

O coreógrafo surdo e o compositor cego: significação e alteridade na colaboração coreográfico-musical

João Lucas

Cenografia introdutória

Estudar o processo criativo de obras coreográfico-musicais transporta-nos fatalmente, num primeiro momento, para a indagação de aproximações semânticas entre música e movimento, o que nos leva a questionar que semânticas são essas, se elas existem, o que nos precipita em discussões históricas sobre a produção de sentido na música e na dança, o que nos aproxima de uma semiótica da performance coreográfica e da composição musical, o que nos orienta a uma conjetura cartográfica das relações de dependência expressiva entre música e movimento, o que nos instiga à pesquisa ou identificação de um vocabulário comum, de uma ementa funcional para a gestão paramétrica do tempo, criando eixos de análise rítmica, frásica, dinâmica, textural, pesquisando convergências formais e macro-estruturais, uma ementa aromatizada com o tradicional mistério do que nasce primeiro, a música ou o movimento, abandonando-nos no limbo histórico das relações colaborativas entre grandes compositores e grandes coreógrafos, Stavinsky e Nijinsky ou Balanchine, Cage e Cunningham, Copland e Graham, De Mey e Anne Teresa, oscilando entre o estruturalismo interdisciplinar de Louis Horst e o radicalismo silencioso de Mary Wigman, e tudo em prol de uma cartilha operacional que resolva esse dilema

composicional, organizando um pensamento produtivo que aproxime da obra um compositor cego e um coreógrafo surdo. A distancia entre a visibilidade do movimento e a percepção auditiva da vibração atmosférica funda o abismo que os separa, sem quebrar as grillhetas que os unem no urdir de uma duração comum. A singela alegoria que se segue ousa inquirir o processo criativo dessa obra compósita, feita de música e de movimento, admitindo a utopia de um processo de convergência empírica, que nessa experiência possa devolver o olhar do compositor e reverter a surdez do coreógrafo.

O compositor cego e o coreógrafo mudo: pequena alegoria funcional.

Ora, ao cabo de tantos anos de expectativas goradas e de ensejos equivocados, encontram-se, por fim, o coreógrafo surdo e o compositor cego. Graves desafios os aguardam: a severa miopia do compositor apenas o deixa enxergar possíveis relações estruturais entre os ossos do seu ofício e as encriptadas intenções de sombras em movimento. Tem disponíveis para contrato aparatos melódicos e edifícios harmônicos, pulsações estáveis e desordens rítmicas, claridades prósperas e soturnidades dramáticas. O duro ouvido do coreógrafo responde com números, contagens cíclicas que

segmentam o tempo, declama com Laban o peso, o espaço, o tempo e fluência, rezando com Lehman Engel para que “nenhum elemento da música seja tão abundante que possa absorver demasiada atenção e se instale em primeiro plano em vez de se manter no plano de fundo²” (2011, p. 84).

Consciente da impossibilidade do coreógrafo em ouvir qualquer som e ansioso por transmitir algo que se aproxime das suas inquietações compositivas, o nosso compositor lembra-se do “Ballet Mecanique³”; a seminal composição de George Antheil para o filme de Léger. Ele confia que a tonitruante maquinaria sonora de Antheil se possa insinuar no vácuo auditivo do coreógrafo surdo, por via do ritmo desconcertante da montagem e da abstrata trepidação das imagens do filme (tal como lhe foram descritas) e, num ressalto, o possa aproximar de uma idealidade que ele próprio persegue nos meandros dessa metálica exuberância, propagada por bigornas, hélices de aviões, campainhas elétricas, buzinas de automóvel e pianolas mecânicas. No fluxo dessas imagens emudecidas (que o compositor cego apenas pode imaginar), o coreógrafo surdo intuirá talvez as qualidades musicais que as assombram – as velocidades, o contraste das espessuras, a exuberância dos timbres ou as metamórficas texturas – perpassando uma narrativa intangível mas eventualmente inteligível em algum patamar íntimo do seu entendimento.

Porém, cego que é, o compositor põe em causa a efetividade do seu artil e altera a estratégia, receoso de uma interpretação demasiadamente literal por parte do coreógrafo surdo; alude então a uma imagem de que lhe falaram um dia, procurando sintetizar, na esquálida fixidez dessa memória, a intensidade

primordial das suas projeções musicais. Pensa em “Orfeu, trovador exausto” de Chirico⁴, e com a sugestão dessa pintura arrisca a confusa implicação da voragem imagética de Léger com a metafísica silente de Népoli. Confia na angústia que ele próprio presente imaginando a metamorfose daquele corpo em ruína, soçobrando ao ocaso de uma paisagem arquitetural e fantasmática.



