



**DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE**

**A UMIDADE DAS ALMAS: ANATOMIA
DO PROCESSO CRIATIVO DE UMA
OBRA COREOGRÁFICO-MUSICAL**

**A UMIDADE DAS ALMAS: ANATOMY
OF THE CREATIVE PROCESS OF A
CHOREOGRAPHIC-MUSICAL WORK**

João Paulo Lucas¹
Universidade de Brasília – UnB

RESUMO

Com este artigo se pretende analisar a criação de uma pequena obra coreográfico-musical, considerando a sua provocação filosófica inicial (os fragmentos de Heráclito), e os seus momentos de pré-produção e de produção, objetivando o entendimento de uma operacionalidade compositiva que interroga a implicação entre as séries divergentes dos pensamentos musical e coreográfico. Esta obra surge, nesse sentido, como materialidade possível decorrente do diálogo entre o pensamento conceitual e o fazer artístico.

Palavras-chave: Composição, Coreografia, Música, Colaboração, Dramaturgia.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the creation of a small choreographic-musical work, considering its initial philosophical provocation (the fragments of Heraclitus), and its moments of pre-production and production, aiming at the understanding of a compositional operability that questions the implication between the divergent series of musical and choreographic thoughts. In this sense, this work emerges as a possible materiality resulting from the dialogue between conceptual thinking and artistic making.

Keywords: Composition, Choreography, Music, Collaboration, Dramaturgy.

1 Pianista, compositor, doutorando no PPG-Arte UnB.

BREVE ESCLARECIMENTO INTRODUTÓRIO

O texto que se segue procura reconstituir o percurso de criação da peça **A Umidade das Almas**². Trata-se de uma obra que responde ao desafio lançado pelo pesquisador, professor, poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e compositor Marcus Mota, no quadro da sua disciplina de Criação e Produção Artística. Tal desafio propôs enfrentar o livro de Heráclito, o obscuro, filósofo pré-socrático e autor de uma obra tão enigmática quanto referencial na história do pensamento. A proposta de leitura dos fragmentos de Heráclito como provocação de um processo criativo se insere numa metodologia pedagógica continuamente explorada por Mota desde 2010:

A 'ida ao passado' não produz uma atualidade do que já foi, e sim instala fendas na pretensa estabilidade de uma pressuposta geometria temporal. Nossa memória de uma presença fechada em si mesma colide com outros modos de produção de memória, entra em contato com coisas que em um primeiro tempo não são semelhantes com as que aparentemente achamos conhecer. A partir desse estranhamento as comparações e ilações projetam um jogo entre aquilo que identificamos como próprio e aquilo que imediatamente negamos como 'não nosso'. (MOTA, 2012, p. 2).

Essa metodologia se oferece em dois grandes eixos operativos, que se prendem com dois distintos momentos do processo criativo. O primeiro refere a pré-produção da obra, que enquadra a pesquisa da fonte proposta e uma aproximação a diferentes estudos sobre ela, de múltiplas proveniências e diferen-

² O registro vídeo da peça está disponível em: <<https://vimeo.com/225239822>>.

tes naturezas. A interação com estas as fontes se propõe projetar um discurso a partir da materialidade do objeto, objetivando não um movimento de deslocação literal para o território sua tradição histórica, mas antes o desdobramento de uma poética erguida a partir da sua apropriação. O estudo realizado, quer dos fragmentos quer da sua recepção por diferentes autores, fundamentará então uma determinação expressiva e dará lugar a um novo momento, o da produção artística. A redação destas linhas se organiza de igual modo, criando duas grandes áreas de reflexão sobre o processo criativo em análise.

PRÉ-PRODUÇÃO

OS ANJOS INVISÍVEIS: DESAFIO E PESQUISA

Uma das várias ferramentas propostas nesta oficina foi a criação de um blogue destinado ao registro de materiais heterogêneos — textos ou comentários, imagens ou vídeos de algum modo associados ao processo de investigação. Na primeira postagem do blogue criado para **A Umidade das Almas**³ publiquei estes **Anjos Invisíveis**:

A explicação desta publicação simbólica prende-se com a amplitude do desafio que a criação desta peça representou para mim enquanto autor. Como músico e compositor acumulei ao longo de muitos anos vasta experiência de criação em artes performativas na qualidade de colaborador. O estudo das relações dialógicas e empíricas entre criadores, constitui matéria nuclear da minha pesquisa acadêmica. O que me propus neste seminário, porém, foi assumir pela primeira vez o papel de coreógrafo, para além das funções de compositor musical que me são familiares. A meu ver, a exaltação trazida por tal determinação se espelha eloquentemente nesta imagem.

Não caberia neste texto uma apresentação minuciosa dessa pesquisa, mas é importante referir que ela se orienta para o aprofundamento de uma efetividade colaborativa entre coreógrafo e compositor que virtualize, ao longo do processo de colaboração, a unicidade da obra coreográfico-musical resultante. Considerando os atuais rumos destas investigações, tal efetividade se potencia nas instâncias dialógicas do “plano de colaboração”⁴ e na otimização das virtualidades empíricas de cada “experiência de colaboração”⁵. Trata-se de instaurar uma plataforma de colaboração em cujo horizonte se encontra a partilha de autoria em todas as fases da criação, de molde a pro-

3 Disponível em: <<https://aumidade-dasalmas.blogspot.pt/>>.

4 Por “Plano de Colaboração” entenda-se a instância de circulação heterogênea de representações e conceitos que precede e alimenta os esforços de composição, bem como o fluxo de intensidades e sua conectividade inventiva, processadas no diálogo entre os criadores, na duração da experiência de colaboração.

5 Por “Experiência de colaboração” refere-se 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



Figura 1 Os anjos invisíveis. Ilustração do autor a partir de palavras de Clarice Lispector.

mover a mútua implicação dos colaboradores nas múltiplas relações interdisciplinares decorrentes da composição de cada obra. Apresento, neste contexto, uma imagem metafórica do que poderia ser a mais ambiciosa prerrogativa de uma colaboração: entender, como horizonte do seu exercício, uma utopia inspiradora – a diluição das disciplinas específicas da dança e da música numa comunhão autoral, alimentada pela partilha das habilidades específicas de cada criador e atualizada num único gesto composicional. Numa radicalização de tal paradigma, poderemos aceitar o coreógrafo como coautor da música e, de igual modo, o compositor como coautor da coreografia. A proposta de produção deste seminário foi recebida, assim, como oportunidade de materializar a radicalidade do meu utópico enunciado e experimentar o diálogo entre criação de movimento e criação de música no íntimo labirinto do meu esforço de composição.

HERÁCLITO E A DOUTRINA DA ALMA

Antes de uma ideia de obra, ou sequer de um pré-projeto, surgiu uma imagem, ligada ao desígnio de entender a produção de som e a produção de movimento num só expediente inventivo. Durante a minha formação como pianista, entrei em contato com uma técnica interpretativa que envolve a postura física do corpo. De uma forma sintética, podemos referir que o afastamento do corpo em relação ao teclado favorece o controlo do desempenho de material musical de intensidade diminuta, ao passo que o investimento físico do corpo sobre o teclado do piano auxilia a produção de seções musicais de forte intensidade. A memória deste ensinamento trouxe consigo a imagem de dois corpos dialogando musicalmente e movimentando-se numa relação coreografada a partir de relações de proximidade ou afastamento do teclado. Essa imagem permaneceu ativa durante o período de imersão na filosofia de Heráclito. A intuitiva seleção inicial de vinte e sete dos cento e vinte seis fragmentos a ele atribuídos espelha já o direcionamento para uma espécie de interrogação fenomenológica da alma, abrindo um campo de possibilidades que me sugeriam algo como um diálogo existencial enquanto fundamentação dramatúrgica. A subsequente redução para apenas oito fragmentos veio confirmar essa tendência. Sobre este pequeno grupo compilei alguns comentários de estudiosos de Heráclito, com ênfase na recepção de Charles Kahn. Essa fase de contato com a interpretação crítica dos fragmentos não só permitiu o recorte do universo heraclitiano em que me propunha movimentar como sinalizou, desde o primeiro momento, uma certa imponderabilidade significativa que me atraiu e que eu desejava perseguir na minha criação. A ausência, em Heráclito, do contraste platônico ou cartesiano entre mente e

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.

matéria, alma e corpo, apontavam para a atenuação da distância entre os signos do movimento e a imaterialidade musical, propondo o desígnio de uma linguagem performativa híbrida, feita de música e de movimento. Os interpretes seriam o seu corpo, a música seria sua alma, sendo que a música irradiaria de uma fisicalidade intrínseca e o movimento nasceria de um animo musical. O sentido do logos, para o qual Heráclito reclama a unidade, a multiplicidade e a tensão entre elas, fazendo “concordar o que discorda”, forneceu o gatilho que sustentaria parte substancial da construção dramaturgica.

