Título
Fecundação e Alívio Neste Chão
Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo

Concepção do Projeto
Hugo Calhim Cristóvão & Joana von
Mayer Trindade – NuIsIs ZoBoP

Autores
Afonso Becerra
Ana Stela de Almeida Cunha
Carlos Pimenta, Celeste Natário
Chris Page, Claudia Galhós
Cláudia Marisa, Ezequiel Santos
Hugo Calhim Cristóvão, Hugo Monteiro
Joana von Mayer Trindade
João Sousa Cardoso, Mário João Correia
Rui Lopo , Sara Gil Agostinho, Sofia Vilar

Bruno Senune
Jérémy Pajeanc
Noémia Herdade Gomes
UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva

Fotografia
João Octávio Peixoto
Alípio Padilha (Capa)
João Tuna

Design gráfico
Eduardo Ferreira

Revisão
Joana von Mayer Trindade
e Mário João Correia

Editor
NuIsIs ZoBoP – Associação Cultural
de Criação, Investigação e Formação
no Domínio das Artes Performativas

Instituto de Filosofia da Universidade
do Porto: Grupo de Investigação
"Raízes e Horizontes da Filosofia
e da Cultura em Portugal" 2020

Contactos
NuIsIs ZoBoP
nuisiszobop@gmail.com
www.nuisiszobop.com
https://www.facebook.com/Nuisis-Zobop

Impressão
GUIDE – Artes Gráficas
Lisboa, Julho 2022
300 exemplares

ISBN
978-989-9082-39-7

Esta publicação é financiada por
Fundos Nacionais através da FCT/MCTES
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia /
Ministério da Ciência, Tecnologia
e Ensino Superior, no âmbito
do Projeto do Instituto de Filosofia
com a referência UIDB/00502/2020.

# FECUNDAÇÃO E ALÍVIO

NESTE CHÃO IRRE
DUTÍVEL ONDE COM
GOZO ME INSURJO

HUGO CALHIM CRISTÓVÃO & JOANA VON MAYER TRINDADE

# DI


6 Cronologia do Projeto

10 Prefácio
Maria Celeste Natário

12 Apresentação do Projeto
Hugo Calhim Cristóvão &
Joana von Mayer Trindade

14 Cenografia
Jérémy Pajeanc

20 Figurinos
UN T – Joana Cardinal
e Tiago Silva

28 Mapa Sensitivo
Bruno Senune

29 Poema
Sara Gil Agostinho

30 Cartazes
Hugo Santos

38 Galeria
João Octávio Peixoto
Alípio Padilha, João Tuna

112 Imprensa

118 Desenhos
Noémia Herdade Gomes

126 Corpo-chão: é aqui que aterramos
Claudia Galhós

134 Absorção e epifania inominada
Afonso Becerra

140 A atmosfera e o chão
João Sousa Cardoso

146 Entre a emoção e a memória: a contracena em eterno retorno
Cláudia Marisa

152 Nove infecundas notas: *Um texto sobre o prazer tem de ser necessariamente curto*
Hugo Monteiro

160 Sóror Maria do Céu à luz da *Teodramática*
Mário João Correia

172 fecundação e alívio
Mário João Correia

174 Coreografias do psiquismo: Eu, as máscaras e o Outro
Sofia Vilar

180 Talvez não se deva matar ainda o mestre
Rui Lopo

204 Gravitações
Ezequiel Santos

212 Ritual. Regra. Jogo.
Mais duas citações relativamente extensas – que se espera dialoguem entre si e com tudo o resto
Carlos Pimenta

220 Pisar na Kalunga
Ana Stela de Almeida Cunha

228 Remembrance is the Crossroads of Initiation: After "Impregnation and Solace Over this Irreductible Soil Where With Fruition I Insurrect Myself" by Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade
Chris Page

234 Parousia (Monólogo para dois)
Hugo Calhim Cristóvão

244 Biografias




ÌN CE

NuIsIs ZoBoP – Associação Cultural
de Criação, Investigação e Formação
no Domínio das Artes Performativas
Instituto de Filosofia/FLUP / RG "Raízes
e Horizontes da Filosofia e da Cultura em
Portugal" / Linha Temática de Filosofia
Moderna e Contemporânea / Instituto de
Filosofia da Universidade do Porto

FICHA ARTÍSTICA

Direção, Coreografia, Dramaturgia
e Formação
Hugo Calhim Cristóvão
& Joana von Mayer Trindade

Bailarinos
Sara Gil Agostinho e Bruno Senune

Música e Sonoplastia
Paulo Costa & NuIsIs ZoBoP

Desenho de Luz
Pedro Nabais

Acompanhamento Técnico
Miguel Ângelo

Figurinos
UN T

Cenografia
Jérémy Pajeanc & NuIsIs ZoBoP

Teoria e Filosofia
Hugo Calhim Cristóvão, Celeste Natário
Carlos Pimenta, Claudia Galhós
Cláudia Marisa, Ezequiel Santos
Hugo Monteiro, Rui Lopo
Mário João Correia
Ana Stela de Almeida Cunha
João Sousa Cardoso e Sofia Vilar

Design gráfico (Cartazes)
Hugo Santos

Vídeo
Andrea Azevedo, Os Fredericos

Fotografia
Alípio Padilha, João Octávio Peixoto,
João Tuna e Susana Neves

Produção Executiva
Paula Cepeda & NuIsIs ZoBoP

Coprodução
Centro Cultural Vila Flor – Festival
GUIdance, Theatro Circo, Centro Cultural
de Belém e Asta-Festival ContraDança

Residências Artísticas
Teatro Municipal do Porto, Circolando,
Fábrica Asa, Companhia Instável,
Kale/Armazém 22, CAMPUS e Academia
de Dança de Matosinhos

Residência de coprodução
O Espaço do Tempo

Espetáculo selecionado para a 7ª edição
da PT.21 | Plataforma Portuguesa de
Artes Performativas / O Espaço do Tempo

Parcerias
Instituto de Filosofia da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto, Instituto
de Sociologia da Universidade do Porto,
Escola do Superior de Educação do Porto,
ESMAE–Escola Superior Música e Artes
do Espetáculo do Porto, Universidade
Lusófona do Porto, CITCEM–Centro de
Investigação da Universidade do Minho,
e Forum Dança /Biblioteca Camões.

Projeto apoiado pela República
Portuguesa – Ministério da Cultura/
Direção Geral das Artes

Duração
2h

Classificação etária
M/ 16

JE

# CRONOLOGIA

28.09–09.10.2020
Residência Artística
O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo

12–16.10
Residência Artística
Circolando, Porto

20–16.10
Residência Artística
Sala de Ensaios do Teatro Rivoli, Porto

26–30.10
Residência Artística
Circolando, Porto

02.11
Residência Artística
Companhia Instável, Porto

03–07.11
Residência Técnica
Palco do Auditório do Teatro Municipal do Porto – Campo Alegre

09–13.11
Residência Artística
Circolando, Porto

16–27.11
Residência Artística
Centro Cultural Vila Flor – Fábrica ASA, Guimarães

30.11–08.12
Residência Artística
Companhia Instável, Porto

08.12
Ensaio aberto
Companhia Instável, Porto

08.12
Convite/Conversa Aberta
Companhia Instável, Porto

09–12.12
Residência Artística
Sala de Ensaios do Teatro Municipal do Porto – Rivoli

14.12
Residência Artística
Companhia Instável, Porto

15–19.12
Residência Artística
Sala de Ensaios do Teatro Municipal do Porto – Rivoli

19.12
1º Encontro-Debate “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”
Regime presencial e virtual
Sala de Ensaios do Teatro Municipal do Porto – Rivoli

# PROJETO

## 2021

| | |
|---|---|
| Residência Artística<br>Teatro Municipal do Porto – Rivoli | 05–09.01. |
| Residência Artística<br>Companhia Instável, Porto | 11–15.01 |
| Residência Artística<br>Centro Cultural Vila Flor – Fábrica ASA, Guimarães | 18–23.01 |
| Residência Artística<br>O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo | 25.01–07.02 |
| Conversa Aberta a participantes e comunidade artística<br>O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo | 28.01 |
| Ensaio Aberto<br>O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo | 04.02 |
| Residência Artística<br>Estúdio 8:Escola de Dança – Ginasiano, Lisboa | 08–12.02 |
| Residência Artística<br>Sala Estúdio do Teatro Municipal do Porto – Campo Alegre | 17–26.02 |
| Residência Artística<br>Circolando, Porto | 02–05.03 |
| Residência Artística<br>Ginasiano, V. N. Gaia | 08–12.03 |
| 2° Encontro-Debate “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”<br>Regime virtual | 27.03 |
| Residência Artística<br>Centro Cultural Vila Flor – Fábrica ASA, Guimarães | 29.03–16.04 |
| Residência Artística<br>Ginasiano, V. N. Gaia | 19–23.04 |
| Filmagem para Plataforma Portuguesa de Artes Performativas – PT.21<br>Centro Cultural Vila Flor, Guimarães | 29.04 |
| Ensaio de Imprensa/Ensaio geral<br>Centro Cultural Vila Flor, Guimarães | 29.04 |
| Estreia<br>Pequeno Auditório do Centro Cultural Vila Flor, Guimarães | 30.04 |
| Apresentação do Espetáculo<br>Theatro Circo, Braga | 06–07.05 |
| Entrevista Rádio RUM<br>Braga | 11.05 |

12.06
3° Encontro-Debate “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”
Regime virtual

20.06–20.07
Plataforma Portuguesa de Artes Performativas – PT.21
O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo

01.07
Ensaio de Imprensa/Ensaio geral
Centro Cultural de Belém, Lisboa

02–03.07
Apresentação do Espetáculo
Centro Cultural de Belém (Pequeno Auditório), Lisboa

12.07
Congresso Final “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”
Regime presencial e virtual
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

23.07
Apresentação do Espetáculo 43º Festival Citemor
43º Festival Citemor – Teatro da Cerca de São Bernado, Montemor-o-Velho

04.11.2021
–28.01.2022
Residência Artística
Academia de Dança de Matosinhos + CAMPUS

19–20.05.2022
Apresentação do Espetáculo
Festival FITEI, Mosteiro de São Bento Da Vitória, Porto

11.06
Apresentação do Espetáculo
Cineteatro Louletano, Loulé

07
Lançamento e Apresentação da Edição Arte e Investigação
Faculdade de Letras da Universidade do Porto



*Is everybody in? / The ceremony is about to begin / Wake up! / You can't remember where it was / Had this dream stopped?*

PRE PRE PRE

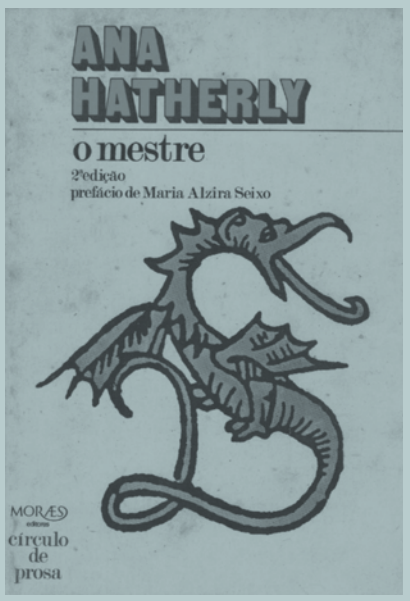
FÁ FÁ FÁ FÁ FÁ FÁ

CI CI CI

O O O O O O

# Prefácio

## Maria Celeste Natário




*Caminhamos vertiginosamente para um mundo novo, que se está a gerar num tumulto e na dor da nossa época.*

Raul Brandão, *Duas linhas sobre teatro* (1925)

Fiel aos projectos de diálogo inter-artes, o trabalho que aqui se apresenta constitui o 4.º volume de uma série em que filosofia, literatura, teatro, dança, música juntam investigadores e artistas, aproximando conhecimento, saber, experiência e instituições culturais.

O ponto de partida teórico decorre principalmente de um autor português, seja filósofo, poeta ou escritor. Esse é o primeiro momento para iniciar o diálogo. Depois, convocam-se novos autores cujas afinidades e paralelismos possam encetar-se. A investigação que Hugo Calhim e Joana von Mayer iniciam, enquanto investigadores do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, apresenta essa singularidade, mas os diálogos continuam com os interlocutores convidados para pensar e debater o tema ou temas propostos.

Desde Teixeira de Pascoaes, o poeta-filósofo escolhido para o projecto "O céu é apenas um disfarce azul do inferno", a Almada Negreiros, com o projecto "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", a Raul Leal, com o projecto "Dos Suicidados – o vício de humilhar a imortalidade", e agora com o presente trabalho, "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", são desenvolvidas temáticas em que, partindo da poesia, do ensaio, da novela, assistimos a um crescendo de contestações e irreverências, interpretadas hoje a partir do universo temporal que vai do início do século XX até 1963, data do último texto, "O Mestre", de Ana Hatherly.

Numa transversalidade que comporta alguma ousadia, a origem aqui acontece com Pascoaes, também ele o Poeta das Origens, da Natureza, da Saudade, do jogo da matéria e do espírito, da alma e do corpo, do dia e da noite, da Terra e do Céu. Com *A Águia*, voou por montanhas e vales num bailado de Luz e Sombra nem sempre compreendido, mas onde o espelho humano sempre teima em reflectir a maior cumplicidade.

*K4 Quadrado Azul*, folheto satírico considerado futurista, e denominado como "Poesia terminus" pelo seu autor, é texto e pretexto em que Almada Negreiros, agora à volta da revista *Orpheu*, relaciona dois personagens de forma metafórica e onde a geometria e verdade absoluta das coisas são colocadas em "evidência", com grafismo de capa de Amadeo de Souza-Cardoso, de quem fora muito próximo.

Raul Leal foi o autor escolhido para prosseguir nestes diálogos, apesar do niilismo em excesso que é apontado como característica do autor de *Sodoma Divinizada*, onde escreve: «A vertigem é, com efeito, a suprema imprecisão anti-racional, ou antes, ultra-racional das coisas mergulhadas no infinito de Deus. E é por mergulharem no infinito de Deus que as coisas são imprecisas, incertas, vertígicas. Logo a VERTIGEM É SAGRADA, é divina».

Foi precisamente esta ideia, categoria, conceito – "Vertigem" –, que interessou aos autores do projecto. Numa linha que diríamos dramática, Raul Leal interpretou-se numa intensa relação com a existência, onde o paradoxo, a afirmação e a negação (à semelhança do mito de Orpheu) é vivida com tal intensidade e limite que o movimento, precisamente o vertiginismo, foi a forma que designou para falar da sua relação com a vida e o "real ". Do "atelier" de *Orpheu* em que também se inscreveu, tal como Almada, foi sobretudo com Fernando Pessoa a sua maior e mais profunda relação ("alto génio especulativo e metafísico", foi o modo como Pessoa se referiu a Raul Leal).

A coerência deste projecto que consideramos subdividido em partes, também em capítulos, embora com diversos alicerces teóricos, segue um caminho e uma direcção em que a indefinição, os paradoxos, os contornos utópicos, sempre cada vez mais presentes, não deixam de nos remeter sempre para um "outro chão irredutível". É a indefinição, a confusão, a rejeição das oposições mais clássicas entre o humano, o divino e o diabólico, um certo absurdo e trans-humano que se pretende possam dialogar, superar, fecundar um mundo novo.

