem dar atenção a imagens silenciosas que interrompem o fluxo musical

imaginário e enquadram a composição das aves no espaço numa particular disposição exclusivamente visual.

Abandona então o esforço musical e evoca as suas memórias visuais, tentando isolá-las das remissões sonoras. O que vê agora são modulações de massas pardacentas, ora se expandindo, ora se contraindo, uma coreografia celeste ensaiada minuciosamente por centenas de virtuosos bailarinos alados. Recorda o momento em que se formou aquela espécie de mandíbulas, lembra o movimento de dispersão dos pássaros e o preenchimento uniforme de uma tapeçaria de pequenos salpicos negros contra um fundo azul, a formação de volutas, de formas geométricas se convertendo em puro movimento que deságua noutras formas geométricas, a sensação de desvanecimento acompanhando o afastamento do bando e a vertigem do seu regresso impetuoso, ocorre-lhe o movimento das ondas do mar, o sopro dos vendavais e o redemoinho dos tornados, e por arrasto vão despontando intuições sobre a multiplicação das células nos seres vivos, a petrificação das moléculas de água nos padrões dos cristais de neve, as migrações massivas de refugiados, o rodopio infinito das galáxias...

Uma nova ansiedade interrompe as suas divagações. Sente que se afasta de algo grandioso à medida que as suas ligações neurais vão poluindo a viçosa impressão que se esforça por preservar, sente abrir-se um abismo entre a experiência que acabou de viver e os modestos recursos da sua memória...e, no entanto, prevalece um sentido de urgência no seu exercício de interpretação, antes que a epifania se dissolva fatalmente na ordem corriqueira das banalidades. Não, não era música que alguém pusesse compor, tampouco eram movimentos concebidos pela invenção de um coreógrafo, nem eram ondas nem volutas, nem cristais nem refugiados. Eram passarinhos exercendo as possibilidades do campo mórfico da sua espécie. Estorninhos são aves gregárias, pensa Ventura com os seus botões, e, nesta época, nada mais natural do que observá-los em revoadas urbanas. O que me cativou não reside neles especificamente, mas no modo como me hipnotizaram, como me transportaram com eles na sua alucinante volúpia acrobática. No que me sucedeu. E o que me sucedeu? Fui capturado por uma intensidade, fui subjugado por um prodígio, fui tomado de assalto por uma inteireza...um momento em que o mundo se expressou no tempo e em que nada mais se intrometeu entre mim e o mundo.

Subitamente empolgado, o compositor Tristão Ventura reflete então nessa inteireza. Pensa noutros momentos em que a experimentou e, excetuando um ou outro episódio mais ou menos remoto, quase todas as lembranças dizem respeito a experiências

artísticas, e, pensando em experiências artísticas, regressam as suas cogitações autobiográficas, retomadas no ponto em que as deixara, antes de se desvanecerem entre as imagens nas paredes da sua sala. Aquela inteireza que presentiu na barafunda das suas memórias, ligando por anéis magnéticos a sua música à dança nos palcos e às pessoas e ocorrências que gravitavam no seu entorno, ganha uma dimensão nova na reverberação da revoada dos estorninhos. Ventura alvitra, de si para si, que a glória de uma obra reside numa intensidade que captura, num prodígio que subjuga, numa inteireza que assalta. E logo deixa escapar a palavra “caramba”, seguida de um “é isso”! O que deveria suceder nos palcos em que culminam suas aventuras de criação não é a sua música, nem a coreografia do outro, nem tudo o que sucedeu no período precedente, mas uma revoada de estorninhos que captura e subjuga, numa inteireza que assalta e que sequestra a alma da plateia.

Entretanto caiu a noite e a penumbra na sala de Ventura é apenas um teatro de sombras, desenhadas pelos murmúrios amarelados dos candeeiros da sua rua. O compositor sente-se determinado a investigar com mais detalhe as revelações da sua aventura ornitológica. Mas o seu estômago ronca e, com o espírito apaziguado, resolve sair para jantar.



Figura 13: "A produção de presença".

Prelúdio XIII – Tempo, espaço e alteridade

Quer-me parecer que está na hora de uma pequena pausa na nossa caminhada. O caminho vai longo e acidentado, tão depressa calcorreamos a nossa estrada sem bermas como singramos nas profundidades oceânicas, sem lobrigar sinal de um apeadeiro terminal, de um destino conclusivo, de um corolário redentor. Talvez não seja pior bebermos mais um cafezinho enquanto recuperamos as nossas energias.

Na verdade, não se está mal nestas paragens! Contemplando daqui o plano de imanência da *in*Disciplina da colaboração, já conseguimos observar as nuvens carregadas de sentido que se deslocam na brisa das séries divergentes, contra um céu vibrante de cognição inventiva e de multiplicidades inventadas. Lá vai ela, a dialogia...

Mas agucemos o nosso olhar! Para lá desse céu todo de signos e de subjetividades, projetadas em lonjuras que não tem fim, vemos palavras e representações precipitando-se no sereno abismo da experiência, uma imensa abóbada repleta de corpos conceituais, com suas órbitas e suas luas, seus cometas e buracos negros, uma cúpula de múltiplas dimensões que cobre de virtualidades a nossa estrada sem bermas.

Aqui estamos nós, em plena jornada, sujeitando-nos serenamente à sua duração. No caminho da experiência, também os nossos personagens conceituais se presentificam e duram: esta articulação de presença e tempo aparenta ser a implicação elementar que fundamenta o estado de colaboração. É, portanto, uma dualidade que podes reter e reservar para a etapa final da nossa caminhada.

Presença e tempo desvendam a diferença na repetição que se constitui em memória e em rotinas perceptivas do hábito. O hábito, que insidiosamente bloqueia a aparição de um mundo que se te oferece sempre diferente, múltiplo e mutante. Há que descobrir em ti alguém que te preserve do jugo da repetição, do mesmo, do adquirido: um pequeno tu-próprio! “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, 27). Urge, pois, lançar justificadas suspeitas sobre os teus hábitos. No que julgas reconhecer perfeitamente numa intenção coreográfica, ou na precipitada ilação que extrais de um enunciado musical, o teu pequeno Eu desvelará virtualidades em relação às quais terás de te reconstruir, implicações em função das quais terás que te questionar, diferenças que tenderás a generalizar. Como se no teu espírito houvesse uma maquete do mundo que o próprio mundo te obriga agora a corrigir, a aperfeiçoar, a expandir. Essa tua maquete, toda produzida em cartografias neurais pelo teu eu autobiográfico, é erguida na repetição (nas imagens da tua memória e no teu sentimento de ti), enquanto o mundo se presentifica, agora mesmo neste instante, em toda a sua diferença.

E de uma assentada sintetizamos as ontologias de Heidegger, Deleuze e Gumbrecht na nossa exótica salada dialógica. O pequeno Eu que pulsa nos personagens conceituais e que extrai, diferença a diferença, o suco da totalidade, é, assim sendo, o Eu que se doa ao tempo, o que sofre o tempo. Ele é-aí, ele é devir, ele é sentido e ele é intensidade. No estado de colaboração, a sua presença bifurca-se nas direções do tempo, implicando-se com o passado (na pseudo-repetição de casos particulares, muito próprios e divergentes), com o presente (no desvelamento do ser nos efeitos de presença), e com o futuro (na virtualização infinita dos filamentos do devir).

Quanto à pseudo-repetição, lembra-te do que, desde Aristóteles, se arroga como incontornável em qualquer perspectiva conceitual: a repetibilidade da experiência. Resgatemos, lá de a páginas tantas, tal postulado e anexemos ao conceito de experiência uma relação temporal tripartida. Cada nova experiência resulta, por um lado, num acúmulo, na captura do repetido. Ao dizer que uma experiência se repete, não falamos já 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 (a sua pseudo-repetição) no retorno de todas as suas diferenças. Esse é o seu poder transformador como movimento temporal da consciência do pequeno Eu que respira nos personagens conceituais. Esse é o sentido de experiência como incidência histórica – esse é o passado. Por outras palavras, mais exigentes e graves, as vívidas intensidades que experimentamos na presença do mundo se recolhem a uma reserva latente na consciência autobiográfica, dispersa pelas

imagens que a repetição conforma: em cada nova experiência essas representações se desequilibram 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. É caso para dares ao passado a tua devida consideração.

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. A experiência agencia, pois, a transformação que torna os personagens conceituais convenientes ao processo criativo atual: o que são como criadores, as suas competências, as suas capacidades cognitivas, as suas referências operativas, a sua poética imanente, enfim, a sua identidade expressiva é moldada, curvada sobre si mesma, transfigurada na laboriosa incidência do processo experimental, a montante sobre a sua dedicação criativa e a jusante sobre a sua solicitude colaborativa. Deves, pois, ater-te bem ao presente! A experiência de colaboração tem uma temporalidade própria – uma duração. 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 o estado de colaboração se conforma, alimenta tanto o impulso dialógico das representações em trânsito no plano de imanência da *inDisciplina* da colaboração como a vivência das intensidades que a ele afloram; a ampla compreensão desta performance 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, como bem vimos, à virtualidade que as componentes intensivas da experiência acolhem e às possibilidades que experiências precedentes permitem antecipar. Assim, pela sua potência virtual se projeta a experiência no futuro; há que vivê-lo! Na experiência de colaboração, a

virtualidade é pura realidade, como foi dito no timbre enrouquecido de Deleuze. Os filamentos do devir orientam os percursos, tutelam decisões exploratórias, propõem instâncias de implicação conceitual, favorecem ocorrências intensivas, alimentam 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 - as potências expressivas da dança ganhando inusitada visibilidade nos parques recursos do pensamento coreográfico do músico (que o diga o compositor cego), ou as faculdades anímicas da música vibrando com renovados matizes na obscura percepção do dançarino (que o diga o coreógrafo surdo).

Podes então interiorizar alguns traços gerais, enquanto eu peço ao balcão mais um par de cafés. Num processo colaborativo de criação coreográfica e musical, a experiência representa todo o conteúdo 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, afectos ou perceptos e que realimenta novas implicações, numa espiral imprecisa que converge inexoravelmente para a obra. E tudo confronta no tempo o teu pequeno tu-próprio. 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. Belas e instigantes são as graças do tempo!

E tu, meu duplicado leitor, vives o tempo na pele do teu pequeno Eu, aquele tu-próprio que desmonta os teus hábitos e areja as tuas ideias na brisa ininterrupta da tua presença na duração do processo criativo. Mas não te afogues nessas temporalidades. Há que não esquecer o espaço, pois a experiência de colaboração é

igualmente a quimérica apropriação a 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, 325), uma totalidade perseguida pelo desejo do desvelamento mas encarcerada na ipseidade. No conflito entre o desejo e a ipseidade se irá jogar o destino da colaboração, como veremos um pouco mais à frente. Para já, imagina a tua ipseidade como aquela maquete do mundo de que falamos há instantes, para cujo aprimoramento o teu pequeno Eu não deverá poupar esforços. É nessa dimensão que a intensidade do tempo se desdobra na extensão do espaço. A homogeneidade do tempo é traduzida, a cada instante, na enumeração analítica das coisas que brotam no rebuliço das séries divergentes durante a performance cognitiva dos colaboradores, espalhando sobre as múltiplas e irredutíveis dimensões do tempo o seu manto de espacialidade dialógica: “Exprimimo-nos necessariamente por palavras e pensamos quase sempre no espaço. Isto é, a linguagem exige que estabeleçamos entre as nossas ideias as mesmas distinções nítidas e precisas, a mesma descontinuidade que entre os objetos materiais” (Bergson 1988, 8).

Proponho-te, portanto e muito a propósito, uma meteórica retrospectiva espacial, na qual deverás atenuar, tanto quanto possível, a separação que estabeleci entre os dois eixos da nossa *inDisciplina*, logo nos alvares da nossa jornada. O eixo dialógico trespassa a experiência como a agulha costura a flanela. Assim sendo, prestimoso leitor, recuperemos algum fio à nossa já longa meada! Prometo que não demora muito.

Lembra-te que a composição da música e da dança (nas suas problematizações coreomusicais) foi sendo observada 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 afectos imanentes ao plano de composição. Em torno do eixo da dialogia foste refletindo sobre o fluxo de conexões semânticas e os dispositivos dramatúrgicos que orientam as estratégias composicionais, criando a rede de representações que atualizam a geografia particular de um processo colaborativo. Concebeste generosamente 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 cinéticas, 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. Verificaste que, no plano heterogêneo da dialogia colaborativa, a palavra se destaca: 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. Abriste os teus sentidos para um mundo múltiplo e multidimensional, eivado de apreensões emocionais e abismos pré-verbais, todavia conversável através das suas representações, da intuição dos seus restos, da intersecção das figuras subjetivas da consciência, dos excedentes de visão, um mundo relacionável por objetos expressivos e invenção cognitiva, projetável em estruturações concretas na consciência alargada, implicadas pela virtualidade de todos os seus possíveis devires. E encontraste um mundo próprio, específico, íntimo e partilhado, 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 de um coreógrafo surdo e de um compositor cego. Um mundo feito de possibilidades que determinam consequências operativas, estas e não outras (porque são eles e não outros), deixando de fora o que não foi representado, confiando à imanência do objeto os seus restos resistentes à representação.

Ora toda esta maquinaria dialógica carece de uma propulsão adequada, de um combustível desejante. O pleno rendimento destas implicantes engrenagens está dependente de um estado ótimo de solicitude colaborativa, e foi por esse motivo que viste os nossos personagens conceituais deslocarem-se das turbulentas concavidades cognoscíveis para as serenas convexidades existenciais que ondulam no eixo empírico da *in*Disciplina da colaboração. A própria experiência de colaboração passou a absorver as nossas cogitações, expelindo temporariamente a questão colaborativa para fora do eixo dialógico. Entre a voluntariosa abertura ao abismo, a instável ontologia do devir e a peripatética incursão em paragens não-hermenêuticas, pudeste identificar uma

constante tentativa de deslocamento, de ousadia, de desafio. Impusemo-nos vencer o abismo que nos separa do mundo.

Mas - ai de nós - no ser-aí heideggeriano, os personagens conceituais foram surpreendidos pela representação no esforço de entificação do ser; Deleuze precipitou-os, então, num labirinto do devir, concedendo-lhes as multiplicidades intensivas com um hábil dispositivo de implicação entre as representações e o eterno retorno das diferenças; ainda inconformados, vimos Gumbrecht esconjurar a perpétua produção de sentido numa intensidade livre de representações que, todavia, persistia encarcerada num edifício de símbolos, memórias e subjectividades sortidas. Parece-te que tentamos e tentamos mas permanecemos cativos na nossa pequena maquete metafísica. E a ipseidade de um e de outro dos personagens conceituais aparenta, por conseguinte, resignar-se à inexorabilidade do seu destino intersubjetivo.

