

Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical

João Lucasⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱ

Resumo - Os cuidados de Berna e Ventura: a produção de alteridade na composição coreográfico-musical

Neste artigo procede-se à ponderação de incidências conceituais sobre as práticas composicionais colaborativas experienciadas entre o autor e a coreógrafa portuguesa Clara Andermatt em três diferentes processos criativos. Trata-se de três obras que refletem um percurso de aprofundamento dos autores no âmbito da interpenetração expressiva entre música e movimento, alicerçada num dispositivo dramático comum. Deste modo se ensaia uma análise retrospectiva das condições dialógicas e empíricas dessas três criações, objetivando a compreensão da crescente produção de alteridade composicional entre os dois criadores.

Palavras-chave: Música. Coreografia. Composição. Experiência. Alteridade.

Abstract - The cares of Berna and Ventura: the production of alterity in the choreographic-musical composition

This paper considers conceptual incidences on the collaborative compositional practices experienced between the author and the Portuguese choreographer Clara Andermatt in three different creative processes. These three works reflect the authors' path of deepening in the context of the expressive interpenetration between music and movement, based on a common dramaturgical device. In this way, a retrospective analysis of the dialogic and empirical conditions of these three creations is attempted, aiming at understanding the growing production of compositional alterity between the two creators.

Keywords: Music. Choreography. Composition. Experience. Alterity.

Resumen - El cuidado de Berna y Ventura: la producción de alteridad en la composición coreográfico-musical

En este artículo se procede a la consideración de incidencias conceptuales sobre las prácticas compositivas colaborativas experimentadas entre la autora y la coreógrafa portuguesa Clara Andermatt en tres procesos creativos diferentes. Se trata de tres obras que reflejan el camino de profundización de los autores en el contexto de la interpenetración expresiva entre música y movimiento, a partir de un dispositivo dramático común. De esta forma, se intenta un análisis retrospectivo de las condiciones dialógicas y empíricas de estas tres creaciones, con el objetivo de comprender la creciente producción de alteridad compositiva entre los dos creadores.

Palabras clave: Música. Coreografía. Composición. Experiencia. Alteridad.

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 (Lucas, 2021, p. 204).

Este pequeno trecho pertence ao conto *O lugar do mundo*, e faz parte da tese de doutorado intitulada *Os psiquismos de Tristão Ventura: dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico-musical*¹. Neste conto travamos conhecimento com a coreógrafa Denise Berna (alter-ego fictício da coreógrafa Clara Andermatt²) além de retomar o contato com o compositor Tristão Ventura (heterônimo de mim próprio enquanto autor e personagem conceitual). Pareceu-me uma adequada introdução ao tema destas linhas, ou seja, à ponderação de incidências conceituais - exploradas na minha pesquisa acadêmica - sobre as práticas composicionais colaborativas experienciadas entre mim e a coreógrafa em três diferentes processos criativos. Deles resultaram três obras assinadas conjuntamente: “A Banda” (2016), “Parece que o Mundo” (2018), e “Pantera” (2022). Trata-se, portanto, de uma espécie de reflexão retrospectiva sobre a evolução recente do entrosamento entre as minhas “putativas vocações coreográficas” e as “perspicazes intuições musicais” de Clara Andermatt. Na verdade, falamos de uma colaboração que se estende desde 1995 até ao presente, tendo resultado num conjunto de quinze criações, no exercício de uma amizade sempre crescente e numa cumplicidade criativa cada vez mais profunda.

Todavia, estas três últimas obras a que agora me reporto resultaram de processos com especificidades que os distinguem dos anteriores e que me parece interessante relevar, no presente contexto de reflexão sobre a polifonia das instâncias discursivas na criação cênica.

¹ Esta tese organiza o pensamento da colaboração coreográfico-musical numa estrutura conceitual específica ao mesmo tempo em que 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 surge o compositor Tristão Ventura, um inquieto e voluntarioso protagonista que nos guia pela interrogação da colaboração enquanto potência de virtualização da obra coreográfico-musical [Nota do Autor].

² Considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa, Clara Andermatt cria a sua própria companhia em 1991, coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. É regularmente convidada a criar para outras companhias, a lecionar em diversas escolas e a participar como coreógrafa em peças de teatro e cinema. Tem sido distinguida com diversos prémios nacionais e internacionais [Nota do Autor].

Com efeito, é o próprio conceito de polifonia tal como é abordado no presente dossiê, que me sugere o diálogo com importantes aspectos da minha própria pesquisa. O entendimento da polifonia expressiva que se estabelece no entrelaçar das composições coreográfica e musical (e, por inerência, em toda a visualidade que comporta cenário, figurinos e desenho de luz) é o cais de partida e de chegada de um pensamento que procura ultrapassar a mera interdisciplinaridade para se aventurar numa ontologia da experiência de colaboração no seio do processo criativo. Os casos agora apresentados são três momentos em que reflexão teórica e prática compositiva se conectam de forma muito particular, num enquadramento que estabelece consciente e voluntariamente, desde o início, o diálogo com a operatividade empírica de conceitos estabilizados na mencionada pesquisa. Cabe referir então, ainda que de forma drasticamente resumida, parte do conteúdo desses estudos, nomeadamente as principais ferramentas com as quais organizarei a observação retrospectiva dessas experiências: são elas os conceitos de “Experiência de Colaboração”, “Estado de Colaboração”, “Plano de Colaboração” e “Dispositivo Dramatúrgico”³.

Por “Experiência de colaboração” refiro 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. A potência da colaboração composicional 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, entendidos por um e por outro criador e pelo entendimento de um colaborador pelo outro, no tempo histórico da colaboração, na sua atualidade e no seu devir. E não só na substância compositiva das “linguagens” em jogo como na vivência atual de toda a presença que se oferece ao processo criativo - experiência estética, experiência dialógica, experiência

³ O estabelecimento destes conceitos (enquanto núcleos de ancoragem no entendimento dos processos de colaboração) provém do cruzamento de diversas instâncias de ponderação, mas a sua estabilização conceitual é largamente tributária do diálogo com os pensamentos de Martin Heidegger (2005), Henri Bergson (1988), Gilles Deleuze (2006), Heinrich Gumbrecht (2010) e Giorgio Agambem (2009) [Nota do Autor].

cotidiana, experiência existencial, todas as experiências confluindo numa temporalidade empírica que a colaboração implica num único e denso tecido. Nesta pesquisa, a experiência de colaboração é o lugar de presença do *compositor-com-o-coreógrafo* no seu estado de colaboração.

“Estado de colaboração”: pode ser entendido como abertura cognitiva à possibilidade de uma ontologia intrínseca à experiência de colaboração, apoiada na serenidade que acolhe a sua duração enquanto potência de invenção e reconfiguração do mundo. O estado de colaboração desafia o arbítrio de um colaborador em face da presença do outro, reconhecendo as espessas muralhas da sua própria ipseidade⁴ e lançando a possibilidade de criação de um horizonte de alteridade⁵.