“...buscando o seu próprio eu, Heráclito pode achar a identidade do universo, porque o logos da alma vai tão fundo que coincide com o logos que estrutura todas as coisas do mundo. Daí o erro dos homens que tratam o pensamento como algo privado diante do fato de que o logos "é comum" — a eles e tudo o mais (III, D.2) (KHAN, 2009, pp. 171-172).

Foi esta coincidência entre alma e mundo que despertou a possibilidade de uma narrativa indefinida, compreensível enquanto desejo de profundidade, mas intangível como objetividade significativa. É assim que nasce a ideia de um casal que partilha uma história de amor, composta de boas e más memórias, em confronto com a sua solidão primordial e com o mundo enquanto adversário inominado. Frente a frente, disporiam cada qual de seu teclado (um piano digital tocado por mim e um controlador midi operado pela bailarina Érica Bianco⁶), que a um só tempo os reúne num idioma comum e os separa numa interface mecânica - o logos que une e separa os opostos: “unindo, opera a comunicação entre eles. Separando, salvaguarda as suas diferenças e respectivas identidades” (COSTA, 2002, p. 23). A compreensão da sua história e os eventuais desdobramentos são o conteúdo do seu diálogo errático e fragmentário, um diálogo mudo em que estão ausentes as palavras, mas ainda assim um diálogo prolixo assente na intensidade e na vocação sintática das frases ou dos objetos musicais. A continuidade desse encontro é associável à continuidade do tempo no seu fluxo de causalidades e de efeitos em permanente mudança (como o rio de Heráclito), assim como a presença do amor é uma rede inextricável de identificação e de discórdia, de desejo e de repulsa. Sobrevive a dúvida sobre a determinação em conquistar a compreensão do lugar do amor (inexplorável e inacessível) ou sucumbir ao preço da alma. O diálogo entre o casal reúne uma perplexidade comum com a existência em toda a sua multiplicidade e a tensão desta com o esforço expressivo individual da percepção subjetiva. Assim foi ganhando forma uma mecânica dramaturgica que aderiu generosamente ao aparato cênico imaginado. A

6 Érica Bianco Bearlz é bailarina, coreógrafa e pesquisadora em poéticas corporais. Em sua pesquisa explora o modo como a gravidade interfere na práxis e na poiésis das artes performativas. Desde 2010 tem, como principal tema de sua pesquisa artística, o Cerrado. Investiga também o corpo em paisagens urbanas. Graduada em Dança pela UNICAMP em 2002, estabeleceu-se em Goiânia em 2003 para fundar o grupo de dança contemporânea “Desvio”, em parceria com outros artistas da cidade, sob direção artística de Henrique Rodvalho. Entre 2004 e 2011 integra o elenco da “Quasar Cia de Dança” como bailarina e professora. Em 2007 assume também o papel de ensaiadora, assistente coreográfica e facilitadora de workshops. Entre 2011 e 2013 fez parte do corpo docente do CEP em Artes Basileu França, no curso técnico profissionalizante em dança contemporânea. Desde 2011 atua como diretora de ensaio da “Giro8 Cia de Dança”, Goiânia, sob direção de Joisy Amorim, onde permanece desde então. Em 2015 passa a integrar o corpo docente do Curso Superior de Licenciatura em Dança da UFG em Goiânia, como professora substituta. Em agosto de 2016 ingressa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Em 2017 participa do Gaga Intensive Winter Course, em Tel Aviv, com Ohad Naharin.

aproximação e afastamento de cada um em relação ao respectivo teclado virtualizaria idêntico movimento em relação ao outro. Tal significa que cada teclado simbolizaria a possibilidade de expressão e sua qualidade e, simultaneamente, o avatar do outro. A aproximação de um poderia gerar a aproximação do outro (confronto, cumplicidade ou desejo) o afastamento do outro (repulsa, indiferença ou medo) ou a imobilidade do outro (neutralidade ou ausência). A troca de lugares e o abandono do banco (em simultâneo ou em diferido) poderiam sinalizar momentos cadenciais da estrutura dramaturgica.

Por fim, um dos fragmentos se foi afirmando como poderosa síntese de todos desdobramentos inventivos que se foram gerando nesta breve mas intensa aproximação ao universo de Heráclito. Trata-se do fragmento 45: “ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδὸν · οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει” (Os confins da alma não acharias, nem que percorresses todos os caminhos; tão profundo logos ela tem)⁷.

A SOLIDÃO CRIATIVA E OS CRUZAMENTOS DA PESQUISA

Uma das convicções primordiais que resultam da pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos prende-se com o papel da manifestação de alteridade nos processos de colaboração entre compositores e coreógrafos. Esta experiência dual de colaboração desvela as suas virtualidades na medida em que a aproximação ao outro se constrói no próprio processo de edificação da obra, criando um plano de imanência em que a mútua implicação das series divergentes do pensamento musical e coreográfico se vão interpenetrando e gerando um território particular de invenção e operacionalidade. Como foi já referido, este caminho me sugeriu uma utopia tão fantástica como produtiva, a ideia de que o grau máximo de intensidade colaborativa se poderia atingir quando a experiencia de colaboração dotasse o coreógrafo da capacidade de compor a música e, do mesmo modo, dotasse o compositor da capacidade de produzir o movimento. A **Umidade das Almas** me desafiou a experimentar essa utopia, assumindo o duplo papel de compositor musical e de coreógrafo. Ela sucede a uma experiência recente⁸ de colaboração com a coreógrafa portuguesa Clara Andermatt⁹, no âmbito da qual foram explorados no terreno os principais eixos do quadro conceitual que a pesquisa foi delineando. Os resultados, superando as melhores expectativas, revelaram uma efetividade transformadora significativa, incidindo não só na qualidade performativa e musical da obra como, de modo muito vincado, na expansão operativa das minhas habilidades musicais, colocando-me de modo continuado na aferição da consequência coreográfica do meu engenho composicional. Com esta peça mergulhei profundamente na interroga-

7 Uma entoação harmonizada deste fragmento (criada a partir da gravação efetuada por Serge Mouraviev) viria a integrar a música de introdução e de conclusão da peça.

8 O espetáculo **A Banda**, encomendado para a abertura da oitava edição do Festival Internacional de Artes Performativas **Materiais Diversos** (PT, 2016), foi assinado em conjunto por Clara Andermatt e João Lucas.

9 Considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa, Clara Andermatt inicia os seus estudos de dança com Luna Andermatt. Estudou no London Studio Centre e na Royal Academy of Dancing, em Londres. Foi bolsista do **Jacob's Pillow** (Lee, Massachussets, 1988), do **American Dance Festival – I.C.R.** (Durham, 1994) e do **Bates Dance Festival** (Maine, 2002). Foi bailarina da Companhia de Dança de Lisboa, desde a sua formação até Junho de 1988, sob a direção de Rui Horta, e da Companhia **Metros** de Ramón Oller de 1989 a 1991, em Barcelona. Em 1991, cria a sua própria companhia coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. Depois de vários workshops orientados por Michael Margotta, professor de teatro e encenador, é convidada a tornar-se membro do *Actor's Centre ROMA*, em 2002. Ao longo de sua carreira, coreografou quatro peças para o Ballet Gulbenkian e é regularmente convidada a criar para outras companhias, a lecionar em diversas escolas e a participar como coreógrafa em peças de teatro e cinema. Clara Andermatt tem sido distinguida com diversos prémios dos quais destaca: 1982-83 Bolsa Bridget Espinosa – Londres; 1983 *The Best Student Award* do London Studio Centre e 2º Prémio de Coreografia do London Studio Centre com a peça **Cake Walk** – Londres; 1989 1º Prémio do III

ção da alteridade, descobrindo indícios de uma identidade criativa no território do movimento e perseguindo, a montante, sua consistência na reflexão sobre a minha operatividade compositiva e, a jusante, na minha experiência autobiográfica de colaboração. Para além das revelações conceituais e estéticas que o presente processo desvelou, uma consideração se destaca pela sua produtividade: existe, no processo de criação coreográfica, uma espécie de efeito *boomerang* que orienta o meu pensamento musical e que incide de forma assertiva em estratégias composicionais que me são íntimas, sendo a própria invenção de movimento resultante de uma lógica criativa diretamente tributária desse mesmo pensamento. As ponderações consequentes desta esquizofrenia empírica encontram muitos dos seus ecos e inspirações nas séries divergentes de Deleuze:

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, organizá-los em círculos dotados de um automovimento, mas nem por isso estes círculos deixam de ter um único centro, que é o do grande círculo da consciência (DELEUZE, 2006, p. 108).