E, no entanto, lá está a nossa obra, distante, esfíngica, latente, aguardando uma osmose composicional que a virtualize em toda a sua unicidade ontológica, em toda a multiplicidade do seu plano de composição! O que, na colaboração, parece resistir, ainda e sempre, à impenetrabilidade de um horizonte de alteridade e à impermeabilidade da sua transcendência é o próprio movimento do seu desejo, o desejo do mundo e o desejo de outrem, hermeticamente encapsulados no desejo da obra. Pois a mim me parece que o estado de colaboração nasce precisamente nesse desejo.

Ele começa por se afirmar, com a esperança e a expectativa de Heráclito, no mundo dos sentidos dialogados - que é já um mundo intersubjetivo, quiçá uma janela ou, quanto mais não seja, um postigo de alteridade. O eixo da dialogia, traçado ainda sobre plano metamórfico das nuvens de sentido nas suas evoluções fenomenológicas, coloca um e outro personagem conceitual perante um apelo do mundo que os instiga ao estranhamento de si próprios, o que já concede uma transformação auspiciosa. Não quero complicar ainda mais as coisas com a “Fenomenologia da Percepção”, mas penso que não ficaremos pior com esta citação de Merleau-Ponty:

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, 474-475).

A linguagem já te aparece aqui, senão como expressão de alteridade, pelo menos como um veículo de sinalização de uma exterioridade de contornos ontológicos. Uma espécie de terra de ninguém na qual o mundo se pode manifestar.

A exuberante complexidade do plano dialógico que consolidou o percurso composicional não deixa, todavia, de refletir a distância física do compositor e do coreógrafo, ou de agregar uma imanência que é contingente pela predominância do sentido sobre a presença, diluindo as intensidades numa totalidade intersubjetiva, separando a homogeneidade ontológica do mundo nas múltiplas fronteiras da ipseidade. No estabelecimento da dialogia se materializa a reflexão do mundo, mas o mundo sempre transcende o refletido, assim como as intensidades da música e do movimento dos corpos dançantes ultrapassam as mais laboriosas significações.

Mas não penses que todo o nosso esforço foi em vão, pois estamos agora munidos de um conceito de experiência aparentemente capaz de enquadrar a colaboração coreográfico-musical de forma competente. Podes agradecer a Heidegger o pensar na experiência de colaboração como um caminho, um caminho ao encontro de alguma coisa que dista de ti e que te propões atingir: a experiência de colaboração compositiva é, como bem te lembras, o *“eundo assequi”* (“indo para alcançar”) da obra. Na medida em que pode ser também uma incontornável pulsão de alteridade – a autoria de uma obra coreográfica e musical tem sempre uma dupla identidade – a experiência de colaboração compositiva torna-se, igualmente, o *“eundo assequi”* do outro. É a implicação destes dois destinos sobre um mesmo abismo que autoriza o ser-aí enquanto desejo.

Se vires bem, a colaboração reduzida à articulação de sentidos redundando num diálogo de penúria ou de 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 nem ao pensamento e à expressão do outro nem à singularidade e diferenciação da formação da sua consciência nem à misteriosa unicidade da sua percepção nem 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. Como sabes, é vulgar 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 que não deve abandonar o teu pensamento, 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 - e graças a Deleuze - a potência da colaboração residirá em grande parte no seu devir experiência, na zona de indiscernibilidade 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 (lampejos de diferença nos sulcos da repetição), 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, com a benção de Gumbrecht, se oferece ao processo criativo – experiência estética, experiência dialógica, experiência cotidiana, experiência existencial, todas as experiências cujos momentos de intensidade se manifestam fora de um espaço extensivo de categorias e de sentido, confluindo numa temporalidade empírica que a colaboração implica num único e denso tecido. Mas não estará o próprio não-sentido da intensidade, mesmo que protegido por uma espacialidade mais quantitativa que qualitativa, irremediavelmente condenada à sobrevida de uma representação extensiva e, subsequentemente, ao amortecimento das virtudes diferenciais da duração? Bergson responderia algo como isto:

Na ideia de intensidade, e até na palavra que a traduz, encontraremos a imagem de uma contração presente e, por conseguinte, uma dilatação futura, a imagem de uma extensão virtual e, se assim pudéssemos falar, de um

espaço comprimido. É preciso, pois, acreditar que traduzimos o intensivo em extensivo, e que a comparação de duas intensidades se faz, ou pelo menos se exprime, pela intuição confusa de uma relação entre duas extensões (Bergson 1988, 13).

Traduções, contrações, dilatações, extensões, compressões.... Tu, meu desassombrado leitor, que eu venho tão pertinazmente dessorsegando com a promessa de uma teoria de tudo, perguntas agora aos seus botões se esta totalidade não é apenas, ainda e sempre, uma industriosa representação, um jogo de damas entre pontos no espaço e pontos no tempo, disputado entre ti e o teu pequeno Eu que contempla.

Pois bem, é aqui que entra um fio de ouro para rematar o tecido brocado dos nossos pensamentos. Deixa-me introduzir-te o desejo e a bondade de Emmanuel Levinas. Eles nos levarão à produção de alteridade, assim que retomarmos a nossa estrada sem bermas. Mas para já ficam estas palavras: “a totalidade, na medida em que implica multiplicidade, não é instituída entre razões, mas entre seres substanciais, capazes de manter relações” (Levinas 2004, 51). Está dado o sinal de uma vocação primordial do estado de colaboração: o compositor cego deseja ver a dança das galáxias, o coreógrafo surdo anseia ouvir a harmonia das esferas, os dois suspensos nas intensidades do espaço e do tempo.

Por isso é tão incontornável a alteridade, 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, 32). Na experiência de colaboração - na abertura que se oferece ao abismo em que homem e mundo se projetam como possibilidade de ser – está latente a fundação do contrato de colaboração entre compositor e coreógrafo, um contrato cuja fundamentação se suspenderia na abertura ao outro, no dar-se ao outro, um contrato que se retiraria no momento da sua fundamentação e se abriria ao outro como se abre ao mundo, e nessa abertura se consumaria.

Todavia, para rastrear a alteridade que vislumbramos ao postigo do plano de imanência, precisamos de algo mais que um caminho sem bermas, precisamos de despir os personagens conceituais dos atavios da sua própria ipseidade, precisamos de um movimento que ultrapassasse toda a representação e que nos liberte, por fim, da quimérica tirania da subjetividade. Talvez seja ambição desenfreada, ou delírio

metafísico. Ou, talvez, apenas mais uma tarefa hercúlea para o teu pequeno Eu que nos contempla, quem sabe? Mas vamos andando, que não se faz cedo. O infinito espera por nós.

Fuga XIII – Pontos no tempo, pontos no espaço

A imaginação dedica-se a apreensão dos movimentos relativos, onde esgota rapidamente suas forças ao converter as unidades de medida, mas o pensamento deve atingir aquilo que ultrapassa toda imaginação, isto é, o conjunto dos movimentos como todo, máximo absoluto de movimento, movimento absoluto que se confunde em si mesmo com o incomensurável ou o desmedido, o gigantesco, o imenso, abóbada celeste ou mar sem limites. É o segundo aspecto do tempo, não mais o intervalo enquanto presente variável, mas o todo fundamentalmente aberto, como imensidão do futuro e do passado. 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) (Deleuze 1985, 56-57).

O compositor Tristão Ventura possui, no seu telefone celular, um aplicativo que lhe permite identificar as constelações pelo seu nome e pela sua geometria, bastando para isso ir alterando a orientação da câmera ao sabor da sua curiosidade, movido pelo prazer de um deslumbramento contínuo. Morando na cidade, as oportunidades de desfrutar de um céu estrelado não são muitas. Por isso, aproveitando uma folga de final de semana para visitar a casa de campo de uns amigos, prolonga o serão numa das atividades que mais o fascinam, a ele, aos seus amigos e (já que pensa nisso), a uma presumível maioria da espécie humana: observar o céu numa noite de lua nova, amena e estrelada.

A casa onde se encontra situa-se numa pequena aldeia, isolada na encosta de uma serra não muito longínqua. Trata-se de uma construção antiga, de traça tradicional, com grossas paredes de adobe e uma decoração ascética (constituída, na sua quase totalidade, por mobiliário austero e envelhecido), reformada de modo a preservar o espírito da sua história e a reverberar o encanto de uma memória obscuramente intuída. Esta casa possui um quintal, onde foi cultivada uma horta, e um pequeno terraço aberto sobre ela, delimitado por um robusto murete em toda a volta. Após de um jantar bem regado, é nele que resolve sentar-se para contemplar o firmamento, pacificado pela veneranda atmosfera da habitação e inspirado pelo recolhimento silencioso da serra, abandonando os seus amigos na sala, em animada conversação.

Sobre si ergue-se a imensa abóbada celeste, uma cúpula negra como que perfurada por milhões e milhões de ínfimos orifícios, dos quais surgem pontinhos de luz, todos

minúsculos, mas com ligeiras variações no seu diâmetro. Cerra então os olhos, retraindo fortemente os músculos orbiculares por alguns segundos, concentrando-se no desvanecimento de formas retardatárias que salpicam resíduos de luz pelos cones e bastonetes da sua retina, até se assegurar do breu profundo da uma cegueira induzida. Reabrindo as suas pálpebras, a primeira sensação é a de uma brevíssima vertigem perante o desaparecimento da campânula imaginária e o assomar de uma profundidade infinita, denunciando primeiro a ação da atração gravítica da terra e, logo a seguir, oferecendo a consciência da sua presença espacial, enfatizando a percepção da massa do seu próprio corpo, sobre o qual desaba a dimensão imperscrutável do seu campo visual. Essa emoção inaugural, uma combinação de prazer, deslumbramento e vulnerabilidade, era exatamente o que almejava experimentar.

Mergulha então nesse oceano de cintilâncias e negritudes, orientando as suas braçadas noturnas ao sabor das variações luminosas que vão intercalando os respectivos fulgores magnéticos, num percurso errático e desbravador que ora se concentra em pequenos arquipélagos geométricos, ora ensaia passadas de gigante entre extremidades galácticas. Ao detectar um astro que repentinamente se destaca, orienta o celular na sua direção e inteira-se da informação disponível no aplicativo, acumulando informações complexas que contribuem para a amplificação do êxtase contemplativo: ali está *Procyon*, uma estrela espectroscopia binária, localizada na constelação *Canis Minor*, ali está *Haldus*, da constelação de *Auriga*, uma binária eclipsante do tipo *Algol*, a sul de *Capella*, esta outra uma resplandecente estrela dupla ou múltipla, que partilha a mesma constelação. Por vezes, a luz que chama a sua atenção é impossível de nomear, porque o programa a integra automaticamente num conjunto estelar e apenas disponibiliza informações gerais, como é o caso de um pontinho mais charmoso do qual só conseguimos saber que integra a constelação de *Orion*, localizada globalmente no equador celeste e visível a partir de qualquer local do planeta, ou a de *Câncer*, mais conhecida como uma das doze constelações do Zodíaco. Mas o compositor Tristão Ventura obtém um prazer ainda mais particular quando constata que determinada cintilação sobressaliente diz respeito a um planeta, como Mercúrio e Vênus, que nesse momento estão bem alinhados um por cima do outro. Perante as distancias épicas que os seus olhos percorrem, a vizinhança de corpos que partilham o seu próprio sistema solar traz consigo uma aragem de intimidade, uma sensação de estabilidade e segurança que se

sobrepõe à solidão vertiginosa que o universo inspira, como se cumprimentasse mentalmente, senão bons amigos, pelo menos velhos conhecidos.

Há ainda outra habilidade, muito apreciada, que este aplicativo disponibiliza: sobre as áreas em que se formam as constelações, a tela do seu celular enfeita-se com desenhos que simbolizam a organização vetorial das respectivas implantações astronômicas - dois vultos em trajes greco-romanos para a constelação de *Gemini*, um jovem esbelto e seminu, vertendo água de um pote em representação de *Aquarius*, uma moça envergando uma vaporosa túnica, no caso de *Virgo*. Volta e meia, o compositor tropeça em curiosas dissonâncias, como artefatos de origem terrestre (o telescópio *Hubble*, a estação espacial internacional), ou grafismos orientadores da sua exploração cosmonáutica (uma muito oportuna rosa dos ventos, várias linhas pontilhadas que traçam órbitas virtuais).

Tristão Ventura navega por uns minutos nesta profusão de esclarecimentos e de sugestões de pesquisa, apercebendo-se de que a avassaladora vastidão do universo se aninhara numa pequena superfície bidimensional, e que a sua experiência cósmica se havia reduzido a uma banalidade mundana, não muito distante do entretenimento vulgar das redes sociais ou de outras distrações microeletrônicas correlatas. Afastando da sua vista o celular e regressando ao abismo estrelado, experimenta novamente uma disposição gravítica. Todavia, ao invés de sentir atraído pela massa do seu planeta, percebe um apelo magnético que o eleva na direção do zênite.

Retoma o seu aparelho para se inteirar de que, nesse momento, o zênite se situa algures para os lados de *Capricornus* (que no desenho se assemelha mais ao cavaleiro de um jogo de xadrez). É para lá que dirige o seu olhar, como se seguisse a rota imaginária em direção à tênue luminosidade de uma cidade muito longínqua. Quanto mais as pupilas se dilatam, à medida que o seu olhar penetra nas trevas, mais corpos celestes se vão desvelando, fazendo aparecer milhões de manchas ligeiramente esbranquiçadas, repletas de possibilidades associativas secundárias, mas cuja densidade geral lhe provoca uma espécie de entorpecimento perceptivo. Ocorre-lhe então a consciência de estar a olhar para o passado e que muitas das aflorações luminosas que tremulam no brilho leitoso das galáxias visíveis (ou presumidas) são imagens vetustas de estrelas cuja irradiação, agora testemunhada, data de um turvo pretérito medido em anos-luz. E que a tridimensionalidade empírica que acompanha a sua observação é trespassada por uma quarta dimensão invisível e vertiginosa, que transforma o seu confortável observatório

num ponto volante do espaço e do tempo, sempre que a sua curiosidade se desloca por novas coordenadas do universo observável.

