

[Fabular]

Era uma vez... que sabíamos que não ia ser fácil. Saímos do Brasil com a média de mortes diárias em quatro mil. Não sei bem como chegamos. Foram vinte horas em trânsito de lá para cá. Nos preparamos. Não tirar a máscara. Não comer. Não ingerir líquido. Não ir ao banheiro. Não passar a mão no olho. Não abrir brecha para a ansiedade. Vamos fabular? Estamos nos preparando para subir o Everest. Vamos combinar que chegaremos vivos? E combinamos. Em par.

Chegamos. Agora estamos aqui. Um apartamento. Parece seguro. Podemos dormir. O que estamos sentindo? Medo. Quem somos? Onde estamos? Agora já somos estrangeiros. Latinos. Do Sul. Contaminados? Quem sabe? Viemos de lá. Onde quatro mil morrem diariamente. Eles não morrem, eles são mortos. Estávamos sem ar. Será que fugimos? Será que sobrevivemos? Talvez aqui eu consiga respirar... tento.

Muitas sirenes. Estão bem perto. É aqui atrás. Levanta! Abre a janela. Nossa janela é na direção Sul... só podia ser! Vieram nos buscar? É a polícia. Aquela do aeroporto que disse para ficarmos em quarentena...será que tinham pessoas contaminadas no nosso voo? Seremos presos num hospital de campanha só para imigrantes? Separados um do outro? Seria esse o delírio pandêmico de quem não pertence? Seremos tratados? Seremos abandonados? Luzes que piscam. Víamos as chamas altas refletidas num muro. Não tem ninguém aqui. Todo mundo está morto? Esse barulho todo e ninguém aparece. Eram batidas fortes numa porta de ferro. Ouvia-se bem. Estavam destruindo a porta para entrar. Era um incêndio, era certo. Quem iam salvar? Ninguém ajuda? Ninguém abre a janela. Como são (in)diferentes os seres do Norte... já estaríamos todos com baldes, sacos, latas ou canecas apagando o fogo. Crianças escondidas, protegidas pelas mães enormes que elas têm. Mulheres organizando a saída, fechando as avenidas em protesto. Bombeiros heróis e policiais maus... quem salva quem?

Acordamos. A primeira coisa que dissemos foi: Vamos ver o que restou do incêndio? Colocamos roupa por cima do pijama. Era cedo ainda. Demos a volta pela rua de trás e... nenhum vestígio. Nenhuma cinza. Nenhum rastro. Era aqui que víamos as chamas, bem nesse muro. Tenho certeza. Essa é a porta que foi quebrada. E nada! É melhor irmos mais à frente. Nada. Voltamos. Fomos até mais atrás. Nada. Pendulamos. Duvidamos.

Vamos voltar e descansar um pouco mais... o voo... o esforço que fizemos... remédio para dormir... enfim, subir o Everest cansa mesmo! É isso. Acalme-se. Estamos enfim um tanto desnorteados.

[Sulear]

Estamos aqui a desorientar...a buscar o Sul em si...

MANIFESTO EM FORMA DE CANÇÃO UMA REFLEXÃO ÍNTIMA SOBRE OS MEUS MODOS (DES)COLONIZADOS DE PENSAR E FAZER

Bruno Pereira
Para o ID – identidades¹

Na partitura vejo-me espelhado, a mim e aos que me estão próximos.
Talvez nunca tenha desejado tanto ser cego.

Não recuso a partitura! (que forma débil de começar um manifesto que a questiona)

Não a recuso, mas tenho que a questionar. Ela merece de mim sinceridade.

Reconheço-lhe o mérito documental, apesar de profundamente lacunar, de um gesto criativo. Começa por se apresentar como um meio de transmissão, disseminação e preservação de um legado que até então vivia no domínio da oralidade, de uma voz, de um testemunho próximo e relacional com o outro.

A música, ao se ver derramada num papel começou a olhar para si mesma ao espelho e pôde começar a analisar as suas formas, a curvatura do seu corpo, agora com uma fisicalidade que lhe permitia olhar-se, em vez de se escutar.

