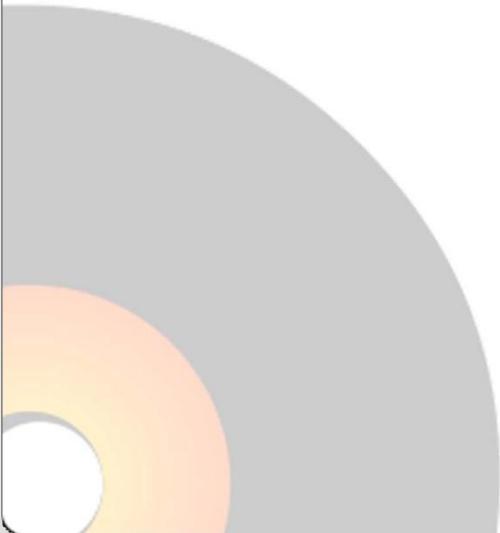


DANÇA QUE SE DANÇA

Adriana Maciel

Março / 2012
PUC-Rio



DANÇA QUE SE DANÇA

Adriana Sucena Maciel é doutoranda do programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.
E-mail: adri.maciel@uol.com.br

Resumo

A proposta deste ensaio é fazer um diálogo entre linguagens artísticas e propostas estéticas, partindo do espetáculo de dança Núcleos, de João Saldanha, inspirado em Hélio Oiticica.

Resumen

El propósito de este ensayo es hacer un diálogo entre los lenguajes artísticas y estéticas, partiendo del espectáculo de danza Núcleos, de João Saldanha, inspirado en Hélio Oiticica.

Desde el otoño de 1965 he utilizado dieciocho o diecinueve relatos (la selección varía de una ejecución a otra) como acompañamiento irrelevante para la alegre danza de Merce Cunningham, Cómo pasar, patear, caer y correr. Sentado a un lado del escenario en una mesa con un micrófono, cenicero y mis textos y una botella de vino, cuento un relato en un minuto, dejando que pasen varios minutos sin contar nada. (...) Muchas cosas se esté donde se esté y se haga lo que se haga suceden a la vez. Están en el aire; nos pertenecen a todos. La vida es abundante. La gente es poliatenta. Los bailarines lo demuestran: luego me cuentan entre bastidores que relatos les han gustado más.

Jonh Cage Cómo pasar, patear, caer y correr

Não há silêncio. O teatro está fechado e esperamos todos do lado de fora. Vários sons se misturam, conversas atravessadas, tosses, pés caminhando, portas que se abrem e fecham, gargalhadas, carros na rua, sons que não encadeiam uma pulsação, mas mantêm um ritmo muito próprio e variante, tão próprio e variante quanto os corpos que os produzem, o espaço é seco e o som explora seus contornos. Esta é a dança que se dança, desde o início.

Abre-se a porta e entramos todos, aos pouco, na sala de espetáculo. Há um núcleo formando um retângulo, delimitado por um tecido quase transparente, bem próximo às cadeiras, que se organizam lado a lado em fila única, encostadas à parede, envolvendo o núcleo. Dentro dele há quatro banquinhos de madeira, colocados em cada um dos cantos. O número de espectadores é limitado pelo pequeno espaço deixado para as cadeiras, o limite entre palco e platéia se dá pelo fino tecido. Ocupamos, espectadores e bailarinos, um mesmo espaço, sobre o mesmo chão de madeira. Formamos, desta maneira, mais um núcleo, que envolve o primeiro. Todos se acomodam aos poucos, e há no fundo dos sons que se produzem na chegada, um rumor quase irreconhecível. As luzes ainda acesas não deixam ver completamente o outro lado do retângulo. Apenas as linhas que delimitam os corpos, quase sem rostos.

Aos poucos, as luzes caem, e com elas, caem também o volume e intensidade dos sons, tudo parece repousar por segundos. Numa expectativa delicada, olhos e ouvidos se reorganizam.

