

Performance: automatismo e presença

Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, MG, Brasil
maurorodr@gmail.com
orcid.org/0000-0003-0317-4519

Resumo | A ideia de que há, ao lado do automatismo da máquina humana, uma "natureza não automática" é central e permeia todo o texto. Iniciamos com uma abordagem da performance em que ser testemunha do funcionamento automático das funções de mover, pensar e sentir e de suas conexões, poderia abrir um contato com uma natureza não automática no indivíduo. O texto trabalha com o conceito de "comportamentos restaurados" (Schechner, 2003), abordando a repetição, treinamento e erro, e sua relação com a natureza não automática. Discute o conceito de "formatividade" (PAREYSON, 1993), tocando as questões de espiritualidade e de estilo. Por fim desenvolve o conceito de "groove" em diálogo com a ideia de "tempo próprio" e "bolha temporal" (ROVELLI, 2018), em que a relação entre os eventos, a fricção de seus tempos, é que possibilita a emergência do groove.

PALAVRAS-CHAVE: Comportamento restaurado. Tempo. Groove.

Performance: automatism and presence

Abstract | The idea that, alongside the automatism of the human machine, there is a "non-automatic nature" is central and permeates the entire text. We started with an approach to performance in which witnessing the automatism of the functions of moving, thinking and feeling as well the connections between them, could open a contact with a non-automatic nature in the individual. The text works with the concept of "restored behaviors" (Schechner, 2003), addressing repetition, training and error, and their relation with the non-automatic nature. Discusses the concept of "formativity" (PAREYSON, 1993), touching on issues of spirituality and style. Finally, it develops the concept of "groove" in dialogue with the idea of "proper time" and "temporal bubble" (ROVELLI, 2018), in which the relationship between events, the friction of their times, is what enables the emergence of the groove.

KEYWORDS: Restored behaviors. Time. Groove.

Performance: automatismo y presencia

Resumen | La idea de que existe, junto al automatismo de la máquina humana, una "naturaleza no automática" es central y permea todo el texto. Partimos de una aproximación a la performance en la que ser testigo del funcionamiento automático de las funciones de moverse, pensar y sentir y sus conexiones podría abrir un contacto con una naturaleza no automática en el individuo. El texto trabaja con el concepto de "comportamientos restaurados" (Schechner, 2003), abordando la repetición, el entrenamiento y el error, y su relación con la naturaleza no automática. Discute el concepto de "formatividad" (PAREYSON, 1993), tocando los temas de espiritualidad y estilo. Finalmente, desarrolla el concepto de "groove" en diálogo con la idea de "tiempo propio" y "burbuja del tiempo" (ROVELLI, 2018), en el que la relación entre los acontecimientos, la fricción de sus tiempos es lo que posibilita la aparición del "groove".

PALABRAS CLAVE: Comportamientos restaurados. Tiempo. Groove.

Enviado em: 19/11/2022
Aceito em: 21/12/2022
Publicado em: 22/12/2022

A palavra performance

A palavra performance aparece em domínios diversos com significados que variam um pouco em cada domínio. Sua utilização moderna remonta ao verbo inglês *to perform*, que significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão¹”. Em sua etimologia regressa a uma palavra do francês antigo, *parfournir* que significa completar, realizar completamente. O prefixo *par* de origem latina, indicativo de intensidade, e a palavra *fournir*, significando “prover, fornecer, providenciar”. Performance diz respeito a um ato em andamento ou consumado, uma ação. Pode ser a ação de uma máquina, neste caso associada à sua eficiência, a performance de um computador ou de um carro. Para uma máquina, a avaliação de seu desempenho está circunscrita às suas possibilidades mecânicas, ao bom desempenho de seu automatismo. Máquinas são programadas para um determinado nível de desempenho, que ocorre quando suas peças estão em bom estado de conservação e a interação entre elas está otimizada. Sua “organização e sua estrutura”² não sendo alteradas e/ou prejudicadas, permitem que a máquina funcione em sua melhor forma, a melhor performance. Performance pode ser também a ação humana em variados campos: no esporte, a performance de um atleta; nas vendas, a performance de um vendedor; na arte, a performance de dançarinos, atores, músicos e artistas em geral.

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações. (SCHECHNER, 2003, p.29)

Schechner nos oferece uma perspectiva da performance muito aberta, capaz de incluir, em diversos domínios, ações de coisas e seres. A performance não está num evento em si, mas nas relações e interações que um evento³ pode realizar com outros e com o meio.