A quarta parte deste projecto, que agora é reunida neste volume, interpretamo-la como uma espécie de corolário que já se perspectivava desde o início. Nesse sentido, é o conceito filosófico de *irredução*, tema que Bruno Latour desenvolve numa das suas obras que vai dialogar, no panorama do pensamento português, com Ana Hatherly. Se as *Irréductions* do antropólogo e filósofo francês pressupõem a destruição de barreiras e classificações pré-demarcadas, é igualmente um outro olhar sobre a ciência e o conhecimento, privilegiando a interacção entre o discurso científico e a sociedade. As práticas científicas de Bruno Latour, um dos fundadores de "Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia", projecto iniciado em 2013, tendo como base uma pesquisa colectiva sobre os modos de existência. Nele dialoga com as mais diferentes e inovadoras formas de aproximação de conhecimento, numa perspectiva "irreducionista", permitindo conexões e transgressões que no universo teórico como na prática (questões políticas, ambientais...), e por maiores perplexidades geradas, ressoam de diversos modos neste projecto.

À luz ou à sombra de um vanguardismo que relê criticamente a tradição, numa busca e abertura de horizontes, perspectivada antropologicamente na relação, a presença multifacetada da artista Ana Hatherly acontece entre a poesia experimental, os terrenos da literatura, das artes plásticas, do cinema e da crítica literária. Sempre direccionada para fora do sistema e de um sistema fechado, escrevendo à margem de interesses públicos e académicos, é a sua deriva pelas suas formas várias de expressão que "concretizam" as linhas de uma invisibilidade que acaba por fazer emergir a "necessidade" de uma nova linguagem, uma linguagem que possa apontar o excesso.

Considerada desde cedo pelos críticos como transgressora, foi a exploração de caminhos não traçados, onde o acto criativo favorece uma perspectiva meta-crítica e auto-referencial sobre a experimentação poética, como outras experiências criativas transversais, sejam verbais, visuais ou plásticas, que ajudaram na construção do projecto que este volume reflecte.

Pela nossa parte, como coordenadora do *RG* "Raízes e Horizontes da Filosofia e Cultura em Portugal", do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, foi com alguma timidez inicial que acolhemos o projecto; porém, ao longo do tempo, fomos surpreendidos com as infinitas possibilidades de caminhos a trilhar, sobretudo hoje, onde não parece mesmo ser possível renascer de um Céu como disfarce azul do Inferno.



*The snake was pale gold / Glazed and shrunken / We were afraid to touch it / The sheets were hot dead prisons / And she was beside me*

APRESENTAÇÃO DO PROJETO
APRESENTAÇÃO DO PROJETO

# Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade

*Cremar um sobrolho carrancudo senil.*
*Arrancar-lhe as pálpebras no chão.*
*Com gritos de canil incentivar a cadela a gemer.*
*Com aprumo pescar a visão lúcida.*
*A quatro mãos lacrimejar descalço o pó pisado.*
*À força de não reconstruir vendar os olhos.*
*Castrar em sal o mar de choro emigrado na retina,*
*Uma espora no flanco.*

Hugo Calhim Cristóvão

A criação visava testar nos atos e nos resultados da (dita) dança o conceito filosófico de irredução, desenvolvido por Bruno Latour em *Irreductions*. Principalmente na função de gozo e volúpia na revolta e no transgredir, destruidor de fronteiras pré-demarcadas e classificações abstractas, que este implica. Confrontar nele uma lógica de associação e imbricação, de conexões e osmoses concretas, materializáveis, que se articulassem sob os verbos testar, resistir, estabilizar, desestabilizar, suceder, fracassar, des-interpretar, transgredir. Bem como testar a indistinção prática entre o que é do domínio das forças e das fraquezas (corpos que fecundam, aliviam, se deixam possuir, excretam, sofrem, suam, alimentam-se, extasiam-se, envelhecem, irreduzem) e o que é do domínio das razões e dos argumentos (corpos que pensam, classificam, abstraem, planeiam, julgam, teorizam, reduzem). Para a construção de uma "ontologia prática" em cena que vivesse o agónico não submetido.

Visava associar esta dimensão filosófica de irredução, transgressão, e insurreição, com o inssurecional político de Alfredo Maria Bonnano – *Armed Joy* –, focado na tensão-atenção de prazer. Prazer "armado", aqui e agora liberto de uma qualquer ética de produção cultural, cálculo cultural, mais-valia cultural, ou mesmo utopia cultural, que não a do gozo e prazer (ditos) insurgentes. A partir das dimensões filosóficas e políticas testar ainda na (dita) dança a irredução das sexualidades, patologias e libidos, normatividade e perversão. E as irreduções da sanidade e da legalidade, do consenso e da norma, dos conformes e dos disformes. Ambas sob a égide do prazer e da volúpia de transgredir-agredir.

Como é nossa marca, visava também colocar o tema em confronto com ressonâncias da literatura portuguesa, no caso o experimentalismo (formal, político, poético) da obra multidisciplinar de Ana Hatherly (*Eros Frenético*, *O mestre*, e *Tisanas*) e ainda Bocage.

Com Hatherly e a poesia autodenominada "experimental" ou "concreta", ou de "vanguarda", ou até "poesia material", o lúdico, o formal, o barroco e o sensual, transgridem-se e irreduzem-se. Derrubando e agredindo cisões-reducionismos entre texto e imagem, desenho e escrita, texto e performance, significante e significado, jogo e trabalho, afeto e conceito, desvio e regra, patologias e sanidade, devassidão e ascese. Pensando e praticando a arte como uma penetração concreta nos materiais usados. Uma trangressão-agressão que os torce, refaz, recombina, implode e recontextualiza, exila, tortura e extasia.

Um momento paradigmático de inssureição, entre o real e o ficcional, é Bois Caiman, a reunião-ritual-dança de possessão-estratégia que terá detonado a primeira revolta bem sucedida de escravos no Haiti. Irreduzindo fronteiras entre vida, arte, política, transgressão e libertação, origina formas mais violentas e transgressivas do próprio ritual, até então mais centrado na sobrevivência/resistência/memória.

Visava conjugar esta e outras expressões do insurrecional aplicado ao coreográfico com o estudo de arquivos patrimoniais nas artes visuais-dança-performance (Sufragettes, Nijinsky, Wigman, Rainer, Hijikata, Aktionists, Beuys, Finnley, Artaud, Mapplethorpe, Pasolini, entre outras "ruturas" [Foucault]). Para a desvinculação do coreográfico das categorias filosóficas de inutilidade e de juízo desinteressado.

Relevando as dimensões pulsionais de fraquezas e de forças, e de ação crítica, em que dança é prazer-necessidade e urgência agónica de plenitude.

# C E N O G R A F I A



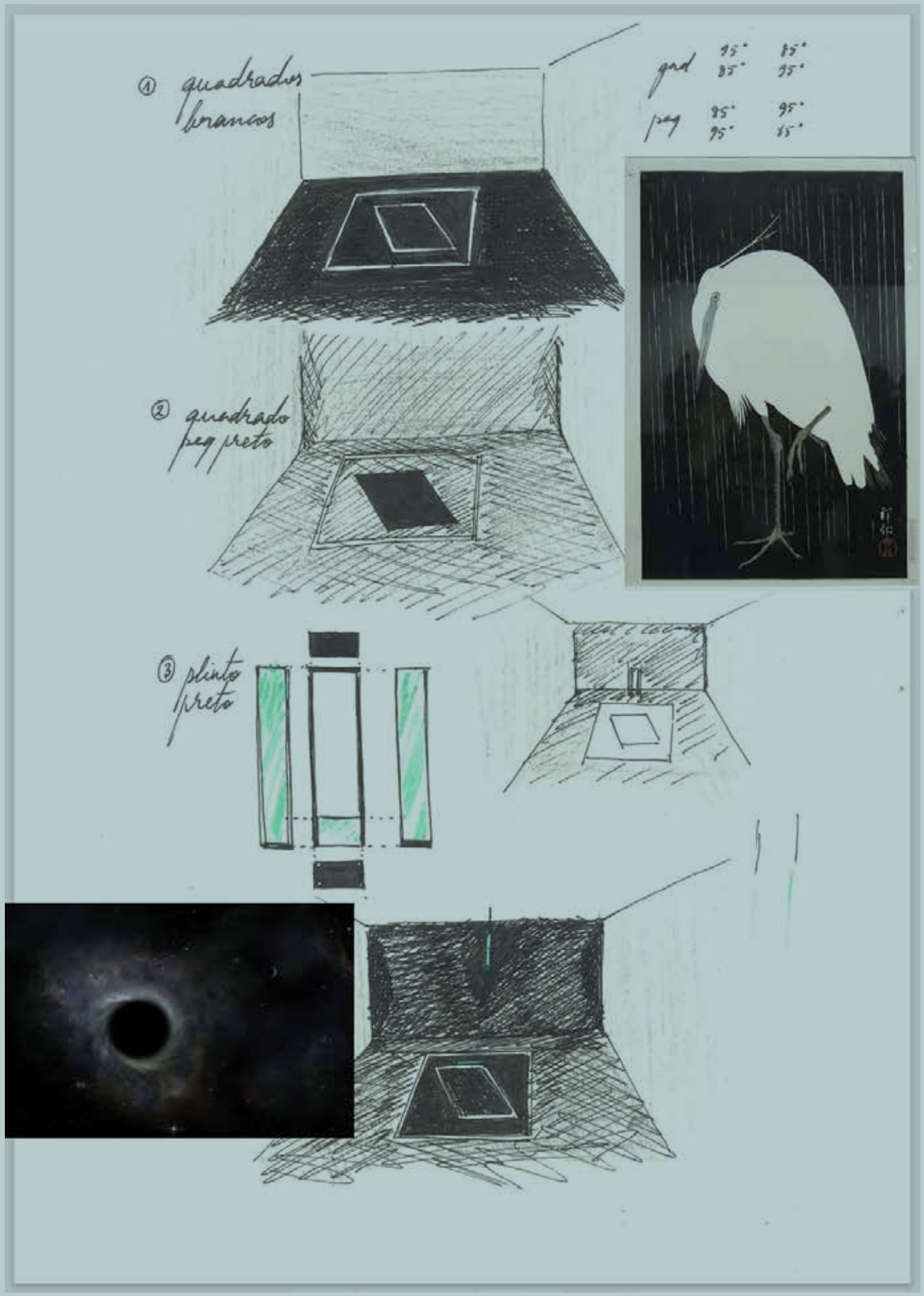
“Detail from the floor drawings with white linoleum tape in "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade.

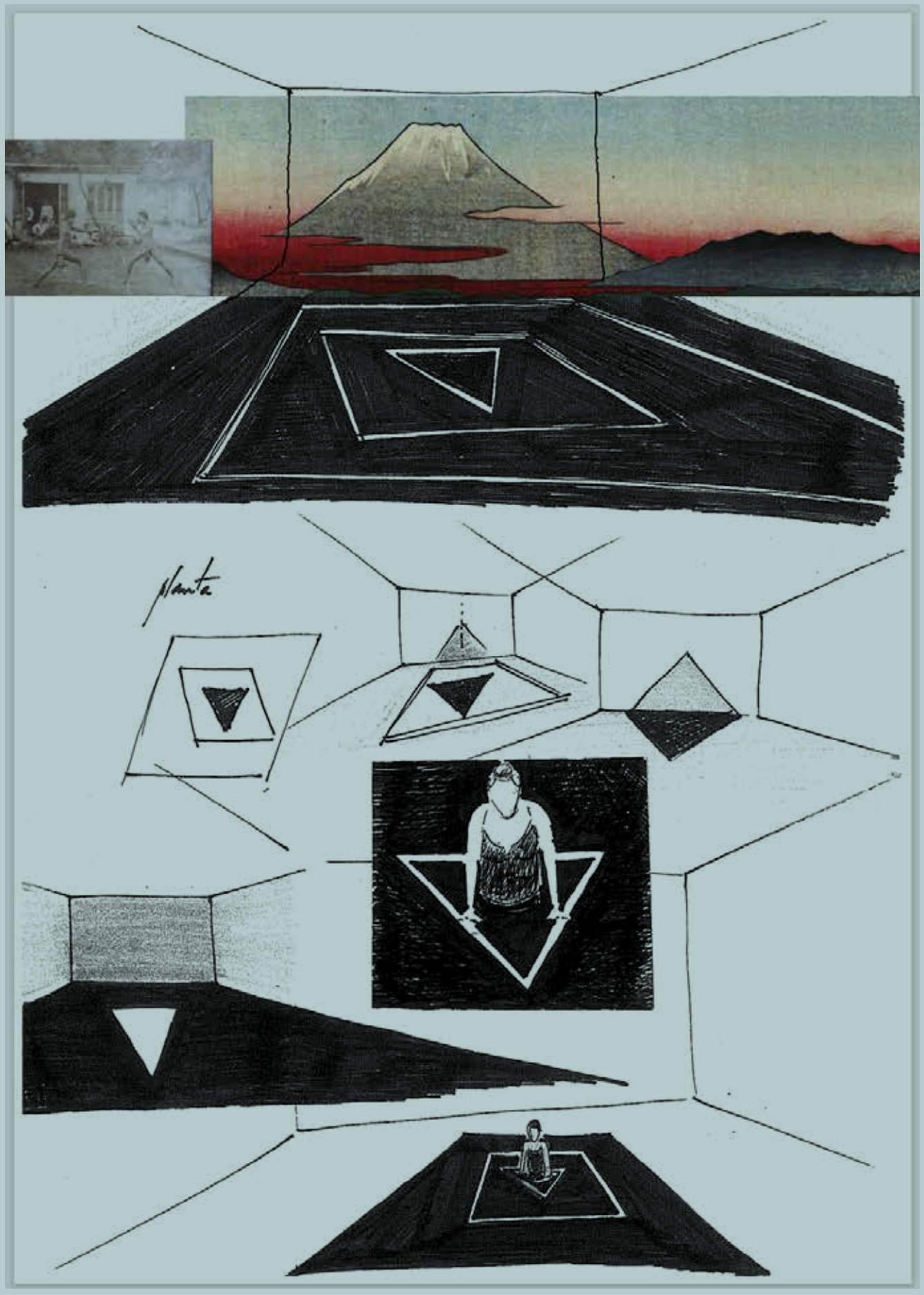
It all started with JvMT having the idea of two squares and drawing them. Then HCC deviated them in the final form. Meanwhile, he placed some crosses in several positions. Both JvMT and Jérémy Pajeanc took great pains to convince him it was a very bad idea and the crosses went away. Then, JvMT came up with the extra element of a triangle for the feminine, also in white linoleum tape, that she drew in the middle of the central square. It had great symbolic meaning and lingered there for a while but, although something lacked still, it was not her triangle that would take that role in the middle. Middle had to be empty space. Finally, HCC came up with the two extra lines that distort even more the irreductible floor of the performance into non-equilibrium. Both Joana and Jérémy Pajeanc agreed at once to these lines. The final element to come was the displaced mirrored pulpit, or displaced mirrored Poteau Mitan that Jérémy built under the golden proportions and as if a human figure or witness. Serves to say that a lot of original work and thought is in things until they arrive at finalization, which is important to share at a point, worthy in itself.