1 Para o ID- identidades: um espaço que me tem permitido refletir sobre as minhas formas de pensar e fazer. Um espaço, lugar de hospitalidade, onde a alteridade é abraçada como alimento da minha liberdade.

Obrigado ao *identidades* por se constituir esse lugar de escuta.

PUUUUUMMMM... corrompem-se os sons no fato e peretado da partitura.
A partitura surge então, tal como o espelho, como uma heterotopia² que encerra em si – e simultaneamente - a realidade da sua fisicalidade e a virtualidade de um som que dela reflete, mas que não lhe pertence. O som, esse, está solto, foge ao constrangimento do papel.

Não recuso a partitura... dormi com ela demasiados anos para me permitir recusá-la. Não tenho essa coragem. Seria aceitar que vivi, anestesiado, uma falácia.

Tenho que admitir que ainda lhe quero bem.

Olho pela janela do meu ouvido e vejo um *doppelgänger*³ que ainda a detém – à partitura – nas suas mãos e aceito-o, invejo-o até, naquele território seguro de fronteiras controladas e validadas pela tradição, pela forma como outros dela se apoderaram. O território do certo e do errado – imposto pelos modos instituídos de um *fazer* – transporta consigo um referencial que ergue um muro de segurança em redor dos sons. Esses

2 Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984, Des espaces autres. Architecture, Mouvement, Continuité(5), 46-49.

3 Sósia, duplo que fantasmagoricamente me assombra e me provoca.

sons, que nunca reclamaram essa proteção, viram-se amestrados pelo compositor sério, mas já domesticado. Tudo a bem da possibilidade, já antiga afinal, de globalizar a minha canção, a minha criação. O risco do confronto com o desconhecido é minimizado, otimiza-se a performance, garante-se a possibilidade de repetir controladamente aquele gesto musical, organiza-se e controla-se a indústria musical e a música a promover, fecha-se a elite em si mesmo, afastam-se os sons de um espaço amplo e comum de partilha, criam-se génios e decide-se **quem é o melhor**. A música passa a usar vestido de gala e *black-tie*. Deslumbra-se consigo própria, ocidental, evoluída e de excelência.

Posiciono-me e entendo que, olhando para trás, se foi longe demais na tentativa de manutenção de um status que surgiu num contexto profundamente distinto daquele que se vive hoje. Não falo dos sons e da música que deles emana, natural e visceralmente. Falo sim dos constrangimentos que o nosso ego e a nossa arrogância introduziram na liberdade de uma arte sem lei geral, sem uma regra universal⁴. Falo da surdez que lhe impingimos no momento de escutar um *outro*. Essa atenção sobre si mesma, que a indústria e a academia lhe impuseram, com o deleite de quem se conforta com a superficialidade de uma mesmidade que surge da cópia, levou-nos a uma era de reprodução convencional e amplificada como malabarismo para os eleitos. Falo de uma partitura carregada de um ocidente que decide dominar o mundo, de uma partitura que só poderá ter o seu lugar se deixar cair o ensejo de fazer eclipsar outras formas dos sons se manifestarem. Falo de uma partitura que confina o meu corpo de performer, que emudece a minha voz e privilegia a minha voz acústica, forte, pujante, aguda, veloz... circense ou voz *miss mundo*.

NM (nota merecida): *Perdoem-me os muitos que, de dentro da partitura, sempre perturbaram a hegemonia desta visão restrita do mundo dos sons.*

4 Kant, I. (1993). Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

5 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 30)

Não nego a partitura como mais uma forma de poder fazer, mas interessa-me particularmente a potência de uma partitura que emana do meu pensamento, do meu corpo, da minha voz. Interessa-me uma partitura visceral que respeita a singularidade dos meus modos de pensar e fazer. Uma partitura que aceita a singularidade que nasceu geneticamente com cada um de nós, em cada voz e que se desenvolveu via intuição, via experiência tatuada no nosso corpo espaço-tempo.

Interessam-me os sons descolonizados e diversos que nos podem habitar a escuta. É a convicção de que a música reside nos sons, no que está para além dos símbolos impressos em folhas cansadas pelo *já sentido*.