Para os seres humanos, pelo menos, performances ocorrem em uma duração. Portanto, estão sempre apontando para o momento pelas mãos da percepção e, nessa duração, se faz presente o passado, vindo recobrir o presente com a memória, que se insinua ao lado da percepção⁴. Assim, as impressões que recebemos do mundo por um lado nos apresentam sempre algo novo, nunca vivido, e por outro ativam, a emergência da memória na forma de lembranças, atitudes e hábitos. Por um lado, temos o automatismo sináptico da percepção, ativado pelos sinais que recebemos através dos sentidos e, por outro, temos o automatismo

¹ Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nova York: Gramercy Books, 1989, p. 1070.

² Opera-se aqui com os conceitos de biologia cognitiva propostos por Maturana e Varela. “Entende-se por organização as relações que devem ocorrer entre os componentes de algo, para que seja possível reconhecê-lo como membro de uma classe específica. Entende-se por estrutura de algo, os componentes e relações que constituem concretamente uma unidade particular e configuram sua organização.” (MATURANA e VARELA, 2010, p.54)

³ A palavra evento compreendida no sentido que os físicos lhe dão, podendo incluir a ação de coisas e seres.

⁴ Esta relação entre percepção e memória está seguindo conceitos propostos por Henri Bergson (BERGSON, 1990)

associativo da recuperação da memória, que vem recobrir a todo momento os objetos da percepção. Mas há ainda a possibilidade de uma testemunha que não é uma coisa nem a outra, que parece existir “entre dois”.

Agora, uma provocação

Em nossa vida, no cotidiano, agimos automaticamente e não nos damos conta disso, mas há momentos em que percebemos uma presença que acompanha nossas ações e o automatismo que as possibilita. Tais momentos, de uma presença que acompanha o automatismo, podem emergir nas ações cotidianas ordinárias e parece possível que isso se sustente por um período determinado. Agora mesmo enquanto escrevo há uma possibilidade em andamento. Acompanho minha ação, atento a meu corpo, meu pensamento e a um certo estado emocional. Isso acontece a partir de uma intenção, às vezes mais, às vezes menos clara, que convive com o automatismo aprendido da escrita. Na leitura, pode passar o mesmo, propiciando uma compreensão que está além do processo automático. Mas também, não é incomum que a leitura mecânica ocorra sem o acompanhamento de uma presença. Lendo automaticamente, em determinado momento acordo de uma espécie de sono e me dou conta de que não estava presente à leitura e nem sei bem o que foi lido. Arrisco dizer que você, leitor, conhece por que já experimentou em algum momento esse fenômeno de atenção fragmentada. Outra situação: estou no estúdio de trabalho e posso me levantar e ir até a cozinha beber um copo d’água. Essa ação pode estar entregue somente ao automatismo e a realizo sem vê-la ou acompanhá-la, apenas provocado pela sede, mas minha atenção ainda ligada ao que estava em andamento, esquecendo de incluir o andar do corpo na ação. Nessa condição, enquanto caminho, minha atenção pode estar em algum pensamento que fica “rodando na mente”, por exemplo. Mas posso, outrossim, acompanhar meu caminhar, com a sensação do corpo, liberando a atenção para o momento. Essa atitude, em que acompanho a ação, aporta uma certa “qualidade” a meu caminhar que se torna uma espécie de dança. Segundo Schechner, “mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação” (SCHECHNER, 2003, p.26). Performances são feitas para serem vistas, neste caso, da minha caminhada solitária até a cozinha, eu testemunho a ação, vivo nela. Essa presença, no instante mesmo da ação, é que parece caracterizar o tratar essa caminhada como performance, ainda que ninguém mais veja a ação. Nesse caso, performar mobiliza certa *qualidade de atenção*, capaz de fazer emergir, em alguma medida, um *estado não ordinário de presença*, em que minhas funções de mover, pensar e sentir poderiam estar em uma relação menos fragmentada e mais orgânica. Pode ser, que ao chegar dançando na cozinha, uma pessoa que esteja lá até resolva dançar também, induzida ou chamada pela vibração dessa organicidade. Nesse caso, mostrar-se fazendo é mais permitir ser visto, estar presente a uma abertura para o outro (mesmo que seja o outro em mim), para a relação, e menos uma atitude vaidosa de se exibir.