Mas nem o nervosismo maquínico da película de Léger nem o recolhimento do trovador de Chirico esclarecem satisfatoriamente a amplitude do desígnio expressivo do nosso angustiado compositor. Ei-lo que recorre à literatura, confiando em metáforas, metonímias, perífrases, em tudo o que permita tecer laços de conexão com a narrativa imaginária que impele o seu engenho musical e que possa orientar a invenção silenciosa do coreógrafo. Atira-lhe com o seu precioso Calvino, tantas vezes revisitado no tatear da sua preciosa tradução em braille:

...nem creio que mais que uma tentativa de descrição deste estado de espírito possa valer uma metáfora, por exemplo o ardor dilacerante de uma flecha que me penetra na carne nua por um flanco, e isto não porque não se possa recorrer a uma sensação imaginária a fim de tornar uma sen-

sação conhecida, dado que se bem que nenhum de nós saiba o que se experimenta quando se é atingido por uma flecha todos pensamos poder facilmente imaginá-lo – a impressão de estar indefeso, sem proteção na presença de algo que nos chega de espaços estranhos e desconhecidos (Calvino, 1993, p. 125).

São palavras que se afastam das anteriores alusões visuais e que se propõem embrenhar no espelho fosco da memória autobiográfica do coreógrafo surdo, sacolejando as suas emoções arquivadas e recriando, porventura, auspiciosas projeções neurais. Talvez assim o compositor cego consiga abrir o campo da imaginação a remissões erráticas que produzam utilidades significantes, mais convenientes aos seus desígnios. Talvez resulte que o coreógrafo surdo se sinta cada vez mais confuso, ou talvez a sua perplexidade o precipite no abismo dos símbolos e promova novas crisálidas de sentido, ligadas entre si pelos fios precários em que transitam movimentos virtuais de braços ou de pernas, súbitas paralisias, massas de corpos em queda ou em fuga ou em pose ou...

Ou talvez antes um poema!

Talvez o Cesariny...

Devo separar bem a alegria das lágrimas

Fazer desaparecer e fazer que apareça
[...]

Devo dar e tirar as chaves do universo
Num passo ágil belo natural

E indiferente ao triunfo aos castigos
aos medos

Fitar unicamente, sob as luzes da cúpula, o voo tutelar da invisível armada (Cesariny, 2007, p. 36)

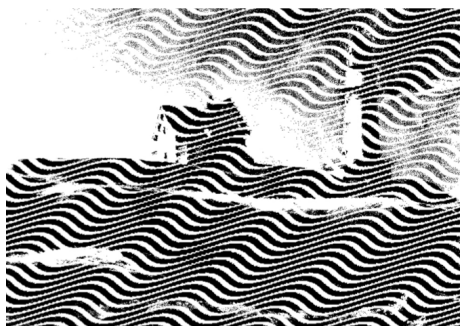
O esforço tenaz do compositor cego redundava por fim numa tradução desordenada de conceitos, todos eles mirando um alvo invisível, todos eles brotando de uma idealidade difusa, anterior ao esforço de composição e desprovida de habilidade coreográfica que permita atalhar caminhos na direção do coreógrafo surdo. Mas ele sabe do timbre metálico que ouve internamente e da energia trepidante das máquinas musicais que invoca, sabe do recorte sombrio que deseja para o seu ponto de vista, da intensidade imaginada no trespassar do corpo por uma flecha e sabe ainda da épica redenção oculta na música das esferas. Para ele, tudo isto são pontos virtuais no tempo do espaço.

E enquanto isto, como replica o coreógrafo surdo?