Núcleos, inspirado em Helio Oiticica, é o novo trabalho do coreógrafo João Saldanha, apresentado no Espaço SESC, de Copacabana, entre abril e maio de 2011. João mantém seu Ateliê de Coreografia há vinte e cinco anos, e fez dele um espaço de encontros e experimentações cênicas. Em *Núcleos* há quatro bailarinos em cena, que se apresentam um de cada vez, e eventualmente se esbarram, se encontram, se atritam, e se comunicam. Há, também, em cena, um quinto corpo, a música, ou mais precisamente, há o corpo sonoro que ocupa espaço autônomo, como os outros quatro corpos, e com eles se relaciona. A música ou o som, não é suporte para os movimentos, nem

tampouco, a dança ilustra a música, são corpos independentes, não necessariamente conectados ou desconectados, são corpos que agem ao mesmo tempo, sobre o mesmo espaço.

Sacha Amback, músico, compositor e produtor, é o responsável pela trilha sonora. Ele e João há tempos trabalham juntos nas produções das trilhas, sons, que compõe os espetáculos. O pensamento que dá corpo a estes sons não vem de um constante acompanhamento de Sacha aos ensaios do grupo, não partem de uma intenção de dar sustentação ao corpo que dança. O som produzido por Sacha é mais um corpo que se constitui a partir de uma longa troca de referências e experiências que se dá entre os dois. João tem grande interesse pela arquitetura modernista, em 2006 apresentou o espetáculo "Extracorpo" baseado na obras de Oscar Niemeyer, e em 2010, "Paisagem Concreta", baseava-se em Burle Marx, e sua trilha era toda composta por sons concretos, não percebidos convencionalmente como musicais. João teve apenas dois meses para aprontar este novo trabalho, a trilha não foi pensada mediante a produção dos bailarinos, nem o balé foi pensado para se encaixar numa música preconcebida. Apenas nos últimos dez ensaios, já com o espetáculo todo desenhado, é que Sacha, que não tinha participado dos ensaios anteriores, começou a apresentar suas intervenções musicais, fruto de conversas e sugestões de João sobre o universo artístico de Hélio, muito ligado à música.

Os *Núcleos*, de Helio Oiticica, são, segundo o próprio artista, essencialmente musicais nas relações entre suas partes, que compõe um todo. Fios de nylon prendem, à uma estrutura montada no teto, placas retangulares ou quadradas, de diferentes tamanhos, dispostas de modo aleatório, labiríntico, e não encostam no chão. Elas têm uma cor básica, ou nuclear, que varia, de placa para placa, em intensidade, luminosidade, temperatura. *Núcleos* propõe o movimento, tanto pela falta de rigidez na sua estrutura, quanto nas possibilidades de percepção que oferece. O sentido temporal está intrinsecamente presente nos seus movimentos, nos deslocamentos retilíneos, para frente e para trás, nas mudanças de nível, nas mudanças de cores. Suas visões são muitas. Alguns dos núcleos permitem a circulação por entre as placas, e percebe-se uma estrutura sempre em movimento, que forma um todo incapaz de ser apreendido, e incapaz de se estabilizar. As nuances sutis de cores, as sombras provocadas pelo deslocamento da luz nas placas, o próprio corpo, propõem novos espaços e outros movimentos. Os *Núcleos* são uma ordenação intuitiva de cor, espaço, estrutura e tempo. Para Oiticica, são uma experiência de síntese entre o arquitetônico e o musical. A ideia dos *Núcleos* se relaciona diretamente com a proposta de Ferreira Gullar para o não-objeto, em consonância com os ready made, de Marcel Duchamp, que não seria a negação do objeto, mas um corpo de pura aparência, destituído de sua funcionalidade, de suas referências de uso e de sentido, que caracteriza o objeto. O não-objeto é transparente à percepção, integralmente perceptível. Não supõe uma representação, nem como negação, é o próprio objeto que se apresenta.