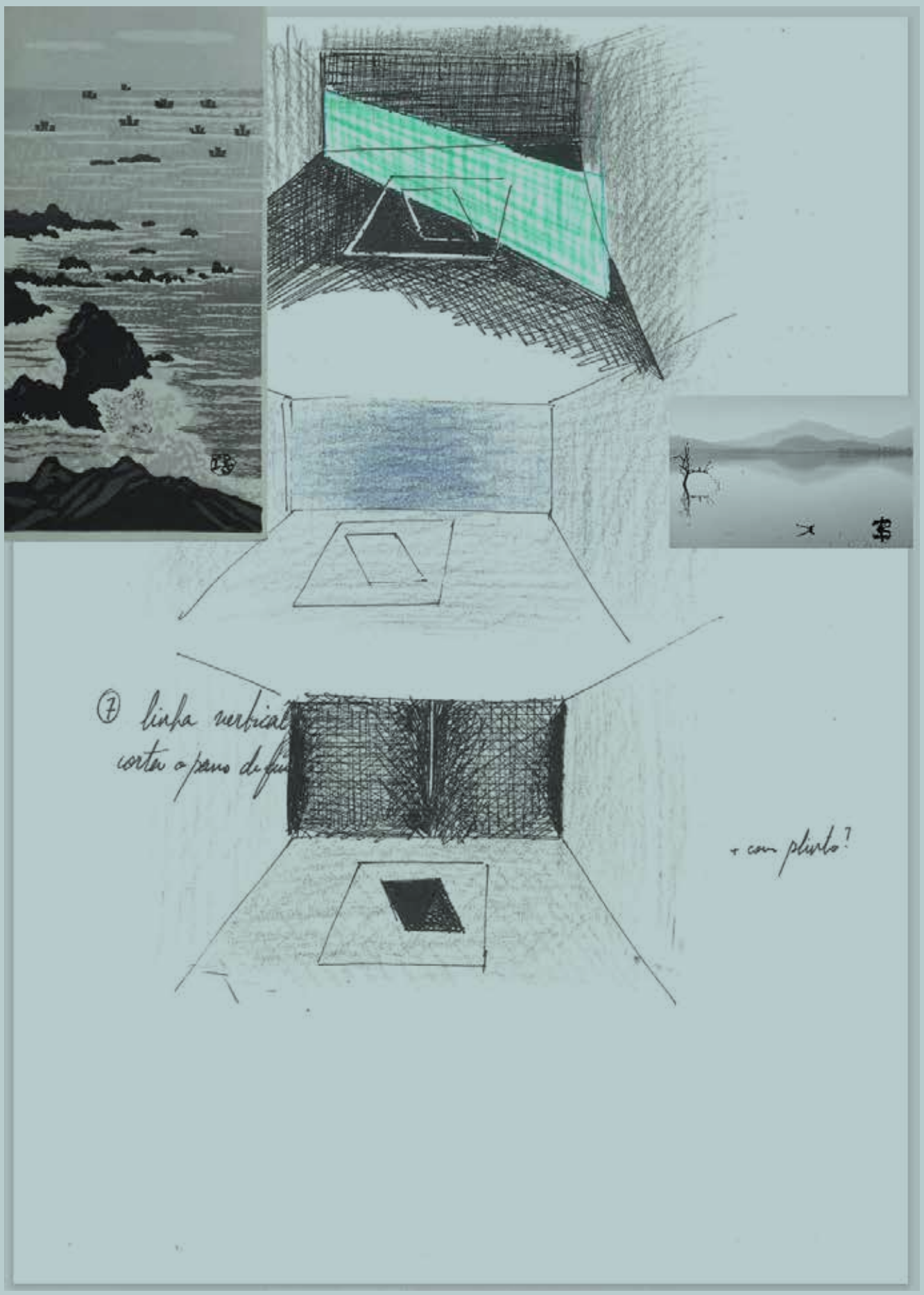
An article in the upcoming publication will describe and illustrate all these steps, step by step via images. JvMT Squares and her Triangle-Shakti, HCC deviations and finishing lines towards an upsetting geometry, Jérémy Pajeanc’s Sculpture and pull for contrasts in White to Black.

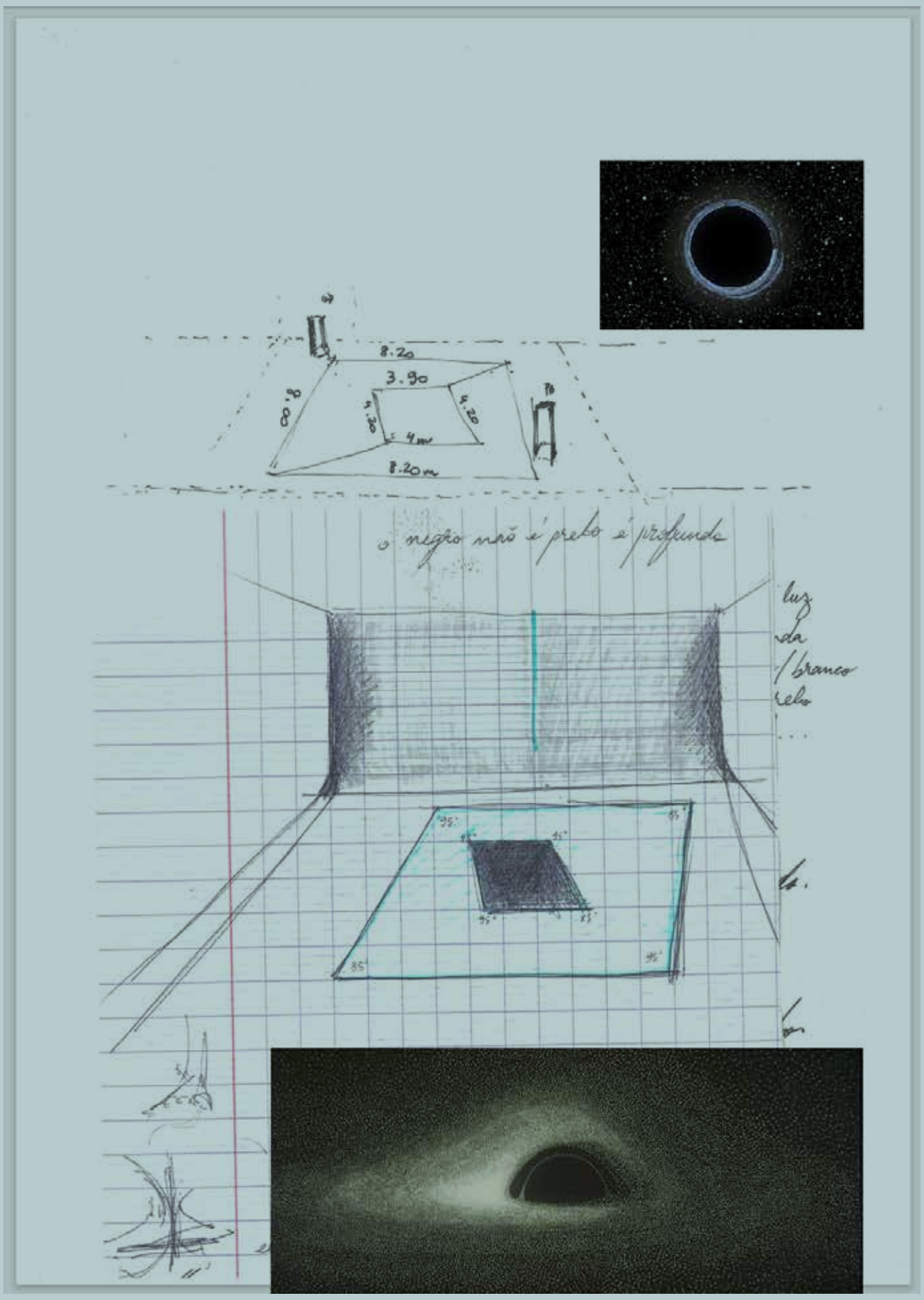
And, of course, you will be able to see the final version in 2022 presentations of our piece. More news on the Publication soon.” 

Hugo Calhim Cristóvão


① quadrados brancos
grad 95° 85° 85° 95°
peq 95° 95° 95° 85°
② quadrado peq preto
③ plinto preto




⑦ linha vertical
+ com plinto?


8.20
3.90
8.20
4m
8.20m
o negro não é preto é profundo
luz
da
/branco
relo



*Now, run to the mirror in the bathroom / Look! / She´s coming in here / I can't live thru each slow century of her moving*