Embragado pelo assombro, Ventura tenta isolar no seu olhar um brilho que não seja nem muito intenso nem demasiado discreto, ao ponto de se confundir com outros brilhos no éter das nebulosas, um ponto que seja aparentemente distante, mas com uma moldura inteligível desenhada pelas massas negras em seu redor. Ali está ele, murmura o compositor, enquanto ativa de novo o seu celular, sem perder de vista o astro selecionado: *Dheneb*, da constelação *Cetus*, uma estrela situada a cento e vinte e três anos luz do seu pequeno terraço. A incandescência que observa denuncia um evento absurdamente distante, que leva o compositor Tristão Ventura a invocar uma breve história do tempo⁸⁶ e a colocar-se a si próprio no futuro.

Pensando na origem do evento que agora observa, imagina-o como uma deflagração luminosa que se espalha pelo cosmos como uma esfera de luz. Da posição em que está, o compositor pode reconstituir a evolução dessa esfera, como as ondulações que se espalham na superfície de um tanque, quando se atira uma pedra. Mas a bidimensionalidade imaginável dessa irradiação concêntrica evolui no tempo através de um vetor ortogonal, uma linha do tempo com o comprimento de cento e vinte e três anos luz, desenhando um cone tridimensional na quádrupla dimensão espaço-temporal⁸⁷. A sua observação é, portanto, um acontecimento interior ao cone de luz do futuro de *Dheneb*. Mas é igualmente um acontecimento do cone de luz do seu passado, se para tanto conseguir imaginar uma fagulha luminosa que nele só venha a pulsar daqui a cento e vinte e três anos luz (e se *Dheneb* não se extinguir entretanto). Ou pode ser que, num hipotético sistema planetário que grave em torno de *Dheneb*, uma civilização muitíssimo avançada tenha captado, com telescópios infinitamente poderosos, a luminescência da tela do seu celular, cento e vinte e três anos luz atrás, algures no cone do seu passado. Ou que, neste

⁸⁶ “Uma Breve História do Tempo: do Big Bang aos Buracos Negros” é uma conhecida obra do físico Stephen W. Hawking”.

⁸⁷ “Os cones de luz anterior e futuro de um evento P dividem o espaço-tempo em três regiões. O futuro absoluto de um evento é a região dentro do cone de luz futuro de P. É o conjunto de todos os eventos que têm probabilidade de serem afetados pelo que acontecer em P. [...] O passado absoluto de P é a região dentro do cone de luz anterior. É o conjunto de todos os eventos cujos sinais, se deslocando na velocidade da luz, ou abaixo dela, podem atingir P. Se sabemos o que está acontecendo em determinado tempo, em toda a região do espaço que ocupa o interior do cone de luz anterior a P, pode-se prever o que acontecerá em P” (Hawking 1988, 50).

preciso instante, Ventura esteja a ditar a denúncia da sua posição cósmica num futuro distante de cento e vinte e três anos luz, na base do seu cone de luz do futuro.

O compositor tão depressa sente uma vertigem futurista, enquanto determina eventos que apenas serão detectados perto de *Dheneb* num futuro prodigiosamente longínquo, como se sente atordoado pela obsolescência da informação luminosa que revela agora a própria existência (quijá malograda) de *Dheneb*⁸⁸. Como se perdesse o discernimento elementar do murete sobre o qual está sentado e da circunstância temporal que o envolve, sente-se vaguear no limbo do espaço-tempo, sem conseguir entender com precisão o espaço quadridimensional que cabe à massa do seu corpo.

Porém, a energia requerida para estas fabulações mentais é considerável e esgota-se com relativa rapidez, deixando o compositor Tristão Ventura à mercê de uma certa preguiça mental, desviando o seu pensamento para reflexões mais amenas, ou menos atléticas, ou mais condizentes com a serenidade noturna. Contenta-se com a impressão de que tudo acontece algures, em simultâneo e numa certa duração, sem valorizar em demasia se isso foi aqui ou foi ali, se na verdade já aconteceu ou se ainda estará para acontecer.

De dentro de casa chegam-lhe sons afáveis, palavras soltas que se destacam de um fio murmurado, súbitas risadas em contraponto ou uma repentina e sonora gargalhada coral, alguns tinires de vidro, o arrastar de uma cadeira, uma porta que abre e fecha, tudo envolto numa mansidão calorosa, localizada auditivamente no hemisfério anterior às suas costas. Por outro lado, perfurando o manto negro que o enfrenta, chega-lhe a paz noturna da aldeia, longas superfícies silentes pontuadas pelo latir de um cachorro, por um breve e distante diálogo, por onze badaladas do sino da igreja soletrando as horas, pelo pontiagudo chiar de rodas de um carro que se afasta. Abrindo a sua percepção à multiplicidade de signos que ressoam nos seus ouvidos e sentindo o peso específico do seu corpo embutido no cenário que o envolve, palpável até certo ponto, imaginável nas suas franjas limítrofes, Ventura delimita uma esfera autocentrada dentro da qual se coloca em relação com um universo que se expande em todas as direções, segundo a segundo,

⁸⁸ “Não sabemos o que está acontecendo num tempo distante do universo: a luz que vemos em galáxias distantes deixou-as há milhões de anos e, no caso do objeto mais distante que já vimos, a luz foi emitida há alguns oito bilhões de anos. Então, quando olhamos o universo, nós o estamos vendo como era no passado” (Hawking 1988, 51).

afogando a compreensão da sua presença pensável num dilúvio de relatividade. Como é belo!

Tudo parece resumir-se a uma simples atividade de movimento, de som e de luz. Não há mapas nem símbolos nem intuítos de onde se induzam interpretações ordenadas, ou conivências premeditadas, ou coerências astuciosas, não há nada que confunda Tristão Ventura, não há nada que necessite explicação. Tudo acontece porque existe o tempo da sua duração e o espaço em que se move.

É nesta grácil pirueta da alma que o compositor sente o afloramento do espírito de John Cage abraçando os seus pensamentos, enquanto constata que o movimento, o som e a luz expressam, naquele preciso instante, a potência do incomensurável, do desmedido, do gigantesco, e se o expressam é porque ele próprio o determina e, por conseguinte, deve estar certo⁸⁹. O que o compositor pressente é a presença de uma força, algo que provoca a expressividade do simultâneo, algo que o enquadra e conecta e o apetrecha de sentido, de modo aparentado à forma como os corpos se atraem com força proporcional à massa de cada um. A lei que Newton formulou para descrever a gravidade inspira em Ventura o entendimento do simultaneísmo, o efeito de uma espécie de murmúrio do seu pensamento⁹⁰ que estabelece uma ligação vital entre a música das esferas e o pulsar sonoro do terraço em que se encontra, momento a momento, numa extensão exuberante, contraindo numa superfície receptiva trilhões de vibrações, simultaneamente íntimas e mundanas, manejando, num movimento contínuo, a quantidade homogênea da matéria e a qualidade heterogênea da memória. O compositor Tristão Ventura suspeita que terá sido nesse simultaneísmo que se encontraram Cage e Cunningham, estabelecendo uma espécie de denominador fundamental entre o fluxo do movimento visível e o fluxo do movimento audível⁹¹. Um denominador que colhe do acaso a sua ordem e a transforma numa técnica

⁸⁹ “Acreditamos que a atividade do movimento, do som e da luz é expressiva, mas o que ela expressa é determinada por cada um de vós – o que está certo se, como no título de Pirandello, assim é se lhe parece” (Cage 2011, 95) [Tradução Nossa].

⁹⁰ “O escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três fluxos; mas eles são isso apenas porque minha duração é um fluxo entre eles e também o elemento que contém os dois outros. Por que não se contentar com dois fluxos, minha duração e o vôo do pássaro, por exemplo? É que dois fluxos jamais poderiam ser ditos coexistentes ou simultâneos se não estivessem contidos em um mesmo e terceiro fluxo. O vôo do pássaro e minha própria duração são simultâneos somente porque minha própria duração se desdobra e se reflete em uma outra que a contém, ao mesmo tempo que ela mesma contém o vôo do pássaro: há, portanto, uma triplicidade fundamental dos fluxos” (Deleuze 1999, 64).

⁹¹ “Por um lado, há uma independência da música e da dança que, se observarmos de perto, está presente em obras aparentemente usuais. Esta independência decorre da fé do Sr. Cunningham, que eu compartilho,

de composição, inscrevendo na duração performativa circunstâncias pontuais de interdependência temporal entre a música e o movimento e deixando que cada testemunha (instalada na sua poltrona individual do espaço-tempo), crie a experiência perceptiva da sua simultaneidade⁹².

Nesse preciso momento, desenha-se no céu um risco branco e, no momento preciso em que se extingue, soa uma badalada no sino da igreja, inundando a paz noturna com suas reverberações metálicas. O compositor Tristão Ventura sente, na sua atividade mental, um ligeiro solavanco que inflete as suas reflexões correntes e as propaga em novas derivações. Num primeiro momento desfruta retrospectivamente a magnitude deste novo episódio, tentando recuperar os milhares de quilômetros que a cauda e a cabeleira daquele meteoro consumiram, em poucos segundos, nos resíduos da sua atenção visual. Logo a seguir resgata a coincidência vibrante da badalada com a dissolução desse fugaz gesto luminescente. A beleza aleatória do simultaneísmo, sobre a qual vem discorrendo faz algum tempo (caramba, já é uma da manhã), é subitamente expandida com a concordância de dois eventos fortuitos, harmonizados numa sequência expressiva, conjurados numa intensidade estética, favorecidos com uma propriedade narrativa. Seria isto um ponto estrutural, na lógica de Cunningham? E quanto a Cage, admitiria nessa dramaturgia resultante, nessa intensidade particular e nessa expressividade compósita, algo mais do que o primado do acaso, quem sabe um apelo insinuante às virtudes estratégicas de diálogo composicional?⁹³. A sequência operada pela estrela cadente e pelo movimento cadencial do sino valeria, pois, apenas uma como uma coincidência feliz ou como indício

de que o suporte da dança não se encontra na música, mas no próprio dançarino, nas suas duas pernas ou, ocasionalmente, em apenas uma. De igual forma, a música, por vezes, consiste em sons, ou grupos de sons que não são suportados por harmonias, mas que ressoam dentro de um espaço de silêncio. A partir desta independência da música e da dança resulta um ritmo, que não é o de cascos de cavalos ou de outras batidas regulares, mas que nos lembra a multiplicidade de eventos no tempo e no espaço - por exemplo estrelas no céu ou a terra vista do ar” (Cage 2011, 94) [Tradução Nossa].

⁹² “Cunningham foi tão longe na importância concedida ao acaso que acontecia os bailarinos não tomarem conhecimento da partitura musical a não ser no dia da estreia. Os efeitos adivinham-se: a música e a dança constituam series divergentes que apenas se encontravam em certos «pontos estruturais». Entre a música e a dança relação alguma se estabelecia. Cunningham comenta: «É, essencialmente, uma não-relação (a *non-relationship*)”. Com este termo deleuziano, vemos como a coreografia cunninghamiana se aproxima da teoria das series de Deleuze” (Gil 2001, 34).

⁹³ “Seja qual for o método usado na composição, os materiais da dança podem ser estendidos à organização do material musical. A forma da composição coreográfico-musical deverá necessariamente resultar do trabalho conjunto sobre todos os materiais usados. A música será então mais do que um acompanhamento; será parte integrante da dança” (Cage 2011, 88).

de uma potência de composição? É que, na mente sistemática de Ventura, o fugaz lampejo sideral estabeleceu por instantes uma conexão direta com o bronze terrestre do sino e criou uma unidade fenomenal, uma imanência homogênea, um afloramento sintático, o que caberia perfeitamente no rol de procedimentos de um processo de composição dual, que se ocupasse com o som e com o movimento como o universo se ocupa com o espaço-tempo.

Dentro de casa silenciaram-se as vozes, ou porque os assuntos ganharam uma gravidade sussurrada ou porque se foram todos deitar e esqueceram-se dele, aqui entregue às ingerências do cosmos no seu turbulento *logos*. Ventura resiste ao apelo dos lençóis porque sente a iminência de uma inspirada intuição e deseja estar pronto para recebê-la. Parece-lhe, ainda que confusamente, que desponta nos seus pensamentos um enlace vinculatorio entre a compreensão de uma obra (no simultaneísmo dos seus eventos e na totalidade da sua duração espaço-temporal) e a forma como os processos de composição em si podem capturar propriedades comuns à música e à dança, enlaçar nas suas redes as perturbações do tempo, alinhar no mesmo turbilhão de significados a massa dos corpos e a concretude vibrante dos sons, fazer convergir uma e outra nas remissões da mesma poesia ou no gesto de uma determinação compositiva ambivalente, valendo-se de signos partilháveis, de enunciados improvisatórios comuns, unificando a música e a dança num mesmo rasgo de intuição, projetando-as numa mesma arquitetura intelectual. Ele acredita que tem de haver uma forma de lidar com este plano extensivo, onde se antecipa esta simultaneidade dos sons e dos movimentos da obra, uma mesma varanda sobre o processo criativo, uma mesma veia especulativa alcançando num mesmo olhar as mesmas provocações expressivas, lançando coreógrafo e compositor numa maré de implicações significantes que arrastem e descomponham as suas rotinas composicionais numa única e profunda corrente de cálidas temperaturas, de onde desaguem poéticas convergentes e cinestésias irredutíveis. Uma maré cujos múltiplos conteúdos deverão ser, ainda e sempre, conversáveis.

O compositor Tristão Ventura imagina que, no caso Cage-Cunningham, não terão faltado ocasiões para tal conversa, considerando a forma como partilharam a sua vida tanto nos seus aspectos domésticos como na comunhão de inquietações estéticas e de permeabilidades referenciais. Um belo dia terão concordado na interpretação da imprevisibilidade como espelho da ordem dos acontecimentos naturais, criando uma unidade objetiva nas preocupações e interesses da sua experiência de colaboração.