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 nas diferentes formas de diálogo entre os criadores, na duração da experiência de colaboração. Estes, ao longo do processo criativo, vão produzindo uma sucessão dinâmica de representações/objetos mentais, conectados em relações temporais de ativação e iridescência - as séries divergentes do coreógrafo e do compositor musical.

O “Dispositivo Dramatúrgico”⁶ estabiliza a rede dos objetos que animam as séries divergentes do pensamento performativo, musical ou coreográfico, orientando a sua direção e combinando estrategicamente as suas relações de força. Esta é uma importante instância de produção de polifonia, pois na racionalidade de tal dispositivo se ordenam discursos, poéticas, olhares, saberes, processos, experimentações, metodologias, proposições filosóficas, tudo o que se constitui fator de implicação de um objeto com outro, nas suas zonas de contato, sobreposição, torção ou desdobramento.

Perante tal quadro conceitual, aturadamente edificado no confronto entre a análise de experiências de colaboração anteriores e as múltiplas implicações epistemológicas que se

⁴ O conceito de ipseidade, no presente contexto, remete para 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) [Nota do Autor].

⁵ Um eu-mesmo que se estende a um outro por via da alteridade, numa dialética que o considera enquanto exterioridade pensável [Nota do Autor].

⁶ Um dispositivo, no conceito de Giorgio Agambem, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2009, p. 40). Um dispositivo aciona as relações entre os vivos (ou as substâncias) no governo da sua ontologia, podendo despertar e produzir múltiplos processos de subjetivação [Nota do Autor].

foram desvelando nesse percurso, acabou por ocorrer entre mim e a coreógrafa a determinação narrada na pequena epígrafe deste texto. Uma determinação que clamava, então, por um movimento de sentido inverso ao realizado no contexto acadêmico: explorar, nas laborações empíricas do processo criativo, as virtualidades operativas da implicação e cruzamento destes conceitos, bem como a efetividade da sua potência transformadora quer da experiência de colaboração, quer do seu resultado artístico. Esta determinação implicava igualmente o aprofundamento da nossa dialogia colaborativa, alicerçado num conjunto de considerações cujo conteúdo era já, ele próprio, decorrente do vasto conjunto de experiências colaborativas anteriores, revisitadas e refletidas no processo de elaboração conceitual. O que agora buscávamos era ampliar a cumplicidade criativa em função de um quadro experimental que nos colocasse num novo patamar colaborativo, procurando, a jusante, o aprimoramento do nosso plano de colaboração e, a montante, a intensificação da nossa experiência de colaboração - nos termos conceituais anteriormente referidos e sujeitando-nos aos pasmos, comoções e sobressaltos da nossa renovada caminhada, procurando nela a nossa própria transformação enquanto criadores: “Fazer uma experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção” (Heidegger, 2003, p. 137).

Em suma, no ciclo destas três obras fomos entreabrindo uma janela de alteridade para o esforço de composição da obra, condição em que as habilidades específicas de um resguardam as ousadias criativas do outro nas periferias da sua cultura composicional.

A Banda

Qualquer grupo de pessoas - mesmo se reunidas ao acaso - é já uma 'composição' no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe (Louppe, 2012, p. 225).

Plano de Colaboração: Materiais Diversos

A primeira peça deste ciclo viria a intitular-se “A Banda”. A sua criação ficou a dever-se a um convite endereçado a Clara Andermatt para integrar a segunda edição do projeto “Dança para músicos”, iniciativa do festival internacional de artes performativas “Materiais Diversos”(fMD), sediado em Portugal, e que estabelece a colaboração entre coreógrafos e bandas filarmônicas, resultando na criação de espetáculos em que os músicos são os intérpretes exclusivos de um trabalho coreográfico e musical. Na sequência desse desafio, sou convidado pela coreógrafa para uma nova colaboração em total paridade criativa. Ao aceitar o seu repto e perante o perfil da circunstância, proponho importar para o processo as minhas preocupações enquanto pesquisador, colocando-nos, em tal viés, numa observação mútua das nossas interações processuais. O projeto previa uma residência artística na área geográfica do festival, com a duração de um mês, ao longo do qual partilharíamos o alojamento e nos dedicaríamos em tempo integral à criação da nova obra. Uma banda local, que já havia participado da edição anterior, iria mobilizar para o projeto alguns dos seus instrumentistas, sendo estimada a possibilidade de participação de um número de intérpretes situado entre os 25 e 30 músicos. Para mim, enquanto compositor musical, contar com um *ensemble* tão numeroso de músicos disposto a experiências aventurosas era já por si uma promessa deveras empolgante. Mas encarar essas condições partilhando a responsabilidade criativa global do espetáculo lançava o desafio para horizontes bem mais estimulantes do que a mera perspectiva de colaboração musical. Assim surge um gesto propositivo que sinaliza o impulso fundador deste processo criativo.

Dispositivo Dramatúrgico: Bandorganismo

Trata-se de um texto que registra a minha primeira projeção mental deste desafio. Por norma, as bandas filarmônicas se apresentam em concerto (em que os seus integrantes tocam sentados) e em paradas, desfiles ou procissões (em que tocam em pé ou se deslocam ordenadamente segundo um percurso pré-estabelecido). Discorrendo sobre a possibilidade de deslocamento desta imagem convencional para outros territórios de elaboração poética, surgiu em palavras um “organismo multicelular” como representação da banda, em que cada músico se comportaria como uma célula movente e mutante. Este texto viria alimentar a primeira fase do nosso processo criativo, propondo para tal organismo comportamentos e funcionalidades, estruturas hierárquicas entre os componentes, os diferentes efeitos das suas diferentes tensões, enfim, uma metáfora algo visionária e plena de virtualidades composicionais, adoptada por ambos como uma espécie de partitura. O diálogo conceitual sobre a nossa criação construiu-se, neste primeiro momento, a partir da irradiação das imagens visuais e sonoras intuídas nesse texto, donde surgiu igualmente o título de “Bandorganismo” - que viria a ser abandonado mais tarde. Durante meses, a nossa imaginação gravitou em torno das projeções e mapeamentos das possibilidades sônicas e performativas que o texto ia oferecendo, amplamente detalhadas em sinopses e tabelas coloridas que, todavia, nunca se viriam a concretizar como prevíamos naqueles momentos iniciais. Mas nesse interim fomos desenvolvendo ambiciosas considerações sobre a movimentação dos intérpretes no teatro, sobre as formas de ocupação do teatro pelo público, sobre a subversão da relação tradicional entre o palco e da plateia, sobre as heterogêneas ações performativas na sua relação com as diferentes propostas de exploração musical e de espacialização sonora, sobre as possibilidades de integração disruptiva da figura do maestro, enfim, uma antecipação assaz optimista de aproveitamento e rentabilização das singulares condições que este festival nos oferecia.