Núcleos, de João Saldanha, é o resultado de contaminações artísticas. O universo de referências e paixões de Hélio, seus pensamentos e textos são pretextos para o trabalho de João. Hélio sambista, que aprendeu, através do samba, a dança como possibilidade de um ato expressivo direto, fora do espaço racional, possibilidade de livre improvisação, de imersão num ritmo individual, mas coletivo. É no samba que o gesto e a pulsação se encontram e determinam um espaço de "desinibição intelectual". No texto "A dança na minha experiência", Hélio fala do samba e das danças não coreográficas,

danças populares, que se fazem do improviso, nas quais os corpos fazem uma imersão no ritmo. Esta dança possibilita o encontro entre o coletivo e a expressão individual, e é, também, a possibilidade de um "ato total de vida", fundamental na arte de Hélio, arte feita não para espectadores, mas para participantes, arte que tinha intenção de desestabilizar, explorar espaços, se colocar como movimento, gesto. Oiticica mantinha um diálogo intenso com linguagens e tradições diversas e estava absolutamente integrado às questões contemporâneas da arte. A experiência do samba deu-lhe o sentido concreto da criação como ato corporal, sempre em transformação. O corpo que dança se constitui como gesto, movimento, como expressão intensa de vida, lugar fundamental da arte, lugar não apenas estético, mas político. O corpo em movimento, de Oiticica, propunha formas de experimentação, novas formas de comportamento, um corpo que tece e se envolve em seu tecido.

Não há silêncio, diz John Cage, entre 1940 e 1950, depois da experiência, na Universidade de Harvard, na qual entrou numa câmara anecóica, sala projetada para isolar todo tipo de som, com a intenção de experimentar o silêncio. Ao sair, ele disse ter ouvido dois sons, um agudo e um mais grave. O engenheiro que acompanhava a experiência lhe disse que o agudo correspondia ao seu sistema nervoso, e o grave, ao sistema circulatório. Não tenho certeza sobre estas conclusões, mas ainda assim me interessa pensar, a partir delas, que som e movimento estão intrinsecamente conectados, não há, portanto, silêncio onde há movimento. A vida é som e movimento. Cage era apaixonado pelos sons, e dizia que a palavra música era usada de forma muito restrita, no que diz respeito aos sons. Seu sentido deveria ser ampliado, ou, simplesmente, ela deveria ser substituída pela expressão "organização de sons". O que interessava a Cage não era a transformação ou incorporação de sons cotidianos, de ruídos, em música, prática comum hoje, tanto na música popular quanto na música erudita, mas a percepção de todos os sons como música. Todo e qualquer som era, para Cage, um registro musical. Música é tudo o que se ouve, música é som, é movimento. Se é impossível pensar o silêncio como ausência absoluta de som, é possível propor o silêncio como início da escuta, como quietude inicial, parte integrante de todos os sons. Da mesma forma que Duchamp nas artes plásticas, Cage ampliou, deslocou, desmistificou as possibilidades musicais no século XX, segundo Oiticica "Cage abria elegantemente as janelas da música para a total liberdade da invenção" (Salomão, 1996, 20). Cage estava entre as afinidades eletivas de Oiticica, como diz Waly Salomão, no livro *Hélio Oiticica*. (Salomão, 1996, 20). Hélio, numa entrevista dada a Lygia Pape, publicada na Revista de Cultura Vozes, em julho de 1978, diz "Faço música, pois acho que isto está mais perto de música do que de outra coisa qualquer. E não se trata de coisa musical. É música."