Cunningham afastar-se-ia de relações de causa-efeito para enfatizar a continuidade espaciotemporal, tal como Cage procuraria que a sucessão de eventos sônicos ao longo do tempo refletisse, de algum modo, a aleatoriedade sequencial dos acontecimentos na realidade mundana. Restava recorrer ao acaso (determinando sistemas de escolha como lançar moeda ao ar, ou adotar as imperfeições de uma folha de papel para ordenar acontecimentos) e transformá-lo numa ferramenta mediadora da sua colaboração, sem que a independência discursiva fosse de algum modo comprometida. A performance em si seria então um evento em que o simultaneísmo dos movimentos e dos sons irradiaria de um ponto *E* para se propagar em círculos concêntricos de diâmetro crescente ao longo de um eixo temporal que incluiria a duração da performance e a sua reverberação no público, estendendo-se pela duração dos seus efeitos na vida interior de cada um dos espectadores, bem como nas suas próprias vidas. No espírito de Tristão Ventura desenhasse com clareza o cone do futuro da obra, irradiando do seu momento de inércia original (*E*) e expandindo-se numa diretriz progressivamente mais ampla, abrigando no seu interior todos os eventos afetados por *E* em função dos princípios prescritos pelo compositor e pelo coreógrafo. No momento seguinte surge, numa palíndromia regressiva, o cone do passado da obra, atravessado pelo prolongamento do eixo temporal no sentido inverso, precipitando em *E* o conjunto de todos os eventos que irão afetar o destino da obra, ou seja (e no caso de uma partilha tão íntima e prolongada como a de Cage e Cunningham), todos os gestos disruptivos do pensamento artístico de Cage, todas as esforços de Cunningham na apropriação de um vocabulário que recusa as formas expressivas, todos os confrontos episódicos de uns com os outros, todos os impactos derivados da sua convivência comum com Duchamp, Rauschenberg ou Jasper Johns, todas as inferências filosóficas dos diálogos com Buckminster Fuller ou com Marshall McLuhan, toda a transformação motivada pela prática do Budismo Zen e pelos ensinamentos do mestre budista Zen D.T. Suzuki e, caminhando ainda para trás, toda a reatividade a Schoenberg e à tradição musical ocidental ou toda a atenção a Graham e aos sintomas de uma pós-modernidade emergente. Ventura vai preenchendo o interior do cone do passado da obra com tudo o que se lembra, deixando de fora as manifestações do espaço-tempo que não afetaram a obra, ou seja, tudo o que aconteceu numa boa parte do século vinte e que nada teve que ver com eles.

O compositor encara uma última vez a abóbada celeste, apercebendo-se vagamente da mudança de posição das estrelas, perdendo a referência de *Dheneb* e

cedendo por fim ao peso das suas pálpebras. Talvez a colaboração entre os compositores musicais e os coreógrafos se possa pensar desta maneira, diagramando os processos criativos em cones tridimensionais, um anterior e outro posterior ao momento da estreia, em que, dentro do cone do passado, está o conjunto de eventos cujos efeitos a irão influenciar e em que, dentro do cone do futuro, se desdobram todos os eventos afetados por tal colaboração.

O sino da aldeia toca duas badaladas e o compositor Tristão Ventura resolve recolher ao leito, convencido do engenho do seu raciocínio, mas demasiado cansado para o testar com mais rigor. A noite é agora um espesso manto de silêncio, impondo ao simultaneísmo da sua jornada uma drástica desaceleração. Levanta-se com vagar, dirige-se para a porta que dá acesso ao interior da casa e verifica que está trancada.

Resolve então sentar-se novamente, enquanto reflete numa solução adequada.

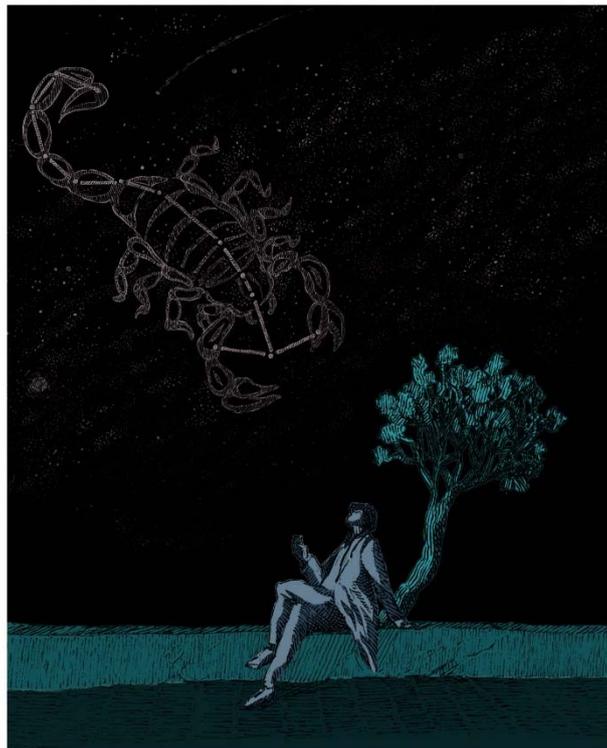
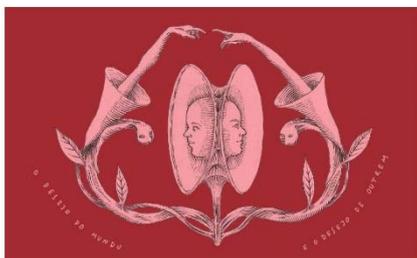
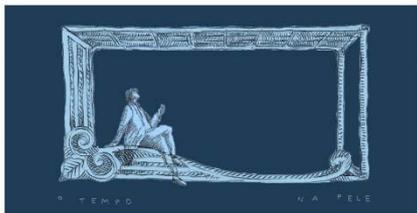


Figura 14: "Tempo, espaço e alteridade".

Prelúdio XIV – Totalidade e Infinito

Depois desta curva já se avista a reta final. Agora que nos aproximamos do nosso destino quero agradecer-te, devotado leitor, a tua constância, a tua argúcia e o teu juízo, assim como te gabo a paciência te retribuo o companheirismo. Sem ti, esta jornada teria sido, quiçá, uma deambulação solitária e confusa, um passeio trôpego nas monótonas paisagens das minhas inquietações rotineiras, um chapinhar hesitante nas águas barrentas das minhas manias que acabaria, certamente, por me fazer atolar na minha própria interioridade. Foste para mim uma presença acolhedora, um outro desejado e interpelante, pondo em questão a minha alegre posse do mundo.

No que me toca, esforcei-me por não te abordar de mãos vazias, buscando em ti e contigo algo mais do que aquilo que eu tenho. A janela de Palomar não é só dele pois que, se bem te lembras, por trás dela está o mundo que observa o mundo. Na sua observação do mundo, o Sr. Palomar é transportado para dentro das coisas, como se fosse ele que se instalasse no âmago das coisas e não as coisas que se alojassem nos aposentos do seu espírito. Como ele vamos tentando fazer, de nós próprios, a obra que observa a obra que desejamos. É claro que não conseguimos ainda devolver a audição ao coreógrafo, nem remediamos a cegueira do compositor. Mas desafiando o mundo na experiência de colaboração fomos sinalizando uma possibilidade de partilha que ultrapassa as habilidades específicas da composição e da coreografia, algo que se aproxima e que implica música e movimento num gesto de composição aberto à suas próprias porosidades, algo que coloca os colaboradores no seu plano de colaboração, numa devoção mútua ao plano de composição da obra.

A dança é expressão do coreógrafo, como a música é expressão do compositor. Sem querer provocar questiúnculas semióticas – que nesta altura se arriscariam ao mofo da extemporaneidade - peço-te que tenhas a bondade de aceitar que ambas as expressões são linguagem, dotadas de semânticas próprias, articuladas por sintaxes específicas, com a particularidade de nenhuma delas aspirar a meras significações verbais, mas à produção de perceptos e afectos radiantes, à bruta intensidade da sua presença na homogeneidade da duração da obra, ao sublime proveito do seu plano de composição. Quanto a isto parece-me que já estamos, tu e eu, razoavelmente

irmanados. A obra coreográfico-musical não consuma a sua potência na sua significação porque a sua natureza expressiva transcende o mero significado e, portanto, a mera espacialidade (na acepção bergsoniana do espaço). Antes se abre ao tempo (à duração) e às intensidades da presença na performatividade. Ela liberta naturalmente (nunca é demais insistir), um rodilho de sentidos que a envolvem e que imprimem as suas representações na tua interioridade, criando vínculos contigo no teu eu-mesmo com a tua reconhecimento de formas expressivas, com a tua interpretação de signos implícitos, com a tua atenuação dos repentes da diferença nos conchegos da repetição.

Para pensar em sentido contrário, ou seja, do ti-mesmo para outrem, haverá que suspender estas representações adquiridas, aceitar a vertigem dos abismos ontológicos, distinguir a diferença no âmago da repetição e abraçar os momentos de intensidade que produzem a presença durante o processo criativo, movimentos que nos deverão ir aproximando da obra porque nos deverão ir aproximando um do outro naquilo em que seremos obra, obra que deverá ser expressão do Mesmo e do Outro na substância da dança e da música, dança e música que, por maioria de razão, e em limite, deverão nascer da produção de alteridade na colaboração. Aparentemente, nada de novo, mas, subitamente, uma fulguração! Talvez esta seja a pedra de toque da nossa experiência, ou a pedra filosofal do nosso estado de colaboração - a árdua, complexa, incerta, delicada, exigente, problemática, crítica e dramática produção de alteridade.

Como ir verdadeiramente ao encontro do Outro, condenado que estás à tua ipseidade, sem conseguires ignorar em ti a sua significação subjetiva, sem o adquirires no teu sistema mental privado, sem o transformares num frívolo mapa neural encravado no engarrafamento das tuas neurotransmissões, em suma, sem o traduzires num trivial inquilino da tua mesmidade?

Chegou a hora, meu muito estimado leitor, em que terás de te confrontar com o nosso inexorável divórcio. Neste momento o Mesmo sou eu mesmo pensando em ti enquanto me expresso. Neste instante separo-me de ti, que em mim és um Outro que eu vou tentando desvelar enquanto me lêes, a partir do meu desejo de te conhecer, de me confrontar com o que vês, de alcançar o excedente do teu olhar, de ir ao teu encontro movido por um desejo contínuo de perceber no teu rosto a paisagem do mundo. Mas aí de mim, nas minhas cabriolas neurais, tu és apenas um movimento em

falso, um esforço inútil, um voo cego em direção a nada. Agora, Eu-Mesmo e tu-Outro estamos mesmo sozinhos.

Refiro-me à separação entre o Mesmo e o Outro, porque “se o Mesmo se identificasse por simples oposição ao Outro faria já parte de uma totalidade englobando o Mesmo e Outro” (Levinas 2017, 24). O Mesmo és tu próprio na tua ipseidade - o Mesmo que te precipita na tua mesmidade, fatalmente apartado de um Outro que vibra, tenuamente, nas ainda fantasmáticas reverberações da alteridade.

Quanto ao Outro, ele-mesmo, corre desarvorado sobre o plano de imanência ocultando, todavia, a sua própria imanência na invisibilidade de uma outra ipseidade muito sua, da qual não fazes a menor ideia, como se corresse mais depressa que a velocidade da luz, tornando-se, por seu turno, invisível. E “a invisibilidade não indica uma ausência de relações; implica relações com o que não é dado e do qual não temos ideia” (Levinas 2017, 20). No plano da imanência, e ainda que Deleuze te garanta que as representações conceituais atingem sobre ele velocidades infinitas, o Outro é uma invisibilidade porque, tal como tu (e mesmo como o pequeno tu-próprio), está infinitamente separado de toda a imanência, desde sempre e para sempre. Se o mundo é imanente, só o Mesmo o pode contemplar por detrás das grades da sua particular mesmidade. Esta separação está, aliás, na origem de uma truculenta reação de Deleuze às propostas de Levinas a que, se não te importas, me reportarei mais daqui a bocadinho.

Para já cabe perguntar: quer isto dizer que permanecerás eternamente cego perante os movimentos do coreógrafo surdo? Significa isto que não ouvirás jamais as melodias do compositor cego? Na opinião de Levinas, isso fica inteiramente nas tuas mãos!

Porque desejas a obra, terás que desejar o Outro como te desejas a ti próprio e nesse desejo criar um movimento que te separa de ti Mesmo: “A relação do Mesmo e do Outro – ou metafísica – processa-se originalmente como discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de “eu” – de ente particular único e autóctone – sai de si” (Levinas 2017, 26). Há uma fronteira que te separa a ti (e ao mundo que existe em ti) de

um outro, e é essa a fronteira que desejarás ultrapassar. O desejo, como verás, desempenha um papel assaz primordial nestas andanças. Lá chegaremos.

É claro que, dialogando com Levinas, há que acolher a palavra metafísica e não me admiro que tal acolhimento te suscite alguma perplexidade, depois de tantas páginas dedicadas à sua contestação – ele foi o Heidegger com o seu *Dasein*, o Deleuze com as suas imanências, o Gumbrecht com a sua intensidade... e mais poderíamos chamar à liça para protagonizar esta cruzada. Mas o nosso “pensamento não-filosófico” desobriga-nos de tomar um partido e, assim sendo, deixemos a nossa perspectiva fluir livremente no sereno aprimoramento do nosso estado de colaboração.

Portanto, neste exigente momento, deverás considerar a alteridade como anterior à ipseidade, como coisa fora do teu mundo, como *separação* de ti em relação a um mundo que já lá estava antes de o pensares. Falando curto e grosso, como transcendência. O Outro existe antes do Mesmo. O Outro existe em Outrem. E Outrem é algo que está lá fora, para lá, do outro lado. É por essa razão que cabe a ti próprio deslocares-te em relação a Outrem, em vez de esborrachar o Outro na tua mesmidade, ornamentando o teu pensamento com algo que não lhe pertence. Há que transcenderes a tua ipseidade, ultrapassá-la, virar-lhe as costas - há que acolher a transcendência!

É natural que te sintas confuso, já que nos vimos atendo tenazmente às imanências do mundo. Mas verás que, com a ajuda de Levinas, a transcendência nos brindará com uma excelente ferramenta para a nossa experiência de colaboração. Separados que estão, o eu e o outro só poderão ser considerados na transcendência do eu, seja o eu de ti mesmo ou o eu do outro. E o outro só existirá se te completares na transcendência de ti-próprio, como se te pudesses dividir em duas metades, uma de cada lado de uma fronteira que infliges a ti mesmo.