Para este novo momento se afirma o mesmo ponto de partida que orienta o pensamento sobre a colaboração: a unicidade expressiva da obra coreográfico-musical, com a sua interdependência heterogênea de afetos e perceptos musicais e coreográficos. O que até aqui era pensado no trânsito de representações entre criadores em colaboração, se transpõe agora para a economia individual de uma criação interdisciplinar. Já não se trata de responder criativamente a um imaginário alheio, nem tampouco de o dotar de novas implicações resultantes dessa interação; se sou o coreógrafo e o compositor, ocupo-me primeiro do movimento ou do som? Que consciência desponta sobre os aspetos dinâmicos e visuais do pensamento musical e que representações ou fantasmagorias musicais se aninham na minha invenção coreográfica? A estratégia adotada foi a de pensar em cada gesto criativo na sua potência de proatividade expressiva ou, por outras palavras, aceitar pontos de partida para a invenção musical que transportassem consigo consequências dinâmicas e espaciais para os corpos e, de igual modo, ideias de movimento que implicassem uma consequência sonora ou musical intrínseca.

Certamen Coreográfico de Madrid com a coreografia *En-Fim*; 1992 Menção Honrosa do Prémio Acarte/Madalena Perdigão da Fundação C. Gulbenkian com a coreografia *Mel*; 1994 Em conjunto com o coreógrafo Paulo Ribeiro, é distinguida com o Prémio Acarte/Madalena Azeredo Perdigão da Fundação C. Gulbenkian com a obra *Dançar Cabo Verde*; 1999 Prémio Almada, atribuído pelo Ministério da Cultura, pela obra *Uma História da Dúvida*, também eleita Espetáculo de Honra do Festival Internacional de Almada.

O DISPOSITIVO DRAMATÚRGICO E O ROTEIRO DIAGRAMÁTICO

O dispositivo dramatúrgico surge, no quadro conceitual desta pesquisa, no prolongamento genealógico da expansão conceitual de dramaturgia, do mesmo modo em que se abre à invenção de zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento entre os objetos coreográficos e os objetos musicais, acionando os seus os conectores e virtualizando os seus nexos. Nesse aspecto, aproxima-se da máquina abstrata de Deleuze, uma máquina de mutação que opera por descodificação e desterritorialização. Não se confunde, porém, com dramaturgia, quer no seu sentido originário, quer nas suas derivações históricas. Ele não representa apenas a obra, mas o agenciamento da implicação e da temporalidade dos objetos que orientam o esforço composicional, configurando um instrumento que atualiza o acoplamento entre a inventividade cognitiva dos compositores e a substância inventada da composição. Interessamos tal dispositivo dramatúrgico 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, na sua radical neutralização, que confina a divergência das series à sua aleatória convergência na duração:

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

um espelho de dupla face no qual se miram as identidades e que refletem a própria imagem ou a imagem do outro (a sua representação, confusamente intuída na nossa própria consciência autobiográfica) (LUCAS & LIGNELLI, 2017, pp. 29-30).

Não cabe no contexto deste artigo um aprofundamento mais exaustivo deste dispositivo¹⁰, mas importa relevar a sua afinidade, em muitos aspetos, com uma ferramenta proposta pelo Prof. Marcus Mota para a materialização de uma antevisão da obra: trata-se do roteiro diagramático, uma tabela que confronta padrões de organização da cena, organizadas horizontalmente, e seqüências ou pequenas unidades de acontecimento, dispostas verticalmente, virtualizando uma linha de tempo pra a duração performativa. Tal roteiro permite antecipar e organizar uma projeção de ações cênicas e de diversos parâmetros performativos que as complementam, “funcionando como um impulso de organizar possibilidades de realização” (MOTA, 2016). Foi este instrumento que originou a primeira projeção de uma possibilidade composicional dual, fixando num mesmo momento intencionalidades composicionais no plano musical e coreográfico, bem como proposições conceituais e filosóficas e representações poético-metafóricas que sugerem o movimento da sua mútua implicação, ordenando-se linearmente (organizadas em distintos momentos cênicos) numa estruturação temporal.

10 Um dispositivo, no conceito de Giorgio Agambém, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 40). Um dispositivo aciona as relações entre os viventes (ou as substâncias) no governo da sua ontologia, podendo despertar e produzir múltiplos processos de subjetivação. O dispositivo aciona todos os conectores que virtualizam a rede das representações e dos seus nexos, “o dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos” (2009, p. 29).

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	PARTITURA CÔSMICA	COEFICIENTE DE UMIDADE	CONCEITO	FRAGMENTOS	ÉPOCA
1-Início	Corpos afastados do teclado. Braços longos executam os pequenos gestos musicais. As faces nunca se encaram.	Pequenos gestos interpelam um silêncio fundamental. Ciclos repetitivos autônomos e espaçados nos dois teclados.	Calor/ aridez – pequenas crepitações esparsas	Seco	Isolamento dos personagens em relação ao outro. Autossuficiência e independência.	Sabedoria e excelência simplesmente são a condição seca da psique (Khan, 2009, pp. 382-396).	Sem tempo
2-Encontro	As faces encaram-se. Silêncio durante uns segundos. Corpos verticais.	Silêncio.	Bolhas alternando com as crepitações.		Surpresa pela presença do outro – súbita consciência do presente.		Hoje
3-Desafio	As cabeças inclinam-se ligeiramente para trás, com bocas de peixe, regressando depois à posição de encarar o outro.	Cada movimento aciona objetos musicais iterativos – trilos no piano, tremores reverberantes no sampler.	Bolhas em alvoroço contínuo.	Jactos de Vapores que alternam entre os personagens	Evocação dos desencontros históricos.	Heráclito sugere que a ilimitação da alma está intimamente relacionada tanto com o mistério da morte quanto com noções de ordem cósmica e castigo pessoal aplicado em retribuição a uma má ação.	Dantes

Figura 2.1 Primeira versão do roteiro diagramático – Parte 1.

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	PARTITURA CÔSMICA	COEFICIENTE DE UMIDADE	CONCEITO	FRAGMENTOS	ÉPOCA
4-Morte	Queda do corpo sobre o teclado. Repouso durante uns segundos	Cluster	Som subaquático-baleias.	Imersão oceânica.	Retorno ao abismo individual.	[...] que o poder da psique de aumentar a si mesma é parte do que se quer dizer com o "logos profundo" da alma em XXXV (D. 45), e	Agora
5-Vidas implicadas	Agitação lenta e divergente dos corpos	Clusters de corpo dele no piano. Elevação dela muito lenta. Objetos espiralados no sampler	Movimento de placas tectônicas	Evaporação e criação de grumos terrosos.	Argumentação divergente	2) que essa força de auto expansão é manifesta na exalação ou transformação da água aquecida em vapor [...] (Khan, 2009, p. 369).	Futuro
6-Atrito	Corpo dele na terra, corpo dela no ar	Insistência no mesmo objeto sônico no sampler, frases agudas na mão direita, resto do corpo na zona grave do piano. Grande intensidade.	Chuva de meteoritos	Processo de fusão da terra, risco de morte	Ciclo vicioso	[...] ainda que a vida-sopro possa ser seca e quente e cheia de luz, talvez ela não possa ser inflamada como fogo celestial sem "morrer", sem deixar de ser a psique propriamente dita.	Início dos tempos
7-Libertação	Movimento pendular em relação ao teclado	Arpejos etéreos no piano de frequência progressivamente mais esparsa. Arpejos sônicos em espelho no sampler	Textura repetitiva de sons metálicos que se vai fragmentando até a um som contínuo sinusoidal	Condensação, liquidez e fluxo	Harmonia possível	Para Heráclito, assim como para Espinosa, esta experiência da eternidade, longe de ser uma questão de sobrevivência pessoal, consiste exatamente na superação de tudo o que é pessoal, parcial e particular, no reconhecimento e plena aceitação do que é comum a todos (Khan, 2009, pp. 382-396).	Eternidade

Se na coluna das ações e da partitura dual são referidas determinações composicionais objetivas (nas ações e nas sonoridades), nas restantes cinco colunas são introduzidas representações abertas a diferentes amplitudes de significação e a irradiações semânticas que promovem uma intensidade imanente, de algum modo propícia à virtualização imagética de uma intensidade performativa. Criavam-se assim fatores de subjetividade que, entre a projeção de objetividades matéricas no movimento e no som, permitiam o trânsito de imagens abertas entre o pensamento musical e coreográfico. Lado a lado com anotações programáticas objetivas relativas à composição musical surgem, na coluna “partitura dual”, sugestões de uma “partitura cósmica”, nas quais se inferem o que Nattiez (2004) chamaria de remissões extrínsecas¹¹ da música: bolhas, placas tectônicas, canto de baleias e meteoritos trazem, para cada momento, a representação de mecanismos indutores de emoção que remetem “não a estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo” (NATTIEZ, 2004, p. 7). Esses mecanismos tornam-se ainda mais instáveis e heterogêneos nas colunas “coeficiente de umidade” e “época”. Procurando associar a alma a “uma espécie de vapor atmosférico que surge a partir da água” (KHAN, 2009, p. 373), tal como era entendida no modo grego tradicional, as transformações físicas do seu estado podem ser entendidas como geradores de diferentes

Figura 2.2 Primeira versão do roteiro diagramático – Parte 2.