Um corpo que tece e se envolve em seu tecido, o Parangolé. Obra que só acontece no corpo em movimento, que se faz do movimento, o Parangolé é a própria dança. É dança fruto da convivência entre os passistas da Mangueira, que, junto com Hélio, são expulsos do MAM, na exposição Opinião 65. Waly Salomão fala que ao adentrar os jardins do MAM "o Parangolé se transforma no ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas" (Salomão, 1966,30). Para Oiticica, o Parangolé era um gesto rítmico, um gesto individual, na própria experiência de dar forma ao movimento, ao compor a capa no próprio corpo e torná-los dança, e gesto coletivo, que convidava qualquer um a fazer o seu Parangolé, torná-lo um movimento conjunto. Este é um gesto político de dessacralização das artes, dos espaços e dos cânones estéticos, um gesto que dá voz a outros corpos, que produz diferentes sonoridades, provoca ruídos nas

comunicações estabelecidas. Esta dança, portanto, é música, não se trata de coisa musical.

Olhos e ouvidos se organizam sob a luz que cai lentamente, envoltos por um ruído difícil de ser identificado, mas reconhecível, que ocupa lentamente o espaço deixado pela luz, e lentamente, ele também deixa o espaço, agora completamente escuro. A voz de Paulinho da Viola é o primeiro corpo a dançar naquele núcleo. Ele canta "Para um amor no Recife", e é um corpo que dança só, por entre nossos ouvidos, por entre palavras cheias de significados e memórias, e transforma o ato de ouvir num gesto deliberado, intencional, de corpo inteiro. Numa entrevista que dá a Jards Macalé, Hélio cita Paulinho, e é sua a voz que se solta com delicadeza no espaço, entre nossos corpos, entre as palavras que se movimentam através de memórias e presentes, num ritmo individual e coletivo. O espetáculo de dança inicia com blackout, há apenas uma música tocando, e ela toca do início ao fim, inteira. Se o escuro anuncia possibilidades e desenha um espaço instável, a canção tranquiliza, traz um princípio de ordem, um reconhecimento. Como propõe Oiticica, não há distinção entre as artes, ali, a música dança e somos, os espectadores, atravessados por ela por sua dança, até que termine.

João Saldanha busca, neste espetáculo, a desapropriação do movimento. A proposta é estranhar o corpo, o próprio e o do outro, em novas organizações. Os bailarinos estão sempre alertas à possibilidade de surpreender e serem surpreendidos, o inesperado faz parte da proposta como uma possibilidade, junto a um desenho coreográfico. Como nos *Núcleos* de Oiticica, há uma estrutura delineada, mas é o corpo que escolhe sua trajetória, ocupando espaços e respondendo aos estímulos. O corpo, em *Núcleos*, de João, se transforma, estranhando seus movimentos, estranhando a repetição, ao mesmo tempo em que se contamina dos seus próprios movimentos e repetições. Em pequenos momentos, durante a apresentação, um bailarino encontra o outro, e este encontro é fértil, os corpos se misturam, se repetem ou se repelem, formam um conjunto, ao mesmo tempo em que mantém suas singularidades. Cada corpo é um núcleo, que propõe gestos e movimentos, e cada encontro forma um novo núcleo. Cada gesto que se repete em outro corpo não é o mesmo, não produz as mesmas diferenças, é mesmo outro. A música é também um corpo que se repete, que atrita, que cala. E muitas vezes a música é o corpo dos bailarinos em movimento, seus sons e gestos.

Cage, em 1967, ameaçou trocar o prazer de compor pelo prazer da escrita, não cumpriu a promessa, talvez porque tenha percebido que tudo fazia parte do mesmo gesto, tudo era composição e tudo era escrita. Seus livros, muitos, misturam textos diversos em formatos diversos, alguns, transcrições de palestras, buscam traduzir na sua própria constituição o tempo musical em que foram ditos, recriam uma oralidade também nos seus silêncios, mas esta oralidade se faz na escrito, no corpo do texto, e produz matéria diversa da fala. Tanto escrita quanto música exploram os espaços vazios, partem do silêncio, jogam com o imprevisível. Da mesma maneira que nas suas composições ou performances tudo é música, qualquer som, qualquer silêncio, seus textos se fazem de toda espécie de eventos e assuntos, e neles importa a disposição gráfica bastante pessoal. Imprimem-se ali, entre outras coisas, pausas, respirações, tosses e ruídos. A arte de Cage, não importa a partir de que linguagem, é uma articulação constante com a realidade presente.