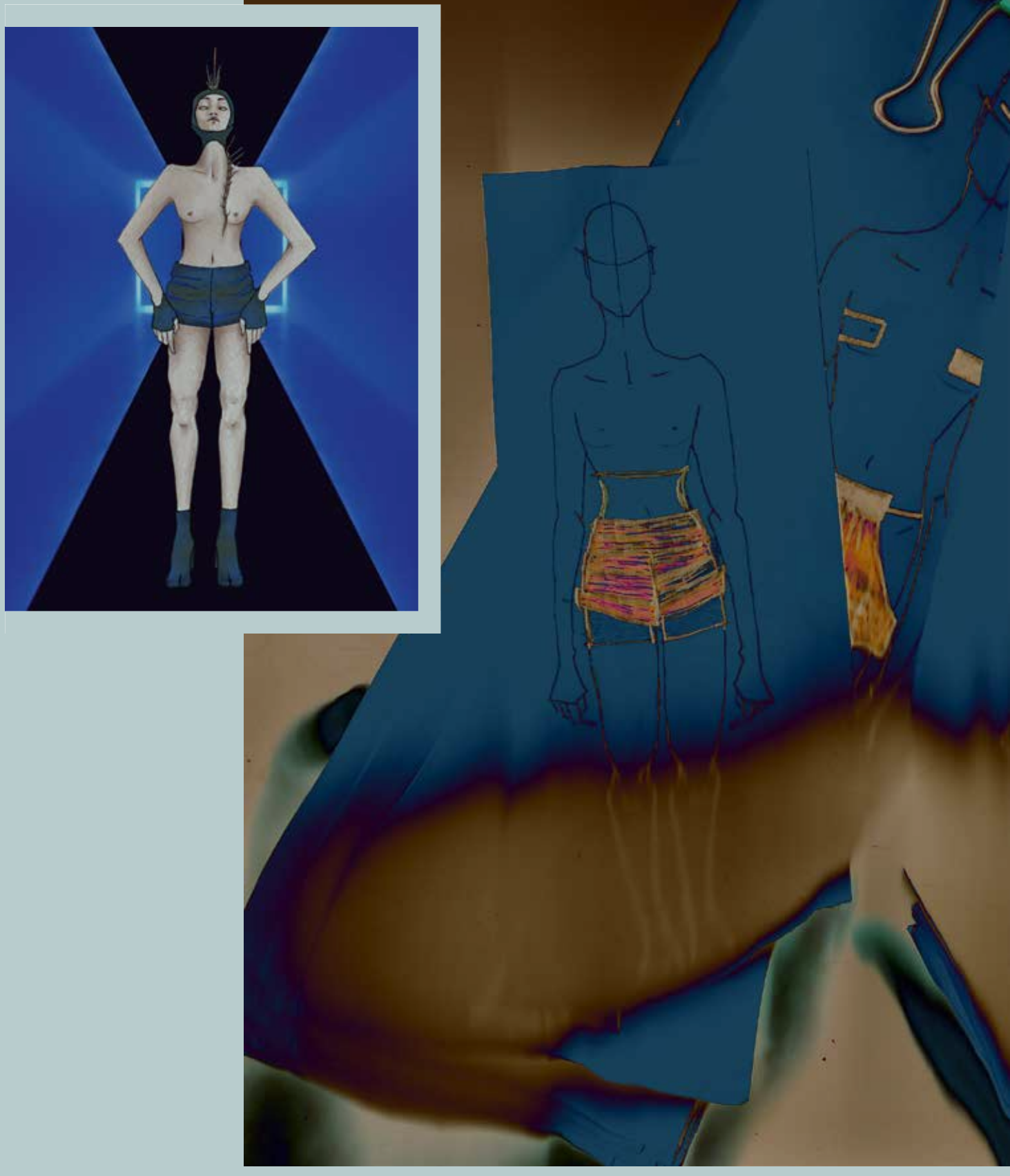
# FIGURINOS

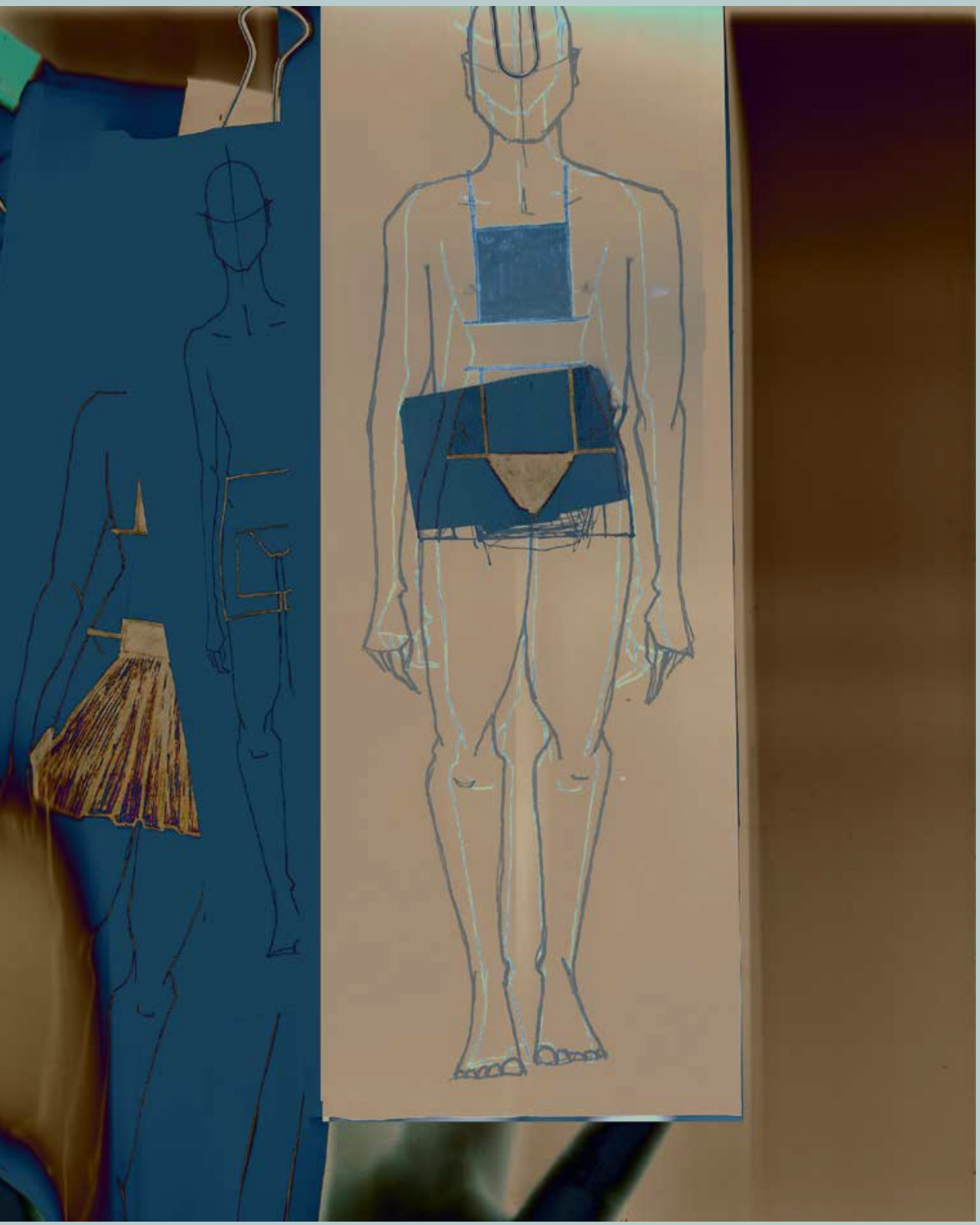
UN TURISMO

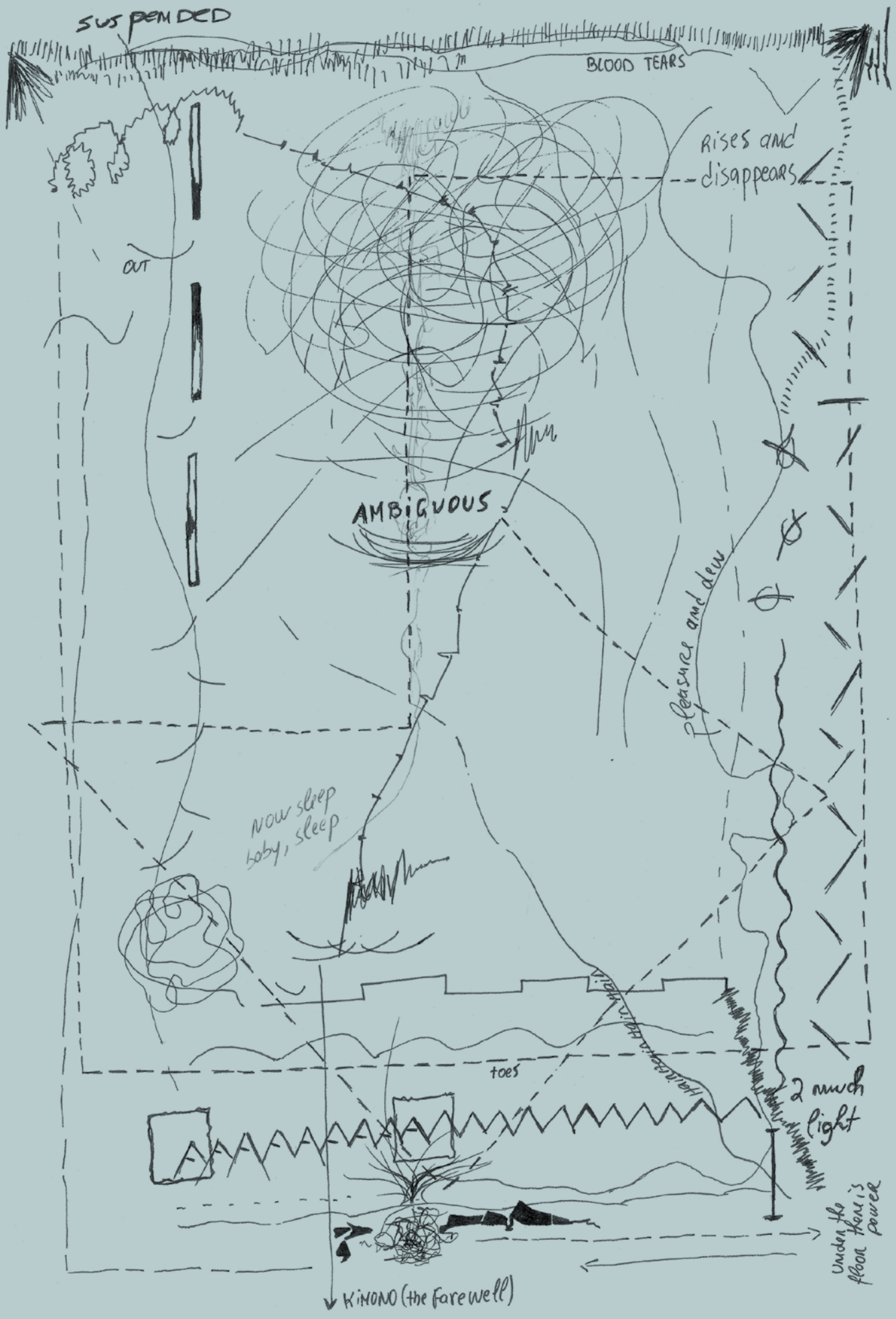
UN T










SUSPENDED
BLOOD TEARS
Rises and disappears
OUT
AMBIGUOUS
Pleasure and dew
Now sleep baby, sleep
toes
2 much light
Under the floor there is power
KIMONO (the Farewell)

Sobe através da pele a vibração de um passado irreconhecível
Assim me propelo a desvendar o reflexo do solo antiquíssimo
Que sempre acompanhou o meu corpo

Esse, que sem princípio nem fim,
É um mapa inacabado esboçado pelo ritual da repetição
Que cultiva o choque e expulsa o tédio arrebatadamente
Em canções por desenhar todos os novos sóis
Mas nunca apagando os traços de ontem

E com ele guerreio por uma história
Estilhaçando a minha verdade em pedaços
Partes espalhadas que reconstroem uma narrativa conquistadora do meu desejo

Então, vitoriosa saio pela presença enluarada de uma vida discretamente indómita
Que se revela perante a mudez desentendida de alguém que acorda devagarinho

Agora, habito os lugares escondidos dentro da inexistência que temos em comum
Da minha e da tua, levo a lembrança de um sorriso silenciador e invisível
Que cada noite tatua no meu sangue
Um prazer vultoso e a nossa mortalidade pertinente

# CARTAZES

Hugo Santos


30 Abril 2021
19h
Centro Cultural Vila Flor
GUIMARÃES
FECUNDAÇÃO
e Alívio Neste Chão
IRREDUTÍVEL
Onde Com Gozo
Me INSURJO
Hugo Calhim Cristóvão &
Joana von Mayer Trindade
APOIOS
CO-PRODUÇÃO
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS


TMP Rivoli
Sala de Ensaios
HUGO CALHIM CRISTÓVÃO
FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO
JOANA VON MAYER TRINDADE
1º Encontro-Debate
19 de Dez. 2020
10h30 - 12h30
Rui Lopo
Hugo Monteiro
Ezequiel Santos
Ana Stela
Cláudia Marisa
Celeste Natário
Cláudia Galhós
João Sousa Cardoso
Sofia Vilar
Mário Correia
Verónica Metello
Mariana Pinto dos Santos
Rui Bertrand Romão
Carlos Pimenta
APOIOS
CO-PRODUÇÃO
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

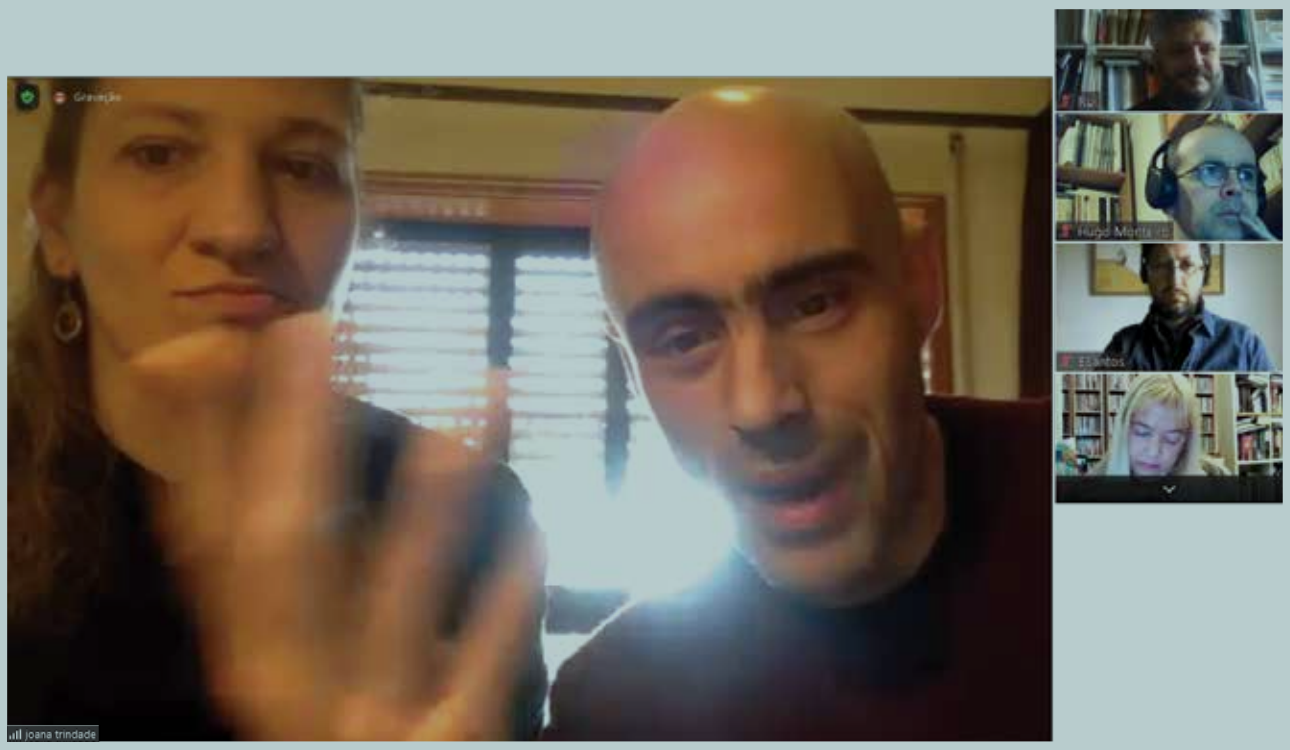
Hugo Santos

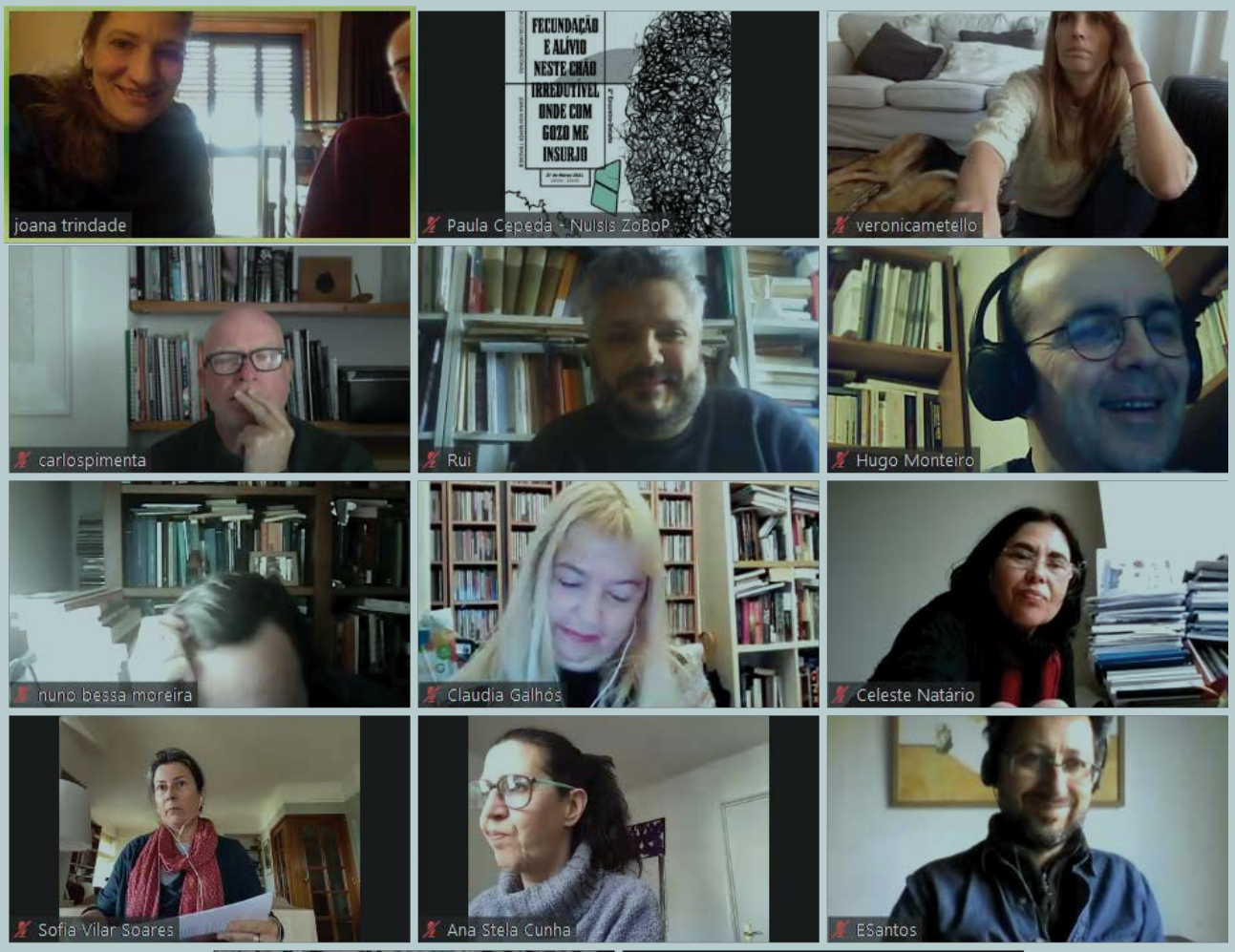

ONLINE
ZOOM
HUGO CALHIM CRISTÓVÃO
FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO
JOANA VON MAYER TRINDADE
2º Encontro-Debate
27 de Março 2021
10h30 - 12h30
Mário Correia
Sofia Vilar
João Sousa Cardoso
Ezequiel Santos
Celeste Natário
Cláudia Marisa
Verónica Metello
Mariana Pinto dos Santos
Carlos Pimenta
Ana Stela
Jérémy Pajeanc
Cláudia Galhós
Hugo Monteiro
Rui Lopo
APOIOS
CO-PRODUÇÃO
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

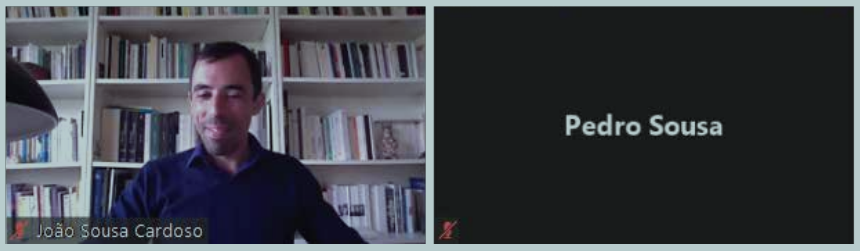
Hugo Santos


ONLINE
ZOOM
HUGO CALHIM CRISTÓVÃO
FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO
JOANA VON MAYER TRINDADE
3º Encontro-Debate
12 de Junho 2021
10h30 - 12h30/13h
Mário Correia
Sofia Vilar
João Sousa Cardoso
Ezequiel Santos
Celeste Natário
Cláudia Marisa
Verónica Metello
Mariana Pinto dos Santos
Carlos Pimenta
Ana Stela
Jérémy Pajeanc
Cláudia Galhós
Hugo Monteiro
Rui Lopo
APOIOS
CO-PRODUÇÃO
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS


Sala de Reuniões da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
HUGO CALHIM CRISTÓVÃO
FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO
JOANA VON MAYER TRINDADE
CONGRESSO
12 de Julho 2021
10h - 13h
14h30 às 18h30
Mário Correia
Sofia Vilar
João Sousa Cardoso
Ezequiel Santos
Celeste Natário
Cláudia Marisa
Verónica Metello
Carlos Pimenta
Ana Stela
Jérémy Pajeanc
Cláudia Galhós
Hugo Monteiro
Rui Lopo
APOIOS
CO-PRODUÇÃO
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS


joana trindade


joana trindade
FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO
Paula Cepeda - Nuisis ZoBoP
veronicametello
carlospimenta
Rui
Hugo Monteiro
nuno bessa moreira
Claudia Galhós
Celeste Natário
Sofia Vilar Soares
Ana Stela Cunha
ESantos


João Sousa Cardoso
Pedro Sousa


joana trindade
Paula Cepeda - Nuisis ZoBoP
Mário Correia
veronicametello
carlospimenta
ana stela cunha
João Sousa Cardoso
Rui
Hugo Monteiro
ESantos
nuno bessa moreira
Pedro Sousa


joana trindade
Paula Cepeda - Nuisis ZoBoP
veronicametello
carlospimenta
Rui
Hugo Monteiro
nuno bessa moreira
Claudia Galhós
Celeste Natário
Sofia Vilar Soares
ESantos
João Sousa Cardoso