Stockhausen diz-nos que “a musicologia clássica [...] apenas escreve sobre símbolos musicais, é uma escrita sobre outra escrita” e acrescenta que “é preciso penetrar profundamente na essência dos sons, nas situações da sua criação.”⁵ Esta essência do **som** que

deve ser intrinsecamente livre.

Já disse que, não negando a partitura, preciso de a rasgar. Vêm-me à memória as amarras que me lança, a ação colonizadora que tem sobre mim, a forma como me aparta de mim mesmo tornando-me cópia, por mais que lute e que me conforte no espaço da minha interpretação. Ela transporta uma forma de fazer culturalmente enraizada no ocidente onde podemos pressentir uma personalidade europeia, branca e eminentemente masculina. O passado informa, mas não pode atrofiar o olhar sobre o presente que constrói o presente de amanhã. Se há coisa que o passado nos pode informar, se para ele quisermos olhar fundo e não oprimidos pelos modos impostos de um pensar, é que pouco ou nada se ganha com qualquer tipo de colonização ou dominação.

A partitura, a notação musical, é um dos elementos mais fortes nessa característica colonizadora da música ocidental e no seu posicionamento de superioridade relativamente a todas as restantes latitudes.

Quijano fala-nos de um processo semelhante na criação da ideia de raça. Fala-nos da ideia de raça como um conceito que surge pela aceitação de uma relação colonialista de dominação entre europeus e não-europeus e de que como “isso significou uma nova forma de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominados e dominadores.”⁶

Não será assim também com aquilo que unilateralmente decidimos chamar as *músicas do mundo*? Esta foi a forma rentável, encontrada pela tal indústria da música, para encapsular o exótico do que me é desconhecido e diverso colocando-o, tacitamente, num regime de subalternização e submissão ao regime ocidental, todo poderoso nos seus pressupostos da *verdadeira arte*.

O ocidente, ao criar esta categorização, esmaga a possível extração de pluralidade dos sons e dos modos de fazer que não habitam o nosso quotidiano cultural, impondo uma relação de dominação perante os que acabaram por se tornar, sem o solicitar, dominados. Essa supremacia cultural criou ainda mais cisões e acabou por contribuir para um maior afastamento entre os sons e as músicas que deles vivem. Muitos dominados não cederam à tentação e empacotaram a sua música para ser servida ao palato ocidental ao melhor estilo *gourmet light*, amaciando as especiarias que verdadeiramente constroem a sua identidade. Por outro lado, outros dominados continuaram a lutar pela sobrevivência de uma voz, extremando o afastamento.

“Nunca deixarei de combater a ideia de que as populações que praticam línguas ou religiões diferentes deveriam viver separadas umas das outras. Nunca poderei admitir que a etnia, a religião ou a raça constituam fundamentos legítimos para construir nações”⁷

6 Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In *Cuestiones y horizontes*. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1gm019g.31> (p. 863-864)

7 Maalouf, A. (2020). *O naufrágio das civilizações* (Marcador; P. Caetano, trans.). Lisboa: Editora Presença. p. 194

Penso ser legítimo extrapolar da afirmação de Maalouf que não faz sentido continuar a promover a separação dos sons e da sua música. Temos que gritar bem alto que a alteridade não pode ser motivo de afastamento, mas sim de amplificação de uma escuta profundamente inclusiva e transformadora do eu.

Seria momento de adensar a tensão deste desconforto até ao ponto em que concluíssemos que “não podemos continuar a tratar os nossos inimigos de ontem como se fossem continuar inimigos para sempre.”⁸ Seria momento de construir uma **hospitalidade mútua** que abraça a possibilidade de trazer o *outro* para mais perto sem que ele, qualquer que seja, se arrogue do *outro* pela proximidade criada.