Neste ponto de nossa reflexão, para que algo possa ser compreendido como performance, portanto, é preciso que haja uma *testemunha* em si. Nesse contexto, emerge uma pergunta pela presença atenta (e silenciosa) da testemunha. Do que

se trata estar presente a uma ação, o que determina a qualidade dessa presença, que tipo de atenção ela demanda, são, portanto, questões relevantes. Definir o estado de presença é uma empresa arriscada, uma vez que ela se dá em fluxo, o que é num momento no seguinte já é memória⁵. Além disso, e não menos importante, é que a performance acontece em interações e relações. Isso implica que a testemunha acompanha *o jogo* entre os elementos da ação, e que o jogo tem uma duração. Mas a pergunta mais essencial, com relação à presença, é presença do que, de quem?

Comportamentos restaurados, repetição, treinamento e erro

Performances artísticas, rituais, ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, “comportamentos restaurados”, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p.27)

Schechner, quando enuncia o conceito de comportamentos restaurados, afirma a necessidade de treinamento e de repetição. Treinar repetindo pode ser para adquirir uma determinada habilidade. Trata-se da manifestação de uma força automática que permeia a ação humana onde a repetição se apresenta como condição de aprendizado, desde a infância, para andar, sentir, pensar e falar. Comportamentos restaurados são atualizados a partir de memórias de ações que estão inscritas no mover, no sentir e no pensar, nas funções motora, emocional e intelectual, respectivamente. A inscrição não está apenas nas funções como unidades específicas, mas também na relação entre elas, que inclui também um tipo de automatismo. Então se poderia dizer que os comportamentos restaurados são um misto que mobiliza as funções automáticas de mover, sentir, pensar e as conexões entre elas. Sob essa perspectiva, existiria apenas a máquina humana, ainda que orgânica e complexa⁶, regida pelo automatismo. Contudo, na vida humana parece intervir uma outra força de natureza não automática. Essa força para se fazer presente lançaria mão do automatismo aprendido, da possibilidade de permeá-lo. Tal presença aporta um sabor singular, uma espécie de estado de consciência extraordinário. Nessa situação o automatismo estaria a seu serviço e lhe corresponderia com o material disponível. Provocado por esta presença, o automatismo poderia quiçá, como descreve Schechner, recombinar pedaços de comportamento restaurado, fazendo emergir uma ação nova, acompanhada pela presença da testemunha. O automatismo das funções de mover, sentir e pensar se tornaria então a matéria que uma natureza não automática animaria para se

⁵ Não é possível parar o fluxo. Para fotografá-lo e/ou descrevê-lo é preciso recorrer à memória de um passado. Em fluxo, a cada instante é possível abrir-se ao que há. A performance poderia ser um excelente instrumento de pesquisa. Por exemplo, a proposta de acompanhar com toda atenção os movimentos em uma obra musical, é um exercício muito exigente de escuta. É necessário um silêncio interior para que a escuta se dê. Tal escuta é já uma performance, como a estamos entendendo em nossa reflexão.

⁶ A complexidade da máquina humana se revela em plenitude no processo de autopoiese, que implica criar a si mesmo. O conceito foi desenvolvido pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana e está apresentado no livro *A Árvore do Conhecimento* (MATURANA, VARELA, 2010).

expressar e, simultaneamente, testemunhar sua expressão.

A continuidade deste processo anímico não é automática. Nele o erro tem um papel fundamental. O choque provocado pelo erro rompe o círculo de automatismos em que o comportamento enclausurara a ação, abrindo a possibilidade de um contato com a natureza não automática. Segundo Lea Freire, “o erro é uma mensagem do novo”⁷. Ele exige um realinhamento de forças, uma mudança de rumo, de planos, para seguir numa direção, quando há uma, ou para estabelecer outra, ou alguma, quando não há. Quando o automatismo funciona só, sem o acompanhamento da testemunha, o erro não é visto e não há possibilidade de realinhamento, não há negociação. O erro é a fricção que desperta, pode ser um desvio pequeno ou grande, mas sua mensagem apenas se revela quando ele é visto, experimentado.

Formatividade, espiritualidade e estilo

Para manifestar um determinado conteúdo, é necessário enformá-lo em uma matéria. O processo de assumir uma forma implica um fazer. Pareyson denomina formatividade a esse processo, que considera central na produção de arte.