# GALERIA

João Octávio Peixoto, Alípio Padilha, João Tuna

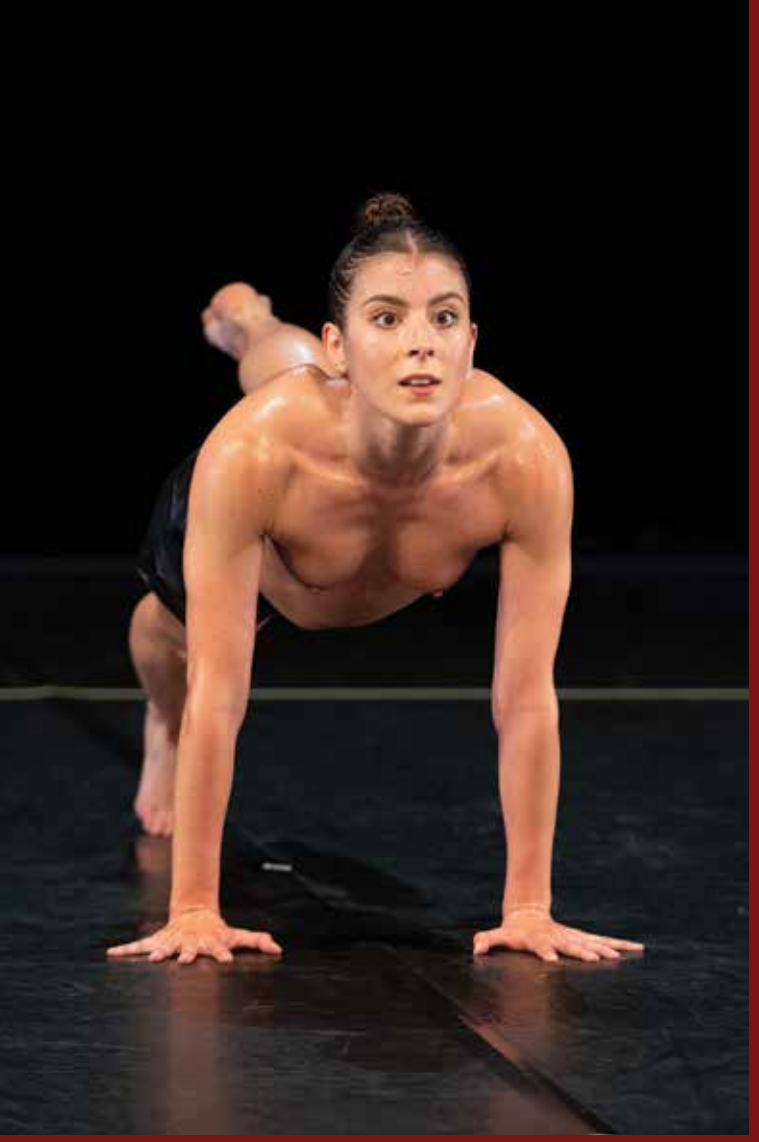
© João Octávio Peixoto











































































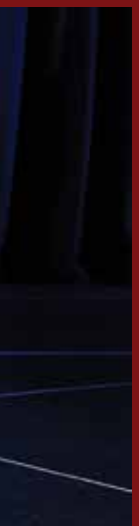


































© João Octávio Peixoto



































































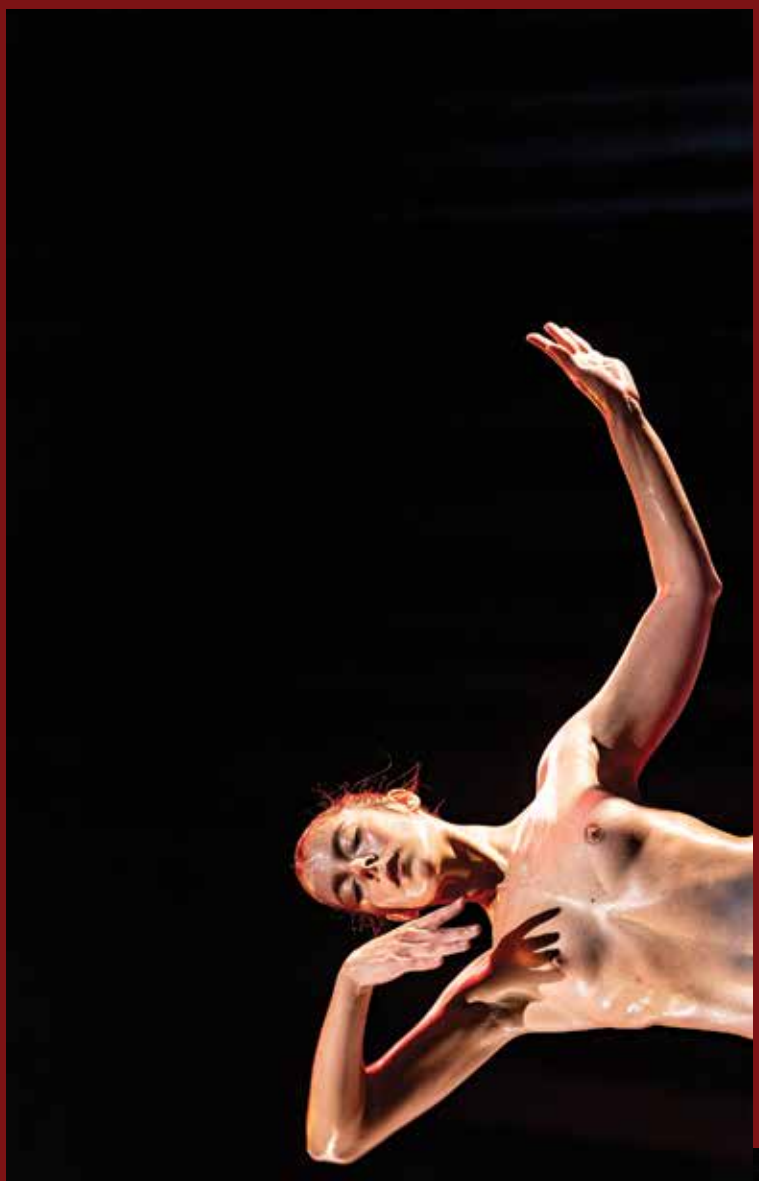




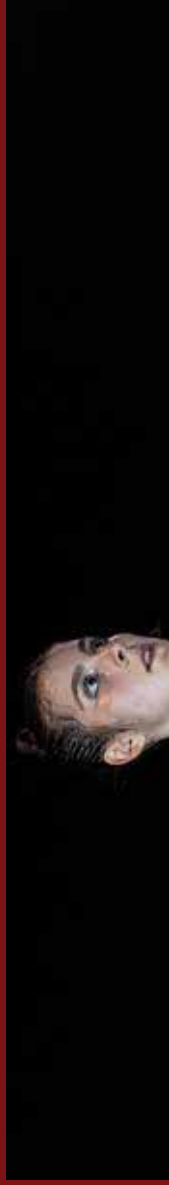




























MAR





















© Alipio Padilha

© João Tuna





















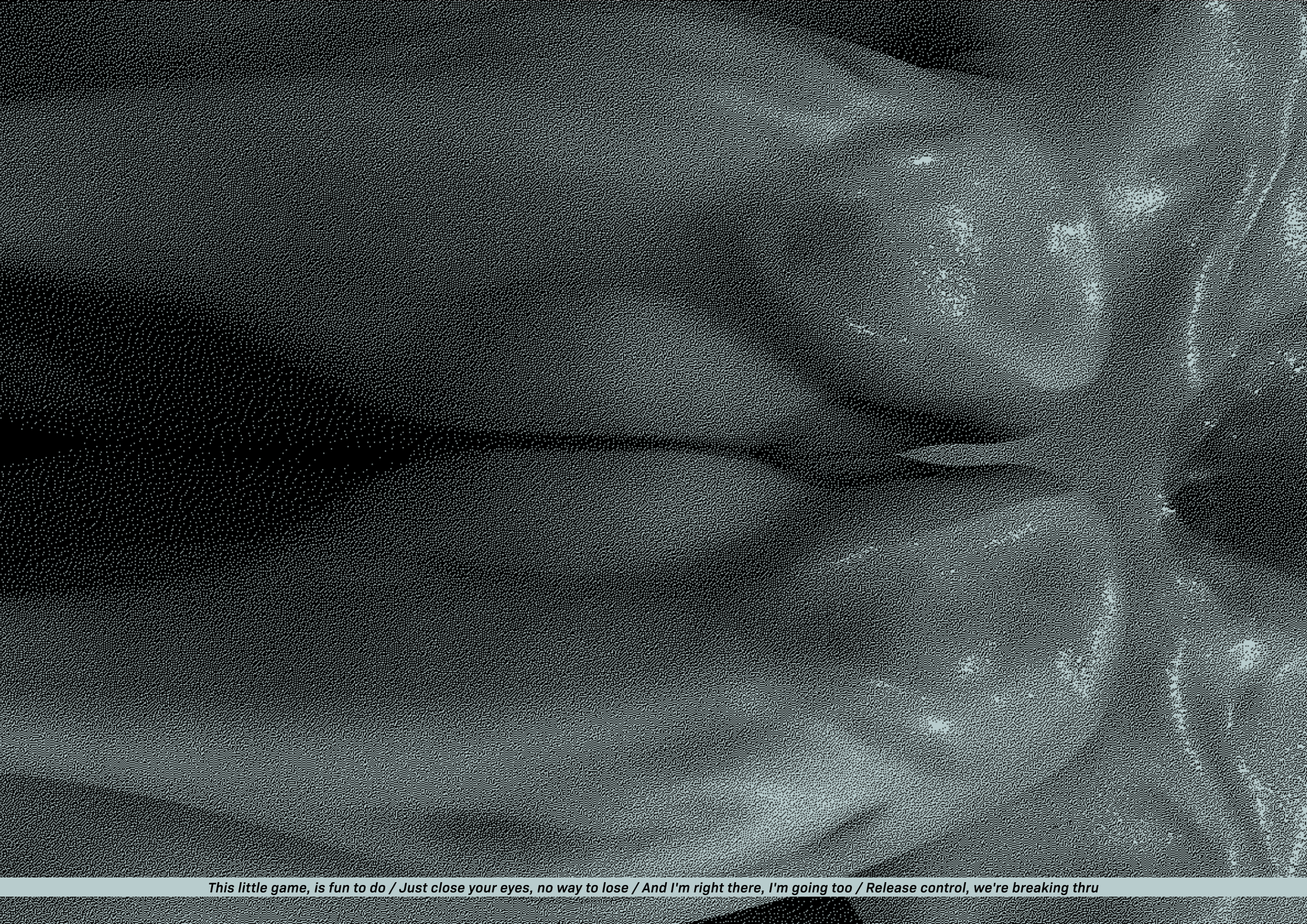




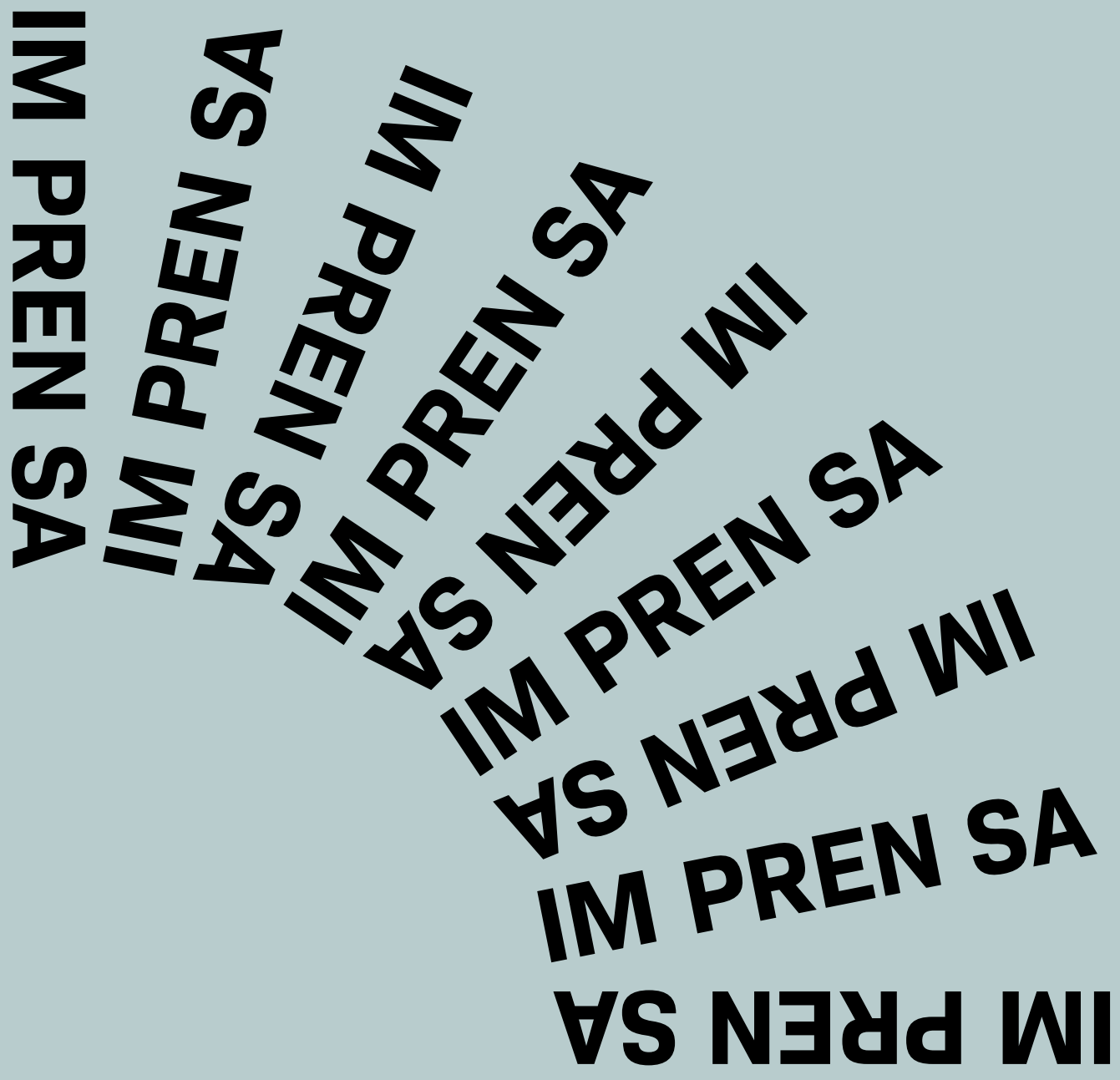




© João Tuna



*This little game, is fun to do / Just close your eyes, no way to lose / And I'm right there, I'm going too / Release control, we're breaking thru*


IM PREN SA
IM PREN SA
IM PREN SA
IM PREN SA
IM PREN SA
IM PREN SA
IM PREN SA

# Estreias de novas criações marcam fim-de-semana dedicado à dança contemporânea em Guimarães

**Correio do Minho, 06.04.2021**

A Oficina, em Guimarães, vai assinalar o Dia Mundial da Dança com um fim-de-semana inteiramente dedicado à estreia de novas criações na área da dança contemporânea.

Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade apresentam, em estreia absoluta, no Grande Auditório do Centro Cultural Vila Flor, o seu mais recente espetáculo Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo, a 30 de Abril, sexta-feira, às 19 horas.

Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo, de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade, interroga no acto e no resultado da (dita) dança o conceito de irredução, de Bruno Latour em Irréductions, e a função de gozo e volúpia na revolta e no transgressivo, destruidor de fronteiras e classificações abstratas/elitistas, que este implica. Da interrogação sobre o que não é, a existir, passível de ser reduzido, assimilado, aculturado, pesquisa-se o aspecto insurrecional no presente, a existir, de uma criação (dita) artística, capaz de fecundação de devir e novidade e de alívio de alienações consensuais.