É nesse sentido que digo que nada tenho contra a partitura. Sou, no entanto, contra as apropriações colonizadoras dessa mesma partitura conhecendo o impacto que isso tem na construção de uma música plural e de uma escuta de hospitalidade perante o que me é ausente. Posiciono-me fortemente contra a abordagem a uma partitura que impõe um recalçamento do que já foi feito, do que já foi sentido. A **cópia anestésiante** para quem ouve e a **cópia anabolisante** para quem a vende.

Carlos Zingaro fala-nos da sua experiência com a abordagem restrita e lacunar da partitura e sobre a necessidade de conhecer *outras formas*.

“Iniciei-me na infância com uma rigorosa aprendizagem de leitura, de escrita e de interpretação convencionais, dentro do mais restrito academismo. Isso deu-me a disciplina e o conhecimento, mas cedo surgiu em mim o interesse por outras formas, uma espécie de **exaustão com essa arregimentação classicista**, pela maneira como a música era, e ainda o é, de tal maneira compulsiva.”⁹

Respiro e afasto-me dessa partitura corrompida pelos que desejam decidir sobre a liberdade dos sons.

8 Maalouf, A. (2020). *O naufrágio das civilizações* (Marcador; P. Caetano, trans.). Lisboa: Editora Presença. p. 198

9 Carlos Zingaro citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p.185)

Na voz expressiva, num espaço de uma *improvisação tendencialmente livre*¹⁰, oiço-me mais próximo desse pensar primordial numa ressonância que reflete no outro e que retorna, repossibilitada em escuta. Essa escuta constrói em mim a pertinência deste outro que me é diverso. Questiono a ingenuidade, ou talvez mesmo a perfídia, de se ponderar uma mesmidade, uma monotonia cromática ou de género, um condicionamento sobre os meus modos de pensar. Reflito sobre o porquê da tentação de manietar o *outro*. Render-me-ia se abraçasse o desafio de uma transformação global do paradigma de governar a alteridade do *Mundo*, mas entrego-me a uma revolução interna do meu pensamento, esperando, secretamente, que outras vozes se manifestem em liberdade e respeito pela tal alteridade que encontramos quando descolonizados desta leitura neoliberal do *Mundo*.

A questão adensa-se quando a indústria cultural arregimenta ou neutraliza o “modelo vanguardista de crítica”¹¹ comprometendo a presença da alteridade na música ocidental. Este cancelamento de um contraditório a uma hegemonia superficial do gosto é mais uma forma de nos quartar a possibilidade de alargar a nossa escuta e a nossa interação com o que nos está *ausente*.

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta
Sou pólen sem insecto
Sou areia sustentando
o sexo das árvores
Existo onde me desconheço
aguardando...¹²

Acredito numa música que seja autorreferencial o que me impede de considerar que seja possível atuar colonizado pela minha própria cultura. O que aqui apresento apresenta-se paradoxal porque o é. Cabe-me a mim, enquanto performer, promover um desconfinamento da multidimensionalidade do meu sistema *pensamento-voz-corpo*, potenciando nele um território de autonomia, fora de mim próprio, longe

10 Pereira, B. (2016). a (Outra) *Voz Como Dispositivo De Interação E Dimensão Estética*. Universidade do Porto.

11 Emmelhainz, I. (2020). *Lado B - cadernos DAP: A arte útil e as*

indústrias culturais - Haverá arte depois da cultura? (Pereira, ed.; J. P. Vaquero, trans.). Porto: i2ADS. (p. 9)

12 Identidade em Couto, Mia (2001). *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho.

da genialidade a que a minha cultura me subjuga, longe da **especulação do aplauso** e da **mensagem efémera do ego**. Interessa-me o mergulho numa singularidade que provém de uma escuta do *outro* que se apresenta distinto de mim, que transporta alteridade para o meu reportório experiencial, que me carrega do que me é *ausente*.