11 O musicólogo Jean-Jacques Nattiez propõe uma semântica musical em que significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais ou ideológicas sejam consideradas como parâmetros imanentes à música e consubstanciais com ela.

enquadramentos psicológicos e de distintas transformações nos ambientes e nas energias. De modo talvez ainda mais radical, a colocação histórica que é proposta na coluna “época”, traz para a este movimento de representações uma estranheza que ronda a abstração, mas que, por isso mesmo, insufla em cada momento uma identidade cósmica particular. Já as colunas referentes ao conceito (com suas intencionalidades relativas à produção de sentido) e “fragmentos” (com extratos da sua recepção crítica), se destinam a organizar racionalmente e a contextualizar filosoficamente o pensamento composicional que ia germinando. O conjunto destes conteúdos, gerando implicações tão diversificadas, foi moldando o movimento das ideias na curvatura das suas orbitas intempestivas ou na contínua metamorfose da sua nuvem de formas incorpóreas. A partir desta promiscuidade semântica me dispus, enquanto compositor, a enfrentar a resistência das massas sonoras, seus volumes e sua continuidade e, enquanto coreógrafo, a desafiar o silêncio dos corpos, as forças que o rodeiam e as que o ocupam, no espaço e no tempo.

PRODUÇÃO

UMA UTOPIA PRODUTIVA I: DOIS BANCOS E UMA MESA

O processo criativo da **Umidade das Almas** prospera, assim, na interrogação da mecânica colaborativa entre um Eu compositor e um Eu coreógrafo. A reunião destas funções se apresentava como oportunidade de vivenciar uma peculiar humildade autoral, suspendendo cuidadosamente a minha intuição musical perante a respiração do movimento. Como me prevenia Dalcroze, a função da música “consiste em inspirar e animar o corpo — a fonte da sua animação e inspiração – atuando simultaneamente como seu mestre e seu servo, identificando-se com ele enquanto preserva a sua identidade” (DALCROZE, 2011). Dada a natural fragilidade das minhas determinações no concerne ao desenho do movimento (levando em conta o desequilíbrio existente em relação às minhas habilidades musicais), este plano foi a minha interrogação primordial. As possibilidades cênicas que foram surgindo (e que foram fixadas como cenas no roteiro diagramático), nasceram da qualidade virtual de algumas imagens visuais, sendo que essas imagens derivaram das suas potencialidades performativas no plano da produção de som. A primeira dessas imagens foi a oscilação pendular dos corpos, provocando uma alternância entre o soar de uma nota isolada no piano e um som isolado no *sampler* (a efetividade musical ficaria definida pela coincidência das alturas de ambas as notas e pelo contraste tímbrico entre o som do piano e a sonoridade eletrônica do som do *sampler*).

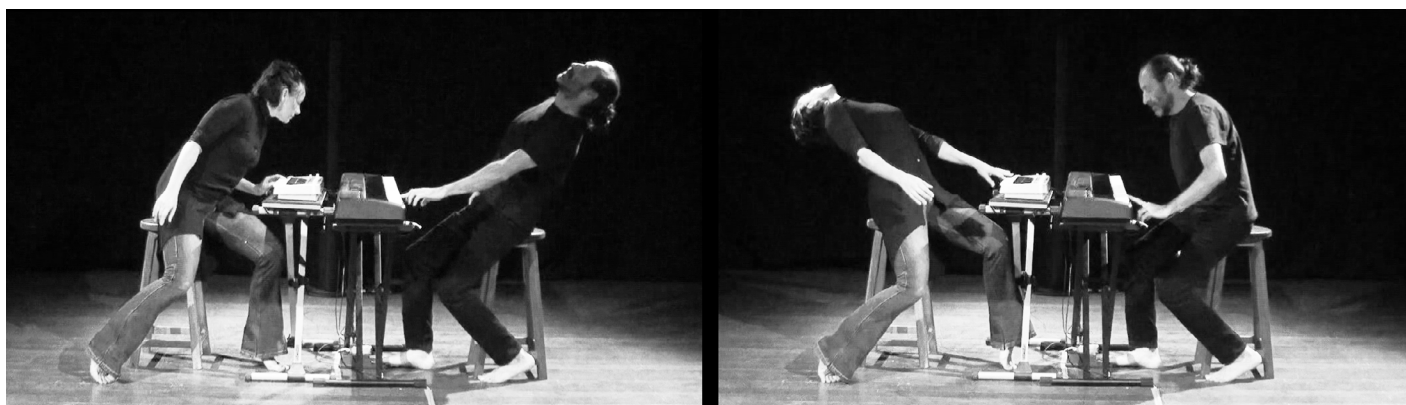


Figura 3 Movimento pendular inicial

A mesma lógica espacial será replicada numa seção final, agora invertendo o paralelismo do movimento dos corpos em convergência e afastamento, e substituindo as notas isoladas por arpejos languídos, inspirados na música de Morton Feldman, alternando com sons contínuos mais complexos no *sampler*. A construção destas imagens apresenta uma curiosa particularidade; se a sua visualidade expectável nascia de uma proposição elementar, reduzida à enunciação de uma ideia — uma simples oscilação dos corpos — o seu potencial expressivo aninhava-se na relação musical criada pelo diálogo tímbrico entre o piano e o *sampler*. Ou seja, o mérito performativo intuído para a cena nascia já de uma concepção híbrida de movimento e som, sendo, todavia, os gestos musicais que me garantiam a consistência virtual dessa ideia.



Figura 4 Movimento pendular final

Já o primeiro gesto propositivo foi a queda do corpo sobre o teclado do piano (com a respetiva emissão de um amplo *cluster* sonoro). Mais uma vez, um objeto musical e uma ação física germinam simultaneamente no meu espírito, reunindo uma intensidade sonora (dotada de funcionalidade sintática) e um movimento dramático, passível de pontuar assertivamente uma narrativa coreográfica. Seguiu-se a ideia a que chamei de “bocas de peixe”, ainda na lógica pendular fundadora (insistindo na alternância entre os discursos pianístico e eletrônico) e ensejando a criação de gestos musicais específicos de duração variável (*tremolos*¹² no piano e objetos trepidantes no

¹² No presente contexto, “tremolo” designa a rápida alternância entre diferentes notas musicais.

sampler). Estes gestos corresponderiam à emissão imaginária de um grito mudo, entoado para o ar com as bocas totalmente abertas.



Figura 5 Queda do corpo sobre o teclado (*cluster*) e cena das "bocas de peixe"

São ideias muito simples cuja efetividade foi intuída a partir da funcionalidade potencial do som produzido, passível de um trato composicional que me era familiar no plano musical. Ao mesmo tempo, acreditava conseguir intensidade na relação visual dos corpos, e eventualmente criar a partir daí uma gramática para a elaboração narrativa.

A concatenação destas imagens obedeceu ainda a uma metodologia de composição eminentemente musical. As decisões relativas às articulações, repetições e duração destes materiais foram fixadas numa espécie de partitura gráfica, experimentada logo nos primeiros ensaios. A utilização da série de Fibonacci¹³, tão recorrente no meu procedimento composicional, serviu-me, pela primeira vez, para ordenar gestos de composição coreográfica.

Apareceram também ideias de transição para estes momentos de ancoragem: uma primeira zona de desenvolvimento melódico no piano (repartida em três fases que culminavam num gesto de sacudir as mãos, assumindo a bailarina uma atitude expectante e acabando por capturar um dos meus braços, interrompendo o meu protagonismo) e uma zona de produção de *clusters*, (retornando eu sempre a uma posição de submissão ao poder gravítico do

A umidade das almas - partitura de movimento cenas 1 a 4

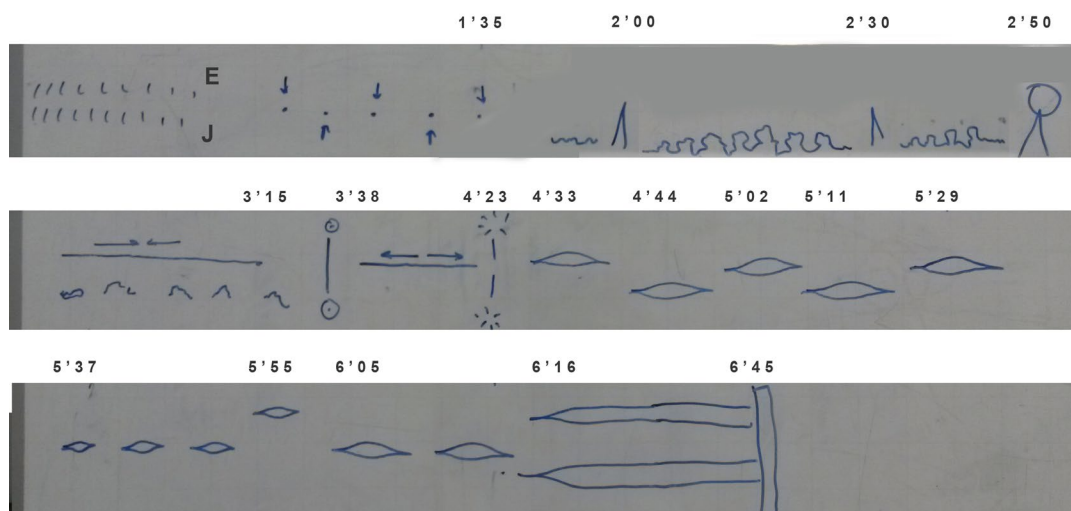


Figura 6 Partitura gráfica já com durações retiradas do registro de vídeo dos primeiros ensaios.