Ocorre que, por dificuldades ligadas à organização e pela infeliz conjunção de outras circunstâncias adversas que seria fastidioso enumerar, o contexto do nosso processo criativo viria a mudar radicalmente. O apetitoso e numeroso grupo de experientes instrumentistas da banda filarmônica inicialmente escalada para o projeto, transformou-se num pequeno conjunto de jovens estudantes pontuado por três músicos mais experientes de uma outra banda convocada às pressas numa localidade vizinha. Seria com estes elementos que, afinal,

teríamos que realizar a criação, numa janela temporal extremamente reduzida e com a agravante de não poder prolongar cada ensaio para além das duas horas e meia. Perante estes constrangimentos, ficou nas nossas mãos a decisão de prosseguir ou não com o projeto, ponderação por demais espinhosa, mas à qual acabamos por responder afirmativamente. Todavia, a complexa e algo megalômana ambição de produzir um “Bandorganismo” ficou reduzida à nossa disposição para a realização de uma espécie de oficina - cujos resultados tanto poderiam vir a ser apresentados sob a forma de um espetáculo (caso conseguíssemos obter do pequeno grupo respostas satisfatórias aos nossos desafios criativos) - ou simplesmente como apresentação pública informal de uma prática pedagógico-experimental, em ambiente de *workshop*. Quanto ao dispositivo dramaturgico, que até aí pulsava nas nossas grandiosas projeções sobre as possibilidades sônicas e performativas de uma banda sem rosto, foi redirecionado para se ater ao próprio processo criativo e às suas contingências: a história a contar seria aquela que estávamos vivendo. Ele passou a ser considerado no âmbito de uma reflexão abrangente em torno da natureza das bandas musicais, concretamente da forma como substituem os conservatórios nas zonas mais interiores do país, do modo como alimentam e enriquecem as relações comunitárias e familiares, da importância histórica que adquirem com a passagem das gerações, do papel que desempenham nas celebrações, festividades e solenidades das comunidades que as acolhem, das virtudes que representam e das dificuldades que sofrem, enfim, toda a sorte de nexos e significados que conseguíamos extrair daquela nova e precária circunstância.

Estado de colaboração: viver no campo

Entretanto, a partilha do quotidiano foi tecendo a nossa experiência de colaboração, apreensão do mundo e a apreensão de nós próprios enquanto seres-no-mundo nas temporalidades da presença. É assim que ganham relevo o espírito da casa em que vivemos, as badaladas do sino da igreja vizinha pontuando a marcha do tempo, a mesa ocupada alternadamente pelos nossos computadores e pelos pratos das refeições, o cheiro da alfazema no vaso da entrada, as ladeiras da aldeia que percorríamos a pé, o giro matutino pelos mercados onde nos abastecíamos, a rega da pequena horta assinalando o final da tarde, a imersão nas águas geladas da nascente do Rio Alviela que aplacavam o calor do estio, as caminhadas em busca de figos maduros que apinhavam as figueiras, o bucólico aconchego das

escarpas revestidas de pinhal, os labirintos das estradas em que nos perdíamos, as longas sombras crepusculares das várzeas e o silêncio noturno das galáxias fechando os dias.

Quanto à frustração das nossas risonhas expectativas, talvez ela tenha sido, afinal, decisiva para o fortalecimento e enriquecimento da nossa dialogia colaborativa, abrindo os alvéolos do plano de colaboração a novas possibilidades de criação e de virtualização de resultados performativos. Com efeito, as desiguais capacidades técnicas dos intérpretes que se dispuseram a embarcar na nossa aventura levaram-nos ao enfoque nas suas características individuais, colocando-as em evidência e encenando-as, numa espécie de teatralização das suas relações interpessoais e das suas idiossincrasias performativas. Já não se tratava apenas de coreografar os corpos envoltos em vibrações sonoras, mas de encarar aquele pequeno microcosmo nas suas várias vertentes, que incluíam, naturalmente, os intérpretes nas diferentes qualidades de movimento e nas desiguais competências musicais, a personalidade de cada um e as conexões dramáticas entre eles, as rotinas características das bandas filarmônicas em geral e daquela em particular, enfim, a palpitação vital daquela circunstância como um todo. Partilhando o quotidiano de forma integral, eu e a coreógrafa fomos construindo uma reflexão contínua e exaustiva, a partir dos resultados íamos obtendo nos ensaios. Entre nós, essa reflexão já não reconhecia a fronteira expressiva de uma ou outra disciplina artística, produzindo convivência e consistência no planejamento dos trabalhos. Embora houvesse uma natural polarização do pensamento de um e de outro na área das suas habilidades específicas, a partilha sistemática e permanente de propostas e resultados, de problemas musicais e de possibilidades coreográficas, de encenação de incidentes dramáticos, de especialização de interações instrumentais, enfim, de toda a espécie de gestos composicionais, levava-nos a uma crescente identificação mútua enquanto núcleo criativo de uma obra que se ia rapidamente virtualizando no nosso plano de colaboração.

Ainda assim, durante os ensaios fui confrontado pela coreógrafa sobre a minha concentração algo exclusiva nos resultados sonoros e musicais, resultando num posicionamento pouco assertivo em relação à criação de movimento, o que produzia um contraste entre os progressos da nossa fluência dialógica (nos períodos de preparação e planificação dos ensaios) e a separação funcional que ela observava em estúdio, no contato direto com os intérpretes. Esse momento representou, para mim, uma conscientização súbita e desconcertante sobre as implicações da minha própria pesquisa: a proposta de convergência da ação composicional não se limitaria ao aprimoramento do plano de colaboração, mas

instaurava igualmente um repto de inventividade, experimentação e efetividade no trato com o domínio expressivo do outro, um certo arrojo e desinibição em penetrar nesse território imediatamente contíguo às zonas de conforto composicional. Cabe salientar que, da parte da coreógrafa, se tratava de um movimento natural, sendo o seu pensamento coreográfico contaminado, desde o início da sua carreira, por uma musicalidade intrínseca, ensejando uma autoria que transcende largamente a estrita invenção de movimento. Este episódio contribuiu para nos aproximar da nossa ambicionada unicidade composicional, entendendo, como horizonte do exercício da colaboração, 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. Ou, radicalizando a tese, pensando o coreógrafo como coautor da música e, de igual modo, o compositor como coautor da coreografia.