A dupla de coreógrafos coloca o tema em confronto com o experimentalismo (formal, político, poético) da obra multidisciplinar de Ana Hatherly (Eros Frenético, O Mestre e Tisanas) onde o lúdico, o formal, o barroco e o sensual transgridem e agridem cisões-reducionismos entre jogo e trabalho, afecto e conceito, desvio e regra, patologia e sanidade, devassidão e aperfeiçoamento espiritual. Uma transgressão-agressão que torce os materiais, os refaz, recombina, implode, recontextualiza, exila, tortura e extasia. O espectáculo sobe ao palco do Grande Auditório do Centro Cultural Vila Flor, em estreia absoluta, no dia 30 de Abril, às 19h.

# Nova criação de Joana Trindade e Hugo Calhim Cristóvão chega ao Theatro Circo

**Pedro Magalhães – www.rum.pt, 05.05.2021**

**"Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" sobe ao palco do Theatro Circo na quinta e sexta-feira.**

A nova criação de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, "Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo", sobe ao palco do Theatro Circo na quinta e sexta-feira, dias 6 e 7 de maio.

O espetáculo de dança parte de um trabalho de investigação às obras do filósofo e antropólogo francês Bruno Latour e da artista portuguesa Ana Hatherly.

À RUM, a coreógrafa Joana von Mayer Trindade explica que a criação quis colocar as duas personalidades em "confronto", nomeadamente entre o conceito de "irredução" de Bruno Latour, que "mostra que uma cadeira não é só uma cadeira, é muito mais do que isso", e a poesia.

Sobre o título da obra, "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", o coreógrafo Hugo Calhim Cristóvão esclarece que "é uma construção de camadas, que tem que ver, primeiro, com o barroco da linguagem".

Na desconstrução do título, o artista refere que o "chão irredutível" está relacionado com a "importância" do mesmo "na dança e no teatro, ao qual não se pode fugir" e o modo como é associado "à vida biológica".

Sobre a "fecundação", Hugo Calhim Cristóvão diz que se relaciona com "o parto e a agricultura, nas coisas que são enterradas e voltam a crescer", e que o "alívio" se justifica na "ideia de desistência".

A performance dura duas horas e Hugo Calhim Cristóvão admite que é "exigente", antecipando, contudo, que os espetadores sejam "surpreendidos, transformados, e não saiam indiferentes da sala".

A criação de Joana e Hugo é recente e foi apresentada no passado fim-de-semana em Guimarães, no Centro Cultural Vila Flor. O coreógrafo reconhece que o regresso aos palcos foi "extraordinário" e diz que a própria peça indica o "voltar a este chão do palco" com "todas as dificuldades que a profissão tem".

## Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" é apresentado no Theatro Circo

**Carina Fernandes – www.comumonline.com, 09.05.2021**

**O projeto de Hugo Calhim e Joana Von Mayer Trindade já correu vários palcos em Portugal e não dá sinais de abrandar.**

A peça "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" é o novo espetáculo com direção, coreografia e dramaturgia de Hugo Calhim e Joana Von Mayer Trindade. Ganhou palco na sala principal do Theatro Circo, esta sexta-feira.

Passavam três minutos das 19 horas quando dois corpos se deixaram a descoberto pela luz que timidamente se alumiava. À frente da plateia, Sara e Bruno preparavam-se para iniciar uma viagem de "gozo e volúpia na revolta e no transgressivo" assente na mestria técnica e na plenitude da entrega, como descreveram os coreógrafos em comunicado.

De seguida, houve o primeiro contacto com Sara de joelhos e corpo entregue à batida tribal que ecoava. Vibrava freneticamente numa azáfama corpórea e, ciente do seu poder, explorava e dava asas a cada recanto de si. Todo o palco – todo o mundo e o que dentro dele habitava – lhe pertencia, e por ele pairava livremente, instigando-o.

Em movimentos repetitivos, intercalados por saltos e pausas abruptas, Sara desafiava o espectador e parecia conjurar uma luta impossível de recusar. Bruno resguardava uma certa distância deste furor, tentando conter o espasmo de uma emancipação que latejava. Dentro dele, nascia uma força que lentamente ia abrindo a cancela de uma jaula que até então o mantinha cativo.

Cessou a música e o público ficou entregue aos suspiros e murmúrios de um organismo em êxtase. Agora coberto por uma veste negra, Bruno regozijava-se morosamente. Dois espíritos que se consumiam sem se tocar, conheceram, enfim, o encontro que se demorava. Sara fez dele o seu altar e assim ressurgiu, compondo o infinito pintado a dois corpos.

A performance, agressiva e incansável, conduziu-nos por uma estrada esfíngica entre o hipnotismo e a psicadélica corpórea. A sonoplastia estava a cargo de Paulo Costa e NulsIs ZoBoP, que terminaram o espetáculo ao som de temas como "A Little Game" e "Not To Touch The Earth" de The Doors.

## El gozo irreductible de la danza, según Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão

**Afonso Becerra – ARTEZBLAI, el periódico de las Artes Escénicas, 16.05.2021**

**Vivimos en la contradicción, por lo menos desde Hamlet en adelante. La contradicción es una fuente de conocimiento y una experiencia fehaciente de nuestra falibilidad. Por un lado, buscamos poder relacionarnos sin necesidad de recurrir a la fuerza ni a las violencias varias, que son impulso innato. Pero, por otro lado, reivindicamos el empoderamiento para nivelar el estatus de quien sufre cualquier tipo de marginación o minusvaloración.**

El sector de las artes escénicas, mayoritariamente precarizado y minusvalorado por el sistema de valores imperantes, en el que la rentabilidad económica y las dinámicas de producción en serie y consumo masivo son la tónica, necesita ser, no solo resiliente, sino también aguerrido.

Entre el dejarse llevar, la porosidad, la pasividad y la irreductibilidad, la rebelión hay un juego de equilibrios necesarios para conseguir estar y ser en sociedad.

La danza contemporánea y sus practicantes saben mucho de resiliencia e irreductibilidad, en un panorama adverso general. Además, las artes del movimiento lidian necesariamente con los conceptos de fuerza, resistencia y capacidad para ampliar los límites del cuerpo y de la mente, en el ensanchamiento que supone la creación escénica. Así pues, estamos ante una doble articulación del concepto de fuerza, resistencia, resiliencia e irreductibilidad.

El 6 de mayo de 2021 acudí al Theatro Circo de Braga (Portugal) para ver *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo* (Fecundación y Alivio En Este Suelo Irreductible donde Con Gozo Me Rebelo) de Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão, que se había estrenado en el Centro Cultural Vila Flor de Guimarães, el 30 de abril, dentro de la programación del GUIdance 21 que, por motivo de la pandemia, se distribuye a lo largo de todo el año.

*Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo* es una pieza de danza contemporánea de extraña y rutilante belleza, que se asienta en una gozosa resistencia física de dúo formado por Sara y Bruno. Dos horas ininterrumpidas de trabajo corporal y mental intensos, rozando los límites de lo verosímil, pero siempre desde la sensación de Suidez y facilidad.

Creo que esta es la segunda obra que veo de Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão, la anterior fue *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (GUIdance, 16/02/2019) (*De los suicidas – El vicio de humillar a la inmortalidad*), y observo una marcada poética que transita por los límites del esfuerzo, la resistencia y, en cierto modo, del sacrificio. Y esto, sin duda, va contra la moda de lo melifluo, del hedonismo individualista, de los efectismos escénicos logrados desde lo tecnológico y de las estéticas de lo pulido y lo aséptico. Aquí, en esa poética que detecto en estas dos obras dancísticas de Joana y Hugo, toda la espectacularidad se asienta directamente sobre los cuerpos y su potencia muscular. La luz impacta en la carne y nos acerca el sudor, la palpitación de los corazones, como los motores de coches de competición, las negociaciones intensas entre la respiración y el movimiento corporal... En ambos trabajos también resulta muy relevante la modulación y manipulación del espacio escénico a través del propio espacio dinámico de los cuerpos danzantes, así como la presencia de algún elemento escenográfico enigmático, que está ahí sin que los bailarines lo utilicen o manipulen. En *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* era una especie de gura geométrica colgada en lo alto del escenario. En *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo* es una especie de atril o púlpito, situado a la izquierda del foro. Quizás es un púlpito, quizás no. Podría ser. Un púlpito vacío, al que nadie acude para soltar una homilía o discurso. Quizás porque el discurso, aquí, es el ritual coreográfico oficiado por Sara y Bruno.

Los movimientos son, en general, marcadamente rítmicos, repetitivos, tribales. Sara articula toda una serie de posiciones guerreras que parecen de linaje hindú. A mí me recuerdan a la danza Odissi en los giros, los equilibrios, y las posturas de manos y ojos. Quizás una hibridación entre danza Odissi y Kathakali de la India y la iconografía Samurái japonesa o quizás una encarnación de figuras rituales y guerreras del antiguo Egipto. En todo caso, la danza de Sara García, despierta reminiscencias de ese impulso primigenio, que viene de los orígenes de la civilización humana, en el que el cuerpo es la principal vía de resistencia y lucha. Antes de que la disciplina militar introdujese la sensación de rigidez y frialdad, cuando danza, ritual y lucha parecían estar más próximos.

Además de los temas musicales variados, a cargo de Paulo Costa y Nulsis ZoBoP, que van desde la electrónica ambiental hasta re-visitaciones de composiciones clásicas, llama la atención el trabajo con el sonido de la respiración. Éste se mantiene en una especie de monotono que no evoluciona ni es reflejo “natural” del esfuerzo. Incluso me atrevería a decir que el sonido de la respiración, emitido a la par de las posiciones corporales, contribuye a alejar y a deshumanizar a la bailarina y al bailarín. Más que de identidades deberíamos hablar, aquí, de entidades enigmáticas de espectro alegórico, vinculadas con los conceptos que el propio título de la pieza nos propone: fecundación, alivio, suelo irreductible, rebelión gozosa.

En Sara se despliega una fuerza centrífuga de guerrera o de diosa ancestral. En Bruno, sin embargo, se produce una fuerza centrípeta y una dinámica más propioceptiva que, por veces, parece alcanzar el trance. Hay, en esta polaridad energética, una especie de inversión de los roles de género y la simbología heteropatriarcal. Aquí el hombre es la entidad pasiva y receptiva, más abandonado al peso y a la gravedad. La mujer es la entidad activa, que juega

equilibrios que vencen la gravedad y lanza desafíos en forma de pasos dancísticos. Incluso, en la parte final, Sara cabalgará a Bruno, lo espoleará azotando sus nalgas con las piernas y los pies desnudos, se pondrá de pie encima de su pecho mientras el joven yace en el suelo. La presión de los pies de ella encima del pecho de él, mientras ejecutaba poses ritualísticas, a mí me produjo una cierta preocupación y asombro, como cuando presenciamos las ceremonias sacrificiales de un faquir o estamos pendientes del recorrido de un funambulista.

Hacia la última parte, también resultan destacables las figuras en las que los dos cuerpos se funden. Incluso con efectos ópticos tan plásticos como los que caracterizan las famosas dramaturgias de Dimitris Papaioannou.

Hasta esa última parte, la bailarina y el bailarín no tienen una relación directa. Más bien, parece que se trata de dos solos que comparten un mismo espacio. Existe, sin embargo, una relación estilística en los movimientos. Podría tratarse de dos danzas votivas rituales, en las que la relación se establece con fuerzas superiores.

Él ocupa, casi siempre, la línea del foro, mientras ella evoluciona en el centro y en el proscenio. En general, los rebotes corporales mantienen los cuerpos en un estado de agitación continua. Lo cual eleva la fisicalidad y exige una resistencia inapelable. Y esto engancha a la recepción.

También resalta, sobre todo en ella, la grandeza del ballet, que abre un contraste respecto a esa corporalidad guerrera y carnal, vestida con las galas y las posiciones de figuras iconográficas. Esa elevación deífica en el reto que supone la resistencia y que va hacia la proeza. Incluso se apunta algún paso de ballet.

*Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo* acaba por parecer una danza ceremonial que nos arenga. Un alegato contra la rendición. En ella podemos reconocer un universo propio, de Joana y Hugo, en comunión con Sara y Bruno, de extrema singularidad. Una propuesta coreográfica sin concesiones a las tendencias más reconocibles del momento, como si se tratase de una obra atemporal.

*Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, desde la belleza y la potencia del movimiento, nos recuerda el gozo de la insurrección. Y lo hace en un momento en el que cada vez somos más obedientes y sumisos.

## Uma dança de três estreias a celebrar o seu dia

**www.fpguimaraes.pt, 12.04.2021**

**Guimarães vai apresentar-se com uma grande programação para o Dia Mundial da Dança. São três estreias que terão lugar no Centro Cultural Vila Flor e no CIAJG durante dos dias 30 de abril e 2 de maio.**

A abrir há a estreia absoluta de Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo, a nova criação de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade que coloca em jogo termos como barreiras, fronteiras ou a transgressão. Um dupla que vem habituando o público a apreciar dança com filosofia.

## Teatro ao ar livre e dança contemporânea

**www.jornaltornado.pt, 06.07.2021**

De regresso ao Teatro da Cerca de São Bernardo está o Citemor – Festival de Montemor-o-Velho, com um programa centrado na dança contemporânea portuguesa. Entre 23 e 30 de Julho, passarão pelo palco do TCSB criações de Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade (“Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”).

## Teatro ao ar livre e dança contemporânea

**www.guiadacidade.pt, 22.07.2021**

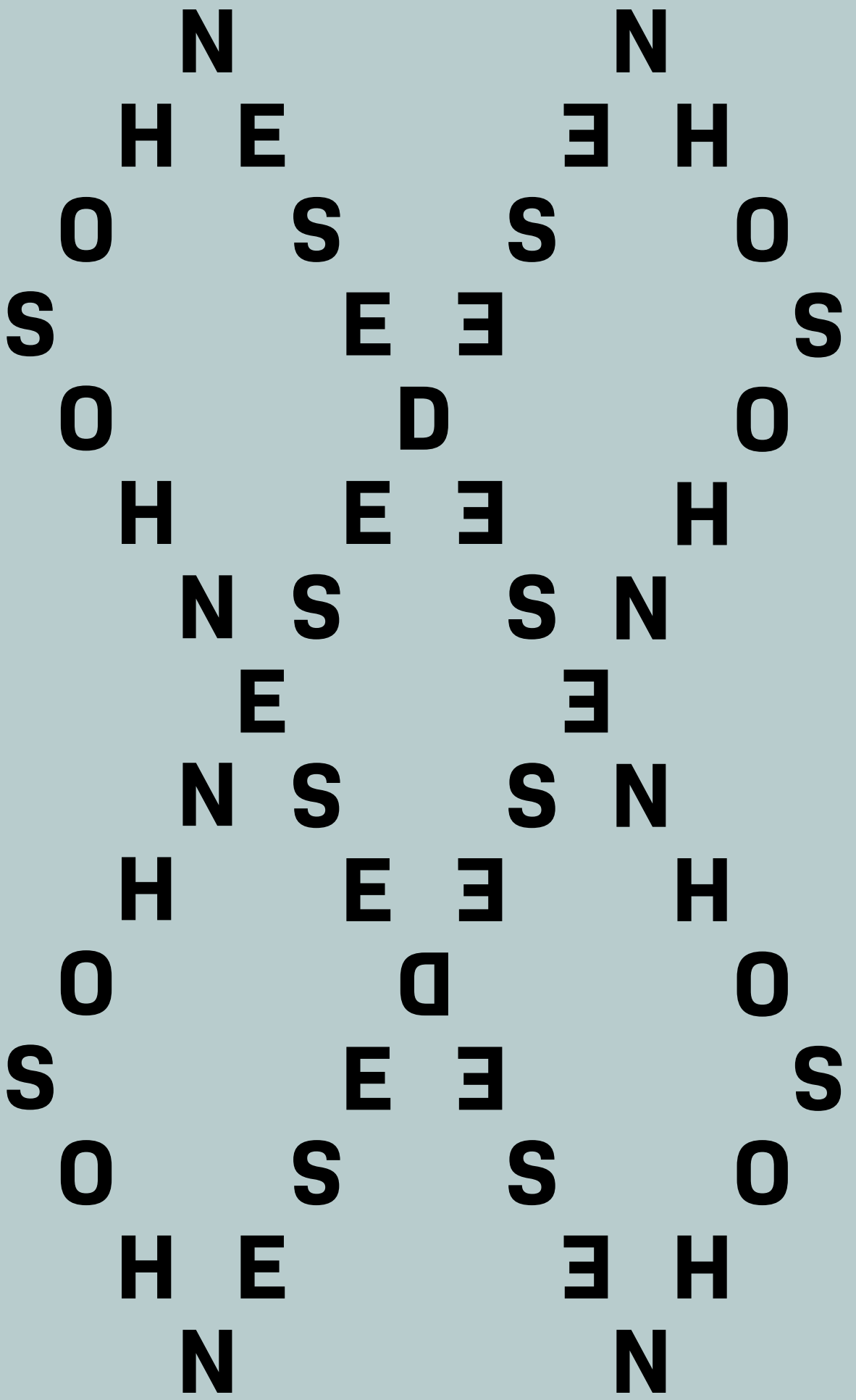
**De 22 de julho a 7 de agosto 2021. Citemor arranca hoje, em Coimbra.**

O primeiro fim-de-semana da 43ª edição do Citemor é dominado pela dança, numa programação que começa em Coimbra.
No dia 23 de Julho, descemos a avenida e até ao Teatro da Cerca de São Bernardo onde Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão apresentam Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo. Nas palavras dos criadores, a obra é "uma transgressão-agressão que torce os materiais, os refaz, recombina, implode, recontextualiza, exila, tortura e extasia". O espectáculo terá inicio às 20h.