Ele, que um dia dançou a “Sagração da Primavera”, que anseia pelo vigor rítmico de Nijinsky e pela poesia de Pina, recomenda-lhe um tal Stravinsky. Mas é uma recomendação tosca e errônea porque, paradoxalmente, o coreógrafo surdo deseja também uma interioridade mansa, tal como se pode pressentir na eternidade petrificada por Hopper no Monte do Farol⁵, e à primavera russa falta essa melancolia de final de tarde, a vertigem da solidão, o voo da gaivota, a perda inconformada do tempo... para ser mais específico socorre-se das palavras, emparelhando com o compositor cego o seu próprio Calvino, na pessoa do Sr. Palomar:

Mas isolar uma onda, separando-a da onda que imediatamente se lhe

segue e que parece empurra-la, e que por vezes a alcança e arrasta consigo, é muito difícil; assim como separá-la da onda que a precede e que parece arrastá-la atrás de si em direção à costa, salvo quando depois, eventualmente, se volta contra ela como que para a deter. Se, além disso, se considerar cada vaga no sentido do comprimento, paralelamente à costa, é difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende com continuidade e onde se separa e se segmenta em ondas individualizadas, distinguíveis pela velocidade, forma, força, direção (1985, pp. 11-12).



Assim de chofre permanecem encriptadas as intenções metafóricas do coreógrafo surdo. Mas ele confia no excelente ouvido do compositor cego. E não só no ouvido, mas no fino tear das vibrações que ecoam no seu interior, nas sonoridades que se destacam em feixes isolados de frequências filtradas por concavidades internas, cuja vacuidade as torna caixas de ressonância para os mínimos rumores, viajando depois por túneis afunilados, antes de desaguiarem num infinito labirinto de fibras nervosas. Porém, um sutil esgar de estranheza do compositor cego perante os pensamentos

do senhor Palomar alerta o coreógrafo surdo para a suspeitada incompletude das suas provocações. Urge uma nova estratégia! Talvez a delicada rosa de Stein possa iluminar um novo horizonte: “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”⁶. Este velho refrão sempre o intrigou e instigou em mil direções, todas elas trilhando o mistério do mundo. Talvez no interior da rosa circule a seiva que alimentará a aparição da forma oculta e do seu secreto movimento. Tal é o predicado desta rosa – ela poderá expor o compositor cego não apenas à sua proposição, mas (como lhe disse muito acertadamente Susanne Langer) “à contemplação interior dessa proposição, que necessariamente envolve tensões vitais, sentimentos, a iminência de outros pensamentos e os ecos de pensamentos passados” (1980 p. 228).

Pontos virtuais no tempo do espaço.

Assim passaram os primeiros encontros. Entre o coreógrafo surdo e o compositor cego germinou, entretanto, uma miragem gasosa, uma nebulosa polvilhada por indagações esparsas, um território amplo e impreciso de matéria, energia, espaço e tempo habitado por imagens, sons, palavras e conceitos, sujeitos todos eles a atrações gravíticas, condensações e exalações, rotas de colisão e órbitas preservantes. Uma rede de conexões inusitadas vibra agora nas suas mentes, apontando ao mistério da obra – ainda sem matéria mas já com um espírito em devir. Em cada um deles serpenteia agora sua série divergente, um rumo intelectual em que a representação infinita multiplica figuras e momentos, organizando-os em círculos dotados de automovimento, mantendo, todavia, seu vínculo a um único centro, o do grande círculo da sua consciência (Deleuze, 2006). Cada uma dessas volúveis

representações tem já uma sombra musical no pensamento do compositor cego, tem já uma vibração bruxuleante, dançada na mente do coreógrafo surdo. Essas séries estabelecem já contato em pontos imprevisíveis, onde a tradução no labor composicional de cada um jamais se poderia profetizar. Há uma poética embrionária no território marcado entre o que foi ouvido, que foi visto e o que foi imaginado. No plano de composição da obra será essa a poesia enunciada e “ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz” (Loupe, 2012, p. 27).

Passam mais alguns dias e há, agora, que falar do rosto, porque o rosto tem falado, e o que o rosto diz ultrapassa a representação. O compositor cego tem ouvido o rosto do coreógrafo surdo no timbre cavo da sua voz e tem visto nele o que nenhuma memória lhe trouxe, nenhum som sinalizou, nenhuma palavra desvelou. Algo a que chamaria o seu ímpeto desejante, ou a sua pulsão expressiva, se tem inesperadamente suspenso em alguns momentos, para acolher a aparição de um si inesperado no rosto do outro. Esse rosto vai sendo tateado na frequência áspera da voz do coreógrafo surdo, na peculiar hesitação com ele que reformula as frases, na bonomia que emerge dos ritmos das sílabas, na interioridade entrecortada dos seus silêncios. O rosto do coreógrafo surdo desenha, nessa melodia, novas cores e as novas sombras sobre o rascunho ainda ininteligível do seu próprio pensamento composicional. E pergunta a si próprio: se o rosto do coreógrafo surdo ouvisse, que melodias ele ouviria?