¹³ Descoberta em 1212 pelo matemático italiano Leonardo de Pisa, a sucessão que ganhou o nome de Fibonacci. É um padrão infinito que se verificou aparecer em diversos fenômenos da natureza. Começando com 0 e 1, os números seguintes serão sempre a soma dos dois números anteriores: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ... (N.doA.)

teclado, mas em que cada *cluster* provocaria um ressalto na posição de Erica, como se ela estivesse sujeita a uma atração mais débil).

Esta partitura afirma já uma lógica composicional que tomou conta do processo inventivo. Os registros em vídeo permitiam trabalhar a composição musical separadamente, o que fui fazendo nos períodos entre cada ensaio, recorrendo ao meu estúdio doméstico e sincronizando as durações sonoras com os resultados visuais. O nexu musical (ainda que mantendo uma preponderância subterrânea), foi aos poucos dando espaço a uma convicção coreográfica, em grande parte sustentada pela crescente cumplicidade e envolvimento de Erica no processo. A minha experiência anterior de colaboração me deixava particularmente atento e receptivo às suas propostas e aos mais pequenos indícios de solução composicional, muitas vezes sugeridos de forma inconsciente. A sua disponibilidade física e as suas habilidades próprias vieram trazer combustível para o meu esforço composicional no plano performativo e, sem nunca abandonar a motricidade musical, o meu pensamento coreográfico foi reconhecendo uma desenvoltura insuspeitada. É importante frisar que ele não se confunde, todavia, com as questões do trabalho de composição musical. Este foi sendo desenvolvido na solidão do estúdio, embora a sua contextualização formal esteja totalmente territorializada nas estruturas performativas. Com efeito, os primeiros ensaios foram realizados sem os teclados. Uma mesa simulava a sua presença e, simultaneamente, sugeria o que os teclados representavam: um lugar de confronto e de fronteira, um aparato para o diálogo e, ao mesmo tempo, para a sua impossibilidade.



Fixada a forma projetada nas primeiras versões do roteiro diagramático seguiu-se uma fase muito importante: a abertura a feedbacks e comentários de outros criadores estranhos a este processo. Alguns com quem mantenho uma relação muito antiga de cumplicidade criativa (casos de Clara Andermatt, de Lúgia Soares¹⁴ e Andresa Soares¹⁵), e outros de convívio mais recente (César Lignelli¹⁶ e Giselle Rodrigues¹⁷). O retorno dessa abertura trouxe para o processo múltiplas e muito diversificadas perspectivas que determinaram o desenvolvimento da estrutura já delineada. Foi um momento de profunda pon-

14 Lúgia Soares é uma coreógrafa e dramaturga portuguesa. Começando o seu trabalho como atriz na companhia de Teatro Sensurround em 1997 criou desde 2001 mais de 20 peças da sua autoria a solo ou em colaboração. O seu trabalho tem sido apresentado nacional e internacionalmente estando presente em vários programas internacionais de dança contemporânea. Foi artista residente da *TanzFabrik-Berlin* de 2004 a 2006, em 2008 integra o programa internacional DanceWeb em Viena. Juntamente com a sua irmã Andresa Soares é diretora artística da Máquina Agradável (Lisboa) através da qual produz os seus trabalhos.

15 Andresa Soares é uma coreógrafa, bailarina e atriz portuguesa. A sua formação dividiu-se entre a dança o teatro e as artes visuais. Da sua formação em dança destaca o trabalho com Sofia Neuphart, Vera Mantero e Francisco Camacho (CEM e Fórum Dança). Desde 2001 que trabalha com intérprete ou criadora em numerosos projetos de dança ou teatro. O seu trabalho foi apresentado

Figura 7 Fotografia de um dos primeiros ensaios.

em Portugal, Alemanha, Espanha, França e Brasil. É diretora artística da associação Máquina Agradável.

16 César Lignelli é ator, diretor musical e professor de Voz e Performance do Departamento Artes

deração não apenas no que concerne às funcionalidades performativas e à fluência discursiva mas, sobretudo, à forma como se articulava no meu pensamento o diálogo entre as séries divergentes dos sentidos musicais e coreográficos, bem como entre nexos que iam sendo criados no âmbito de uma dramaturgia que teimava em se afastar qualquer linearidade narrativa. A intangibilidade da alma heraclitiana estava indissociavelmente ligada a uma certa instabilidade de significação tanto na música como no movimento, e esse era um ponto de partida comum para a generalidade dos comentários recebidos. A percepção de que os instrumentos musicais são voz em forma de música, de que o diálogo entre os personagens se dá num esforço ambíguo de aproximação ou desencontro e de que algo de intrinsecamente vital pulsa na intimidade desta relação proclamaram uma transparência vitoriosa das minhas intenções expressivas. Determinantes para a continuidade do processo foram as sinalizações recebidas em relação à exploração do espaço (nomeadamente do chão) e de possibilidades de contato entre os corpos.

UMA UTOPIA PRODUTIVA II: DIREÇÃO E COLABORAÇÃO.

Começou então uma segunda fase do processo criativo, uma fase menos restrita à minha elaboração individual e mais profundamente partilhada com a bailarina Erica Bianco. Estava já delineado um objeto com alguma consistência (tanto no respeitante ao idioma performativo proposto como à lógica esboçada da dramaturgia) e estavam levantadas uma série de questões que resultavam das recepções crítica recebidas. O esforço de composição deslocou-se assim, de uma esfera predominantemente reflexiva para o campo da experimentação em ambiente de ensaio. Assim foram construídas três cenas que, nascendo naturalmente de causalidades dramáticas já enunciadas, exploravam soluções cênicas que se afastavam do repertório das minhas imagens iniciais, precipitando-me no puro labor da coreografia sem o recurso ao auxílio das remissões sistemáticas a funcionalidades musicais. Três cenas que nasceram já do meu envolvimento progressivo numa lógica de experimentação física e que me projetavam uma intensidade imagética muito forte, sob a qual podia intuir uma vocação musical amplificadora. Foi um momento luminoso de invenção que me colocou em contato direto com algo que eu sempre atingira apenas através da música. A primeira dessas cenas aparece no momento em que termina a partitura elaborada, após a sucessão de *clusters*. Após quedas sucessivas sobre o teclado, o meu corpo despenha-se no chão, ficando apenas a minha mão direita em contato com as teclas. O corpo de Erica segue o mesmo rumo, deixando-nos imóveis por momentos. A bailarina inicia então um trajeto no chão, durante o qual se sobrepõem as nossas

Cênicas e dos Programas de Pós-Graduação em Artes e Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq). Bolsista da Universidade Aberta do Brasil (desde 2007).

17 Giselle Rodrigues é coreógrafa e bailarina, mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Integrou o grupo Endança, entre 1980/1990, e fundou o Basirah, em 1997, que dirigiu por 15 anos. Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

cabeças criando um ponto de encaixe que lhe permitirá elevar o meu corpo de novo para a posição inicial, sentado no banco. Com a minha mão direita vou desenhando vagarosamente uma linha melódica que responde à evolução do contato com o seu corpo e que progride em tessitura e densidade paralelamente à lenta ascensão do meu próprio corpo.



É interessante salientar que este gesto musical responde já a um estímulo estritamente coreográfico, sendo o primeiro cuja criação não precede a imaginação do movimento. Cabe igualmente referir o trabalho técnico investido nesta cena, com a identificação dos pontos de contato entre os corpos e os mecanismos de transferência de peso necessários à concretização do movimento, de forma a que desse a sensação de total ausência de esforço do meu corpo, aparentemente um peso morto. Foi determinante o profundo conhecimento técnico da bailarina neste domínio específico (que coincide com a sua especialização profissional e que é, igualmente, objeto da sua pesquisa acadêmica).

Figura 8 Sequência do chão.