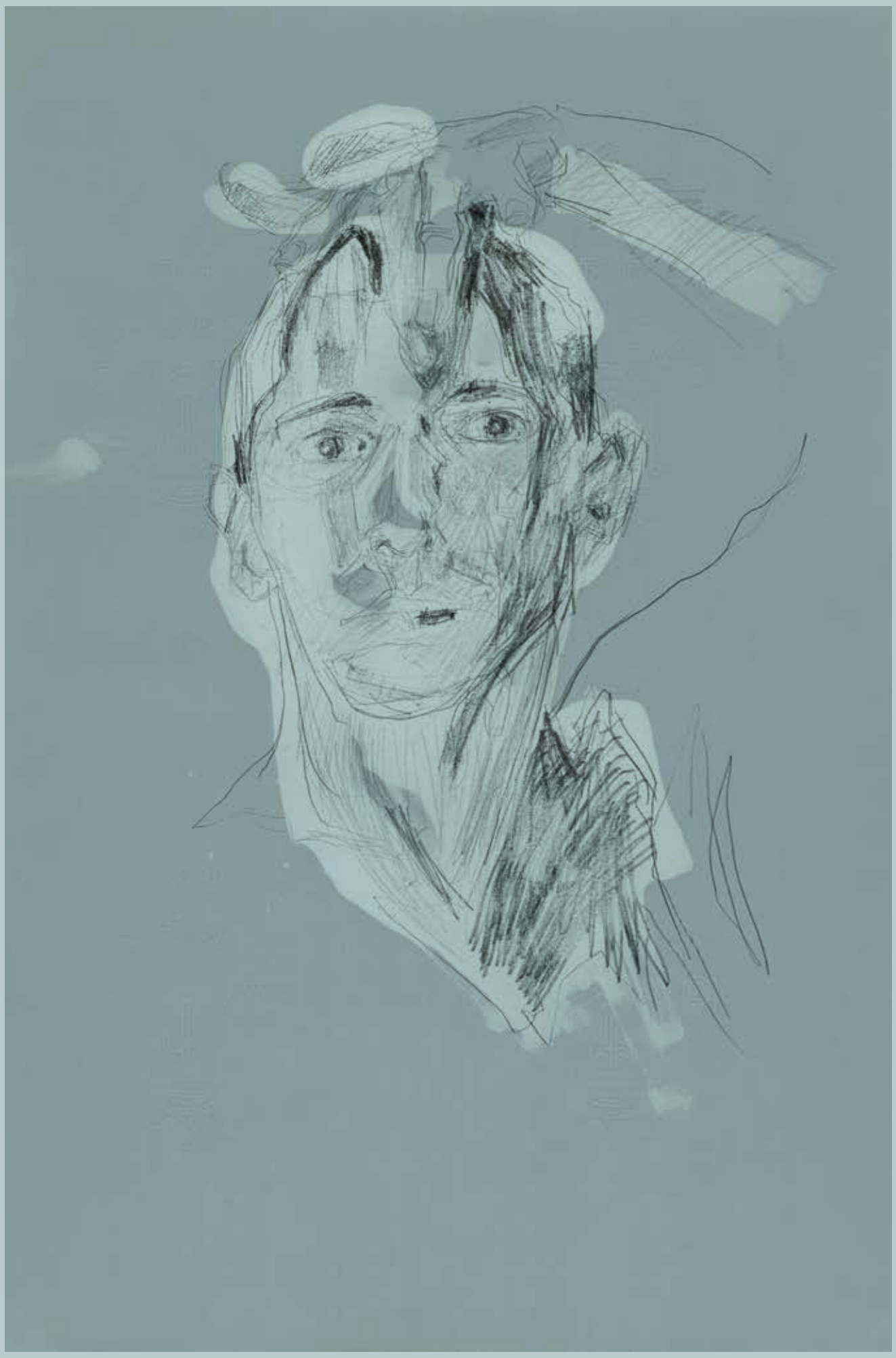
## Culturas — Os melhores de 2021 — Dança

**Claudia Galhós – Revista E, Jornal Expresso, 11.12.2021**

**7. Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo**
De Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade


N N
H E Ǝ H
O S S O
S E Ǝ S
O D O
H E Ǝ H
N S S N
E Ǝ
N S S N
H E Ǝ H
O D O
S E Ǝ S
O S S O
H E Ǝ H
N N



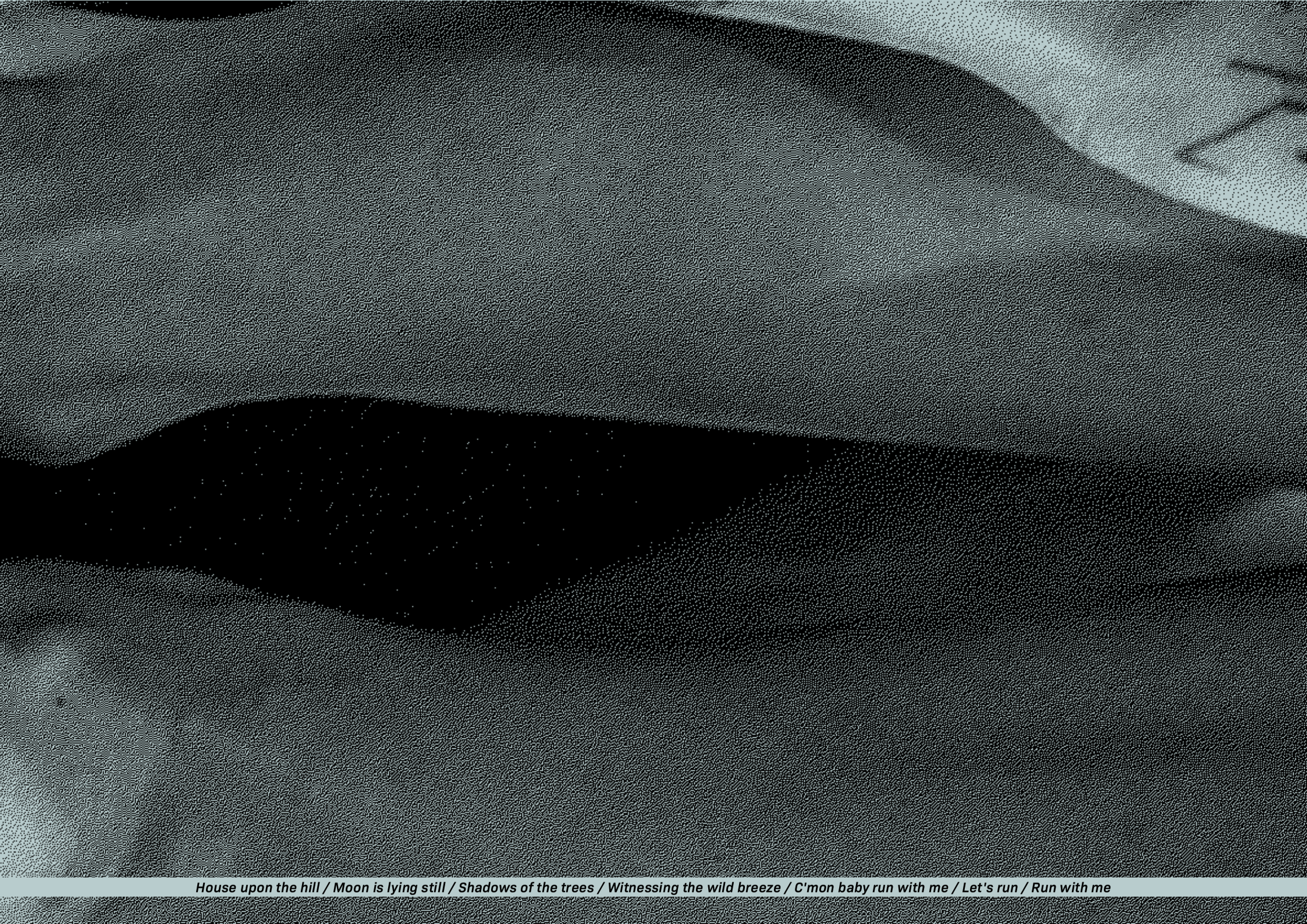












*House upon the hill / Moon is lying still / Shadows of the trees / Witnessing the wild breeze / C'mon baby run with me / Let's run / Run with me*

COORRRPPPPOOOOO-CCCCCHHHHÃÃÃOO:

É AQUI QQQQUUUEE ATTEEERRRRAMOS

# Corpo-chão: é aqui que aterramos

Claudia Galhós





*Once I had, a little game*
*I liked to crawl back into my brain*
*I think you know the game I mean*
*I mean the game called 'go insane'*

Conta-se que Ruth St. Denis (1879-1968), em finais da sua vida, ao chegar atrasada a um jantar e interrogada do porquê do atraso – quem por ela esperava, pensava que teria ido dar um workshop ou seminário, o que seria comum –, terá revelado que a razão era muito mais pessoal: tinha ido cumprir um ritual íntimo, que a acompanhava desde sempre. Ruth St. Denis fazia habitualmente uma peregrinação ao lugar onde a sua vida fora gerada. Chegava de Perth Amboy, que os Nova Iorquinos chamam de Joisey, pequena cidade de Nova Jersey, onde tinha ido visitar o lugar onde havia sido concebida.

Para St. Denis, o lugar e o momento onde e em que se nasce não é o mais importante. O momento do parto não é o princípio da história, o princípio da vida. Dizia:

> «Nasces em trabalho, dor, imenso caos. O que há para celebrar nisso? És concebida em amor, em paixão e em êxtase. É aí que tudo começa.»
>
> (in TERRY, 1969).

Esta deslocação temporal e física do instante de um começo de vida para o momento da concepção, anterior ao parto, é carregado de significados que curiosamente fazem particular sentido no caso de "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

A peça, que desafia os tempos impostos como convencionados da eficácia de um espectáculo, estendendo a duração quase num exercício de dilatação de entrega paciente ao prazer de um acto de sexo tântrico, ocorre num tempo paradoxal, talvez próximo do que Byung-Chul Han escreve no livro *Louvor da Terra*: «Um tempo preliminar que antecede o tempo habitual e em que o tempo passageiro, o tempo da vida e da morte, foi superado.» (HAN, 2020)

"Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" instala essa qualidade de uma temporalidade simultaneamente anterior e posterior à vida, de superação de vida e morte enquanto ao mesmo tempo, paradoxalmente, dilacerada e intensificada por uma constante presença do sentido de vida e de morte. Ali tudo é ainda ou novamente possível. Ali tudo se confunde, no caos e na harmonia, na violência e na compaixão, renunciando às categorias normativas de uma relação hierarquizada segundo critérios eurocêntricos e antropocêntricos. Ali tudo se inicia. Anterior ao nascimento. No momento da fecundação canibal.

*Is everybody in?*

Com uma inteligência sensível, "Fecundação e Alívio" não propõe um olhar narrativo construído a partir de uma violenta apropriação cultural. Ao longo da peça fica clara a consciência de que tanto os criadores quanto os bailarinos não possuem a vivência de um olhar a partir de outro ângulo que não o seu real ('europeus comuns'). Por isso, o que ali ocorre é uma especulação de abertura de possibilidades relacionais de um ecossistema humano a partir do estudo multi-referencial tanto no que diz respeito a autores – pensadores ou artistas – que se aproximaram de outras culturas (neste caso, Ruth St. Denis surge como um exemplo do recorrente interesse pelo oriente na arte em geral e na dança em particular do século XX, como de modo diverso já Isadora Duncan havia explorado, ou Nijinsky, todos eles com a curiosidade e a atracção ingénua pelo exótico), mas também de autores provenientes de outras culturas.

As lutas tribais e guerreiras, as artes marciais, o *clubbing*, o *voguing*, o *butoh*, as manifestações de lutas sociais e/ou tribais, o ioga, o induísmo... estes e muitos outros sistemas de códigos relativos a paradigmas e contextos culturais muitos distintos surgem no léxico coreográfico a par de códigos académicos formais provenientes da dança clássica (para além das outras fontes de inspiração fundadoras da obra, que seguindo a lógica das anteriores, cria as suas raízes a partir de nomes fundamentais da literatura e do pensamento, neste caso Ana Hatherly e o conceito de "irredutibilidade" de Bruno Latour).

"Fecundação e Alívio" começa com um longo fulgor de respiração silenciosa do corpo. Literalmente. A música instala uma sonoridade e os corpos que dançam não produzem som audível. Dá-se um contínuo pulsar e vibração ritualísticos que dispõem um contraponto entre o bailarino ao fundo, no centro da cena, quase mergulhado na escuridão, e a bailarina que ocupa o espaço frontal, iluminada.

O bailarino move-se ao mesmo tempo que permanece fixo no ponto onde se encontra, divergindo entre ondulações circulares das ancas e do torso, numa espécie de espiral que não sai do mesmo sítio, exaltando uma mais pacífica interioridade, também pela carga simbólica do movimento de braços e mãos, que percorrem o rosto, escondendo os olhos ou tocando a face e depois indo por ali abaixo. Por contraponto, a bailarina percorre um contínuo exaustivo de um ritmo de balanço, tendencialmente para saltos verticais de amplitudes e configurações variáveis, estremecimentos, expressões faciais de olhos muitos abertos, deslocando-se em figuras diversas, muitas vezes sobrepostas – pontapés, saltos, braços atirados ao ar, pés revirados para o lado com pernas torcidas para fora a partir do joelho...

A bailarina está constantemente a perder a ligação ao chão, sempre a pular, percorrendo o espaço. Ao fundo, o bailarino vai lentamente encontrando o chão, descendo na linha térrea do corpo. Os primeiros vinte minutos da peça instalam a extensão da resistência do corpo a uma persistência de gestos e acções de intensidades divergentes no que diz respeito ao bailarino e à bailarina. Em sentidos opostos, desafiam também a capacidade extrema de entrega: por parte dos bailarinos, cada um na sua dinâmica e ritmos distintos, e do público, que neste tempo dilatado ainda agora apenas foi introduzido a um exercício do olhar e do testemunhar.