De modo semelhante tem procedido o coreógrafo surdo, olhando o rosto do seu parceiro, numa visão que não apenas o vê, mas

que o ouve, o sente e, mais do que o significa, o absorve e, de alguma forma, o incarna. O sentido das palavras, lidas nos lábios do compositor cego, desvanece-se na observação de ínfimos movimentos das rugas minúsculas em torno das suas pálpebras, do quase imperceptível franzir do seu nariz no curto intervalo entre duas frases. Há um momento em que um fugaz gesto da sua mão lhe revela o rastro de um extenso território do seu próprio sentido de si, o território em que talvez os dois possam desejar a mesma obra. Se o rosto do compositor cego olhasse, que formas e movimentos ele veria?

À dança das implicações simbólicas entre imagens, sons e palavras que rodopiam em figuras da consciência, junta-se agora este novo desvelamento: o rosto do outro, “silhueta no horizonte luminoso que não adquire significação a não ser por esta presença ao horizonte. O rosto significa outramente” (Lévinas, 2004, p. 32). E a obra acena nesse horizonte, uma obra que não é nem apenas visualidade, nem tão só a vibração de frequências sonoras. Nem apenas espacialidade visível nem somente temporalidade audível. A obra será duração e presença; no tempo da obra se fundirão os corpos dos bailarinos com a atmosfera vibrátil que os irá envolver. É isso que o compositor cego e o coreógrafo surdo perseguem, é isso que os transforma numa entidade comum, a alteridade inventiva que absorve o processo da criação, do mesmo modo que a unicidade expressiva da obra não se deixará desmembrar nas suas virtudes ou defeitos coreográficos ou musicais e que permanecerá coincidente, nos seus afetos e nos seus perceptos. A composição da obra poderá ser o lugar de encontro en-

tre o movimento ouvido pelo compositor cego e a música vislumbrada pelo coreógrafo surdo.

O compositor cego tem agora a sensação de distinguir algumas formas: a partir de ritmos mentais adivinha tonicidades musculares contrastantes, imaginando fluxos melódicos contínuos intui a continuidade nos interstícios dos segmentos de movimentos, em que a energia do bailarino se distende num rumor horizontal, como numa linha do tempo. Também o coreógrafo surdo se surpreende com súbitas fantasmagorias tímbricas que revestem suas contagens cronométricas mentais, ou rejubila com a fratura secreta pressentida entre o voo de um corpo e o peso telúrico de um ronco de trombone, um e outro irmanados no mesmo espaço.

Surge então, no ouvido interno do compositor cego, o primeiro desejo de composição: uma célula melódica que lhe aflora o pensamento, um agregado de minúsculos pontinhos sonoros, luminosos como pérolas de uma joalheria exótica, replicando-se em formas invertidas, espelhadas, criando na sua tela interior uma tonalidade ambígua, feita de ocres e laranjas, uma proliferação que não se deixa denunciar, um alastrar de linhas tortuosas que se disseminam como uma epidemia delicadamente insidiosa. Dessa imagem, que ainda não é som mas que também já não é silêncio, que não cessa de se movimentar em contínua metamorfose, o compositor cego não logra ainda traduzir com rigor suas notas, precisar as alturas, as melodias, os seus ritmos; porém, essa imagem se anima e dança num pulso irregular, como nas contagens de Nijinsky, suspendendo-se por vezes num fluir incerto e outonal, onde parece reverberar a luminosidade melancólica de Hopper. Essa imagem não

cessa de ir e vir, irrequieta como as ondas de Palomar, espreado suavemente sobre um manto tecido por miríades de cintilações vermelhas como rosas, que são rosas e que são rosas. Ao escrever a primeira nota, a segunda, rascunhando os pontinhos e os tracinhos que esboçarão o primeiro gesto musical, o compositor cego mergulha no silêncio da sua colaboração com o coreógrafo surdo. Agora ele está mesmo sozinho, e é nessa solidão silenciosa que ele enfrenta a matéria da sua arte e que se substancializa a sua própria transformação interior, produto da decomposição do universo extensivo das derivas dialógicas com o coreógrafo cego em múltiplas unidades fundadoras de dispositivos composicionais singulares e pessoais.