O eu não é uma formação contingente graças à qual o Mesmo e o Outro – determinações lógicas do ser – possam além disso refletir-se *num pensamento*. É para que a alteridade se produza *no ser* que é necessário um “pensamento” e que é preciso um “Eu”. A irreversibilidade da relação só pode produzir-se se a relação se se completar, por um dos termos da relação, como o próprio movimento da transcendência, como o *percurso* dessa distância e não como um registro ou invenção psicológica desse movimento. O “pensamento”, a “interioridade”, são a própria fratura do ser e a produção (não o reflexo) da transcendência. Só conhecemos essa noção – por isso mesmo notável – na medida em que a efetuamos. A alteridade só é possível a partir de mim (Levinas 2017, 26)

Se me permites uma opinião muito pessoal, aqui surge o momento, se não o mais importante, seguramente o mais bonito desta tese. Se de tudo o que vimos falando, de todas as conceitualizações, reflexões e deambulações espirituais, te calhasse reter apenas uma, eu desejaria que essa fosse este movimento de Levinas. E isso porque tal movimento, o *percurso* dessa tal distância entre o eu e o outro, é oferecido pela única ideia que não permite qualquer representação, uma ideia que não é uma ideia mas um *ideatum*, o movimento de uma intenção que ultrapassa a capacidade do pensamento mas que refere uma possibilidade objetiva à qual as ideias humanas devem corresponder. Esse movimento, que nasce do teu pensamento e da tua interioridade enquanto fratura de ti próprio, desafiando a totalidade e a sua representação, é o movimento do Infinito:

A ideia do infinito tem de excepcional o fato de o seu *ideatum* ultrapassar a sua ideia ao passo que, para as coisas, a coincidência total das suas realidades “objetiva” e “formal” não está excluída; todas as ideias, que não o infinito, teríamos podido, em rigor de termos, justificar por nós próprios (Levinas, Totalidade e Infinito 2017, 36).

O infinito ultrapassa a representação porque quando reconheces o seu impulso, se transforma em horizonte. O infinito lança-te para lá do horizonte, mas, a cada passo, um novo horizonte se perfila. O infinito já lá estava antes de estar o universo. O infinito sobreviverá à extinção da última estrela. O infinito torna inteligível o abismo da experiência, os devires da imanência e as intensidades da presença, precisamente porque o infinito aniquila a sua representação, ele transforma-se em tempo, porque se transforma em movimento: “A *distância* que separa *ideatum* e ideia constitui aqui o *conteúdo* do próprio *ideatum*” (Id.). Se o pensamento tem os traços do objeto pensado, aceitar o abismo, o devir e a intensidade da colaboração é fazer mais e melhor do que pensar. É pensar mais do que se pensa.

Já vi pela tua expressão que detectaste uma nova polémica. Tens razão, astuto leitor, a palavra “infinito” não é nova nesta conversa. Se vires bem, ela até tem aparecido amiudadamente, regra geral implicada com o plano de imanência que nos dispusemos a traçar sobre a questão colaborativa, logo às primeiras determinações desta *inDisciplina*, sob o alto patrocínio deleuziano. E nenhum plano de imanência se pode traçar sem a volatilidade do infinito, acelerando o movimento dos conceitos. Mas

há uma espécie de concretude no infinito de Deleuze, uma vaga materialidade, uma certa perceptibilidade que contraria o *ideatum* de Levinas:

O problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte. É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio. É necessário os dois para compor "os seres lentos" que nós somos (Deleuze & Guattari, 1996, p. 51).

Com Deleuze fruímos as velocidades infinitas do conceito, mas ainda no olhar de um Eu que contempla (mesmo que coadjuvado por um pequeno-eu que contempla o Eu). O conceito representa ainda e sempre um pensamento, o próprio plano de imanência não deixa de ser uma ideia, a imagem de um pensamento, ainda que dotado de uma fluidez que permita a "infinitude" do movimento. O infinito deleuziano é uma ideia indispensável ao plano de imanência, um infinito salpicado por finitudes, um vazio que liberta infinitamente mobilidades internas. Em suma, uma infinitude que, inaceitável na transcendência e não lobrigável na imanência, atinge acelerações impensáveis mas mantém-se deste lado da fronteira, senão indiferente, pelo menos separado do Outro. O Outro não parece ser, portanto, mais do que um conceito, ainda que dotado de um ponto móvel infinitamente lépido. Digo eu. Não estou a tentar impor-te um *ideatum* em detrimento de uma ideia, nem a sugerir que substituas a imanência de Deleuze pela transcendência de Levinas. Longe de mim imiscuir-me em sejam quais forem as contendas filosóficas, das quais estamos sábia e comodamente resguardados. Aliás, bem vistas as coisas, este parece-me ser mais um belo momento para colocar em vibração os filamentos do devir, insuflando no plano de imanência da *in*Disciplina uma nova e infinita velocidade, o próprio Infinito como ponte para a alteridade. Do ponto de vista de Deleuze, o devir transcendência da imanência. E do ponto de vista de Levinas, o devir imanência da transcendência. Podes ir escolhendo os termos da tua própria relação.

Mas prossigamos! Neste momento, pensares no infinito, no separado, no transcendente, já não é pensar num objeto que não o seja enquanto ser. Não é desconhecê-lo em função do reconhecível nem representá-lo em prol do teu conhecimento, ou seja, capturá-lo nas redes da tua ipseidade. Ao precipitares o objeto no infinito, aceitas a separação radical que te distancia dele, abrindo mão da sua posse. E abrir mão da sua posse é suspender a tua representação do que é pelo seu ser,

enquanto absolutamente Outro: “A distância da transcendência não equivale à que separa, em todas as nossas representações, o ato mental do seu objeto, dado que a distância a que o objeto se mantém não exclui – e na realidade implica – a posse do objeto, isto é, a suspensão do seu ser” (Levinas 2017, 36). Aqui tens um pensamento cujo *ideatum* ultrapassa a própria capacidade do pensamento e que por isso acolhe a impensável dimensão do infinito.

O infinito não é um objeto imenso, que ultrapasse o alcance do teu olhar. Não é o contemplável, mas o desejável. O movimento do infinito - esse pensamento “que pensa mais do que pensa” - tem a dimensão do desejo e é o desejo “que mede a infinidade do infinito, porque ele constitui a medida pela própria impossibilidade de medida” (Levinas 2004, 50). Esse pensamento sem medida, sem imagem e sem memória, é o límpido desejo de uma realidade infinitamente distante da tua, sem que essa distância destrua a tua relação com ela e sem que tal relação destrua a tua distância dessa realidade. Com o infinito, a ipseidade (o pensamento solitário da totalidade) dá início a uma nova experiência do novo, e esta experiência produz-se como desejo: “Não como desejo que a posse do Desejável suscita, em vez de satisfazer. Desejo perfeitamente desinteressado – bondade” (Levinas 2017, 38).

A bondade de Levinas abre outra vibrante luminescência do infinito. É ela a tensão entre liberdade e ética, que se forma no confronto entre totalidade e infinito, total separação, distância infinita. Na totalidade, o mesmo é livre perante e sua mesmidade, *cogito* soberano, interioridade de um puro pensamento. O Eu - e também o pequeno eu que contempla - é sempre o Mesmo que se empossa do mundo, que dele se apodera em plena liberdade. Mas perante o Outro responderá pelo seu arbítrio, pois só enfrentará a infinita distância que dele o separa pelo seu desejo, numa relação em que o desejável bloqueie a negatividade do Eu que se exerce no Mesmo, em que o desejo do Outro sobrepuje o seu próprio poder, em que a sua dominação do mundo sucumba às portas de uma exterioridade infinita. E este arbítrio é desafiado a montante pelo desejo do Outro e, a jusante, pelo egoísmo do Mesmo.

Já não estás perante um simples abismo que te enche de vertigem mas no qual vais desvelando o ser na entidade desvelada. Já não te chega o eterno retorno das diferenças para te redimires da repetição. Já não basta aceites a intensidade como

domínio do não-sentido. Estás perante um Outro e há uma escolha que deverás fazer entre a tua liberdade e a tua ética.

Agora pensa na obra, coloca-te perante ela na absoluta virtualidade do seu devir na duração tua experiência de colaboração. Estás em pleno processo criativo e, como compositor ou coreógrafo, aguças os teus sentidos para captar os seus virtuais perceptos, não te poupas a esforços para intuir o seus afectos latentes. Mas enquanto coreógrafo surdo, escapam-te as potências do som. Apesar de serem imanentes, e mesmo que as captures por outros meios que não as vibrações dos teus tímpanos, elas estarão sempre ao serviço da tua própria totalidade, da tua interpretação, das tuas representações e da tua exposição às suas intensidades. As velocidades infinitas (muito deleuzianas) das tuas conceitualizações sobre o plano de imanência serão sempre relativas a ti próprio, implicadas, antes de mais, com as tuas habilidades coreográficas e, em maior ou menor grau, descomprometidas com as imanências da música, já que as infinitas velocidades do teu entendimento musical estarão relativizadas pela potência específica dos motores da tua modesta cognitividade auditiva. Nem seria de esperar outra coisa, pois essa é uma contingência da tua ipseidade. Todavia, na tua liberdade enquanto tu-próprio, confias na tua cognição e ativas as tuas habilidades na direção de uma obra que se virtualiza segundo o teu mais amplo entendimento do mundo, ainda que seja um mundo naturalmente menos sônico do que visual.

Se fores antes o compositor cego, tenderás a reclamar como tua a dimensão sonora da obra, pois a tua retina não capta as finas imanências do movimento e, subsequentemente, não te apoderas delas a não ser por sombras grosseiras, representadas no teu espírito a partir de percepções esborratadas, oriundas de outros meios sensíveis que não os teus olhos. Mas és quem és, e és absolutamente livre de te entregares por completo ao processo criativo, percebendo-o à tua maneira, implicando-te com toda a ontologia, acionando todos os devires, expondo-te serenamente a todos os efeitos de presença que a experiência de colaboração te enseja. E, nem seria necessário referir, empenhas-te na criação com todas as tuas habilidades específicas. Porque te comprometes com a obra, implicas-te nela com a tua auscultação mais virtuosa, alimentando a tua composição musical com os mais brilhantes lampejos que o plano de colaboração te permitiu experimentar. Porém, os teus abismos são mais para

o sonoro, as diferenças são mais para o melódico, as intensidades são mais para o audível. A virtualização da obra, no interior da tua totalidade, tem uma matriz tendencialmente sinfônica!

Tudo isto é muito natural e, de certa forma, imanente ao próprio plano de colaboração. Mas a obra, ainda que virtual, mantém-se separada de ti, quer sejas o compositor cego, quer sejas o coreógrafo surdo. O que Levinas nos propõe é um novo movimento na sua direção, através do movimento na direção do Outro. É um movimento que, como ele não se cansa de afirmar, depende do teu desejo e da tua bondade. Um desejo e uma bondade que aceitam naturalmente a dominação do Mesmo sobre a totalidade. Assim é o teu mundo, assim o contempla a tua ipseidade. Todavia, desejando o outro lado a que te leva o infinito, não como sede que se sacia mas como desejo que refulge, eis que te ofereces, perante um Outro, como uma presença em face de um rosto. O rosto do Outro, de cujo desejo se produz o infinito. Essa dádiva de uma totalidade suspensa pelo movimento do infinito é, pela suspensão da liberdade do Eu em favor da alteridade de Outrem, uma determinação estritamente ética.

Mas quem é este rosto, ou melhor, o que vem a ser um rosto? - Perguntas tu, com a tua paciência por um fio. Mantém a serenidade, que tão doutamente nos foi concedida por Heidegger, e naveguemos por instantes na sua totalidade hifenizada. Recapitulando uma lógica de existências do ser e desvelamento dos entes, bem que já te poderias permitir uma experiência de alteridade como traço identitário da tua experiência de colaboração alcançando o outro e permitindo receber o outro que te vem ao encontro, harmonizando-te e sintonizando-te com ele, dispondo-te ao desejo de desvelamento do outro em implicação contigo enquanto ser-no-mundo. E se fosses-no-desejo (enquanto suspensão anterior à representação do mundo) serias possível com-o-outro enquanto suspensão anterior à tua representação da sua consciência. Aí o outro poderia existir para além da tua empatia por ele, ou anterior à tua particular percepção dele, que sempre derivaria da tua percepção de ti próprio. Nesta fenomenologia “totalitária” poderias encontrar em ti-mesmo, juntamente com o sujeito que te percebe, um alguém pré-pessoal dado a si-mesmo. Isto se, por um lado, as tuas percepções permanecessem excêntricas enquanto iniciativas do teu juízo e, por outro lado, se o mundo percebido permanecesse num estado de neutralidade, sem se deixar identificar

nos objetos, nem tampouco ser reconhecido como um sonho. Se conseguisses urdir tal enredo, de tudo o que existe nada estaria exposto diante de ti e, então, um Outro poderia co-existir contigo, permanecendo tu, ainda assim, numa relação exclusiva com a imanência das coisas.

Todavia, este mundo de absoluta neutralidade, pré-pessoal, excêntrico em relação a si mesmo, só te acena na transcendência, só se doa no infinito. Pensa um pouco sobre isso, pensa em mim como em ti próprio, mas anterior a ti mesmo, antes de te constituíres na tua identidade e antes de reconheceres o mundo em ti. Talvez logres capturar esse paradoxo, porém, assim que lhe deitas a mão - no instante em que ele se parece inscrever no teu acervo neural - *zupt*, ei-lo que se escapa desarvorado por entre os teus dedos, como uma lebre de março. Perseverar na sua perseguição levar-te-á uma e outra vez ao teu ponto de partida, que é sempre o teu ponto de chegada, que mais não é que a tua totalidade. Mas a transcendência dá-se em levando, ainda assim, essa perseverança ao infinito, em fazendo dela uma maneira de ser muito tua, infinitamente dada e generosa, perante uma obra que desejas como te desejas a ti mesmo.

Enfim, o infinito extravasando a ideia do infinito põe em causa a liberdade espontânea em nós. Dirige-se, julga-a e condu-la à sua verdade. A análise da ideia do Infinito, à qual só se tem acesso a partir de um Eu, culminará com a ultrapassagem do subjetivo (Levinas 2017, 39).

Que infinito é este então, que não é lugar algum nem coisa nenhuma, mas que parece ser capaz de te elevar para outra dimensão, ou de te transportar para outro mundo que não este em que caminhamos?

A experiência de um mundo que em ti próprio se abre a outrem é a implicação que o devir experiência da colaboração possibilita na ativação do infinito. É a ativação desse infinito que permite a separação radical entre o Mesmo e o Outro, e te deixa suspenso, quieto na tua liberdade e ansioso por um Outrem, na ética da tua bondade e na determinação do teu desejo. Essa ativação produz-se sob a forma de vida interior, um acontecimento dentro do teu ser que não consiste em refletir o Ser. É antes uma maneira de ser que te atravessa, um impulso de resistência à tua ipseidade, um gesto psíquico que te separa radicalmente da tua totalidade. A esse movimento, que qualquer imagem destrói, chama Levinas de “psiquismo”. Um psiquismo que nos instiga continuamente para lá de cada novo horizonte. No seu eterno retorno, o psiquismo do

infinito não se limita ao reflexo do ser, é antes uma maneira de ser, um estado de colaboração que resiste ao *cogito* da totalidade. Nos personagens conceituais, o psiquismo abre a dimensão que essa maneira requer: “A dimensão do psiquismo abre-se sob o impulso da resistência que um ser opõe à sua totalização, é efeito da separação radical” (Levinas 2017, 40).