Uma ocorrência simbólica viria a coroar esta experiência. O percussionista da banda, por sinal o intérprete que protagonizava o papel mais destacado e importante na teia dramática da criação, foi acometido por um grave problema de saúde na véspera do ensaio geral. O desespero aflorou por instantes; após tantos reveses e outros tantos gestos de resiliência, éramos finalmente traídos por um destino inexoravelmente hostil! Num segundo momento, porém, propus a sua substituição por mim próprio. No que respeita às habilidades de movimento, a minha formação era drasticamente diminuta ou mesmo residual, para não dizer inexistente. Porém, a intimidade com o trabalho de Clara Andermatt e a profundidade do meu envolvimento nesta produção em particular ocasionaram a pertinência da proposta: eu conhecia a peça em todos os detalhes, conhecia o desenho e a intencionalidade de todo percurso performativo do percussionista e admiti a possibilidade de eu próprio ser capaz de o realizar, se não de forma irrepreensível, pelo menos de modo a salvar o espetáculo na sua globalidade. Ao propor tal solução à coreógrafa, sentimos, mais uma vez, a vibração da nossa cumplicidade e a adrenalina deste desafio terminal. Interessava que a peça chegasse ao seu destino, e chegou. Por uma noite fui autor, compositor e intérprete performativo de uma obra coreográfica-musical.

A minha inusitada participação acabou por simbolizar a inauguração de um novo paradigma colaborativo que, tanto para mim como para Andermatt, clamava por consolidação.

Parece que o Mundo

O que temos em comum é precisamente aquilo que é dado a cada um como exclusivamente seu (Calvino, 1985, p. 22).

Da criação de “A Banda” ficou um desejo muito claro de renovar a experiência de aprofundamento dialógico da nossa colaboração em condições mais favoráveis e numa escala de produção mais dilatada. O aprofundamento da nossa partilha criativa mostrara, mais do que as suas meras virtudes, um vislumbre das suas potencialidades. Na construção dessa nova peça ensaiaríamos, em total paridade criativa, uma renovada ambição no nosso percurso em comum: não dissociar, em nenhum momento, a invenção coreográfica da invenção musical. Na verdade, o pequeno excerto em epígrafe neste artigo relata precisamente o momento deste nosso novo encontro: dois anos passados sobre “A Banda”, é a coreógrafa que me propõe um novo adensar da nossa parceria colaborativa numa produção da sua própria companhia⁷, desafiando-me a trazer para dentro de um novo processo criativo não só o conteúdo, mas algumas das formas da minha pesquisa.

Plano de Colaboração: ensaiar o olhar

Um das formas era já um elemento estruturante da tese de doutorado previamente citada. Refiro-me à obra “Palomar”, de Ítalo Calvino, que não só inspirou o registro discursivo e literário da redação como forneceu um modelo narrativo fecundo no que respeita quer à exposição conceitual, quer ao relato de estudos de caso. 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 principal ferramenta do nosso dispositivo dramático seria, como veremos, essa fabulosa coleção de pequenos contos.

Eu e a coreógrafa acordamos encarar este novo momento como uma renovação radical dos nossos hábitos colaborativos, decidindo erradicar do processo criativo quaisquer projeções individuais prévias ao próprio processo, o que significava que todo o material

⁷ A Companhia Clara Andermatt (ACCCA) é uma Companhia de autor criada em 1991. A sua atividade centra-se no desenvolvimento e sustentação das atividades artísticas e pedagógicas da coreógrafa Clara Andermatt. Desenvolve atividade ao nível da criação, produção, formação, cooperação e difusão de projetos artísticos, contando com cerca de 60 obras da coreógrafa apresentadas em 20 países. Disponível em: <https://www.ccandermatt.com/pt/sobre/accca>, visitado em 11/10/2022.

surgiria em ambiente de ensaio com os intérpretes, ou na dialogia decorrente dos ensaios. Quanto aos intérpretes, viriam a ser escolhidos em audições: quatro bailarinos e três músicos num universo de mais de cem candidatos. Os exercícios concebidos para as audições inspiravam-se já em derivações performativas concebidas a partir das nossas leituras da obra de Calvino. Acreditamos que essas propostas poderiam engendrar as respostas que nos convencessem da formação do elenco, para o qual não tínhamos nenhum perfil preconcebido. De qualquer modo, evitamos a separação entre as habilidades específicas dos intérpretes; os bailarinos teriam que produzir música e os músicos teriam que explorar a sua fisicalidade.

As nossas escolhas recaíram sobre um elenco heterogêneo de bailarinos e músicos cujos gestos físicos e sonoros se misturavam com fluidez numa expressividade compartilhada e que tendiam a se diluir numa linguagem híbrida, sem fronteiras definidas entre uma e outra disciplina. Das audições resultou também a escolha de uma sonoridade musical particular: uma pequena família de instrumentos de corda tangida - um violino, um violoncelo e um contrabaixo - cujos executantes demonstraram, desde o início, uma enorme qualidade expressiva individual e, entre si, uma afinidade idiomática instantânea.

Dispositivo Dramatúrgico: observação, narrativa e meditação

A semana inaugural desta criação foi cumprida no Convento da Saudação, uma edificação medieval no interior de Portugal ocupada pela estrutura “O Espaço do Tempo”⁸, onde pudemos usufruir da austera hospitalidade das antigas celas abobadadas, do bucólico horizonte das grossas janelas, da aura romântica do claustro e da inspiração das frescas capelas convertidas em salas de ensaio. Cabe referir o impacto que aquelas paredes centenárias tiveram sobre a produção de um ambiente deveras inspirador para o processo criativo, cheio de silêncios propícios à concentração e serenidades favoráveis tanto a contemplações intensivas como a iluminações inventivas.

A primeira tarefa que encomendamos ao grupo foi, naturalmente, a leitura de “Palomar” e a preparação de um testemunho individual sobre a obra e eventuais formas de sua incidência sobre o processo criativo. Assim aprofundamos a nossa percepção da

⁸ Fundada em 2000, “O Espaço do Tempo” é uma estrutura transdisciplinar que serve de apoio a inúmeros criadores nacionais e internacionais. Situada no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, Portugal, tem como atividade principal um extenso programa de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais, bem como as artes em geral, estando virada, essencialmente, para a criação contemporânea emergente. Disponível em: <https://oespacodotempo.pt/historial/>, visitado em 04/10/2022.

personalidade dos candidatos (agora intérpretes), ao longo das audições, enriquecendo simultaneamente o dispositivo dramaturgico, com a ampliação enorme e multifônica de pontos de vista sobre as especulações de Palomar; as interpretações partilhadas pelo elenco surpreenderam tanto pela riqueza e diversidade dos imaginários que se deixavam observar como pela intensidade com que eles se afirmavam. Nessa semana foram experimentados alguns exercícios a partir de sugestões conceituais da obra de Calvino, mas a memória mais relevante resulta, com efeito, do mundo de imanências que todo o grupo conseguiu erguer sobre a nossa inspiração comum.