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

Sózinho ficou também o coreógrafo cego, entregue a ruminções em torno das bigornas de Antheil, assombradas pelas penumbras metafísicas de Chirico, trespasadas pela flecha de Calvino no rumor cósmico de Cesariny. Dessas reverberações nascem linhas diagonais, ao

mesmo tempo plácidas e selváticas, movimentos fundadores a que os bailarinos emprestam seus corpos refletidos nos espelhos do estúdio, esculpidos no tempo como matéria em fusão, submetendo a duração contínua da consciência do coreógrafo cego e sua nuvem de formas incorpóreas a uma materialidade expressiva, um passo depois do outro, criando um objeto que espelha o íntimo labirinto da sua invenção e a singularidade das suas habilidades composicionais.

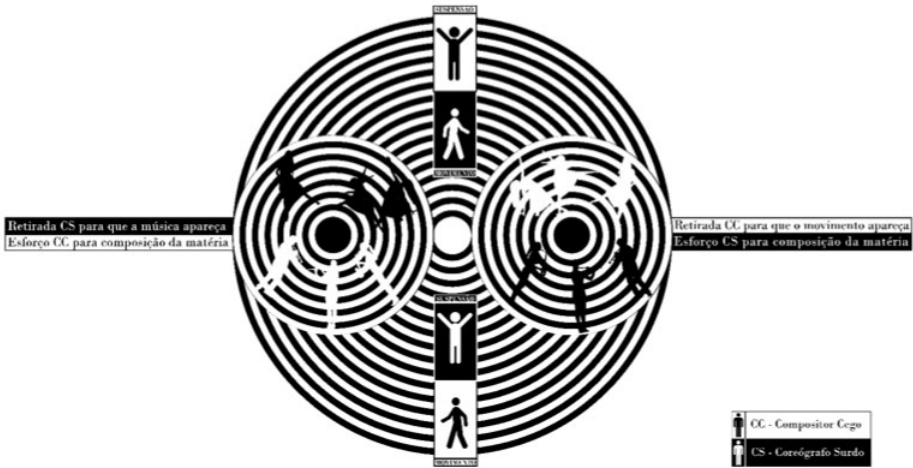
Os dois regressam à mesa dialógica intensificando a circulação das suas representações imagéticas com as nóveis substâncias larvares, conquistadas ao movimento das ideias na curvatura das suas orbitas intempestivas, produzindo novos nexos, intuindo intensidades e extraindo significações que são já patrimônio da obra ainda escondida em seu casulo, com seus perceptos e seus afetos alimentando e expandindo o campo gravitacional de um território ainda tenuemente configurado. Essa é a mecânica abstrata da colaboração em seu devir empírico, onde a paixão pelo desconhecido atravessa os vazios entre ideia e realização, revelando gradualmente o seu profundo mistério. E a obra acena na sua ainda desmedida distância, a obra emite o seu grito mudo aos ouvidos do coreógrafo, a obra entreabre sua janela aos olhos do compositor cego. A experiência da sua colaboração prossegue, nos trilhos do sentido e na intensidade da presença, imprimindo uma pulsação própria a essa aventureira jornada e transformando irreversivelmente os seus talentos operativos.

O aparecimento de alguns grumos de matéria composta desvelou uma tremula rosa dos ventos que oferece agora, aos nossos criadores, novas polaridades possíveis. Mas o

abismo entre o novo das ideias e a palpitação da obra permanece um desafio temerário que reclama a serenidade - aprender a suspender a prontidão das aparências e interrogar com paciência os novos sulcos que inauguram os mapeamentos composicionais. Ei-los de novo frente a frente, o compositor um pouco menos cego e o coreógrafo um pouco menos surdo. Já se vê um pouco para lá da cinza das sombras, já se ouvem um pouco além de meras vibrações incógnitas. Mas ainda perguntam a si próprios se o que veem e ouvem é realmente o mundo visível, com sua real atmosfera audível. E perscrutam respostas no rosto do outro. Olhar o rosto do outro requer o tempo da sua grandeza. Por isso a premência da serenidade. A serenidade é a aceitação do tempo que o caminho reclama para a sua jornada, o caminho traçado entre o encontro e a obra. Ajuda dizer com Heidegger uma espécie de estar-na-obra, como o *Dasein* está no mundo. Essa é uma bela forma de pensar a experiência da colaboração: por um lado a afirmação do mundo - a vinculação dialógica que fecunda o terreno da experiência - e, por outro, a suspensão anterior ao mundo - uma suspensão que acolhe com serenidade o rosto do outro.