A desapropriação é um tema importante para os artistas presentes neste texto, João Saldanha, Sacha Amback, Hélio Oiticica e John Cage, principalmente. Artistas

impertinentes, Hélio Oiticica e John Cage não conseguem se estabilizar numa única linguagem, e mais que isso, mesmo dentro dos corpos que produzem, ou produziram, a impertinência se mantém. Trabalham sobre o que se desapropria, desapropriam, os dois de forma distinta, a matéria a que dão corpo, seja ela visual, escrita ou sonora. São impertinentes também porque incomodam, não se acomodam, tratam do que não convém. Não é possível pensar nestes artistas como pertencentes a um determinado estilo, ou linguagem, ou mesmo a uma determinada época, são absolutamente contemporâneos. O contemporâneo parece ser este lugar ruidoso, que se mostra nas suas diversas aberturas, atravessado por espaços e tempos que se confundem, atravessado por linguagens que perdem identidades, mas, que podem ser capazes de se manter singulares, linguagens que buscam agir, não mais na construção de um futuro, mas no presente imediato, na matéria própria de sua expressão. Suas questões, provocações e propostas pertencem às discussões sobre arte e crítica que se fazem hoje, quando conceitos como forma, pertencimento e autonomia parecem não dar conta das práticas artísticas atuais. Ecos desta impertinência atuam no pensamento e no gesto artístico de João Saldanha, sua intenção não é apresentar um espetáculo de dança, mas organizar uma experiência de investigação, de movimento, entre bailarinos e sons. Se há um espaço de improviso na parte coreográfica de cada bailarino, todo o trabalho segue uma arquitetura rigorosamente bem construída, sobre idéias claras. João entrou em contato com os textos de Hélio e, durante estas leituras, as músicas foram surgindo, já o plano de movimento só foi possível a partir do contato com o corpo dos bailarinos. A música parece fornecer a João uma narrativa paralela a dos corpos, que será, por eles, modificada.

A arte como possibilidade de experiência impermanente se impõe cada vez mais. São poéticas instáveis, que se dão em deslocamento, muitas vezes, nos limites entre formas expressivas, entre linguagens. Poéticas em deslocamento não só no espaço, como também no tempo. Formas de habitar o tempo e o mundo. A escrita é um gesto que dá corpo a experiência, mas que é, também, a própria experiência. É uma possibilidade de permanência, uma maneira de ocupar o mundo e lhe dar sentido, ainda que não estável, nem definitivo. Ao mesmo tempo, a escrita provoca efeitos sensíveis através de seu corpo. Se as obras são efêmeras, a escrita pode, sem querer confortá-las ou conformá-las, articular experiências, afetos, pode lê-las e resignificá-las, provocando seus próprios desdobramentos.

Os sons marcam territórios, ainda que não estáveis, no trajeto das artes e dos artistas tratados aqui, o caminho que se faz no sentido do mundo, no sentido de encontrar o mundo, é um caminho marcado por impertinências e improvisos, no que diz respeito ao silêncio constitutivo destes territórios, que convida o acaso ruidoso. A arte contemporânea trata de percurso, modos de habitar, muitas vezes sem apaziguamento, produzindo nestes movimentos, ou ritmos, efeitos, afetos, e sentidos.

A música termina, e de novo o silêncio se apresenta como quietude inicial, cheio de ruídos produzidos por nós, espectadores. O bailarino Thiago Sancho entra em cena, e o espaço vai sendo tomado aos poucos pelo seu corpo e por uma composição de Sacha, na qual não há música no sentido estrito, mas sons. Os movimentos de Thiago seguem uma partitura que não é rígida, elaborada a partir de suas próprias criações nos ensaios, os sons mecânicos se misturam aos sons que o corpo produz, resultando em mais e diferentes movimentos, que respondem a novos sons. Os sons de Sacha se calam e o que se ouve são gestos e respiração, o silêncio do som mecânico é fundamental para a

incorporação dos sons produzidos pelos gestos que colocam em jogo as potências próprias do corpo: respiração ofegante, cada vez mais intensa, diafragma que se movimentava ruidosamente, o corpo de Thiago provocando atrito com o chão de madeira. Todas as camadas sonoras tornam-se mais e mais percussivas, até sua intensidade máxima. Movimento e som então se acalmam e só a respiração toma o espaço. Os movimentos agem com a intenção de produzir sons.