Foi precisamente a omnipresença de tais imanências que nos levou, mais tarde, a criar o título *Parece que o Mundo*. Tal como a obra que a inspira, esta peça iria oscilar entre três planos distintos: o da observação, o da narrativa e o da meditação. A escrita de Calvino daria também origem, nos múltiplos desdobramentos de interpretação, aos enunciados da criação do gesto e do som. Num livro em que o mundo é observado na procura de uma ordem sistemática para a “muda extensão das coisas”, procuraríamos a encenação da intensidade misteriosa do mundo, esperando conseguir colocar cada espectador num observatório da sua própria experiência. A riqueza filosófica, literária e poética de *Palomar* seria assim o motor de toda a atividade criativa, não só para nós próprios enquanto criadores mas também para os intérpretes e demais colaboradores. Da realidade que nos envolve nasceria o questionamento do que somos e do que conseguimos entender à nossa volta, enquanto forma e enquanto significado - o mundo que parece. As questões que resultam da nossa atenção às coisas poderiam revelar-se das maneiras mais díspares, tanto nas relações mais amplas com o cosmos ou com o infinito, como no âmbito mais restrito das vivências quotidianas. A história desta criação é a história da nossa imersão nesse universo, “o espelho no qual podemos contemplar apenas aquilo que aprendemos a conhecer em nós próprios” (Calvino, 1985, p. 124).

Palomar é um conjunto de vinte e sete histórias curtas, agrupadas em grupos de três contos relacionados pela localização ou pelo contexto, grupos estes reunidos em novas tríades que distinguem os três grandes planos circunstanciais: “As férias de Palomar”, “Palomar na cidade” e “Os silêncios de Palomar”. O que nos propusemos foi, assim, extrair todo o pensamento e, conseqüentemente, todo o material expressivo dessa fonte extraordinária de imagens, gestos, lugares, meditações, temperaturas, relevos, geografias, amplitudes, pormenores, hermetismos, trivialidades, enfim, dos múltiplos apelos imanentes à escrita, muito à semelhança dos apelos ontológicos a que o Sr. Palomar respondia nas suas

observações, enquanto palmilhava o rol das suas experiências existenciais. Esse garimpo, em que todos nos empenhamos, recaiu tanto sobre o detalhe (cada conto nos oferecia um ponto de partida imagético, narrativo ou especulativo para a criação de objetos e dramaturgias coreográfico-musicais), quanto sobre a macroestrutura do livro (observando a deslocação dos contextos espaciais e temporais ao longo do grande arco de composição de Calvino e procurando replicá-la na forma da nossa própria composição).

Cabe salientar que não se tratou da mera transposição desta obra literária para o palco, mas sim de erguer um mundo através do livro, a partir das suas imagens, do movimento e do som que nele se animam, das suas coreografias implícitas e das suas partituras latentes. Um mundo observável pelo público numa perspectiva que nós poderíamos propor, mas em relação à qual, cada espectador criaria a sua própria narrativa interior e as derivações da sua própria meditação.

Estado de colaboração: os olhos alinhados aos olhos do outro

O evento mais surpreendente neste processo, visto em retrospectiva, talvez tenha sido esse novo território onde eu e Andermatt nos propusemos habitar, um território dialógico que procura na invenção o lugar do outro, a companhia de uma invenção outra, com outras formas, com outras exigências técnicas, com outra qualidade de poética idiomática, sem deixar de reconhecer o quanto nós próprios somos cativos na nossa própria ipseidade, sem deixar de aceitar a intuição da fronteira que nos separa do mundo, ainda que a presença do mundo em nós seja precisamente aquilo que varia continuamente na nossa identidade.

E também um novo território empírico, um território de maior exposição às imanências do processo criativo em que literalmente vivíamos, já que durante esse período e ao longo das semanas de trabalho coabitei com a coreógrafa, o que ensejou a partilha contínua de percepções, experiências quotidianas, determinações composicionais, enfim, um sem número de circunstâncias que de um modo ou de outro acabaram por determinar a alteridade expressiva dos nossos gestos composicionais. Esse olhar para o mundo com os olhos alinhados aos olhos do outro, como se um mundo outro nos pudesse observar sem deixarmos nunca de ser a nossa própria visão do mundo, acabou por ser o grande princípio estratégico para a produção dessa alteridade e encontrou o seu grande suporte no conteúdo filosófico que reverberava das observações de 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, p. 118).

A determinação inicial de não dissociar nunca a invenção coreográfica da invenção musical foi produzindo em mim uma crescente disponibilidade para aprofundar a minha penetração nos terrenos incertos da criação coreográfica. Na maior parte das vezes, naturalmente, ainda associando o movimento dos corpos ou a sua articulação coreografada a objetivos que para mim eram, antes de tudo, musicais. Todavia, as possibilidades dessa fisicalidade e da sua presença no espaço foram ganhando um lugar cada vez mais concreto na arquitetura das minhas derivas compositivas. Para Andermatt, como já tive ocasião de referir, a presença da música era uma matéria bem mais consolidada, até pela própria natureza destas artes do tempo quando observadas a partir do seu lugar de coreógrafa - a música é presença sistemática na dança, mas já o contrário não é verdadeiro. A sua adesão ao movimento de alteridade que praticávamos talvez fosse menos exigente do que a minha, requerendo, portanto, um esforço menor e menos inusitado. Isto partindo do princípio que as duas adesões se equivaleram, o que não é necessariamente uma certeza...

Ocorre que uma doença súbita condenou a coreógrafa a uma hospitalização intempestiva e à privação da sua presença em estúdio durante mais de uma semana. Nesse período tive que assumir sozinho, frente ao elenco de bailarinos e músicos, a direção dos ensaios, situação absolutamente inédita na minha já longa prática de compositor para cena. Experimentei então alguns aspectos da dinâmica criativa que tradicionalmente ficam nas mãos de Andermatt, como a avaliação dos resultados performativos e o investimento no desenvolvimento ou no redirecionamento desse material, ou ainda o puro e simples abandono de uma ideia malograda nas cruezas da sua experimentação. Isto para não falar na incerta idoneidade, ou interesse, ou consistência das minhas propostas coreográficas aos olhos de quatro bailarinos experimentados. Apesar de alguns momentos de maior insegurança, dei conta de orientar os ensaios no sentido de tentar concretizar algumas propostas novas, idealizadas a partir de um chão tendencialmente sonoro, mas com alicerces claramente fincados no entrosamento entre o pensamento cinético espacial dos corpos e a vibração sonora e musical do espaço que os envolve.

No regresso ao estúdio, a coreógrafa não só ficou agradavelmente surpreendida com o progresso da criação na sua ausência como demonstrou alguma perplexidade perante o material performativo que lhe apresentamos. Segundo as suas próprias, nunca lhe ocorreria produzir aquele tipo de movimento. A presença desses segmentos no fluxo da obra não deixava adivinhar qualquer dissonância estilística com os restantes, antes pelo contrário, ampliava o âmbito expressivo da qualidade de movimento de Andermatt para novas paisagens coreográfico-musicais, nas quais me identificava com naturalidade, e, secretamente, não sem alguma vaidade.