Um olhar sério sobre a contemporaneidade torna inevitável a problematização de uma escuta descolonizada que me repossibilite na leitura que faço do *Mundo*. A profunda aceitação do *outro*, via escuta, coloca-me em relação tensional comigo mesmo, com a minha cultura, com a minha escola. Vivo numa escola confinada na sua missão de perpetuação de um modo de pensar e de fazer já validados pela sua institucionalização sufocante. Vivo numa escola que me confina o corpo e me confina a escuta. Uma escola que limita e que nos diz “o que e como se deve fazer [dentro de] uma obediência estrita”.¹³

Na escola da música vejo-me espelhado na genialidade da partitura, a mim e aos que me estão próximos e é desse espelho que se me quer fazer escutar o *Mundo*. Torna-se cristalino e exato um gesto que teria que ser de profunda obliquidade e mistério, provocado pelo desconhecido que habita os sons. Teremos certamente que considerar, à boleia de Stockhausen, “outras formas de interpretação fora dos complexos cristalizados na interpretação académica”.¹⁴

Na escola temos que ser hospitaleiros de uma música *outra*. A hostilidade perante ela, e de quem a faz, só nos apartará, definitivamente, de uma necessária **emancipação dos sons**, dos meus sons, e dos nossos corpos que pensam.

Acredito numa escola que me questiona e que se

constitui um espaço privilegiado de construção da minha identidade e singularidade. Acredito e preciso de uma escola que queira aprender ao meu lado e que me/se permita adensar os campos epistemológicos da música e do território dos sons.

13 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 34)

14 *Ibid.* (p.34)

15 Wittgenstein, L. (2019). *Cultura e Valor* (J. Mendes, Trans.). Lisboa: Edições 70. p. 12 (1929)

16 Grotowski citado em Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo* (M. Gomes, Trans.). Lisboa: Orfeu negro. p. 191

Todos sabemos que a arte não se ensina. Não se ensina a criar. “Ninguém pode pensar por mim um pensamento”.¹⁵ A escola, nesse sentido, deveria ter um papel de instigador, de promoção desse espaço de abertura ao novo, de catalisação do impulso, do instinto, da intuição. É certo que esta capacidade de libertação do processo de criação, que o nutrir da referida intuição, implica um conhecimento, um olhar para a memória consumada que deve, depois de adquirida, esfumar-se e desmaterializar-se fazendo coincidir impulso e ação. Bebendo do teatro e de um dos seus nomes transformadores, encontramos eco destas questões na procura de um pensamento que adquira a sua concretização em visível, sem resistência dos próprios processos psíquicos. Grotowski, na formação do ator, opõe-se a “ensinar-lhe o que quer que seja [sic]; [...] Impulso e ação coincidem: o corpo desaparece, arde, [...]. O nosso caminho é, pois, uma via negativa – não um acumular de aptidões, mas a destruição de bloqueios”.¹⁶ Pessoa, por seu lado, via Alberto Caeiro, fala no *aprender a desaprender*¹⁷. Poderíamos dizer que os processos de destruição de bloqueios, de metaforicamente fazer arder o corpo, de desaprender, retiram obstáculos à aproximação ao pensamento e promovem a criação de um regime de *alta intensidade*, onde se concentram as energias do corpo e do pensamento com um objetivo comum de criar, de fazer. A entrada nesse regime de “estado de criação”¹⁸ transforma o sujeito e essa transformação fá-lo deslocar-se ou é o deslocamento em si mesmo. A tal escola sonhada seria, por tudo isto, um espaço caldeirão onde conhecimento partilhado, experiência radical e motivação intrínseca poderiam ser contexto para a construção de singularidade na criação artística. É a busca da potência do pensamento crítico que me permite tomar opções, me permite escolher, me permite aceitar ou rejeitar a tradição ou o novo. É uma tentativa, com a fragilidade necessária para ser real, de ampliar o meu *Mundo*, o *nosso Mundo*. É talvez a potência do caos criador que, no seu processo, procura um regime de alta intensidade que “desestrutura, desmonta, destrói padrões, esquemas conhecidos e confortáveis”.¹⁹ É, ao invés de sucumbir perante todas as tentações de um pensamento escancarado, transparente, pornográfico, resistir-lhes.

17 Pessoa, F. (2014). *O guardador de rebanhos*, Alberto Caeiro. centroatlantico.pt.

18 Gil, J. (2016). *Ritmos e visões*. Lisboa: Relógio d'Água.

19 *Ibid.* p. 27

20 Jacotot citado em Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

Preciso acreditar numa escola que não explica.