A cena seguinte resultou igualmente da exploração em ensaio de um designio de unificação dos corpos numa massa só, determinação proposta por mim mas resolvida cenicamente pela bailarina. Trata-se de um momento que se prolonga num momento de manifesto lirismo, em contraste com a ambiguidade dramática das cenas anteriores. O fluxo melódico é então interrompido pelo contraste de acordes progressivamente mais agressivos, gerando o afastamento das mãos do teclado e, conseqüentemente, do gradual afastamento do corpo de Érica em relação ao meu. Segue-se explosão de gestos percussivos sobre o piano em simultâneo com uma movimentação espasmódica da bailarina, culminado com a precipitação desta sobre o piano, interrompendo abruptamente a minha deriva selvática.



Figura 9 Sequência de união e separação.

A terceira cena inverte o jogo de forças que até aí se afirmara como dominante entre as duas personagens. A minha cabeça, tombada inerte sobre as teclas, é manipulada pela mão direita de Érica, produzindo pequenos agregados de notas, enquanto a sua mão esquerda vai desenhando arpejos lentos entre as teclas mais graves e a região média do piano. O desígnio de inverter o protagonismo pianístico levou-me a criar um som sintético contínuo que eu próprio controlava (acionando o *sampler* com a minha mão direita), o qual estabelecia um campo harmônico propício a ser harmonizado com qualquer das notas pretas do piano. Não possuindo a bailarina qualquer familiaridade com o instrumento, foi possível adquirir, com este simples dispositivo, o controle sobre a estabilidade harmônica desejada para a cena.



Figura 10 Sequência da cabeça.

Estas duas fases do processo criativo, que identifiquei com os títulos de “uma utopia criativa” I e II, representam uma transformação clara da operacionalidade composicional. No primeiro momento, o esforço de composição deriva claramente de um universo aural, no qual me movimento com destreza e na periferia do qual nasceram ideias performativas e funcionalidades visuais. A própria modelação destas ideias socorreu-se de uma lógica virtualmente musical, colmatando as minhas fragilidades específicas relativas ao labor coreográfico, regressando recorrentemente ao fazer musical para ultrapassar impasses estruturais, na senda de um idioma dual.

Na segunda fase ocorre uma imersão aventureira na composição de uma performatividade já emancipada dessa genética eminentemente musical. Como propõe Bergson (1990), composição é esforço. O esforço do trato com a matéria, com formas, estruturas, movimentos, vocabulários, com uma técnica que fende a sua resistência e submete a duração contínua da consciência e a implicação recíproca das suas imagens a uma materialidade expressiva, um passo depois do outro, criando um objeto que espelha o íntimo labirinto dos nossos padrões neurais e a qualidade das nossas habilidades composicionais. Ele se refere a esta matéria “como algo que distingue, separa, soluciona em individualidades e finalmente em personalidade as tendências que antes se confundiam no élan original da vida¹⁸⁷” (1990, p. 22). A confiança adquirida com os primeiros investimentos empíricos, a conquista precoce de uma pré-estrutura claramente funcional, a apreensão e processamento dos

18 Tradução nossa.

subsídios críticos e a agilidade crescente na dialogia colaborativa com Érica Bianco, contribuíram para uma sutil transformação da minha disposição inventiva. Na fase final deste processo projeto a obra como objeto compósito e heterogêneo, mas desse “élan original” já não resulta um pensamento escorado exclusivamente pelas minhas habilidades musicais, antes uma inquietação expressiva transversal, que se movimenta rápida e indistintamente entre o que ressoa em música no movimento e o que se agita no espaço em simpatia com as vibrações sonoras.

A EVOLUÇÃO DO DISPOSITIVO DRAMATÚRGICO

A observação da transformação do “Guião Diagramático” ajuda a entender este movimento. Ele foi revisto quatro vezes ao longo dos meses que durou o processo, permitindo perceber uma tendência clara de deslocação dos estímulos poéticos e conceituais para dados de organização composicional mais objetivos.

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
0 - Epígrafe	Posição estática a partir de iconografia arcaica	Fragmento 45		
1-Início	Corpos afastados do teclado. Braços longos executam, alternadamente, três notas isoladas. As faces nunca se encaram. Movimento pendular paralelo dos corpos	Pequenos gestos interpelam um silêncio fundamental. Ciclos repetitivos autônomos e espaçados nos dois teclados.	Isolamento dos personagens em relação ao outro. Autossuficiência e independência.	Sabedoria e excelência simplesmente são a condição seca da psique (Khan, 2009, pp. 382-396).
2-Distancia	No piano, as notas isoladas dão lugar a três ou quatro frases musicais de intensidade crescente, terminando com o gesto de sacudir as mãos. Erica reage às frases e aos gestos com o ânimo do corpo.	Silêncio.	Surpresa pela presença do outro – súbita consciência do presente.	[...]que o poder da psique de aumentar a si mesma é parte do que se quer dizer com o "logos profundo" da alma em XXXV (D. 45), e
3-Encontro	Ao terceiro (ou quarto) sacudir das mãos, ela captura o meu braço esquerdo. No piano continua o discurso, na região aguda, com o braço direito livre, enquanto Erica vai caminhando pelo outro braço até atingir o ombro. Quando os dois braços estão colados, as faces encaram-se. Silêncio durante uns segundos. Os corpos, verticais, vão-se então afastando lentamente, as mãos escorregando no braço do outro até ficarem ligados apenas pela ponta dos dedos. O momento de desligamento é assinalado pela repetição no piano da nota inicial.			2) que essa força de auto expansão é manifesta na exalação ou transformação da água aquecida em vapor [...] (Khan, 2009, p. 369).
4-Desafio boca de peixe	As cabeças inclinam-se ligeiramente para trás, com bocas de peixe, regressando depois à posição de encarar o outro.	Cada movimento aciona objetos musicais iterativos –tremolos no piano, tremores reverberantes no sampler.	Evocação dos desencontros históricos.	

Figura 11.1 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 1

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
5-Morte e Vida implicadas	Queda do corpo sobre o teclado. O som do piano dá origem a uma lenta aproximação de Erica à posição de recolhimento, que será replicada nos clusters seguintes. Agitação lenta e divergente dos corpos: queda abrupta sobre o piano que origina movimento de ressalto rápido de Erica, seguido de regresso lento à posição de recolhimento. Isto acontece mais três vezes.	Cluster 1 Clusters 2, 3 e 4 de corpo dele no piano.	Argumentação divergente	Heráclito sugere que a ilimitação da alma está intimamente relacionada tanto com o mistério da morte quanto com noções de ordem cósmica e castigo pessoal aplicado em retribuição a uma má ação.
6-Atrito	Ao quinto Cluster - Corpo dele na terra, corpo dela no ar, em tensão trepidante ou espasmódica na direção do céu. Movimento ondulatório no piano com a elevação desfasada dos ombros, gerando 3 sucessões alternadas de clusters graves e agudos. Na quarta, um dos braços cai, deixando sobre o teclado a cabeça e o braço direito. Um último movimento dos ombros lança o corpo para o chão, ao mesmo tempo que a mão direita cria um novo cluster. Já no chão, um segundo cluster suga a energia de Erica, que se por sua vez também cai no chão. Os dois jazem imóveis, por momentos.	Cluster 5. Insistência no mesmo objeto sônico no sampler, Sucessões alternadas de clusters graves e agudos. Grande intensidade. Ressonancia do último cluster.	Ciclo vicioso Derrota	[...] ainda que a vida-sopro possa ser seca e quente e cheia de luz, talvez ela não possa ser inflamada como fogo celestial sem "morrer", sem deixar de ser a psique propriamente dita.
7 - Aproximação	Arrastando-se pelo chão, Erica dá início a uma aproximação lenta. Com o seu corpo começa a elevar-me lentamente até me deixar novamente sentado.	A mão que ficou sobre o teclado inicia uma melodia que acompanha a aproximação de Erica.	Determinação	
8 – Corpos colados	Erica posiciona-se sobre as minhas costas colocando seus braços sobre os meus. A minha interpretação de uma música bela é visualmente atribuída à comunhão dos corpos. Ao fim de algum tempo, um impulso dos meus braços desfaz essa unidade. A cena continua, e a cada novo impulso dos meus braços Erica vai-se separando dessa posição. À medida que o fraseado se vai transformando numa vertigem percussiva, o seu movimento vai ficando frenético. Finalmente ela joga as duas mãos na zona mais grave do piano, interrompendo subitamente o desvario.	Fraseado com momentos cadenciais de acordes que provocam a elevação dos dois braços. Esse fraseado vai ficando progressivamente mais frenético e percussivo.	O momento de paz total. Total harmonia.	Para Heráclito, assim como para Espinosa, esta experiência da eternidade, longe de ser uma questão de sobrevivência pessoal, consiste exatamente na superação de tudo o que é pessoal, parcial e particular, no reconhecimento e plena aceitação do que é comum a todos (Khan, 2009, pp. 382-396).
9 - Renuncia	Acompanhando o desvanecer da ressonância do cluster produzido por Erica, a minha cabeça cai suavemente em relação ao teclado, produzindo um som. A mão direita irá segurar a minha cabeça pelos cabelos e usá-la para produzir pontuações cadenciais na zona mais aguda do teclado, como conclusão das frases languidas lançadas pela sua mão esquerda. A minha mão direita, atravessando os teclados, toca no sampler um som contínuo, criando um ambiente etéreo como contraponto à agitação provocada pelo momento anterior.	Música tocada por Erica nas notas pretas do piano.	Sujeição e dominação	