Aos poucos uma música de Ligeti entra em cena, sons de pianos. Gyorgy Ligeti é um compositor judeu húngaro sempre presente nos trabalhos de Sacha e João, único integrante da trilha que não tem ligação direta com as referências de Hélio, mas que tem em comum com o artista a inquietação e o rigor, e em relação à sua arte, esteve sempre em busca da transformação. Como Cage, ele é um compositor que apontou novos caminhos para a música do século XX. Entre outras coisas, Ligeti foi o responsável pela trilha sonora de *2001: Uma odisséia no espaço*. Neste momento, Thiago dança a música, os dois corpos se relacionam, a partitura corporal se intensifica na música. Por um momento, só a música se movimentava. A última partitura que o corpo desenha é no silêncio, como propõe Cage, um silêncio preenchido pela música urbana, sem cadência, mas sequência, diferente do gesto anterior, que tinha a intenção de produzi-los, os sons agora decorrem da ação.

Entra em cena Maria Alice Poppe, figura pequena e delicada, em tudo oposta a de Thiago. O ambiente está tomado pelo calor do corpo de Thiago, que responde aos poucos à entrada tão feminina, um corpo provoca o outro. A música Coulee, de Ligeti, entra em cena, acordes muito dissonantes ecoam repetitivamente num som de órgão e delimitam um espaço tenso entre os dois corpos, Maria Alice e Thiago estabelecem uma distância entre si, a música não propõe melodias nem apaziguamentos, nenhum ritmo permanece, ela, em seus movimentos provocantes, insere diferenças e estranhamentos. Há um potente diálogo entre os três corpos, espaços, superfícies e incorporações. Há um transbordamento proporcionado pelo limite da composição que promove a transição das incorporações, um corpo repete o outro de forma nunca igual, os movimentos seguem desapropriando-se, um ganha corporalidade no outro. Thiago se cala. O que se ouve, então, é o *Rock Húngaro para cravo*, também de Ligeti, peça de ritmo marcado e firme, e aí, sim, Maria Alice se relaciona com o ritmo, seus movimentos buscam desestabilizar seu próprio eixo, são elásticos, buscam diferentes equilíbrios e desequilíbrios. A cena é sustentada pelo corpo que a bailarina cria com o rock de Ligeti. Thiago a assiste, sentado em um dos bancos. Enquanto ele come uma banana, referência a Pina Bausch, ela repete sua partitura anterior, no silêncio possível de seus corpos.

O rock, de Ligeti, uma desapropriação, um ritmo. Em um de seus cadernos, Hélio diz que recebeu uma fita cassete com *Gimme Shelter*, dos Rolling Stones, gravada doze vezes, seis de um lado e seis de outro, esta fita será o núcleo de seu próximo projeto, o Penetrável 18, ou *PN18 Shelter Shield*, seguindo o Penetrável 17, *Stonia PN 17*. Jimmy Hendrix e Stones são também afinidades eletivas de Hélio, forças potentes de criação. Em algumas de suas folhas de fichário, datadas de novembro de 1974, que estão disponíveis no Programa Hélio Oiticica, do site Itaú Cultural, Hélio fala do rock-dia, rock como potência transgressora, que ilumina, mas sem querer mitificá-lo, é o rock não nostálgico que o interessa, e que não se quer estabilizar. "*It's only rock and roll and I like it*", esta capacidade de "ser apenas", e nisso conter sua força expressiva é que parece interessar a Oiticica, o rock é para ser experienciado, é um caminho de acesso a sentidos e sensações diversas. Coreografia espontânea, voz ruidosa que se quer fazer ouvir,