Nos dias de montagem da peça no teatro, tive também oportunidade de, pela segunda vez, participar integralmente em todas as etapas, da idealização e montagem do cenário ao meticuloso desenho de luz. Quanto à obra em palco, ela transcendeu qualquer expectativa que eu pudesse ter, porque nela me revi inteiro enquanto autor e porque, ao mesmo tempo, essa sensação me escapava por entre os dedos e se refugiava na autoria de Clara Andermatt. A peça acabou por ser recebida de forma desigual pelo público, tendo dado lugar tanto a aplausos entusiásticos quanto a eventuais frustrações silenciosas. Mas, sem entrar no seu mérito artístico final, permanece na minha memória como um momento de grande e iluminada conquista, quer no que respeita aos meus anseios como artista, quer no que toca às minhas aspirações enquanto pesquisador.

Pantera

Não se disse que ouvir é falar a si próprio? (Bergson, 1988, p. 36).

O terceiro momento deste tríptico é a criação da peça “Pantera”. Esta obra tem contornos especiais, pois trata-se de uma homenagem a Orlando Pantera (pseudónimo artístico de Orlando Barreto), músico cabo-verdiano que integrou o elenco da peça “Uma História da Dúvida” (1998)⁹ e participou em “Dan Dau” (1999)¹⁰. Na época de “Uma História

⁹ A peça “Uma História da Dúvida” foi uma grande produção da ACCCA protagonizada por 15 músicos e bailarinos, maioritariamente cabo-verdianos, tendo dado origem a uma tournée internacional e mantido a circulação até 2001, amplamente aclamada pelo público e pela crítica (Prémio Almada, atribuído pelo Ministério da Cultura, também eleito Espetáculo de Honra, do Festival Internacional de Teatro de Almada) [Nota do Autor].

¹⁰ Na sequência do instigante processo criativo de “Uma História da Dúvida” - que originou uma rede de relações artísticas e vivenciais de grande cumplicidade entre todos os participantes - surge em 1999 o concerto encenado “Dan Dau”. Orlando Pantera, apesar de já não integrar o elenco que se apresentaria ao vivo, tem um papel determinante na concepção e realização deste projeto, assinando várias composições e participando na gravação do CD que regista a música desta peça [Nota do Autor].

da Dúvida”, Darlene, a filha de Orlando Pantera, tinha apenas seis anos. Eu e a coreógrafa chegamos a conhecê-la em Lisboa, mas ela morava com a mãe em Cabo-Verde e, nesses anos lisboetas de Pantera, foram poucas as oportunidades de encontro e de convívio entre eles. Não muito tempo depois, Orlando Barreto deixou-nos.

Darlene Barreto tem levado a cabo, nos últimos anos, uma profunda pesquisa sobre a vida e obra de Pantera - a vida do pai e a obra do artista. Nesse contexto lançou-nos o desafio de criar um espetáculo em sua homenagem, e é nesse movimento de resgate que nasce um processo criativo singular, percorrido por nós com a inquietude artística de quem dá um novo passo em frente nas aspirações criativas e com a cumplicidade emotiva de quem dá um passo atrás nas andanças da memória.

Plano de Colaboração: memória e devir

Pantera nasceu na ilha de Santiago em 1967 e deixou-nos aos 33 anos. Entretanto, com o correr do tempo, o valor artístico do nosso malgrado amigo foi ganhando a sua visibilidade e uma aura mística crescente. Às vésperas do seu falecimento estava prestes a embarcar de novo para Portugal para gravar um álbum, o que nunca chegou a acontecer. Algumas das suas composições, entretanto espalhadas pelo repertório de vários artistas, tornaram-se bastante populares e testemunham uma personalidade autoral profundamente singular na sua forma de combinar as raízes tradicionais com uma criatividade exuberante e original, deixando uma prodigiosa herança que transcende largamente o pequeno número de canções divulgadas antes e após a sua morte. A sua imagem e a sua memória constituem hoje uma espécie de culto precioso entre aqueles que, como nós, tiveram oportunidade de conhecer a pessoa e a obra.

O desejo de Darlene era, pois, uma solicitação irrecusável, uma oportunidade de retornar a um momento importante do nosso percurso comum pelas veredas da nostalgia e, de quebra, criar uma obra em que, simultaneamente, nos revíssemos e o reencontrássemos na contemporaneidade. Mergulhamos então num exercício de memória que nos permitisse projetar um modo de o receber nos nossos desígnios e intuições criativas atuais. Revisitámos imagens, documentos escritos e registros filmados que nos trouxeram de volta esses anos de estreita convivência tanto no círculo dos afetos quanto no alvoroço da criatividade. Reencontramos pessoas que estavam presentes nessa época e tomámos conhecimento de dados que nos enriqueceram a memória com novas referências. Uma delas foi um caderno azul

resgatado por Darlene do espólio de seu pai, onde encontramos registros preciosos recheados de temáticas heterogêneas: pequenas ficções, letras de canções, relatos de sonhos, tópicos de organização pessoal, minutas de cartas para angariar mecenatos, lembretes de propósitos compositivos, reflexões musicológicas, registros de recolhas etno-musicais, planificação de audições, listas de afazeres, de lugares a visitar, de plantas medicinais...

A imagem de Pantera foi surgindo, tal como nos fomos lembrando, na forma de uma grande simplicidade, de uma clareza, uma emoção, uma liberdade jubilosa, uma dor à flor da pele, uma profunda interioridade, uma permanente delicadeza na sua autenticidade. Sobre esses traços poderíamos procurar os ângulos da nossa própria visão, através da memória que temos dele, como ser humano, como homem e como artista, e através daquilo que pudemos apreender da maneira como ele se aproximava das coisas e do mundo. Desde o início que a nossa dialogia se direcionou para as possibilidades de colocar em palco essa imagem, na expectativa de que o processo criativo fosse um momento de risco e experimentação no qual as canções, as palavras, as memórias e a história de Orlando Pantera se pudessem converter em desafios de invenção cênica, dramática, coreográfica e musical. Assim foi surgindo uma ideia de espetáculo que transcendia a ideia de concerto musical, como transcendia a ideia de peça coreográfica. Não queríamos fazer um espetáculo apenas de música do Pantera, tampouco ilustrar a dança com a sua música - esta estaria fortemente representada de uma forma vivida e apropriada por nós e pelo elenco. Algumas canções poderiam ser reproduzidas tal como foram compostas, mas a maior parte delas seriam naturalmente utilizadas como novos materiais, digeridas, transformadas, expandidas...