Assim vai esta colaboração desenrolando o seu fio:

Olhar o rosto - olhar o mundo - buscar o silêncio - recuperar a solidão - devolver matéria - olhar a matéria - buscar a matéria - renovar as palavras - acolher as mudanças - perceber as sombras - regressar ao rosto - regressar ao mundo...



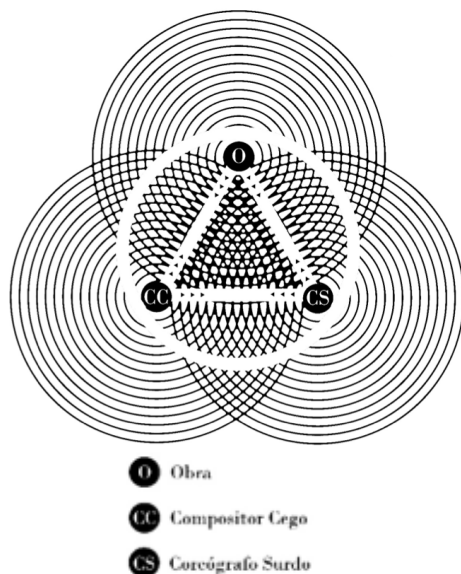
Um passo certo ou um passo em falso, um passo cuja incerta produtividade se aposta na convicção da coerência ou da intensidade e no risco da irrelevância ou da impertinência. Antes desse passo, a consciência empírica reuniu sentidos articulados e tonificou-se com efeitos de presença – enunciados apropriadamente por Gumbrecht como impossíveis de interpretar com objetividade, mas oferecendo “a sensação de ter acabado de recuperar um vislumbre do que podem ser as coisas do mundo” (2010, p. 147) – integrou percepções, afecções e elocuições reflexivas em figuras de consciência que segredaram ao compositor cego e ao coreógrafo surdo o mérito dos seus aventureiros movimentos de proposição. Nasceram então novos movimentos e nasceram novos sons, fragmentos visíveis da obra em devir. Essas proposições passaram a ser, por sua vez, novas imanências da sua geopoética partilhada, novos elos de implicação, novos perceptos ou novos afetos, novas intensidades, talvez novos efeitos de presença. A obra, dentro das paredes invisíveis da sua hospedaria uterina, apresenta já alguns traços da prometida matéria, alvéolos mergulhados no líquido

amniótico dos entendimentos e dos vigores, sugando e expelindo desejo e expressão. Nos momentos de precipitação de uma “linguagem” sobre outra (de proclamação de possibilidades que sistematicamente recalculam o direcionamento da obra e que reconfiguram o seu horizonte), a experiência de colaboração transformou os seus sujeitos, desobstruiu mais um pouco o ouvido do coreógrafo surdo e alumiu um pouco mais o olhar do compositor cego, o que exprimiu e o que percebeu (ou sentiu) no expresso um sentido ou uma intensidade – o que olhou o rosto do outro. Os novos gestos expressivos (com as formas da música e da dança) juntam-se ao movimento da experiência em novas articulações de sentido por um e por outro sujeito, cujos gestos de composição se vão articulando com as outras ações dialógicas num duplo movimento – de um para o outro e do outro para o um - e nessa articulação se desvelando um aos olhos do outro. O compositor cego é então, a montante, sujeito empírico da composição sobre a coreografia (no sentido em que se encontra exposto a ela) e, a jusante, da experiência de desvelamento do coreógrafo surdo, assim como o este é su-

jeito das experiências da composição musical e do desvelamento do compositor cego. Os dois se sujeitam, assim, a uma experiência dual que se abre, por um lado, à matéria da composição (coreográfica ou musical) e, por outro, ao desvelamento da identidade expressiva (do coreógrafo ou do compositor) – laboriosa fenomenologia em que corpos em movimento reanimam paulatinamente os foto-receptores nas retinas do compositor cego e em que as massas sonoras reverdecem as células nervosas e sensoriais que impelem lampejos musicais da cóclea até o cérebro do coreógrafo surdo.