Jacotot afirma que “a explicação é o mito da pedagogia. Em vez de eliminar incapacidade, a explicação, de facto, cria-a.”²⁰ Esta ficção da pedagogia contaminou toda a sociedade e, com o reinado do *Velho*²¹, do *dispositivo de poder* criado pela sapiência da academia, muito particularmente no século XIX, construímos uma “infantilização dos indivíduos” dessa mesma sociedade. Jacotot acrescenta que este mito da pedagogia divide o mundo em dois: “os sábios e os ignorantes, os maduros e os imaturos, os capazes e os incapazes”.²² Eu acrescentaria ainda o mundo daqueles banhados pelo dom da música e o outro onde residem aqueles que se prostram, endeusando os primeiros.

A explicação surge então como um *dispositivo de poder* que coloniza o meu espaço de aprendizagem e que me é apresentada, perigosamente camuflada, em trajes de avozinha-lobo mau, oferecendo-me a possibilidade de atingir, em breve (**brevemente, depois, talvez mais tarde**), a clarividência do meu *mestre*.

Eu não estudo, não tenho mestres, observo, estou presente, vivo e experimento.²³

Preciso de uma escola, de uma partitura que se esfume em transparência e que me faça pensar, observar, viver, experimentar, experienciar, me faça estar, me faça ser.

Cada vez mais difícil e radical.

21 Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

22 Jacotot citado em Rancière, J. (1991). *The ignorant schoolmaster* (K. Ross, trans.). Stanford: Stanford University Press.

23 Karlheinz Stockhausen citado em Barreto, J. L. (2001). *musonautas* - entrevistas. Porto: Campo das Letras. (p. 36)

tempo de atropelo

o que está imperfeito deverá ser mantido imperfeito.²⁴

Vivemos num momento de profundo atropelo ao pensar. O *tempo*, elemento absolutamente necessário para o processo do pensar, foi comprimido e vê-se hoje, em grande medida, privado da sua possibilidade de dar contexto ao ser-se. Não há *tempo* para criar o distanciamento necessário dos objetos, dos eventos, das informações por forma a construir pensamento crítico sobre esses elementos com que interagimos. A velocidade (a aceleração já não é de hoje!) deste tempo desfoca o *Mundo* que nos rodeia e impede que possamos usufruir de uma paisagem que foge dos nossos sentidos impedindo-os de mais do que apenas funcionar. Condena-os, aos sentidos, a ouvir, a ver e tolhe a imanência do olhar do escutar.

O engodo permanente de uma potencial verdade que vale tanto como qualquer outra.

Byung-Chul Han²⁵ fala-nos da dissincronia como principal responsável pela presente crise temporal, atribuindo-lhe a responsabilidade de nos fazer sentir o *tempo* mais rápido, um dos sintomas da dispersão temporal que nos impede de ter a experiência da duração onde a transformação pode ter lugar. A fugacidade ganha assim um protagonismo inusitado que se reflete em inúmeras situações como na música *pop* onde continuam a proliferar (para lá de algumas exceções que parecem oásis em desertos que se perdem de vista) linhas retas ao conforto do expectável, sistematizações de um gosto construído em massa.

E eis, então, duas formas possíveis de ouvir música: o ouvinte que escuta em linha reta e o ouvinte que escuta respeitando a forma, com muitas curvas, do ouvido. Este é o ouvinte paciente, sem pressas. O outro é surdo.²⁶

Um hit e logo outro a alimentar a “hipercinesia quotidiana”²⁷ que acaba por envenenar a possibilidade de contemplação.

para a repetição. A repetição não de um mesmo, mas uma repetição desejanste que constrói a duração que nos dá acesso à consumação da experiência.

Para uma nova geração, ela [a repetição] ter-se-á tornado uma segunda natureza e as repetições parecerão maçadoras. Para mim, as repetições são necessárias.²⁸

Não há tempo para mais. Não há tempo para questionar

um som que desconhecemos, que se esquina no nosso ouvido, agredindo a passagem penteada – mas não esquecer, labiríntica – da nossa orelha. É como se quiséssemos viajar no país dos sons sem levantar a cabeça e sem ver ou escutar aqueles sons que talvez nunca tivesse escutado.