[...] o conceito central é o de formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. “Formar” significa aqui “fazer” inventando ao mesmo tempo “o modo de fazer”, ou seja, “realizar” só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são “formas”. (PAREYSON, 1993, pág. 13)

Para se fazer algo é necessário mobilizar algum automatismo, seja instintivo ou aprendido. O Instintivo será uma condição que determina e acompanha a existência do ser, por exemplo, seu metabolismo constante na respiração, na digestão e na circulação são forças instintivas. O aprendido corresponde às ações e movimentos construídos na longa infância, como andar e falar, por exemplo; mas também as habilidades construídas também a partir de treino e repetição, como os ofícios e as artes. “Inventando ao mesmo tempo o modo de fazer enquanto se faz” (PAREYSON 1993), expressa uma outra natureza. A invenção sugere um campo não automático, que aporta na repetição, a possibilidade de que algo novo possa emergir do processo, como nas crianças, que repetem para fazer diferente e de súbito abandonam a repetição, quando a habilidade está construída. A palavra “ensaio”, nesse contexto, expressa a incerteza do resultado, se refere à investigação, que implica descobrir a regra do fazer, enquanto se faz. Mas também implica repetição, tentativa, pesquisa, e para tal, lança mão dos processos automáticos. O processo de formatividade, portanto, se apresenta como a conciliação entre um fazer, que é automático e um modo de fazer que é não automático, conciliação que apenas se revela durante a ação. O resultado é uma forma que contém e expressa tal conciliação, tornando visível o invisível. Portanto, não é qualquer processo de dar forma que implica formatividade. É preciso que se

⁷ Lea Freire é flautista, pianista e compositora. Sua declaração se deu em um momento de comunicação pessoal durante um encontro virtual nas turmas de residência artística, promovida durante a pandemia de Covid 19, no segundo semestre de 2021, pelo grupo de teatro Ponto de Partida.

invente o modo de formar ao mesmo tempo em que se faz.

Para Pareyson o “modo de formar” é expressão da “espiritualidade” do artista. O modo de formar é o que ele denomina “estilo”. Encontrar o seu estilo, ou a própria voz, implica o contato com sua própria espiritualidade. O estilo é, portanto, dinâmico, está sempre sendo construído. É um paradoxo que esse contato se dê no confronto com a impressão da ação exterior, uma manifestação que só é possível lançando mão de algum automatismo. Contudo, a presença que testemunha a ação é que sente em si a reverberação da própria ação, seja como contemplação ou remorso, e assim se abre o contato. Ainda que a espiritualidade seja uma categoria um tanto misteriosa em todo o texto de Pareyson⁸, parece emergir um conceito que aponta em duas direções simultâneas: o contato com a espiritualidade, como algo da vida interior, que se manifesta em estilo para o mundo e o contato com a vida exterior que se manifesta em formas. A ponte que liga e tensiona o interior e exterior é a formatividade.

Mas como se inicia o processo? Papel importante na formatividade é o do “insight”, aquela intuição que apresenta o primeiro impulso em direção ao desenvolvimento da forma. Mas como surge o insight?

[...] a atenção com que o artista o capta (o insight) não é senão um prolongamento da fértil expectativa com que ele assiduamente o aguardava. [...]

[...] Aproveitadas pela calma potência de seu olhar, até as ocorrências do acaso se tornam sementes fecundas. E assim pode ele permanecer em uma expectativa confiante e tranquila, sem aquela impaciência que tanto mais rejeita quanto mais deseja, e afugenta exatamente o que desejaria capturar. (PAREYSON, 1993, págs. 79-81)

Uma qualidade de atenção que possibilita “uma calma potência de seu olhar”, se aproxima de um estado de meditação e silêncio, ação desinteressada⁹. O insight, nesta concepção, é sobretudo uma qualidade de “escuta de si”, mas não uma escuta alienada do entorno, mas ao contrário aberta às impressões que o externo faz mover no interno. Uma mensagem vinda do que, na falta de um nome melhor ou mais preciso, estamos nomeando natureza não automática.

Aqui ressalta-se o papel da repetição como um procedimento para romper o

⁸ Espírito é uma palavra e uma ideia que aparece com relativa frequência em textos filosóficos. Aqui Bergson e Pareyson utilizam-na. Aparece também em dicionários de filosofia, como segue: “Espírito (do lat., *spiritus*: sopro, vida, alma, mente) Quando descrevemos respostas, comportamentos, pessoas, etc. como espirituosas, caracteriza-las unicamente como cheias de vida ou animadas. É um pequeno passo, mas talvez fatal em termos filosóficos, conceber em seguida o espírito como aquilo que as anima: o princípio ou origem imaterial de onde provém a animação”. (BLACKBURN, Dicionário Oxford de Filosofia, 1994, pág. 125)