Tomamos muito cedo a decisão de não abrir audições para intérpretes, antes selecionar o elenco a partir de convites a artistas que acreditássemos possuírem afinidades de alguma natureza com o projeto. A nossa intenção era realizar encontros entre eles em pequenos grupos previamente definidos por nós, com o objetivo de testar a forma como interagiam a partir das nossas propostas de abordagem à obra de Pantera. Esses encontros iriam emular, por um lado, o universo das nossas propostas artísticas exploratórias e, por outro lado, o ambiente processual dos nossos futuros ensaios. Assim poderíamos aferir as afinidades inter-relacionais e a qualidade das sinergias criativas produzidas pela combinação de valências e particularidades expressivas dos artistas convidados.

Nesses encontros ocorreram momentos de extraordinária intensidade, quer no que respeita aos eventos musicais e performativos resultantes, quer pela partilha das numerosas e

diferenciadas recordações de Pantera que circularam entre todos os participantes. A escolha final do elenco foi particularmente difícil precisamente pela tensão emocional agregada às singularidades de alguns candidatos, o que nos levou a preterir outros aparentemente mais habilitados. Todavia, reunimos um grupo a partir do qual podíamos reconhecer, com clareza, uma diversidade muito rica de atributos, competências e vincadas peculiaridades. Nele pontificavam três velhos companheiros (nossos e do artista homenageado) resgatados das criações de vinte anos atrás e que participaram nos encontros em igualdade de circunstâncias com os demais convidados, além de quatro novos intérpretes. Todos eles possuíam características muito específicas e diferenciadas, perante as quais não seria difícil definir contrastes dramáticos ou construir personagens. A este elenco viria juntar-se a popular cantora internacional Mayra Andrade, presente no projeto desde a primeira hora, e de quem Orlando Pantera foi mentor nos primórdios da sua carreira.

Dispositivo Dramático: da Pantera cor-de-rosa à *stera di tchur*

O processo de criação de “Pantera” foi muito longo: desde os primeiros contatos com Darlene Barreto até à data da estreia passaram-se cerca de quatro anos. Mas a obra acabou por ser construída de acordo com as nossas primeiras intuições, que nos levavam a procurar na vida e na obra de Pantera o rastilho de uma dramaturgia. Mais concretamente, sentíamos que as letras das suas canções poderiam ser exploradas como núcleos de irradiação cênica: por um lado, retratavam de uma forma muito particular as ásperas vivências da ilha de Santiago e, por outro, possuíam uma larga gama de matizes emocionais - do humor jocoso de figuras arquetípicas ou da candura das peripécias amorosas até ao lancinante clamor dos oprimidos e aos sofrimentos decorrentes da extrema pobreza e da herança colonial.

Os interesses que Orlando Pantera manifestou em vida em relação às suas raízes culturais, que incorporou de vários modos nas suas composições e que são, em grande medida, responsáveis pela relevância do seu legado, foram outro dos vectores do nosso dispositivo dramático. As características do “Batuko” e da “Tabanka”, formas cabo-verdianas simultaneamente musicais, dramático-coreográficas e sócio-culturais, com raízes no desafio ao colonialismo português e que constituíram o grande objeto de pesquisa de Orlando Pantera, criaram uma moldura contextual que contribuiu significativamente para a nossa encenação do seu universo.

Um dos primeiros gestos de elaboração dramatúrgica vem replicar, de certa forma, o dispositivo tripartido de Calvino da nossa experiência anterior. Neste caso, procurei uma lógica que identificasse nas várias canções os principais eixos temáticos - a elegância da geometria calviniana aplicada às rudes arestas das temáticas de Pantera. Após selecionarmos dezoito músicas que nos pareceram incontornáveis no corpo da sua obra, ordenamo-las, parametrizadas e sintetizadas, em três grandes famílias: a primeira referia o pendor narrativo da canção, que apresentava personagens e de algum modo produzia a sua crítica sócio-política. Este grupo estaria associado a uma vertente teatral. A segunda família remetia antes a um domínio espiritual, focando temas de forte impacto emocional e com uma vocação mais imagética. Este grupo estaria associado a uma vertente eminentemente musical. A terceira família reunia os temas festivos, identificados pelas tipologias do “Batuko”, da “Tabanka” e do “Funáná”, aludindo a contextos de celebração coletiva. A expressão natural deste grupo seria a Dança. Esta abordagem tripartida abriu caminho para outras vertentes do pensamento cênico, nomeadamente a consideração de três espaços no palco para onde tenderiam as cenas relativas a cada família, cada um com seu elemento cenográfico específico: um coreto/tenda para os momentos do 1º grupo, uma fogueira para o 2º grupo e uma grande mesa para o 3º grupo.

Outro desafio que nos propusemos partilhar foi a atribuição de três palavras chave a cada uma das canções selecionadas, de modo a não só confrontarmos as nossas respetivas percepções em pontos de contato extraídos das letras, mas também a promover a produção de sentidos que estabelecessem veículos de implicação entre os seus conteúdos narrativos, poéticos ou especulativos. Fizemos ainda um levantamento dos personagens criados (ou recriados) por Pantera em algumas dessas canções, no sentido de procurar neles traços que poderíamos eventualmente usar para desenhar a presença, fisicalidade ou o comportamento dos intérpretes na peça, tanto pontualmente como de modo contínuo.

Na nossa dialogia circulavam muitas ideias relacionadas com múltiplos aspectos que se iam destacando tanto do universo das canções quanto do cruzamento das memórias. O nosso dispositivo dramatúrgico ia-se aos poucos atafulhando de ideias cênicas, de adereços possíveis, de pormenores de iluminação, de esboços de figurinos, de instrumentações especulativas, de derivações coreográficas, enfim, de uma fragmentação caleidoscópica de imagens e sentidos que, em vez de anteciparem uma visualidade do que poderíamos obter, nos foi arrastando num turbilhão de possibilidades ocas, sem um núcleo dramatúrgico que

decidisse sobre a pertinência das nossas idealidades, Cabe lembrar que nessas memórias pontificavam as nossas duas experiências comuns com o músico agora homenageado (“Uma História da Dúvida” e “DanDau”) o que, por um lado, nos dava uma grande segurança nas nossas explorações, mas que, por outro, nos responsabilizava na capacidade de ultrapassar esse historial com um novo gesto expressivo, vigoroso e contemporâneo. Mas sem uma ideia que desenhasse o arco dramático da peça, os nossos esforços estariam votados a uma espécie de cortejo de extrapolações poéticas da vida e obra de Pantera. Não deixava de ser uma possibilidade, mas precisávamos de algo mais consistente, algo que aglutinasse a miríade de imagens e conceitos em circulação numa harmonização fluida e eloquente.