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

Não há tempo para uma transformação lenta do nosso escutar, do nosso pensar. Não há tempo para incluirmos o *outro*, a alteridade, no nosso processo de relação com o *Mundo*. Ainda hoje olhamos com suspeita para o *outro* que se apresenta diferente de nós. Esquecemo-nos que até ao espelho já não somos nós próprios, mas apenas uma outra representação do nosso corpo, bidimensional,

profundamente lacunar. Já não há tempo para pensarmos o que fazemos, mas apenas para operacionalizar o que já fazíamos. O “tempo que foge não é habitável”²⁹ nem pelo eu, nem pelo *outro*. Atropelamos uma considerável parte das possibilidades de construir singularidade que nos chega pelo ato de pensar criticamente o que nos rodeia, de construir uma visão própria do *Mundo* que está à nossa volta.

Desloco-me, nómada, na procura metafórica do meu *pansori*. Diz-se que o *pansori*³⁰ pode fazer o coração parar de bater. Não procura pureza ou perfeição vocais, mas apenas esse abraço profundo à experiência humana, a partir de uma expressão tangível do intangível do meu *innere gesang*³¹, do som que habita a minha escuta particular do *outro*. Esta é a *minha canção*.

A canção [...] está para além do desejo realizável
É antes a pura realidade do ser imanente:
A canção é existência.

[...]
O verdadeiro canto é um sopro de outro tipo.
Um sopro que visa a lugar nenhum. Uma rajada dentro de Deus. Um vento.³²

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

“quem és tu, som estranho?
O que fazes aqui?”.

episódios performativos e desejos em forma de manifesto

No que me diz respeito, há uma particular atenção na tradução deste pensamento, deste território intangível, desta escuta do *outro*, em ato performativo sem uma partitura que me condicione, tirando-me de mim. É a performance a funcionar como interface metafórico do pensamento com o tal *Mundo* de que temos vindo a falar. O processo renovado de criação performativa é a minha **ação** crítica sobre o que me rodeia, assumida que está a importância, mas também a insuficiência, de ter uma consciência crítica do *Mundo*. É, então, através da minha prática artística, num espaço e num tempo, que desejo procurar tensões, expressando a alteridade da minha singularidade.

O pensamento, não linear, despojado de espaço, multidimensional, que não tem género nem cor, procura uma transdução em fisicalidade que lhe permita conquistar corpo. É, porém, no pensamento que nos encontramos livres, nómadas, plásticos, na maior potência de um pré- ou pós-sujeito. Um corpo que, no caso do performer, assume uma corporeidade indissociável entre performer e o seu material. O performer é corpo que transporta o “material da própria existência”³³.

Falamos de um corpo performativo que carrega um potencial energético que canaliza a já referida alta intensidade de um processo de passagem da intangibilidade do pensamento para o ato físico, mensurável, documentável da performance.

Um sistema corpo voz que se desenvolve acústica ou abstratamente na procura de uma singularidade plasmada na inerente individualidade da voz cujo timbre carrega uma matriz única. A voz como o corpo que canta, como corpo que grita, mesmo que em silêncio. Quando esse silêncio acústico se rompe a voz funciona como mais um meio de transportar a intangibilidade do pensamento para a linearidade que tem sido forjada no tempo que nos perpassa na contemporaneidade. Não pretendo fazer aqui nenhuma apologia ao passado em detrimento de uma

24 Wittgenstein, L. (2019). Cultura e Valor (J. Mendes, Trans.). Lisboa: Edições 70. p. 93 (1929)

25 Han, B.-C. (2016). O aroma do tempo - um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Lisboa: relógio d'água.

26 Tavares, G. M. (2015). Breves notas sobre música. Lisboa: Relógio d'Água. p. 15

27 Han, B.-C. (2016). O aroma do tempo - um ensaio filosófico sobre a arte da demora. Lisboa: relógio d'água. p. 10
28 Wittgenstein, L. (2019). Cultura e Valor (J. Mendes, Trans.). Lisboa: Edições 70. p.11 (1929)

29 Han, B.-C. (2019). Do desaparecimento dos Rituais, uma topologia do presente (C. Leite, Trans.). Lisboa: relógio d'água. p. 12

30 Pansori é uma forma tradicional de contar histórias. Procura na autenticidade e intensidade da voz do cantor uma forma de expressar histórias de amor, morte e honra.