Figura 11.2 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 2

CENA	AÇÕES	PARTITURA DUAL	CONCEITO	FRAGMENTOS
10-Libertação	No final da cena, Erica sacode as mãos replicado os meus gestos iniciais da cena 2. Desloca-se então de novo para o pequeno teclado e estacamos os dois num momento silencioso. Iniciamos então novo movimento pendular inverso em relação ao teclado. As cabeças, a cada arpejo, vão-se aproximando. No quarto arpejo juntam-se as testas.	Arpejos etéreos no piano de frequência progressivamente mais esparsa. Arpejos sónicos em espelho no sampler	Harmonia negociável	
11 - Epilogo	Regresso a posição estática a partir de iconografia arcaica	Fragmento 45		

Essa deslocação sinaliza por um lado a interiorização e estabilização do universo dramatúrgico capturado e, por outro, a transformação na qualidade das representações convocadas para a estruturação da fase conclusiva do processo. Enquanto da primeira para a segunda versão, as alterações do guião se limitaram à introdução do novo material que ia surgindo, a terceira e quarta versões revelam a eliminação das colunas “partitura cósmica”, num primeiro momento, seguindo-se a supressão, num segundo momento, das colunas “coeficiente de umidade” e “época”. Comum a estas três colunas é a ambiguidade das conexões remissivas que as caracterizam, e que se prende com a sua funcionalidade enquanto estímulo poético.

Tal reformulação é acompanhada por um detalhamento mais fino quer das ações projetadas, quer dos gestos musicais, quer ainda da sua organização temporal e rítmica, ou seja, por uma diagramação mais próxima de uma partitura operacional do que de uma planilha conectora de subjetividades. A manutenção dos fragmentos na última coluna conserva a filiação conceitual nos fragmentos fundadores, embora não tenha sido objeto de atualização desde as primeiras versões — uma evolução do processo que se emancipa do seu impulso inicial e se desenvolve na gestação das suas próprias imagens e virtualidades, como um organismo multicelular em expansão que se afasta progressivamente dos seus traços embrionários.

Ora se o guião diagramático funcionou, nos momentos iniciais, como estruturação temporal de pontos de conexão entre as séries divergentes do pensamento musical e coreográfico através da proposição dos restantes elementos poéticos, conceituais e filosóficos e propiciando uma leitura de cada cena no território expandido das suas possibilidades de significação, a objetividade que se observa nos conteúdos da versão final denuncia uma agilidade criativa que lida já intimamente com o objeto artístico, atenuando a relevância da circulação de representações metafóricas entre as linguagens da dança performativa e da música. Essa ocorrência parece sinalizar um estreitamento tardio da interação entre os pensamentos musical e coreográfico, ou mes-

Figura 11.3 Quarta versão do Guião Diagramático – Parte 3

mo uma diluição das suas fronteiras e o desvelamento de uma espécie androgenia composicional que se expressa no idioma compósito da obra.

Um aspecto enriquecedor deste processo criativo foi o subsídio de alguns contributos clarificadores para a corrente pesquisa, sendo um dos mais relevantes a reflexão sobre o conceito em desenvolvimento de “Dispositivo Dramatúrgico”, já afluído anteriormente. Dispositivo dramatúrgico, mais que um instrumento, se desenha como agenciamento indiscernível da dramaturgia (enquanto dispositivo ela própria); todavia, não se aloja no objeto, antes adere a ele, ou gravita em seu redor no movimento criativo da sua proposição. Enquanto de versão para versão, o “Guião Diagramático” vai espeelhando as diferentes etapas de uma engenharia composicional em progresso, o conceito de “Dispositivo Dramatúrgico” virtualiza o próprio percurso dos personagens conceituais do compositor e do coreógrafo na direção da obra, o que inclui não apenas a atualização e expansão dos materiais da sua construção, mas absorve também a imponderável curvatura da sua transformação ao longo do processo criativo. Existindo neste caso a sobreposição de um Eu compositor e um Eu coreógrafo, o “Dispositivo Dramatúrgico” reflete, a montante, a evolução das estratégias de representação de duas linguagens resistentes à sua mútua tradução e, a jusante, a convergência expressiva de uma intencionalidade composicional unificada.

O PIANO E SUAS TRANSFIGURAÇÕES

Olhando retrospectivamente para o protagonismo da composição musical no presente processo, sobrevém ainda algumas particularidades dignas de nota. Vale a pena reiterar que todo o imaginário performativo se sustentou, desde o início, numa espécie de almofada metodológica fornecida pela minha experiência enquanto compositor musical. Mas, curiosamente, toda a concretização compositiva se suspendeu, nesse mesmo campo musical, perante a premência de resultados performativos, como se a questão musical fosse adquirida de antemão e a sua efetivação relegada para um momento posterior à idealização cênica. De certa forma foi isso o que aconteceu na maior parte das cenas. Excetuando o momento das “Bocas de Peixe”, cujo metabolismo musical foi sustentado por campos harmônicos pré-estabelecidos, todas as restantes cenas foram construídas a partir de parâmetros expressivos explorados de forma improvisatória.

Esses parâmetros iam sendo estabelecidos na medida em que as cenas iam clarificando os seus contornos performativos. Sendo eu o compositor, o coreógrafo, o ator e o pianista, a linguagem musical foi evoluindo de forma quase subterrânea em comparação com outros aspetos composicionais en-

A UMIDADE DAS ALMAS Acordes em Boca de Peixe

João Lucas

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'A Longos' and 'B Curtos', consists of five measures. The first measure (A) has a treble clef with a chord of G4, B4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The second measure (B) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The third measure (B) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The fourth measure (B) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The fifth measure (B) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The second system, labeled 'C Médios' and 'D Muito longo', consists of three measures. The first measure (C) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The second measure (C) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2. The third measure (D) has a treble clef with a chord of Ab4, Bb4, D5 and a bass clef with a chord of Bb3, G2, Bb2.

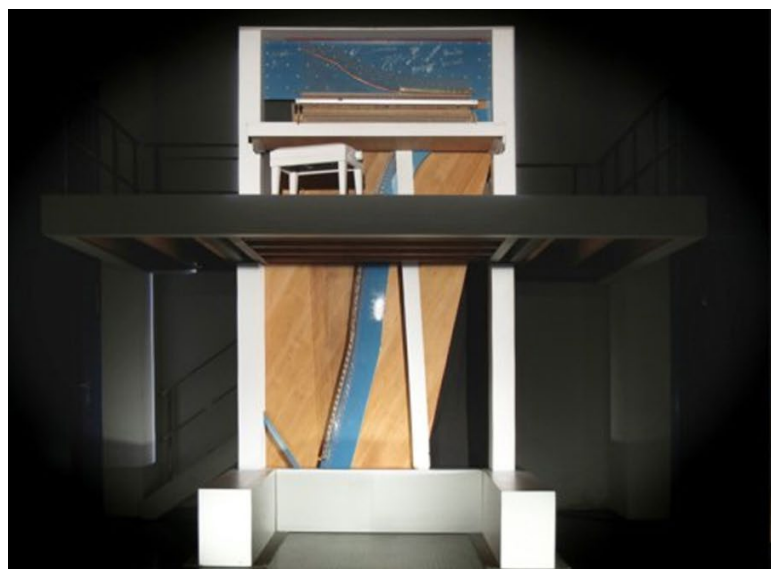
volvidos e nos quais se centravam as minhas preocupações formais e operativas. Nesse aspecto, a elaboração musical foi um recurso de consolidação funcional e de garantia de consistência estética, mais do que, (como costuma ser para mim), o desafio central.

Claro que o diálogo constante entre uma fraseologia pianística e o repertório de eventos eletrônicos disparados no *sampler* obrigou a uma planificação prévia de grandes linhas estruturantes e à sua progressiva atualização sônica, mas mesmo no que respeita à estabilização desses objetos, foi relegada para uma fase mais tardia a sua configuração definitiva. Cada ideia musical que foi aparecendo se apresentava como um comportamento anímico sustentado em parâmetros privilegiados (melódicos, rítmicos, harmônicos ou texturais), sendo que a criação dos objetos sintéticos destinados ao *sampler* respondiam já a essas premissas. Contudo, mesmo esta produção de objetos sonoros teve um caráter provisório, vindo a totalidade dos samples a ser substituída já na fase final da criação.