negação absoluta do silêncio, o rock-dia é um gesto. O rock, que se faz por entre três acordes básicos, é uma possibilidade de performance, termo que interessava a Hélio, em sua proposta estética. Penso que Ligeti também o entende como gesto e o coloca em ação num instrumento que tem seu som ligado a uma época específica, o barroco, faz uma música cheia de contrastes e tensões, é o rock que dá novo corpo ao cravo. O rock irreversível e o samba, levaram Hélio à "dança do corpo solto".

E hoje vejo que rock, em tudo o que é, é não só algo que não é "tipo de música" outro, mas algo que se constitui e que se ergue planetário/ como TV/ sem início – ascensão – decadência/ imune a nostálgica rememorar / improviso sem iniciação/ que torna obsoleta a "música local" e absorve todos os possíveis localismos/ idem com o que se diria ser erudito"e "popular"/ ascensão coletivista. (Oiticica, s/d)

Entre o silêncio dos corpos de Thiago e Maria Alice sentando-se nos bancos, a bailarina Olívia Secchin faz sua introdução circular. Em um momento, Olívia se senta e fala um texto curto de Hélio: "dança é a dança que se dança". Ela, então, se levanta, e ao som de *Exercício número 1 para piano preparado*, de John Cage, dança.

John Cage foi parceiro do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham desde 1942, quando os dois se conheceram, até a morte, em 1992, de Cage. Merce é conhecido por ter mudado os rumos da dança moderna, ele a pensava como movimento natural, sem finalidade. Os dois compartilhavam a ideia de arte como experimentação, e contavam, na sua criação, sempre com o acaso. Em muitos dos espetáculos de Cunningham, Cage, que não os assistia até a estreia, criava a trilha no mesmo momento em que a executava, aos dois interessava o diálogo que poderia ou não se estabelecer a partir do encontro com o desconhecido, corpos ocupando o mesmo espaço, aceitando relacionar-se intimamente, ou rejeitando qualquer intimidade, mas constituindo juntos um tempo e um espaço cênico. Ele também compunha a partir dos movimentos de Cunningham, como na peça *Dream*, de 1948, para piano, na qual usou a estrutura rítmica da dança de Merce. O acaso, cada vez mais, tornou-se um forte colaborador de Cage.

É interessante notar que, em todos os casos que se fala aqui sobre improviso, acaso e experimentação, há um terreno anterior muito fortemente organizado, há um impressionante espaço de domínio técnico, de rigidez na construção deste domínio. O acaso, desta forma, encontra um espaço solidamente construído para a sua atuação. Se parecem sugerir, estes improvisos, que qualquer um pode fazê-los, esta sugestão se desfaz, ingênua, na aproximação destes artistas, cuja arte foi minuciosamente pensada, e a técnica, exaustivamente desenvolvida.

Ela dança, o piano propõe uma certa cadência, e para João, é sempre melhor quando Olívia consegue não fazer um contraponto entre sonoridade e ação, o que não é fácil, diante da força da composição de Cage. Assim como a intenção inicial da proposta é a desapropriação do movimento, também é a desapropriação do corpo ao contágio orgânico da pulsação.

Sympathy for the devil, dos Rolling Stones invade a cena, e faz com que a tarefa de Olívia, de se desprender do ritmo e de suas próprias referências corporais, fique ainda mais difícil. É impossível para nós, na platéia, ficarmos imunes a potência sonora deste rock, é impossível não dançar com Olívia, que busca esgotar a repetição da ação. Há um espaço diferente que se presentifica com a música dos Stones, ela quebra toda a

sonoridade apresentada até então, trazendo uma referência comum ao público. Constrói neste momento, um espaço comum, uma comunidade possível. Ela instala um presente, define uma área de pertencimento, de reconhecimento, que, nos estranhos dos sons ouvidos naquele núcleo até aqui, não aparecia. O rock, neste contexto, torna-se potente e age como redimensionador dos sons anteriores, trazendo-os também para esta área comum, ao mesmo tempo em que se redimensiona, nesta relação. O ritmo estável e intenso, os poucos e barulhentos acordes, a voz e melodia conhecidas, produzem, simultaneamente, conforto e estranhamento.