É lá que está a obra, separada de ti por um multiverso. É de lá que vem o Outro, separado de ti pelas fronteiras da tua totalidade. E, no entanto, o seu rosto está mesmo à tua frente. Só que o teu olhar nem o cobiça nem o captura, antes se doa, juntamente com o teu mundo, “numa relação por cima das coisas, doravante possivelmente comuns” (Levinas 2017, 38). Finalmente, já não te limitas a deslizar entre a repetição e a diferença, porque já não estás sozinho em face do plano de imanência. Sobre ele estão agora dois seres substanciais, pele, carne, osso e sangue, inspirando as imanências do espaço no tempo, mas respirando entre si o infinito. E, sobretudo, já não estás inteiramente perante um outro em relação a ti, mas um outro que estará mais contigo à medida que for cada vez mais em relação a si mesmo. Levinas 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 (Levinas 2004, 59).

O modo como o Outro se te apresenta, ultrapassando a ideia de um Outro em ti, é aquilo a que Levinas distingue como rosto. O rosto não é um tema que tu misturas e remexas e decantas na tua massa cinzenta. O rosto é um eu-próprio Outro que se expressa e que ao expressar-se destrói a imagem plástica que te deixa. A verdade de um rosto não é um ser impessoal no qual identificamos um ente. O rosto é uma expressão que atravessa todas as representações do ser para “expor na sua forma a totalidade do seu conteúdo, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo (o que não se consegue por uma qualquer modificação do conhecimento que tematiza, mas precisamente pela viragem da tematização em discurso) (Levinas 2017, 38). A expressão se atualiza no discurso, seja qual for a linguagem. Pelo psiquismo do infinito, a expressão do rosto é o Outro antes da sua tematização na totalidade, uma expressão que não expressa outra totalidade mas antes se faz mundo porque te traz sempre mais do que o

que tu próprio conténs, porque o conteúdo dessa expressão é sempre a própria expressão – o rosto do Outro. O rosto é a própria linguagem. Olhar o rosto é captar a palavra, receber a imagem, estremecer no movimento, escutar a melodia, tatear a sua pele numa carícia infinita: “Abordar Outrem no discurso é acolher a sua expressão onde ele ultrapassa em cada instante a ideia que dele tiraria um pensamento. É, pois, *receber* de Outrem para além da capacidade do Eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito”(Id.). Olhar o rosto é receber!

Vejo um sorriso no teu rosto, meu bom leitor. Os dois eixos da nossa *in*Disciplina encontram-se, por fim, no infinito, no não-lugar em que a dialogia se funde na experiência, em que o rosto do outro se metamorfoseia em linguagem, em que a obra coreográfico-musical se virtualiza na alteridade do gesto da sua composição.

No estado de colaboração, a tua abertura infinita ao rosto do outro é, por fim, a alteridade irreduzível que se oferece ao caminho da experiência. E é a produção de alteridade que produz transformação em ti e no outro, ambos imersos na correnteza desveladora de um mundo intersubjetivo, apropriado pela experiência de colaboração, na dialogia e para lá da razão dialógica, na substancialidade do espaço e na construção do tempo, na totalidade da experiência e na transcendência da alteridade - fratura de ti próprio que te atualiza na expressão do Outro: “A conceitualização do sensível tem já a ver com este corte na carne viva da minha substância, da minha casa, na conformidade do que é meu a outrem, que prepara a descida das coisas à categoria de mercadorias possíveis” (Levinas 2017, 65).

Uma 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” (Levinas 2004, 61). Ainda que não possas escapar à representação do rosto, preservas o rosto no infinito que o teu desejo persegue, no movimento com que a tua bondade abre mão da tua ipseidade, na determinação de capturar um valor virtual sempre distante, sempre fugidio e inintegrável, impelido nessa constância pela sua infinita juventude. E dispões-te a fazê-lo porque criar valor é a vocação primeira do teu estado de colaboração; o valor da alteridade deságua definitivamente na magnitude do plano de composição, ele é a suprema beleza da virtualização obra. Cabe a ti, e só a ti,

identificar, compreender e produzir o valor que só se doa na abertura a outrem e no rosto do outro.

O devir infinito do teu psiquismo é o infinito devir do rosto do outro. A sua alavanca será capaz de cercear a própria liberdade com que reduz o outro ao mesmo, no momento em que o capturas. Na parafernália da tua invenção cognitiva e no pleno usufruto da maquinaria dialógica, toda a tematização e conceitualização se afirmam na tua liberdade ontológica, és perfeitamente livre de entender e de ser-no-mundo. Ao ativares o psiquismo do infinito suspendes, todavia, a totalidade inscrita na tua liberdade, porque respondes generosamente ao clamor da obra pelo primado da ética. Por isso os personagens conceituais se concedem ao desejo e à bondade, só assim se comprometem radicalmente na produção de alteridade na experiência de colaboração. “A liberdade que lhes é comum, é precisamente o que os separa” (Levinas 2017, 63). O infinito instaura essa ponte entre irmãos desavindos.

Acho que consegui finalmente ver o teu rosto, meu bem-aventurado leitor. Vejo que, ao abraçares a transcendência do infinito, a imanência pousa na tua pele como uma borboleta. Esta é a nova e definitiva intensidade que aflora no plano de imanência da nossa *inDisciplina* da colaboração: o turbulento convívio entre liberdade, no erguer inventivo da totalidade, e a ética, no psiquismo do infinito que lhe outorga alteridade. Liberdade e ética se perfilam, triunfalmente, como determinações privilegiadas da dialogia e do estado de colaboração. E é essa, na verdade, a tensão primordial, que aciona os dois eixos desta *inDisciplina*: A casa de cada um (livre determinação do outro pelo mesmo) e a epifania do rosto de outrem (doação ética do mesmo ao outro).

Agora, o coreógrafo surdo fecha os olhos e, nessa escuridão infinita, ouve por fim a miríade de vibrações em que reverberam as substâncias musicais da obra. Finalmente, o compositor cego tapa os seus os ouvidos e contempla, no deslumbramento do mundo, os corpos que dançam nesse palco de silêncio.

Fuga XIV – Pena e Ventura

Tal é a definição de liberdade: manter-se contra o outro apesar de toda a relação com o outro, assegurar a autarcia de um eu. A tematização e a conceptualização, aliás inseparáveis, não são paz com o Outro, mas supressão ou posse do Outro (Levinas 2017, 48).

Com um *puff* surdo e mole, o compositor Tristão Ventura deixa-se cair sobre o colchão da sua cama. Regressa de uma noite festiva em companhia do seu velho amigo Orlando Pena, também ele compositor musical e, como ele, igualmente propenso a criações multidisciplinares. No passado partilharam intensamente algumas experiências criativas e frequentaram círculos de amizade concêntricos, círculos que se foram suavemente descentrando até acabarem por perder o contato.

Orlando Pena reside há já uns bons anos em Berlim, bem casado com uma Erika e pai de um pequeno e encantador Heiner. Aproveitando agora uma visita ao seu país natal, desafiou Ventura para um jantar num restaurante recuperado das suas velhas rotinas, criando o ensejo de colocarem a conversa em dia - uma conversa que jorrou em golfadas desordenadas, com os dois amigos se atropelando mutuamente entre recapitulações saudosas e atualizações surpreendentes. A volúpia do reencontro, pontuada pela alegria do restabelecimento de uma amizade muito estimada, prolongou-se pela noite fora, num périplo jovial por outros bares e botequins, igualmente resgatados às suas remotas andanças.

Agora sozinho, no remanso do seu lar e remetido a uma horizontalidade agradecida, Ventura sente, com deleite, os seus músculos se distenderem um a um, aqui um tendão, ali um ligamento, enquanto pela sua mente vão passando imagens soltas dessa noite, embelezadas por emoções gratificantes. Porém, entre as variadas revelações partilhadas, há uma que o impressiona com uma insistência particular, regressando uma e outra vez entre fragmentos de pequenos episódios domésticos, aventuras pitorescas e germanidades em geral. Uma ocorrência que tange uma arcada dissonante sobre as amenas harmonias dessa noite.

Trata-se de uma notícia relacionada com o passado mais ou menos recente da vida profissional do seu amigo e que diz respeito à sua relação com um outro amigo

comum, o coreógrafo Matias Alvaraz (o velho Alvaraz), com quem Pena mantinha há muitos anos uma colaboração estreita e bastante bem-sucedida, e da qual resultou um número considerável de obras, por sinal bastante bem recebidas pelo público e largamente festejadas pela crítica.

Ainda antes de Pena, o próprio Tristão Ventura chegara a ser convidado por Alvaraz para uma produção conjunta que, todavia, não conheceu qualquer réplica, o que resultou num leve e benigno melindre para compositor, sem qualquer consequência na amizade entre os três. Já entre o coreógrafo Matias Alvaraz e o compositor Orlando Pena se foi desenvolvendo aquilo a que poderíamos chamar de uma dupla profícua, ou um dueto propício, ou seja, uma daquelas colaborações em que, de obra para obra, se vai consolidando um entendimento fecundo, uma frutífera convergência de intencionalidades, de vocabulários e de procedimentos, redundando numa osmose expressiva deveras eloquente, cuja qualidade transcende sobremaneira o idioma particular de cada criador. Ora, entre duas colheradas de pudim de ovos, Pena anunciou o fim dessa colaboração.

A história conta-se em duas penadas. Parece que o coreógrafo Matias Alvaraz foi convidado pela CND para uma criação de generosas dimensões, tendo, por sua vez, convidado o seu parceiro Orlando Pena para compor a música. A CND é uma daquelas companhias de dança estatais dotada de significativos recursos orçamentais, de um numeroso corpo de bailarinos, de uma estrutura administrativa medianamente burocrática e de um departamento de produção bastante proativo e omnipresente. Esta era, em suma, uma oportunidade de sonho para qualquer artista do ramo. A encomenda inicial previa a participação de uma orquestra sinfônica, mas posteriores constrangimentos orçamentais levaram Pena a contrapropor a criação de uma espécie de sinfonia para *ensemble* de instrumentos eletroacústicos, com a nada despicienda vantagem de poder concentrar em si próprio o controle total da produção musical. Parece também que o compositor recebeu, no entanto, um convite igualmente irrecusável para participar numa residência artística com a duração de um mês numa cidade americana, agendada precisamente para a mesma altura em que deveriam começar os primeiros ensaios. O impasse produzido pela coincidência foi solucionado a contento, com o compromisso de Pena em aproveitar esse evento para iniciar a sua composição, contra o fornecimento, por Alvaraz, de filmagens recolhidas nos ensaios, por via de correio eletrônico e sempre que considerasse adequado.

Chegado o momento, lá voou Orlando Pena para longe, deixando ao coreógrafo um forte abraço e um até à vista.

É aqui que o destino marca a sua hora, fazendo desabar sobre esta aventura uma tragédia digna das tradições mitológicas clássicas. No dia seguinte à acomodação no campus onde iria decorrer a sua residência artística, deflagra sobre a costa leste dos Estados Unidos um daqueles furacões crismados com nomes próprios femininos (como *Katrina*, *Irene* ou *Fiona*, havendo até notícia de uma *Claudette*) e semeando, entre ventos ciclônicos e dilúvios bíblicos, um rastro de alagamentos, quedas de árvores, telhados destroçados, colapsos energéticos, evacuações aflitas e toda a sorte de calamidades humanas e materiais. Uma palmeira, que não escapou à ira local do tornado, tombou sobre o telhado do encantador *bungalow* reservado para o compositor Orlando Pena, destruindo de um só golpe a cama onde iria dormir e as suas risonhas perspectivas para a temporada.

Tomadas as medidas as de emergência mais prementes, todos os participantes da jornada residencial foram, algo atabalhoadamente, acondicionados no edifício principal, tendo sido improvisada uma espécie de camarata que não evitou alguma promiscuidade e outros aborrecimentos de idêntico jaez. Mas o pior foi o total isolamento em que se encontraram de repente todos os envolvidos, organizadores e participantes. Os estragos naquela zona incluíram a interrupção do fornecimento de energia e, conseqüentemente, de toda a possibilidade de comunicação. Um membro da organização do evento ficou com a incumbência de se dirigir a uma cidade próxima, menos castigada pela fúria dos deuses, e de telefonar para os familiares dos artistas de modo a comunicar a sua boa saúde e o controle, ainda que precário, da situação. Porém, o restabelecimento da normalidade nestes casos é sempre difícil e pouco propenso a previsões otimistas, de sorte que o compositor Orlando Pena ocupou o resto da sua estadia em atividades avulsas, numa espécie de turismo cultural de matizes catastróficos, vagamente atenuado pelo convívio solidário com os seus companheiros de infortúnio. No meio deste caótico estado de coisas, não só não encetou qualquer espécie de impulso composicional (para o qual seriam necessários meios logísticos elementares e alguns laivos de disponibilidade espiritual), como não logrou realizar qualquer contato direto com o seu amigo Matias Alvaraz (e muito menos com a produção da CND).

Do outro lado do oceano, o silêncio forçado de Pena foi recebido com progressiva perplexidade e crescente agastamento. Na aflição da tormenta e na confusão do rescaldo, os organizadores americanos limitaram-se a informar as famílias dos artistas

sequestrados pela catástrofe, dispensando-se de ulteriores diligências e concentrando-se noutros e múltiplos aspectos do pandemônio geral. Já no velho continente, tanto a produção do teatro como o próprio coreógrafo se mantiveram na ignorância do ocorrido, ou não ligaram a devida importância aos noticiários ou, pura e simplesmente, não somaram dois mais dois.

Quando, por fim, regressou ao seu país, o compositor Orlando Pena encontrou a sua caixa de correio eletrônico atafalhada de mensagens do produtor, cronologicamente ordenadas por delicadas solicitações de contato iniciais, seguidas de frias convocatórias, depois por protestos formais e, finalmente, por indignações explícitas, desfeitas coléricas e ribombos em geral. É claro que, esclarecidos os fatos, se amenizaram os humores, mas não se extinguíram por completo as sequelas da borrasca.