Esse dispositivo estruturante chegou numa fase já relativamente adiantada do processo criativo, na forma de uma ideia simples: encenar a própria biografia do músico. O percurso do espetáculo teria um momento introdutório com a referência a Angola, para onde viajou em criança e de onde trouxe a alcunha de Pantera (por gostar muito da Pantera cor-de-rosa). Seguir-se-ia uma primeira grande seção com o regresso a Cabo-Verde, onde passou a sua adolescência e idade adulta, onde aprendeu a tocar violão, onde traçou o seu caminho como educador e assistente social trabalhando com crianças abandonadas ou originárias de famílias problemáticas, onde desenvolveu a sua pesquisa sobre as raízes das formas musicais tradicionais, onde, por fim, se casou e onde foi pai. Nesta zona da peça, os acontecimentos performativos - fundamentados em diferentes aspetos socioculturais da vida do campo cabo-verdiano - gravitariam em torno de três canções, exploradas cenicamente de formas muito contrastadas. Seguir-se-ia uma seção central inspirada na experiência de Lisboa, dividida entre a revisitação da música “I am a Professional” (uma co-autoria de Pantera comigo próprio recuperada da peça “Uma História da Dúvida”) e um momento teatral de partilha com o público de fatos biográficos e excertos de canções. A seção final evocaria o regresso a Cabo-Verde, uma fase extremamente exuberante em termos de atividades e projetos, dançada no ritmo feérico de um Funaná, e, finalmente, a morte e o ritual fúnebre da “stêra”¹¹.

A partir deste dispositivo dramático, fomos entrecruzando a visão de Pantera sobre o seu tempo e suas geografias com a nossa própria sensibilidade expressiva, criando um fluxo

¹¹ O fenómeno *stera di tchur* (esteira do choro) é um momento de luto que se instala logo após a morte de um indivíduo, onde as mulheres da família e as suas companheiras se sentam em esteiras confeccionadas, a base tara. [...] As pessoas que se deslocam ao local para além de lá irem “falar mantenha *di tchur*” (dar os pêsames) deixam também as suas oferendas (dinheiro, bebidas, arroz e outros bens simbólicos) [...] Quando se trata da morte de um adulto, a esteira de choro pode durar até quinze dias. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/morte-morrída-ou-morte-vivida>. Visitado em 08/10/2022.

de representações, sonoridades e interações performativas que permanentemente o invocavam, o apresentavam e o interpretavam, sem nunca o evidenciar como personagem, mas deixando sobre o palco os indícios irrefutáveis da sua sobrevivência ao esquecimento.

Estado de colaboração: maturidade dialógica e complementaridade operativa

Para esse desfecho muito contribuiu uma fase decisiva do processo criativo: a residência de três semanas que eu e a coreógrafa tivemos oportunidade de concretizar na ilha de Santiago, Cabo Verde, onde pudemos conhecer vários dos locais que marcaram a vida de Orlando Pantera, assim como várias pessoas que com ele privaram e cujos testemunhos se revelaram preciosos. Foram dias de descoberta de várias facetas do artista que dilatavam significativamente o conhecimento que obtivéramos dele durante a nossa convivência em Portugal, vinte anos atrás. Foi também uma viagem de descoberta de lugares que o explicavam, de referências culturais que o definiam, de ambientes que o evocavam. A essa experiência nos entregámos, deixando-nos envolver pela produção e implicação de sentidos que o cruzamento daquelas ocorrências e daqueles cenários com as nossas memórias afetivas e as nossas dialógicas inventivas proporcionavam. O surgimento de lugares, o reconhecimento de pessoas e a aparição toda a sorte de sinais da sua existência naquelas paragens produziram momentos de extraordinária riqueza, originando intensidades que reverberariam durante todo o processo criativo. De modo diverso do ocorrido nas duas peças anteriores, este foi um processo em que a partilha da autoria se foi construindo espontaneamente, em que essa paridade criativa se dá como consolidada, tornando difusa a fronteira que separa retrospectivamente as origens autorais do material performativo. Talvez por esse motivo tenha ficado mais vincado o papel da direção artística da coreógrafa, responsável final por algumas decisões que se prendem sobretudo com o acabamento da obra - dinâmica de transições, funcionalidade do cenário, particularidades do manuseio de adereços, etc. - âmbito em que as nossas experiências não se podiam equiparar. Acredito, todavia, que talvez esta tenha sido a nossa experiência de colaboração com maior equidade criativa, na medida em que a peça se foi construindo numa dinâmica de gestos de composição em que um era sistematicamente complementado pelo outro, em que uma proposição idiomática contava com o enquadramento do outro noutras instâncias expressivas, em que todo o impasse

composicional era resolvido sobre a maturidade das nossas vinculações dialógicas e amparado pela segurança da nossa cumplicidade operativa. Essa destreza colaborativa não é, porém, isenta de atritos, inseguranças e indefinições, nem está livre de incidências menos proveitosas para a peça decorrentes da própria partilha da sua criação - as tensões entre ipseidade e alteridade nem sempre são favoráveis à serenidade do estado de colaboração.

Epílogo em andamento

Talvez não seja esse, contudo, o nosso ponto aqui, mas antes a constatação da adesão da obra às complexas imanências do seu processo criativo, aos seus engenhosos elos de implicação, às percepções levantadas e aos afetos investidos, às suas intensidades, às precipitações de uma “linguagem” sobre outra, às possibilidades dialógicas que, a todo o momento, recalculam o direcionamento da obra e reconfiguram o seu horizonte, e, finalmente, à transformação dos 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.

Assim, o fim deste artigo remete para um eterno recomeço, um devir que tenta aproximar a potência da colaboração da intensidade expressiva da obra, deixando os criadores sempre um pouco mais versados em relação aos seus processos colaborativos, um pouco mais ágeis em face das velocidades do plano de colaboração, um pouco mais abertos às incidências da nova experiência de colaboração e, a bem da obra, um tudo nada mais inseguros em relação às suas convicções expressivas. Quanto à obra futura, ela existe desde já como virtualidade enigmática - a latência desse labirinto empírico cuja primeira condição é a de que não o enfrentamos sozinhos.

Referências

- AGAMBEM, Giorgio. *O que e o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALVINO, Italo. *Palomar*. Lisboa: Teorema, 1995.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Edições Graal, 2006.
- GUMBRECHT, Heinrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo - Parte I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LUCAS, João. *Os Psiquismos de Tristão Ventura . dialogia, experiência e alteridade na colaboração coreográfico musical*. Brasília: Programa de Pós-Graduação/Universidade de Brasília, 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais).
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Artigo recebido em 14/10/2022 e aprovado em 27/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45407>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/>

ⁱ João Lucas - João Lucas (1964) é um pianista, compositor musical e pesquisador. Com vasta experiência na composição musical para artes performativas, colaborou com múltiplos coreógrafos e encenadores, tendo assinado a composição de música para mais de oitenta peças, várias delas premiadas nacional e internacionalmente. joalucasmusic@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2440272792801068>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5951-5733>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