Adentra o núcleo a bailarina Ana Paula Marques e uma composição de Sacha, inspirada em Cage, que se faz das cordas do piano. Toda a composição é tocada dentro do piano, explorando o som das suas cordas com os dedos, explorando os limites que os dedos podem provocar nestes mesmos sons, nestas cordas. Em nenhum momento as teclas do piano são usadas, Sacha age com impertinência sobre o corpo do piano provocando o corpo de Ana Paula, mais um núcleo, no espaço vazio e denso deixado por Olívia.

Os quatro presentes passam a ocupar toda a cena, todos se põem em movimento, encontram-se, agrupam-se de formas variadas, respondem aos estímulos uns dos outros, enquanto as cordas do piano são tocadas. Instauram-se territórios, ritmos. Os cinco corpos se encontram, formando núcleos diversos, nunca estáveis, corpos tecendo e se envolvendo neste tecido. E aqui, no corpo da escrita, ganham ainda novo território, novo ritmo.

O ritmo de que trata este texto não é pulsação contínua e regular, mas movimento expressivo desigual, que organiza e desorganiza territórios. É, ele mesmo, a impossibilidade de distância crítica, mas possibilidade de uma distância que se movimenta, que tece e se envolve em seu tecido. Cage, Oiticica, Saldanha são artistas contemporâneos, neste seu trabalho João os faz agir simultaneamente, não como citação, mas como produção intertextual, novos e outros textos se produzem a partir de suas propostas artísticas, depoimentos e textos pessoais. Não há nenhum rompimento às tradições, mas um desejo de absorvê-las em linguagens, há a busca de contaminação. Eles se contaminam, e digo que se contaminam porque, ao articulá-los na própria experiência da escrita, não é mais possível, para mim, percebê-los da mesma forma, há um território que se organiza. João não tem intenção de repetir a radicalidade das propostas artísticas de Cage e Oiticica, elas lhe interessam como matéria fértil de diálogo, no qual se inserem concordâncias e discordâncias, diferenças. Cage e Oiticica pensavam a arte como diretamente ligada à realidade, à vida, mas, ainda assim, reconhecem-na como arte, mantêm neste gesto a tensão que há entre a possibilidade dela se disseminar na vida, perder a sua autonomia, e manter-se dela radicalmente diferenciada, como potência de uma vida por vir. Talvez seja mesmo mais instigante a tensão mantida, que resolvida; mais potente os ritmos que provém destes movimentos em tensão.

A luz se apaga, estamos de novo no escuro, os olhos se retraem e a escuta expande o olhar, é a voz de Jards Macalé que toma os nossos corpos cantando, íntimo, "Prá ver as meninas", de Paulinho da Viola. Macalé, amigo de Hélio, para quem sua música tinha momentos de pura inventividade. Ficamos assim, deixando que esta presença tome o espaço e nos leve de volta ao escuro inicial, de novo Paulinho em outro corpo: dança que se dança. Até que, mais uma vez, venha o silêncio, o silêncio impossível da escrita.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2009.
- CAGE, John. **Silêncio**. Madrid: Árdora Ediciones, 2002.
- CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OITICICA, Hélio. Disponível em: Programa Itaú Cultural: Programa Hélio Oiticica – Projeto Hélio Oiticica
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm
- OITICICA, Hélio. Entrevista a Lygia Pape Revista de Cultura Vozes. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, s/p.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *"Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu."* In: **"Por que não?" Rupturas e continuidades da contracultura**. Organizadoras: Maria Isabel Mendes de Almeida e Santuza Cambraia Naves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence**. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.