Mas um terceiro vetor ou linha de fuga mantém instável esta implicação dos criadores na direção da obra. Se o compositor cego caminha na direção do coreógrafo surdo (se ele se abre, ou se suspende, ou se retira para que apareça o pensamento do coreógrafo e se, num movimento de refluxo de tal abertura, replica o seu próprio pensamento), caminha igualmente em direção à obra (se retira para que apareça o pensamento do movimento e se afirma no pensamento da música). De modo idêntico se implica o coreógrafo surdo (suspendo perante o pensamento do compositor cego e reagindo reflexivamente no seu próprio pensamento), dirigindo-se simultaneamente à obra (se abrindo à imanência da música e/ou ao pensamento do compositor cego e se projetando no pensamento do movimento e no esculpir da invenção coreográfica). A obra em si vai dando conta do seu florescimento, acolhendo a solicitude inventiva dos seus criadores e irradiando uma lógica interna já emancipada das hesitações e dos reveses da sua gestação, uma irradiação própria que interpela o compositor cego e o coreógrafo surdo na palpitação concêntrica das suas náveis intensidades e ne-

ófitos significados, espiralando as imanências palpitantes do seu plano de composição.



Esta rede de intersecções de figuras de consciência envolve o trânsito de sentidos e de conceitos em implicação infinita, circulando incessantemente nos três vetores, permanentemente realimentados e projetados em novas transfigurações. Além disso, sendo a obra depositária dos perceptos e afetos que vão edificando o seu plano de composição, nesta polarização tripartida do processo criativo irrompe eventualmente uma multiplicidade de momentos de intensidade, uma valsa de epifanias dançada pelo coreógrafo surdo e pelo compositor cego, durante a qual os sentidos reordenam seus traços intensivos, realinham ou corrigem suas órbitas, reforçam ou retificam sua direção; há uma multiplicidade de experiências estéticas fragmentárias (virtuais ou atuais) na captura da expressão do outro, e nelas a expressão do outro se oferece na produção dos seus efeitos de presença, dos quais derivam e posicionam os sentidos que os en-

volvem e desse modo reverberam nos afetos e perceptos do plano de composição. A obra, entretanto, tudo absorve, no seu particular e exuberante metabolismo, a obra faz-se à imagem de todos e cada um dos sentidos que, de forma insidiosa ou de modo intempestivo, produzem as erupções de intensidade que serão a substância da sua loquacidade e a fluência da sua duração. Cada pequeno gesto investido na sua criação, desde o primeiro momento, reverbera agora no seu pulso expressivo, sendo este o espesso cordão em que o coreógrafo surdo e o compositor cego entrancaram o seu desejo e desfiaram o seu entendimento. O longo caminho trilhado no processo criativo, olhado em retrospectiva, virtualizou continuamente o que agora a obra tem para celebrar, a clara luz que ilumina a música do compositor cego (que agora se deleita com uma deriva coreográfica que também é sua) e a sonoridade perfeita que impele os movimentos do coreógrafo surdo (que agora ouve perfeitamente o seu radiante fluxo de polifonias).

Notas

- ¹ Tradução nossa.
- ² Filme supostamente dadaísta de 1924, dirigido pelo artista Fernand Léger (1881-1955) sobre música de George Antheil (1900-1959) (N.do A.).
- ³ “Orfeu, trovador exausto” (1970) é uma pintura de Giorgio de Chirico (1888-1978), também conhecido por Népoli.(N.do A.).
- ⁴ The Lighthouse Hill”(1927) é uma pintura de Edward Hopper (1882-1967).

- ⁵ Célebre citação de Gertrude Stein, in “*Geography and Plays*”; The Four Seas Company Publishers, Boston, 1922, p.187. A frase “rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” é o verso 318 do poema “*Sacred Emily*” de 1913, inscrito como epitáfio na tumba da autora.

Referências

- Bergson, H. (1990). *L'énergie spirituelle*. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Calvino, I. (1985). *Palomar*. Lisboa: Teorema.
- Calvino, I. (1993). *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Lisboa: Vega.
- Cesariny, M. (2007). *Poemas de Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. (2006). *Diferença e Repetição*. S.Paulo: Edições Graal.
- Engel, L. (2011). Under Way: Composing for Martha Graham. Em K. Teck, *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the formative years of a new American Art* (pp. 78-85). New York: Oxford University Press.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- Langer, S. K. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Lévinas, E. (2004). *Entre nós*. Petrópolis: Vozes.
- Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.