⁹ A “ação desinteressada” é um conceito destrinchado no segundo capítulo do Bhagavad Gita, quando os exércitos de Duryodhana e Arjuna estão se preparando para o confronto e Krishna, na forma de um servçal, aconselha Arjuna: “Trabalhe duro no mundo, Arjuna, mas pelo amor ao próprio trabalho apenas. Você tem todo o direito de trabalhar, mas não deve almejar os frutos do trabalho. Embora ninguém possa negar a você os resultados de seus esforços, você pode, por determinação, recusar-se a apegar-se ou ser afetado pelos resultados, sejam eles favoráveis ou desfavoráveis”. (Hawley, 2014, pág. 21).

domínio do automatismo. Repetir como a criança que aprendendo a andar, repete para pesquisar o desconhecido e construir algo novo, mesmo que depois, a habilidade aprendida de andar se torne apenas automática. Contudo, na repetição que a construiu havia uma “presença” não automática. Nesse processo, se abre uma brecha no automatismo, e por essa fissura, vaza uma luz do não automático. Uma vez que o contato é realizado, mesmo que seja apenas um instante, um insight, o que emana dessa fonte pode impregnar o automático iluminando seus passos, uma outra forma de dizê-lo poderia ser, espiritualizando-o.

Tempo próprio, bolha temporal e groove

A música revela de forma contundente como os minutos não têm a mesma duração. Essa experiência ocorre em toda atividade humana, mas na música ela se desvela. Na ação musical muitos fatores contribuem para essa impressão, as velocidades das pulsações, sua regularidade, a recorrência de formas, as intensidades, as densidades, dentre outros. Mas também a disposição para a recepção, as condições gerais em que ela se dá frente ao metabolismo humano. É também muito relevante o papel das relações entre os diversos parâmetros que tomam parte no processo. Contudo, chamada ou convocada pelas formas das manifestações, há a possibilidade da emergência de uma presença que acompanha e testemunha cada instante, e em cada instante o tempo não existe. A sensação de duração implica memória.

O tempo cronológico como constante da física newtoniana, tem funcionalidade na respectiva matemática, para previsões e cálculos em deslocamentos de baixas velocidades, mas não encontra ressonância na percepção humana da duração. Os avanços da física, portanto, têm apontado para uma natureza nem tão estável para o tempo.

Não descrevemos como o mundo evolui no tempo: descrevemos o que acontece em tempos locais que acontecem *um em relação ao outro*. O mundo não é como um pelotão que avança no ritmo de um comandante. É uma rede de eventos que se influenciam mutuamente. [...] A física não descreve como as coisas evoluem “no tempo”, mas como elas evoluem em seus tempos e como “os tempos” evoluem *um em relação ao outro*. (ROVELLI 2018, pág. 22)

A física atual apresenta uma concepção do tempo em que não há unicidade nem direção. Em cada evento no espaço há um tempo em andamento, relativo a seu movimento e sua massa. Para nós, na dimensão terrestre, a diferença entre os tempos de cada evento¹⁰, só pode ser medida em nanosegundos, o que nos faz acreditar que o tempo é o mesmo para todos os eventos. Contudo, segundo a concepção atual da física, o que se compreende por presente não se estende a todo o universo. O presente é como uma bolha em torno de nós, como uma bolha temporal “onde nos referimos ao presente como um instante comum a todos nós” (ROVELLI, 2018, pág. 41). A conclusão inevitável é a de que, ainda que a ilusão de

¹⁰ O sentido da palavra evento está aqui, alinhado com o que os físicos entendem pelo termo. Neste caso, podemos considerar os seres humanos como eventos no espaço, e o tempo de cada evento dirá respeito ao tempo vivido por cada ser.

um tempo único seja uma regra, ontologicamente, o tempo não é o mesmo para cada evento ou indivíduo. Cada indivíduo vive em seu tempo próprio e a interação é, essencialmente, uma negociação de tempos. Todavia, não parece ser possível tal percepção, para a máquina humana, levando em conta as velocidades dos processamentos conhecidos no seu metabolismo. Porém, a ideia de que vivemos, cada um em seu tempo próprio, e que nossa interação se dá negociando nossos tempos próprios em uma bolha temporal e muito potente, mesmo como metáfora.