Tal substituição só aconteceu após a consolidação da estrutura performática global e respondeu a uma necessidade de coerência tímbrica que então se fez sentir — e que se revelou decisiva para a imagem sonora da proposta global. O conjunto de fraseados e objetos sintéticos, cuja morfologia era, na sua origem, extremamente variada e de naturezas heterogêneas, sofreu uma tradução em objetos congêneres a partir de uma única fonte sonora. Trata-se de "The Giant", um instrumento virtual eletrônico produzido pela **Native Instruments** (a partir de um protótipo de piano vertical dotado de uma harpa gigantesca, desenvolvido por Uli Baronowsky), que permite a criação de sons a partir da gravação das cordas do piano acústico excitadas de múltiplas

Figura 12 Sequência harmônica para os "trêmolos em boca de peixe".

formas (percutidas, tangidas, pinçadas, etc.), mas em que a manipulação de diversos parâmetros (como os harmônicos, a ressonância, os ruídos transitórios ou a sustentação) transfigura radicalmente a morfologia tímbrica sem esconder alguns indícios sua genética organológica.



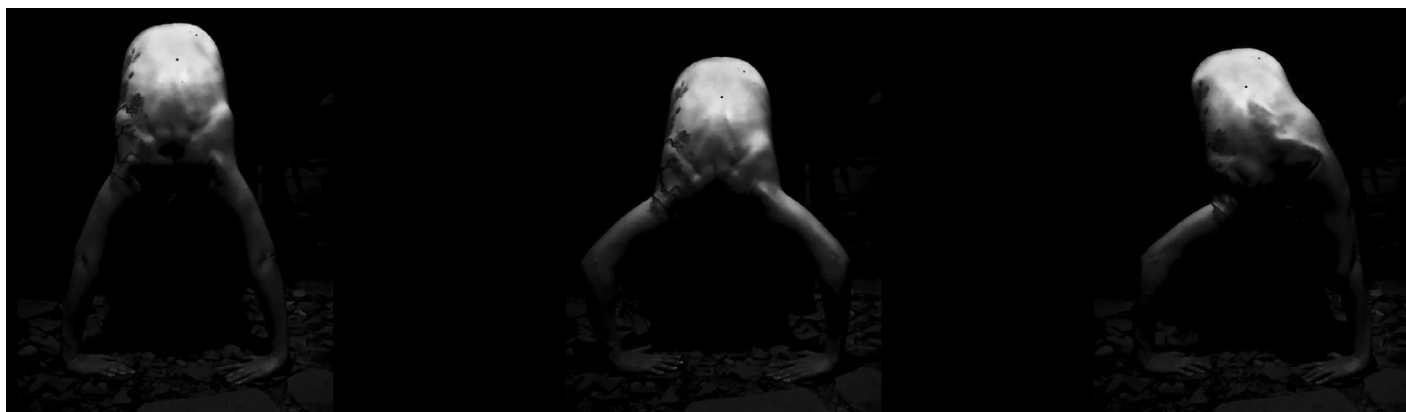
Como resultado final pude assistir à transformação de uma sequência de eventos eletrônicos cuja relação formal se estabelecia cena a cena num conjunto de objetos sonoros, provenientes da sonoridade das cordas do piano manipulada de diferentes formas em função dos contextos dramáticos em que evoluíam. A relação cênica entre mim e Érica ganhava assim uma nova superfície palindrômica, proporcionando uma nova linha de fuga na produção dos seus sentidos – à sonoridade acústica que o meu piano digital virtualizava respondia a bailarina com objetos sintetizados a partir da modulação dos seus parâmetros.

Figura 13 "The Giant" – O instrumento e o software.

A MONTANHA DE ERICA

Gostaria, por fim, de referir um outro aspecto que se revelou determinante na qualidade e na produtividade deste meu processo de esquizofrenia composicional. Reporto-me à minha colaboração, enquanto compositor musical, na criação de “Montanha — cerrado, densidade, ressonância”, de Erica Bianco Bearlz.

Nessa produção me movimenteí na minha zona de conforto, descobrindo no trabalho da bailarina uma poética de movimento e lentamente urdindo o seu casulo musical. A sincronicidade entre os nossos dois processos criativos propiciou uma cumplicidade que se foi estreitando a cada nova etapa. A criação musical apresenta características completamente diversas nas duas peças: na **Umidade das Almas** movimento-me num diálogo pianístico com matéria musical de altura definida, sem esconder uma vocação pós-romântica



que me é cara, aliada a uma selvajaria energética e improvisatória na qual tenho perseguido alguns traços do meu idioma. Já na **Montanha** de Erica explorei dispositivos composicionais numa lógica de música concreta, vagamente tributária da eletroacústica clássica de Pierre Schaeffer. Essa distância tipológica permitiu diferenciar radicalmente os processos de invenção musical sendo estes, simultaneamente, objeto de uma clara e mútua porosidade, de uma afeção comum que provém da identidade cronológica em que ocorrem, sofrendo ambos o benefício produtivo da crescente intimidade artística e afetiva entre nós dois.

Aqui entramos no campo da experiência de colaboração e no aprimoramento do nosso estado de colaboração, outro dos eixos da minha pesquisa. Nesse plano não vivemos dois processos em simultâneo, mas uma única experiência que nos coloca num território empírico e temporal absoluto, pleno de vasos comunicantes, de fissuras por onde se desenham implicações inesperadas, de gatilhos pluridirecionais. Um território com uma geopoética eminentemente afetiva, instável e transformadora, pleno de veredas, escarpas e planícies, cursos de água e desertos de horizonte reverberante, uma geopoética fundada no diálogo atual com o mundo e na permeabilidade virtual das experiências autobiográficas individuais, no encontro das pulsões criativas e no reconhecimento dos desempenhos e idiosincrasias emocionais. Assim, embora a **Umidade das Almas** seja uma obra dirigida por mim nos do ponto de vista composicional, o seu processo criativo é atravessado por uma experiência de colaboração que acaba por redundar num movimento de alteridade (e dele beneficiar em larga escala), procedente em grande medida da minha atuação enquanto colaborador de **A Montanha**, mas estendendo sua ressonância sobre a produção da minha própria obra. A imersão conjunta nesse atravessamento levou-nos mais longe que o mero esculpir dialógico do nosso plano de colaboração. Minha exposição à presença de Érica criou o seu próprio plano de imanência, em que comunicações verbais, pré-verbais, pré-representacionais, corporais ou pulsionais — que geraram em mim percep-

Figura 14 Momentos da performance de Érica Bianco Bearlz, em **Montanha**.

ções conscientes, pré-conscientes ou até inconscientes — se harmonizaram com as imanências do mundo no plano de imanência de um processo criativo dual. Já não estava inteiramente na presença de um outro em relação a mim, mas um outro que estaria mais comigo à medida que fosse cada vez mais em relação a si mesmo. Lévinas chama a esta presença a “presença do rosto”:

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

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

A experiência a que nos demos ergueu um território múltiplo e heterogêneo de onde divergiram dois vetores produtivos distintos, que originaram duas obras distintas. Porém, nas duas obras está contida uma energia criadora comum (fenomenologicamente falando), e isto envolve algo muito bonito de pensar. Foi essa a beleza que me trouxe o poema:

O olho
há-de trespassar o processo,
sangrá-lo
e todo o corpo deve segui-lo
investido de toda a volúpia,
exauri-lo,
cindi-lo com a fúria do vulcão.

Porque a obra permanece branca,
estática e distante
quase fria
no platônico altar do seu desejo

quando, num arroubo de generosidade,
cintila
e, com infinita paciência,
nos aguarda
nos traços gasosos do seu devir.

Por isso o olho inteiro no processo
e o olho do outro no coração.
Em tal preparo se anima
a máquina desejante que é a obra
e a veia onde em nós pulsa
a criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agambem, G. (2009). **O que e o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos.
- Bergson, H. (1990). **L'énergie spirituelle**. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Costa, A. (2002). **Heráclito: Fragmentos Contextualizados**. Rio de Janeiro: Difel.
- Dalcroze, Ê. J. (2011). How to Revive Dancing; Music and the Dancer. Em K. Teck, **Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a new American Art** (pp. 6-10). New York: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2006). **Diferença e Repetição**. S. Paulo: Edições Graal.
- Khan, C. H. (2009). **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentário**. Paulus: S. Paulo.
- Lévinas, E. (2004). **Entre nós**. Petrópolis: Vozes.
- Lucas, J. P., & Lignelli, C. (Abril de 2017). Dança, Música e Dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, vol. 7, nº1, pp. 19-44.
- Mota, M. (2012). **Performances Instruídas: Metodologia de processo criativo a partir de temas ou obras clássicas**. (UnB, Ed.) Acesso em 13 de julho de 2017, disponível em #Art: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/marcusM.pdf>
- Mota, M. (2016). **Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares: experiências em pesquisa, ensino e criação no laboratório de dramaturgia da Universidade de Brasília**. Fonte: CENA Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas IA/UFRGS nº19: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/viewFile/60710/37722>
- Nattiez, J.-J. (2004). Etnomusicologia e significações musicais. **Per Musi, Belo Horizonte**, 5-30.