Orlando Pena mergulhou de imediato na sua azáfama composicional, enquanto que, nos estúdios de dança, a elaboração coreográfica ia já adiantada. Em poucos dias procedeu à entrega das primeiras propostas musicais, gravações que Matias Alvaraz ia experimentando sobrepor ao movimento já criado. Não se sabe se devido à impressão de alguma inconsistência estética, a algum déficit de inspiração ou, pura e simplesmente, a algum equívoco programático, esses primeiros resultados não tiniram, todavia, as campanhas epifânicas da coesão expressiva. Algum pauzinho emperrava a engrenagem criativa que tanto Pena como Alvaraz se habituaram a ter como infalível.

Ao cabo de meia dúzia destas interações, o coreógrafo solicitou a presença de Pena no estúdio para a avaliação conjunta do fenómeno e para a esgrima de agulhas a acertar. Porém, o espectro da estreia se aproximava e o compositor defendia que a sua deslocação ao estúdio configurava uma perda de tempo, tempo esse que seria mais bem aproveitado se investido no labor da criação, para o qual (segundo o próprio) apenas necessitava do apoio de vídeos do material coreografado.

Foi neste ponto da narrativa que o compositor Tristão Ventura detectou a emergência do *pathos* de uma tragédia anunciada. Se estivesse no lugar de Pena, a solicitação do velho Alvaraz soaria aos seus ouvidos como um apelo do cosmos, uma advertência do destino, um claro sintoma da sua negligência em relação aos voláteis desígnios da obra em progresso. No seu lugar, Ventura não teria pensado duas vezes em arrepiar caminho, prontificando-se a garimpar no material já produzido pelo coreógrafo a chispa inventiva que claramente lhe escapava. Mas nada disso aconteceu. A labuta

prosseguiu em trilhos paralelos, com Pena para um lado, engolfado dia e noite na solitária vertigem da sua composição, e Alvaraz para outro, atolado num pântano de desconfianças e irritações, tentando ainda assim finalizar o seu desenho coreográfico.

A ansiedade do coreógrafo em relação às adversidades da sua colaboração começou então a transbordar da sala de ensaios para os corredores do teatro, infiltrando-se insidiosamente nos escritórios da produção e acabando por criar perniciosos bores no gabinete da direção da companhia. Para cúmulo, enquanto o compositor Orlando Pena dobrava as noites em renhida batalha contra o tempo, ia ganhando espessura a discussão dos méritos do seu trabalho, discussão essa muito influenciada por uma má vontade galopante e por uma desconfiança que se generalizava, a qual, por sua vez, ia minando cada vez mais a recepção das propostas musicais, numa bola de neve de insinuações que alastravam como urticária no corpo de dança, acabando por embaciar os espelhos dos estúdios com as fofocas dos bailarinos.

Com o correr dos dias e a iminência da estreia, foi tomando forma, no pequeno comité da CND, uma reconfiguração estratégica da produção, prevendo medidas radicais para o problema musical e agregando umas trapalhadas com contratos que agora não vem ao caso. A verdade é que, quando por fim o compositor deu por concluído o seu trabalho, satisfeito com o resultado e orgulhoso da sua tenacidade (totalmente alheado dos efeitos perversos da sua inusitada *hubris*), foi confrontado com a dispensa sumária dos seus serviços, agravada com recriminações alvoroçadas e vagas acusações de sabotagem. Após mais meia dúzia de ocorrências menos relevantes, a peça acabou por ser concluída com o recurso a gravações fragmentárias de composições avulsas e os dois velhos amigos nunca mais se falaram. Seguiu-se uma escaramuça que envolveu o coreógrafo, o compositor, a direção da CND e a sua tutela governamental, e que meteu ao barulho advogados, testemunhas e papelada probatória, um banzé dos diabos que, todavia, não alterou no essencial os contornos desta embrulhada.

De olhos fechados e deixando-se embalar pela quietude da noite, o compositor Tristão Ventura reflete na dimensão trágica de todo o episódio, e as suas cogitações recaem sobre o destino da obra, desta obra mutilada nas suas premissas e suprida com uma prótese equívoca e vil. Uma obra que havia sido congeminada, nos seus alvares, com a radiosa antecipação de potências cruzadas entre ímpetos coreográficos e ressonâncias musicais. Uma obra que fora acarinhada na sequência de glórias anteriores e almejada como oportunidade de transcendência de práticas artísticas e de convivências criativas

amplamente experimentadas. Uma obra viva como um organismo fecundado na cumplicidade histórica da identificação criativa e da amizade. Uma obra que prometia a sua prodigiosa produção de sentidos híbridos no devir de movimentos humanos sobre texturas musicais, misturando-se na eclosão de intensidades ora emocionantes, ora comoventes, ora empolgantes, ora melancólicas, ora desconcertantes, ora gráceis, ora opressivas, ora tudo isto embutido numa gramática a duas vozes que ressoariam com uma só. Uma obra que nasceu na primeira palavra trocada entre o coreógrafo e o compositor e que, na amarga ironia da sorte, se finou na última, dando lugar a uma outra obra, porventura com outras prolixidades expressivas e outras virtudes intensivas, mas uma obra decepada da sua inteireza primordial, da sua convivência poética, da sua potência dual.

Que tragédia! - murmura Ventura, dando uma volta sob os lençóis. Coitado do Orlando... na aflição dos prazos encolhera o mundo numa tela privativa, enquanto o mundo, lá fora, ia traçando a sua desdita colaborativa com o impiedoso carvão da entropia. O compositor Tristão Ventura quase consegue ver o isolamento das grossas paredes da ipseidade blindando a vertigem produtiva do seu amigo Pena, sem que este se aperceba de que, na liberdade cega do seu voluntarismo, armadilha fatalmente a sua própria obra. Mas que pena...

A sonolência vai embotando os seus pensamentos e é no limite da consciência que Ventura prossegue a reconstituição do episódio, mas colocando-se agora no lugar de Matias Alvaraz. Passo a passo, imagina primeiro a alegria da encomenda de uma nova obra, a oportunidade de trabalhar com uma grande companhia de repertório, o entusiasmo de uma nova experiência com o seu amigo Orlando Pena. Depois imagina os primeiros ensaios no conforto de um teatro moderno e bem equipado, com o luxo de um elenco com dezenas de bailarinos. Pensa no silêncio sobre o qual coreografara os primeiros passos, os primeiros elos de transmissão entre os corpos, o desenho das primeiras massas em seus desafios gravíticos. Logo presume as primeiras necessidades de confronto sonoro, os primeiros questionamentos musicais, as primeiras fantasias de totalidade performativa. A seguir, compõe as imagens mentais do seu estranhamento pela ausência de notícias do compositor, do escorregar dos dias sobre o linóleo silencioso do estúdio, da progressiva ansiedade pela sua investida forçadamente solitária nos trilhos da criação. Idealiza então a forma como essa inquietação se alastrara em si próprio, primeiro em aflições íntimas, depois em comentários lacônicos, seguindo para a partilha de perplexidades indignadas

até ao assomar de um rancor geral, angariando para a gravidade da circunstância a empatia do departamento de produção e da própria direção do teatro que, por sua vez, regurgita nervosamente perspectivas e conjecturas exasperadas que mais não fazem do que enfatizar a sua solidão. Logo recria o alívio pelo regresso do compositor, o retomar da sua energia auspiciosa, a excitação antecipada pelo confronto do seu movimento com as propostas musicais, a efetivação dessas propostas e desse confronto, o desapontamento pela distância entre o que observa e o que imaginou, a transformação desse desapontamento em preocupação, depois em aflição, depois em cepticismo, depois em tristeza, depois em cólera, depois em pânico e finalmente em determinação apocalíptica e arbítrio avassalador e adeus compositor! Realmente, que pepino...

Cedendo ao avanço da modorra, o compositor Tristão Ventura aninha-se em vagas ponderações de uma possibilidade alternativa para este desenlace funesto. Teria tudo que ser assim, com um enredo tão inexoravelmente dramático e com um desfecho tão penalizador para toda a gente? Não teria sido possível ao coreógrafo ter identificado na música possíveis ajustes ao rumo da sua invenção coreográfica, ao invés de ter antecipado a evidência de uma incompatibilidade fatal? Não teria sido oportuno um pequeno esforço de alteridade, um pressentimento de exorbitância na sua avaliação das circunstâncias, um ardente desejo de ajuizar melhor o comportamento do seu amigo? E não desencadearia tal disposição um recíproco vice-versa? Não poderia ter confiado um pouco mais nas suas boas memórias de processos anteriores, pensando no assunto com mais calma e desencantando uma qualquer estratégia de realinhamento entre o seu pensamento e o de Orlando Pena? E se sim, não teria esse seu gesto o poder de atrair o pensamento de Pena na direção do seu próprio pensamento? Não seria esse gesto capaz de despertar em Orlando Pena um providencial excedente de visão? E vice versa? E não seria possível, mesmo depois do caldo entornado, encontrar no meio desta conversa de surdos um diapásão adequado a um benfazejo recomeço, compromissado na velha cumplicidade da parceria e confiante na sua tradicional loquacidade? Não haveria uma alternativa menos torpe do que esta implacável zaragata de subjetividades? Afinal eram tão amigos... talvez se tivesse insistido na presença de Pena no estúdio... ou talvez se o tivesse procurado no seu território... talvez, quem sabe, Pena tivesse tido oportunidade para uma revelação, para um lampejo súbito e inspirador, para uma iluminação... talvez os seus rostos se encontrassem e se reconhecessem um no outro como o relâmpago se reconhece no trovão... ou como a montanha se reconhece no eco... ou como a porta se

reconhece na campainha... ou como a lágrima se reconhece no soluço... ou como a noite se reconhece... no silêncio... ou como o pernilongo... se reconhece... no zumbido... ou como...

Um ronco discreto acompanha o pequeno espasmo involuntário que agita o corpo dormente do compositor. A letargia ganha o seu terreno, trazendo consigo devaneios mais para o onírico, confundindo o sonolento raciocínio de Ventura. O compositor imagina agora o seu amigo Orlando Pena curvado sobre o braço ondulante de uma guitarra, ora dedilhando escalas meteóricas ora suspendendo os seus braços nas cordas do silêncio, enquanto Matias Alvaraz rodopia como um dervixe sobre um praticável transparente, soltando borbotões de uma poeira fina e brilhante que, a cada volta do seu corpo, vai sendo iluminada com novas cores, âmbar, carmim, fúcsia, esmeralda, ocre, jasmim, lima, magenta, púrpura, ouro, prata, enquanto a plateia solta uma espécie de melopeia contínua, uma toada de anjos e querubins, um hino a uma qualquer pureza original...

Tristão Ventura adormece profundamente. Mas logo mergulha num pesadelo aflitivo. Agora o compositor desta odisséia é ele próprio, fugindo de um cenário de guerra, entre o ribombar de explosões e o guincho de ferros retorcidos, debaixo de uma chuva de cinzas e destroços, no meio de gritos e esgares, enquanto centenas de bailarinos fogem pelas suas diagonais ao som das sete trombetas do apocalipse.



Figura 15: "Totalidade e infinito".

Cadência Final - O outro, a obra e o ciclo cardíaco da colaboração

Bom, meu dedicado leitor, parece que chegamos ao fim da nossa jornada. Tudo tem um princípio e um fim, chegou a hora de nos separarmos. Espero que sigas pela tua estrada um pouco mais versado em relação aos teus próprios processos colaborativos, um pouco mais ágil em face das velocidades do plano de colaboração, um pouco mais aberto às incidências da experiência de colaboração e, a bem da obra, um tudo nada mais inseguro em relação às tuas convicções expressivas. Tudo isto com sua conta, seu peso e sua medida, claro está; longe de mim insinuar na tua cognição inventiva qualquer espécie de debilidade. Muito pelo contrário.

Já sabes perfeitamente onde estás! A tua ipseidade é marcada de forma inevitável pela gravidade desta nossa boa e velha Terra, que te oferece um mundo sensível referenciado na sua extensão por um plano horizontal debruado nos seus limites por um horizonte que, a cada momento, podes contemplar girando trezentos e sessenta graus em torno de ti próprio. Quanto ao tempo, ele é parametrizado pela experiência da tua própria longevidade, pelas voltas que o planeta completa em torno do sol, pelo encadeamento contínuo das estações do ano, pelo nascer do dia e pelo cair da noite, pelas horas, minutos e segundos que o teu relógio transforma em três círculos concêntricos. Mesmo quando mergulhas com Einstein no cone do passado ou do futuro, ou quando divagas nas possibilidades quânticas da ondulação da matéria, o mundo gira em volta do teu entendimento, como se este exercesse uma atração gravítica sobre o universo em direção à tua própria interioridade. O mundo é absolutamente teu, e és absolutamente livre de o erguer à forma e semelhança do teu sentimento de ti e de o consolidares nos movimentos da tua consciência alargada. Porém, nos confins da constelação de *Auriga*, passam-se coisas que tu nem consegues imaginar. E isto porque virtualizar o espaço e o tempo nessas paragens, com o pormenor, a multiplicidade, a heterogeneidade, a simultaneidade e a intensidade com que produzes a tua própria presença no mundo, só com doses generosas de psiquismos do infinito. Passe a pompa da metáfora, assim ocorre com a virtualização da obra.

É claro que, na tua jornada pessoal como coreógrafo ou como compositor, te interessa antes de mais nada o teu desempenho, que pretendes o mais ousado, justo e

virtuoso que estiver ao teu alcance. Neste quesito, temo que a nossa conversa não tenha sido particularmente útil. Mas não te faltam fontes de conhecimento onde possas garimpar valiosos e sempre novos contributos para aprimorares as tuas habilidades específicas. É caso para te dares ao trabalho, e serei o primeiro a encorajar-te a desenvolver os teus dotes expressivos e os teus talentos, tão vibrantes e peculiares. Parâmetros também não faltarão, inclusive aqueles que relacionam os teus bons serviços com bons serviços alheios, nos meandros diagramáticos das minúcias coreomusicais.

Mas espero que, aqui chegados, te concedas antecipar a obra que resultará da tua colaboração como um devir enigmático, uma potente latência, um labirinto empírico cuja primeira condição é a de que não o enfrentas sozinho. O pensamento que fomos edificando ombro a ombro, esta *in*Disciplina da colaboração, não tem qualquer outra ambição nem oferece qualquer outra serventia. Os devires dialógicos e as intensidades empíricas, impelidos no espaço e no tempo pelo psiquismo do infinito são afinal, o inverso de uma disciplina, o reverso de uma ciência, a sombra de um conhecimento.

Todavia, se pensares na obra coreográfico-musical presentificada num espaço cênico como um complexo indiscernível de perceptos e afectos, em que a música e os corpos se movem na homogeneidade da duração performativa, seria negligente da tua parte não considerares, a partir de hoje, a fratura que representa no processo criativo a tua desconsideração da produção de alteridade colaborativa. Neste aspecto, já me parece ter sido bem proveitosa a nossa convivência.