Em uma performance, quando há interação, os performers estão negociando tempos. Nesse negócio é fundamental a percepção do tempo próprio, do tempo do partner e da fricção dos tempos que emerge da interação. A percepção e consciência do tempo próprio implica um “trabalho sobre si”. A vida interior do indivíduo se apresenta e modula o tempo; às vezes é visível, às vezes não. Tornar-se visível, a si mesmo, testemunhar a própria ação é um passo fundamental para ver o outro e também para ser visto pelo outro, para que a interação seja viva. Aqui o “tempo próprio” é uma expressão que pretende sintetizar a complexidade da vida interior. Ver, sentir e surfar no tempo próprio possibilita uma abertura ao tempo do partner. Nesse encontro emerge a fricção dos tempos. A presença da fricção dos tempos é o que gera o groove¹¹. Exatamente quando há, na interação, uma consciência da negociação dos tempos, o testemunho da fricção dos tempos, há groove. Negociar tempos e testemunhar a fricção não ocorre mecanicamente, exige uma presença não automática que testemunha o automatismo, o acompanha e em certa medida surfa nele e pode até dar-lhe direção e sentido. Essa qualidade de duração não pode se estender automaticamente, inclui a presença e o contato com uma natureza não automática.

Juntando as coisas

As palavras mobilizam significados que reportam a experiências e conceitos, para descrever e sugerir. Começamos nosso percurso com a palavra “performance”. Dentre as muitas possibilidades, exploramos aquela em que ela designa um momento de “presença na ação”. Um estado de consciência não ordinário, extraordinário, que abre um contato para com uma “natureza não automática”. Ilustramos o automatismo dormido com o exemplo da leitura automática, quando a máquina humana lê, mas não está presente, ou o contrário, o automatismo acompanhado por uma testemunha como o da caminhada que pode se transformar em dança, conciliando o funcionamento das funções de mover, pensar e sentir. É fundamental a diferença entre atenção fragmentada e atenção intencionalmente dividida. A primeira tem as conexões (ou desconexões) entre as funções entregues a seu próprio automatismo, como na leitura automática. A segunda o funcionamento automático é testemunhado por uma presença não automática, e então, abre-se a possibilidade de espiritualizar o automatismo. Para compreender

¹¹ Groove é uma palavra de origem anglo saxônica que originariamente significava vala ou trilho. O termo é muito utilizado entre músicos para expressar uma ação rítmica bem conduzida, contagiante, firme. Reportando ao sentido primitivo é como dizer que a ação musical encontrou seu trilho. Pesquisadores (CAPORALETTI, Vincenzo; ARAÚJO, Fabiano) têm estudado o fenômeno do groove a partir de transcrições de performances musicais em que a negociação dos tempos fica evidenciada no detalhe micro, em que a fricção nos “micros tempos” representa a dinâmica da interação que resulta no groove. Esse estudo deu origem à teoria das músicas audiotáteis.

o automatismo da máquina humana, e a possibilidade de sua espiritualização, lançamos mão do conceito de "comportamentos restaurados" proposto Shechener (2003). Ações que exigem treinamento e repetição, não para fazer igual, idêntico, mas para fazer diferente, único, como as crianças fazem, e assim dar lugar a uma presença que testemunha a ação. Restaurar um comportamento implica vivificá-lo. A repetição como busca acolhe o erro como uma "mensagem do novo". Enfatizamos a possibilidade de o erro romper com o sono hipnótico a que tende o automatismo quando não é testemunhado. Repetindo por ensaio é que se vai descobrindo o modo de formar enquanto se forma, e o erro menos que um desvio, passa a ser o que mostra uma direção. É preciso ser visto, por si mesmo, pelo outro, e também, vendo a si mesmo, ver o outro. Cada um vivendo em seu "tempo próprio", testemunhando o seu tempo e o tempo do outro. Dessa fricção de tempos é que se dá o "groove". A energia groovica emerge da presença a essa fricção, e isso não ocorre automaticamente. A presença à fricção dos tempos precisa ser sustentada a cada instante, testemunhada. Esse processo é que permitiria uma relação de ser para ser, ao largo do automatismo, a que toda manifestação está sujeita, e aberta a sentir a si mesmo e ao outro.

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio da relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

HAWLEY, Jack. **O Bhagavad Gita, um guia passo a passo para ocidentais**. São Paulo, Horus, 2014.

MATURANA Humbert e VARELA, Francisco. **A Arvore do Conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Editora Palas Athena, São Paulo, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da Formatividade. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p. 41.
SCHECHNER, Richard. O que é Performance in **O Percevejo** nº12, UNIRIO, 2003.