31 Pereira, B. (2016). a (Outra) Voz Como Dispositivo De Interação E Dimensão Estética. Universidade do Porto.

32 Rainer Maria Rilke, Sonetos para Orfeu, nº3, livro 1 (minha tradução)

33 Plessner citado em Fischer-Lichte, E. (2019). Estética do performativo (M. Gomes, Trans.). Lisboa: Orfeu negro. p. 177

contemporaneidade que tende a descaracterizar o tempo que dá contexto à performance, à arte, à vida. Neste ponto olho apenas para o hoje que dá contexto às palavras vertidas neste texto.

Hoje, urge reclamar para as artes (e para a vida atrevo-me a afirmar) uma temporalidade que permita a existência de um *entre* e de um *outro*. Um tempo que nos permita ziguezaguear no seu colo e que se esquive de respostas unas e imutáveis acolhendo a singularidade e a ambiguidade.

Hoje, **urge** reclamar que a música se liberte de uma partitura colonizadora e com isso se construa uma escuta de acolhimento, abraçando a alteridade.

Hoje, urge **reclamar** uma escola com a coragem (e a capacidade política) de se constituir linha da frente no pensamento contemporâneo contribuindo para a criação de uma fenda e não de bálsamo para um ego genial.

Hoje, urge que a arte assuma a sua natureza de profunda inoperatividade e despojamento, libertando-a assim para se concretizar como verdadeiro motor de transformação.

Sorriso. Sinto-me bem com o desabafo.

NO SUL DA MODERNIDADE: ENTRE A VISÃO E A CEGUEIRA

Bruno Sena Martins

Introdução

A história colonial europeia confronta-nos com a escala monumental daquilo a que Bernadette Atuahene (2016) chama “expropriações de dignidade”¹. Com este conceito, a autora refere-se às perdas materiais e simbólicas impostas como resultado da humilhação, da degradação, da alteração radical, de estatutos desiguais e de ações discriminatórias que consagram a humilhação e a infantilização dos grupos assim expropriados. Nesse sentido, conforme nos lembrava Frantz Fanon, importa perceber o impacto do colonialismo europeu na própria constituição de uma ideia paroquial de humano, putativamente universal. A humanidade celebrada a partir dos espaços metropolitanos teria de ser contraposta, diz-nos Fanon (2004 [1961]), aos processos de desumanização que nos territórios coloniais - proverbiais “zonas de não ser” - exerciam a desumanização do colonizado como se a afirmação celebratória do humanismo europeu, um humanismo racista desse ponto de vista, dependesse crucialmente de se aplicar ao género humano o *numerus clausus* definido pela dominação colonial. Não sem ironia, Achile Mbembe recapitula o modo como a objectificação colonial em África se compaginou, sem contradição aparente, com as ideias ocidentais de cidadania, de direito e de humanidade:

¹ No original: *dignity takings*.

Sendo o bairro mais civilizado do mundo, só o Ocidente inventou um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço de reciprocidade política do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe desenvolver os seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao género humano. Só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objectal. A África de um modo geral, e o Negro, em particular, eram apresentados como símbolos acabados desta vida vegetal e limitada (2014: 27/28).

Nesse sentido, é importante desprovincializarmos a narração da modernidade eurocêntrica, como diz Dipesh Chakrabarty (2000), fazendo viajar restaurações de dignidade e histórias de resistência que são pouco conhecidas: porque nascidas em lugares distantes, ou porque subsumidas por prerrogativas de superioridade civilizacional. Neste texto, através das experiências