Daqui em diante talvez passes a observar o processo criativo na duração de um horizonte reverberante, na imagem fantasmática de uma obra virtual cujos contornos se vão gerando, transformando e consolidando à medida que caminhas serenamente em direção a ela. A composição da obra (a composição do movimento e a composição da música) ir-se-á materializando na confluência de imagens e sensações que, sejas tu um coreógrafo ou um compositor, irás negociando na duração da experiência de colaboração, na dialogia e na presença, aquém e além do diálogo. A obra é o teu destino (sejas tu o mesmo ou o outro) e nela se transfiguram, sublimam ou anulam todos os aparatos implicados na sua construção. Mas até atingires esse destino, cada momento é conquistado no silencioso confronto entre a tua liberdade e a tua ética, na serenidade

do entretecer das tuas percepções com as percepções de Outrem, dos afetos e das opiniões infligidas ou padecidas por ti e pelo outro no processo criativo - percepções e afetos cuja virtualidade é o devir primordial do plano de imanência desta *in*Disciplina da colaboração. É na experiência estética da obra que a invenção coreomusical se materializa, mas anterior a ela existe o caminho que a experiência de colaboração desbrava, que reunirá a intrincada expressão dos nexos (e aqui convocarás toda a linguagem que possibilitará todo o diálogo) na matéria imanente da obra.

Hás-de convir que foi uma bela jornada, a nossa, cheia de nexos exóticos e de intensidades benignas. Por mim, esforcei-me por te proporcionar uma experiência inspiradora, tanto no desafio conceitual que te lancei nos prelúdios como nas minhas sofridas provações impressionistas, de que te dei conta nas fugas. Algum conhecimento terás anexado à tua cultura colaborativa, assim como algum deleite terás experimentado nos devires literários da estrutura formal que apliquei ao nosso diálogo. Talvez tenha pecado, aqui e ali, por alguma presunção mais gongórica, algum excesso de detalhe, por alguma inépcia no *chiaroscuro* ou alguma ornamentação mais retorcida, quiçá demasiados penhascos e grutas demasiado obscuras, porventura um abuso de talha dourada. Quem sabe este pendor barroco me esteja marchetado na alma, ou talvez me tenha deixado influenciar em demasia pelo cravo bem temperado do meu velho João Sebastião, que me sugeriu este ir e vir entre elementos expressivos complementares. Destarte tentei mostrar-te a face sensual da colaboração nas minhas desventuras literárias, enquanto te interrogava sobre os mistérios do espaço e do tempo em homeopáticas doses conceituais. E assim fomos, ora nos ajoelhando perante Deus, ora celebrando as delícias da vida.

Temos, portanto, motivos e ocasião para comemorar. Convido-te, antes que abandones estas páginas, para uma dança final. Ou melhor, para uma suíte de danças, persistindo na inalação destes eflúvios setecentistas. Sempre aproveitamos, entre a graça saltitante de uma *Courante* e a solene majestade de uma *Sarabande*, para realizar a concisa diagramação das nossas conclusões dialógicas, invocando uma sintética retrospectiva da nossa já longa e opulenta cavaqueira.

1 . *Abertura* - A experiência de colaboração acontece na suspensão ética anterior ao mundo (no padecimento do mundo, para lá da atividade ou passividade) e,

simultaneamente, na livre afirmação do mundo, reflexo dialógico que fecunda o terreno da experiência.

2 . *Allemande* - 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. Todavia, antes desse passo, sua ipseidade se abriu ao infinito, reuniu sentidos articulados e identificou efeitos de presença, integrou percepções, afecções e opiniões na totalidade que insinua (em cada um dos personagens conceituais) a relevância deste aventuroso movimento de proposição.

3 . *Courante* - 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, um elo na totalidade e uma direção no infinito. 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.

4 . *Sarabande* - 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. Assim se joga o destino dos personagens conceituais. O compositor é então sujeito empírico da composição sobre a coreografia (no sentido em que se encontra exposto a ela e a padece) e da experiência de desvelamento do rosto do coreógrafo, assim como o coreógrafo é sujeito ao padecimento das experiências da composição musical e ao desvelamento do rosto 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 natureza expressiva (o rosto dos personagens conceituais).

5 . *Giga* - Mas um terceiro vetor ou linha de fuga mantém instável esta implicação dos criadores na direção da obra. Se o compositor musical caminha na direção do coreógrafo (se ele se retira para que apareça o rosto 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 rosto do compositor e reagindo reflexivamente no seu próprio pensamento), dirigindo-se simultaneamente à obra (se abrindo infinitamente à imanência da música e se projetando no pensamento do movimento e no esculpir da invenção coreográfica). Esta rede de intersecções de figuras de consciência envolve o devir de sentidos e de conceitos em implicação infinita, circulando incessantemente nos três vetores, permanentemente realimentados e projetados em novas transfigurações.

6 . *Rondó* - Além disso, sendo a obra depositária dos perceptos e afectos 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, abrem novos horizontes que se sucedem ao infinito; 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 afectos e perceptos do plano de composição.

Eis delineada uma singela teoria! Na *inDisciplina* da colaboração, os filamentos do devir, vibrando no *ideatum* do infinito, agitam livremente as suas permeáveis multidimensionalidades. Na experiência de colaboração, a produção de alteridade transforma as totalidades do mundo que, transformadas, são capturadas e possuídas pelos personagens conceituais, que nelas se reconformam, como fluxos sanguíneos numa espécie de ciclo cardíaco que pulsa continuamente nas artérias do processo criativo.

Tal movimento, na sua sístole, refere primeiramente o arco temporal da colaboração com suas linhas de fuga nas experiências históricas e na potência virtual do vivido - no vibrar da totalidade. Este é o seu contexto e o seu território, a líquida fronteira do seu plano de imanência. Em tal paisagem se apresenta um caminho sem bermas, um caminho de apreensão do mundo e de colocação no mundo. A suspensão das representações que nos constituem como ipseidade, tem como veículo a nossa exposição à duração na serenidade, (o nosso investimento na serenidade como possibilidade de abertura ao mundo) e, como ferramenta, o psiquismo do infinito (que nos permite vencer perpetuamente os horizontes da dialogia). O “estado de colaboração” é, por maioria de razão, um estado de serenidade no tempo. Na serenidade do estado de colaboração se forja a acuidade intensiva da *inDisciplina* da colaboração.

No movimento de diástole, os personagens conceituais prosperam no seu caminhar com o outro (no seu ser-com-o-outro), produzindo intersubjetividade simultaneamente dialógica e pré-representacional. Este caminhar abre uma janela para a alteridade no esforço de composição da obra, janela em que cada personagem conceitual se implica num *ideatum* bifocal: em direção à obra e em direção ao outro. A partir dessa janela, o eixo da dialogia (girando incessantemente em toda a extensão do arco temporal), expande-se então num plasma povoado de representações, células vivas do devir dialógico em cujo metabolismo se entrechocam, se arrombam e se penetram. Na expansão da dialogia se forja, nos personagens conceituais, a ampla permeabilidade à proliferação rizomática de sentidos e de efeitos de presença em implicação contínua nas suas totalidades.

Por fim, toda a proposição compositiva vai acompanhando a transformação da conformação composicional que resulta do devir experiência da alteridade colaborativa. Este aparenta 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 a totalidade 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 propícias paisagens da experiência.

E com estas palavras me despeço: até sempre, leitor amigo. Desejo, do fundo do meu coração, que as tuas dialogias futuras te sejam cada vez mais fecundas, que as tuas experiências sejam cada vez mais profundas e que os ventos da alteridade te sejam sempre favoráveis, enfunando as velas de novas obras cada vez mais brilhantes! Se algum vestígio desta *inDisciplina* vier a aflorar nesses processos, a paciência que tiveste comigo terá sido generosamente recompensada!

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que e o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. S. Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. S. Paulo: Martins Fontes, 2005.
- . “A introdução à metafísica.” Em *Os Pensadores: William James e Henri Bergson*, por William James Henri Bergson, 131-159. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- . *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- . *L'énergie spirituelle*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1990.
- BIGUENET, John. *Silence*. New York, London: Bloomsbury, 2015.
- BURKERT, Matthias. “The sound of Pina Bausch.” *The Guardian*. 24 de Ago. de 2014. <http://www.theguardian.com/stage/2014/aug/24/pina-bausch-music-sweet-mambo-tanztheater-wuppertal> (acesso em 23 de Jan. de 2015).
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.
- CALVINO, Italo. *As Cosmicómicas*. São Paulo: Schwarcz, 1992.
- . *Palomar*. Lisboa: Teorema, 1985.
- . *Se numa noite de inverno um viajante*. Lisboa: Editorial Teorema, 2009.
- . *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.
- CARVALHO, Mário de. *Quem disser o contrário é porque tem razão - Guia prático de escrita de ficção*. Porto: Porto Editora, 2014.
- CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. London: Faber & Faber, 2013.
- DAHLHAUS, Carl. “Estética Musical.” Em *Música*, por Rudolf Stephan, 132-142. Lisboa: Meridiano, 1978.
- DALCROZE, Émile Jaques. “How to Revive Dancing; Music and the Dancer.” Em *Making Music for Modern Dance*, por Katherine Teck, 6-10. New York: Oxford University Press, 2011.

- DAMÁSIO, António. *A Estranha Ordem das Coisas: A vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.
- . *Ao Encontro de Espinosa: As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003.
- . *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- . *O Livro da Consciência: a Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- . *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
- DAMSHOLT, Inger. *Coreomusical discourse: the Relationship between Dance and Music*. Copenhagen: University of Copenhagen, 1999.
- DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* S. Paulo: Moraes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- . *Bergsonismo*. S. Paulo: Editora 34, 1999.
- . *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- . *Diferença e Repetição*. S. Paulo: Edições Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles, e Félix Guattari. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. S. Paulo: Editora 34, 1996.
- . *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.4*. S. Paulo: Editora 34, 1997.
- . *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. S. Paulo: Editora 34, 1997.
- . *O que é a filosofia?* S. Paulo: Editora 34, 1996.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. S. Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ENGEL, Lehman. “Under Way: Composing for Martha Graham.” Em *Making Music for Modern Dance*, por Katherine Teck, 79-85. New York: Oxford University Press, 2011.
- FERNANDES, Ciane. “Dança-Teatro: Fluxo, Contraste, Memória.” *Mimus, Ano 2, nº4*, 2012: 76-79.
- FERREIRA, Acylene Maria Cabral. “Arte no pensamento de Heidegger.” Em *Arte no Pensamento*, por Fernando Pessoa (organização), 205-224. Vila Velha, Espírito Santo: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006.

- GIL, José. *Movimento Total - o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GILPIN, Heidi. "Dance Dramaturgy: speculations and reflections." *SARMA Laboratory for discursive practices and expanded publication*. 2000. <http://sarma.be/docs/2869> (acesso em 17 de Mar. de 2016).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos." Em *Comunicação e experiência estética*, por Hans Ulrich Gumbrecht, 50-63. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- . *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HAWKING, Stephen W. *Uma Breve História do Tempo: do Big Bang aos Buracos Negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- . *Ser e Tempo - Parte I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- . "Serenidad ." Em *Textos Fundamentales*, por Martin Heidegger, 309-318. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- HODGINS, Paul. *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth- Century Dance: Music, Movement, and Metaphor*. London: Edwin Mellen Press, 1992.
- HOGHE, Raimund. "Dancing the Sublime." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vo. 32, n°2, 2010: 24-37.
- JORDAN, Stephanie. "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge." *Dance Research Journal*, Vol. 43, No. 1, Summer de 2011: 43-64.
- JOSEPH, Charles M. *Stravinsky and Balanchine: a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- . "Aprendizagem, arte e invenção." *Psicologia em Estudo, Maringá*, v.6, n.1, 2001: 17-27.
- KERKHOVEN, Marianne Van. *Looking without pencil in the hand*. 1994. <http://sarma.be/docs/2858> (acesso em 23 de Jan. de 2015).
- KHAN, Charles H. *A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário*. Paulus: S. Paulo, 2009.
- KIM, Chan Ji. *Composer and Choreographer: a study of collaborative compositional process*. Gainesville, Florida: University of Florida, 2006.

- LABAN, Rudolph. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summos, 1978.
- LEPECKI, André. "Dance Dramaturgy: speculations and reflections." *SARMA Laboratory for discursive practices and expanded publication*. 2000. <http://sarma.be/docs/2869> (acesso em 17 de Mar. de 2016).
- LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- . *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2017.
- LIMÓN, José. "Dancers are Musicians are Dancers." Em *Making Music for Modern Dance*, por Katherine Teck, 287-292. New York: Oxford University Press, 2011.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MASSIMI, Marina, e Miguel Mahfoud. "A pessoa como sujeito da experiência: um percurso na história dos saberes psicológicos." *Memorandum - memória e história em psicologia*, 13. Nov. de 2007. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/02MassimiMahfoud.pdf>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. S.Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KIRBY, Michael e Richard Schechner. "An Interview with John Cage." *The Tulane Drama Review*, 1965: 50-72.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. "Etnomusicologia e significações musicais." *Per Musi, Belo Horizonte*, 2004: 5-30.
- NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets (fac-simile)*. Lyon: Aimé de Laroche, 1760.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- RIEGGER, Wallinford. "Synthesizing Music and the Dance." Em *Making Music for Modern Dance*, por Katherine Teck, 59-61. New York: Oxford University Press, 2011.
- SHELDRAKE, Rupert. *Ciência sem Dogmas*. S. Paulo: Cultrix, 2014.
- SILVA, Jeferson Flores Portela da. "O Si mesmo em Paul Ricoeur: o problema ético na ipseidade do si." *Actas II Congreso internacional de la Red española de Filosofía, Vol. II*. Madrid: Red española de Filosofía, 2017. 47-55.
- SOUZA, Solange Jobim e Elaine Deccache Porto e Albuquerque. "A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana." *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, 7 (2), 2012: 109-122.

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich. "Ballet in the Letters of Tchaikovsky." *Ballet in Russia - History of Russian Ballet*. 1990. http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt17.html (acesso em 09 de 01 de 2018).

TECK, Katherine. *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the formative years of a new american art*. New York: Oxford University Press, 2011.

VARGA, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. Londres: Faber & Faber, 1998.

VASCONCELLOS, Jorge de. "A ontologia do Devir de Gilles Deleuze." *Kalagatos - Revista de Filosofia do Mestrado Academico em Filosofia da UECE*, V.2, n^o4, 2005: 137-167.