O bailarino cai, para a frente, rompendo os limites para além do espaço a que o seu corpo estava confinado, que não media mais do que o pequeno quadrado onde cabia na vertical. Pouco mais do que o espaço que ocupam os seus pés. A bailarina interrompe o seu padrão contínuo de vibração. Termina a música repetitiva percussiva inicial. Escuta-se um primeiro respirar fundo, das entranhas da caverna do corpo humano da bailarina. Inicia-se um segundo momento desta "Fecundação".

*Is everybody in?*
*Is everybody in?*

Este corpo fora e intensamente dentro do tempo, numa outra temporalidade, é um corpo compósito, um corpo a ser concebido, um corpo por nascer e simultaneamente um corpo cujos restos são escavados da terra, onde havia sido enterrado, e cujo esqueleto já se desfez em pó.

Este corpo compósito que surge na coreografia pela interpretação dos dois bailarinos torna explícita na coreografia a personalidade heterogénea de ambos os criadores, cujos percursos passaram por formação académica, na dança e no teatro, e por uma mundividência que os levou a estudar com 'mestres' e a habitar culturas tão distantes quanto os Estados Unidos ou a Índia.

Neste compósito deshierarquizado que é este corpo (imagem dos dois corpos num só), mas informado por uma consciência crítica do lugar da fala dos corpos eloquentes (também os dos bailarinos) instalam uma perturbação e uma dúvida, uma ferida, sobre a visão eurocêntrica do mundo (apesar de conscientes e críticos da sua localização eurocêntrica no mundo) e compõem uma dança de pensamento mágico pela evocação multi-referencial que encontramos, num mesmo instante e a cada novo segmento coreográfico, no corpo de cada um dos bailarinos.

Esta complexa partitura coreográfica nunca cede a facilitismos e desafia a resistência e curiosidade do espectador.

De algum modo, fica mais claro o desenho de personagens esboçadas, não totalmente nítidas e definidas, que já se pressentiam nas peças anteriores. Do mesmo modo também há uma pulsão de sugestão narrativa ("sugestão" é a palavra-chave, porque não é uma narrativa linear ou fechada) que também já se enunciava nas peças anteriores. Nesse sentido, também pelo conteúdo formal do vocabulário de dança, recorrentemente Nijinsky e a sua *A Sagração da Primavera* (1913) ou *L'Après-midi d'un faune* (1912) – talvez mais este último – vai tendo algumas aparições por ali.

Joana e Hugo reformulam, à luz do século XXI, de forma menos provatória ou escandalosa, uma ruptura identificada em Nijinsky por Jacques Rivière em 1913:

> «Ao quebrar o movimento e ao trazê-lo ao gesto simples, Nijinsky causou o retorno da expressão à dança. Todos os ângulos, todas as quebras na sua coreografia, têm apenas por objectivo a fuga da emoção; prendem-na e contêm-na, pela sua perpétua mudança de direcção, priva a emoção de qualquer escape e aprisiona-a pela sua total brevidade. O corpo já não é o meio de fuga da alma; pelo contrário, colecta-se e recolhe-se em volta da alma (...) A restrição imposta pelo corpo à alma veicula no corpo uma espécie peculiar de espiritualidade que é visível em todas as suas formas»
>
> (RIVIÉRE, 1983 [1913]).

Joana e Hugo reorganizam estes signos: eles quebram os gestos simples e recombinam-nos com movimentos do glossário balético, confundindo uns e outros num código de dança que é impregnado pela sujidade erótica do mundo e onde não há fronteiras que os separe. Tudo participa de tudo.



"Fecundação e Alívio" é alimentada por uma matéria de pesquisa múltipla, complexa e ampla, que coexiste naturalmente numa nova linguagem expressiva do corpo do século XXI, consciente do seu passado e a desenhar um futuro a partir de alicerces sólidos – neste caso claramente traduzidos na não renúncia ao léxico e técnica académica do bailado. De forma substantivamente diversa, em termos dos usos dos corpos, importa estabelecer aqui um paralelismo com a expansão das possibilidades técnicas do corpo que William Forsythe pesquisou na sua dança contemporânea de fundamentação profundamente técnica e académica do bailarino, em finais do século passado, dando novas coordenadas e sentidos – estéticos, simbólicos, orgânicos, sociais, visuais – à organização da coordenação geométrica de partes fragmentadas do corpo. São particularmente significativas para esta questão a icónica peça *In the Middle, Somewhat Elevated*, criada para o Ballet da Ópera de Paris em 1987, e aquelas que criou na fase do Ballet Frankfurt (onde esteve de 1984 a 2004), em peças como *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990) ou *The Loss of Small Detail* (1991).

Há uma base formal e académica que é explorada de forma desafiadora em "Fecundação e Alívio" por exemplo ao expor em simultâneo, ou em sequências quase em paralelo, ideias muito distintas, recombinando-as para produzir uma nova vivência e organização e imagem de representação do corpo em movimento. Nesta escultura fragmentada de segmentos do esqueleto humano (às vezes até em maior detalhe, ao coreografar o olhar, por exemplo) surgem novas configurações e novas formas da fisionomia. A inscrição de um conhecimento incarnado é também inscrição do mistério e do desconhecido. Mas enquanto Forsythe pesquisava num território que elogiava uma erudição radicalmente contemporânea de um corpo exemplarmente académico e competente na performance da técnica, fazendo da forma o conteúdo, Joana & Hugo abordam as possibilidades da elasticidade e fluidez do corpo nestas coordenadas numa quase exibicionista qualidade atlética, balética e acrobática com uma sujidade, desordem e desmesurada humanidade na expressão e vivência do desejo.

O corpo compósito que dança é um corpo que celebra a erudição eloquente da obra de arte, ao mesmo tempo que se debate com as suas pulsões mais primitivas e elementares e se espanta maravilhado perante o abismo do mistério, do que é exterior e do que é interior. Já não estamos no distinto edifício da academia de bailado, que Forsythe desafiava mas ainda deixava reconhecível – como sobre ele dizia Jonathan Burrows. Estamos de volta à selva, à floresta, às entranhas da terra e do pulsar humano. Estamos carregados com o peso do conhecimento adquirido ao longo de séculos e somos ainda habitados pela pólis e a vida em sociedade. Estes corpos têm memória. Não esquecem. Estão contaminados de saber mas permanecem desejantes. Não esquecem mas conseguem libertar-se, ou conseguem fazer do conhecimento um instrumento de libertação sensorial e emocional do corpo. A viagem que fazem, no seu domínio físico de alta performance, é conscientemente de uma escolha por um caminho alternativo, comandada pela vivência dos sentidos e da religação à terra.

*Is everybody in?*
*Is everybody in?*
*Is everybody in?*

Se Ruth St. Denis estará na peça, de forma mais evidente, pelas viagens ao orientalismo que marcou muita da dança icónica que fez (*Radha*, em 1908; ou *Life and Afterlife in Egipt, Greece and India*, em 1916, são apenas dois exemplos), o desempenho dos dois bailarinos é assombroso. Percorrem diversos temperamentos e padrões rítmicos e geométricos, quase como os frescos que Isadora Duncan viu nos "vasos" gregos expostos nos museus de Paris que tanto inspiraram as suas danças. Joana e Hugo criam um painel quase barroco (porque excessivo) do detalhe das figuras e das referências, que são muito férteis para fazer voar a imaginação dos sentidos que apreendem um repertório de signos provenientes de múltiplas latitudes coexistindo em cada corpo numa harmonia fulgurante, inesperada e profundamente significante. O teatro volta a fazer-se presente no sentido das silhuetas de personagens que se vislumbram.

Para além da dramaturgia contemporânea, esta peça tem uma sugestão de narrativa, de história, mais visível do que nas peças anteriores, levando mais longe uma pesquisa do corpo que vêm reafirmando nas últimas peças. Em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", chegam à unidade de referência do seu programa artístico, e este texto é apenas um primeiro olhar, ainda genérico, debruçado sobre uma tessitura de detalhes e pormenores cuja análise fica por fazer.

Se por esta obra ecoa Nijinsky, a que mais ressonância faz parece ser *L'Après-midi d'un faune*, também pelo conteúdo, mas invertendo os papéis, dando maior protagonismo e margem de acção da luxúria e entrega ao prazer à mulher. Não é apenas na sugestão narrativa que esta inversão ocorre. "Fecundação e Alívio" dá sinais do espírito do tempo. Inscreve-se nela uma relação de poderes crítica de uma visão patriarcal da sociedade, erguida sobre o desejo masculino, debruçado sobre a figura da mulher, perpetuando a imagem da musa. Esta narrativa tem estado presente em muita da História da Dança e acompanha toda uma corrente artística contemporânea que recusa a representação fálica como icónica na dança e a mulher-bailarina como objecto de desejo.

O fauno fálico de Nijinsky é apenas uma parte desta revolução. De forma radical, a coreógrafa australiana Florentina Holzinger ofereceu uma nova perspectiva sobre *Apollon Musagête* ("Apolo e as suas musas" em português) de Balanchine (de 1928) com o seu *Apollon* (2019), precisamente para derrubar do pedestal a imagem construída da mulher perfeita, criada apenas para deleite e inspiração do deus Apolo. A peça de Balanchine é de 1928, com música de Stravinsky, criada para os Ballets Russes de Diaghilev. Todo o bailado é um tratado de dança, que podemos ler, segundo o olhar de Florentina, como sendo machista entre o deus Apolo (dançado por Serge Lifar) e as suas musas: Calliope representava a poesia e o ritmo; Polymnie o mimo; Terpsichore, de acordo com Balanchine, combinava «o ritmo e a elegância do gesto, revelando assim a dança ao mundo e tomando o lugar de honra na corte de Apolo» (BALANCHINE, 1969).

Novamente, também aqui as influências de outros tempos e de outras culturas – como já foi referido relativo a Ruth St. Denis. Stravinsky concretizou o desejo antigo de compor «uma partitura sobre episódios da mitologia grega e plasticamente interpretados por uma dança de escola dita clássica», como escreveu na sua autobiografia (STRAVINSKY, 1962 [1935]). É curioso que Lincoln Kirstein (co-fundador do New York City Ballet) tenha escrito sobre este bailado que ele «demonstra que a tradição não é simplesmemte um porto ao qual regressamos depois de infidelidades excêntricas» (KIRSTEIN, 1984). Ou seja, depois dessas "infidelidades excêntricas" da dança concretizada nas experimentações mais livres da expressividade do corpo em finais do século XIX e inícios do século XX – Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Hanya Holm, Martha Graham... – Blanchine empreendia um regresso a "uma dança de escola dita clássica", mas plena de rupturas e inovações.

Modos de transportar ou apoiar as bailarinas são aqui experimentados, como fazê-las girar muito próximo do chão, assim como a forma exploratória do uso das pontas. Um dos maiores feitos reivindicado por Kirstein é Balanchine ter conseguido aqui, pela primeira vez, fazer um homem sozinho ser o suporte e transportar três bailarinas. Não é por acaso que na abordagem de Florentina, a referência a *Apollon Musagète* seja a do esplendor da arquitectura fálica da dança, uma espécie de jogos olímpicos do bailado de exaltação do culto do masculino. "Fecundação e Alívio" é a redenção da história da dança. E é a dança renascida. A dança consciente dos corpos humanos que lhe dão vida e aberta a outras perspectivas sobre o mundo, criando novas mitologias e usos e combinações inusitadas de gestos e movimentos, mas focada no feminino. "Fecundação e Alívio" é a fecundação da própria obra artística assumindo a sua identidade feminista.

*Wake up*

A concepção, sendo êxtase e paixão, é também violência, acto de consumo e esgotamento do outro. No caso em particular desta peça, a fecundação é a manifestação do apoderamento do feminino, o uso do corpo sobre o corpo do outro, sendo aquele acto liberto da consequência biblíca que seria a concepção de um outro ser para se tornar entrega em luxúria ao prazer de um esgotamento de um ser no outro. A maternidade não é para aqui chamada. Pelo menos não no sentido convencional. Enquanto, por oposição ou paradoxalmente, há uma ideia de gestação, de criação, de fecundação que é profundamente fundadora do significado profundo da peça. Essa é a potência do feminino aqui exposto, que se pode esvair em sangue, mas não necessariamente por via de menstruação (o feminino não menstrua necessariamente).

A potência do feminino manifesta-se antes por uma conexão com as entranhas, expostas externamente, equiparando a composição coreográfica à articulação visível de órgãos internos que ganham uma materialidade e eloquência física exterior, ampliada nos movimentos inventivos e retorcidos do corpo. Daí também que o próprio uso do som faça parte do catálogo de vocábulos da dança como expressão física simultaneamente de impulsos internos e externos – e passa muito por uma vocalização de respirações e suas variantes.

Nesse sentido, estabelece-se a conexão com uma reivindicação da postura de Ana Hatherly, citando uma crítica que a própria escreveu na Colóquio Letras, em 1975, sobre o livro de poemas *Onde o silêncio do Corpo*, de Isabel Ary dos Santos Jardim, onde enuncia a paridade entre homem e mulher, «obtidas pela via imanente do amor, no congresso carnal entre ambos», como se lê na introdução que é feita à sua crítica:

> *Eis a mulher já não 'objecto privilegiado do desejo' mas a nudez da mulher perante o desejo, que é de dois, e de que se desprende a beleza possível de fusão, surgindo como uma espécie de fatalidade ritual que anuncia a dissolução última que o acto erótico prefigura.*
>
> (HATHERLY, 1975)

A consumação do acto ritualístico de canibalismo erótico não é destituído de energia criadora, não é estéril ou infértil. É um gerar que se gera a si próprio porque gera uma afirmação de ser, libertário, e nesse acto de exercício de poder, consuma a criação da obra artística, neste caso da dança. Nesse sentido, há uma força simbólica única nesta peça: a fecundação do que é gerado, esse novo ser, é a dança ela própria.



A composição toma por inspiração motora Bruno Latour e o conceito de irredutibilidade. Toda a peça é um jogo de sedução ou provocação com o estilhaçar das possibilidades que esse termo suscita, desde logo essa abertura em multi-direccional, interseccional, multi-referencial. Um jogo erótico canibal que abre toda uma série de leituras possíveis sobre a obra, nomeadamente na dissecação do léxico coreográfico e numa abordagem por parte de quem testemunha – o espectador especializado – que nesta peça, mais do que nas outras ou talvez informado pelo conhecimento retrospectivo das anteriores, tende a supor que a abordagem de Joana e Hugo à composição coreográfica não é tanto a de uma invenção de movimento e/ou pesquisa de novas imagens criadas pelo corpo ou possibilidades expressivas do vocabulário físico, mas mais um labor de escrita e reescrita, de composição e edição, de repetição do gesto e trabalho sobre o detalhe, o pormenor. Há toda uma convocação de um léxico retirado de múltiplos referentes que se organizam em combinações novas para uma dança que assume uma identidade de evidência e manifestação do que já existe no mundo, no seu sentido original de revelar, dar a ver, tornar visível. Neste sentido, a fecundação do que é gerado, esse novo ser, que é a dança ela própria é a da fecundação de algo que já existe, mas que é restituído como visível ao mundo numa reconfiguração nova, informado por múltiplas referências, não renunciando às académicas.

Da colecção de peças que criam – o grupo de pesquisa que fundam juntos, NuIsIs ZoBoP, é de 2004 –, há uma colecção de obras coreográficas que participam de uma mesma família de formulações filosóficas e físicas que se iniciam em *O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno* (2015), prosseguem com *Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre* (2017) e *Dos Suicidados – o Vício de Humilhar a Imortalidade* (2019) que tem continuidade, mas não desfecho nem síntese, embora detenha alguns sinais de poder apontar nesse sentido, neste "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo".

*This little game is fun to do*
*Just close your eyes, no way to lose*

"Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" é surpreendentemente a história de uma criação de uma dança. Esta peça, ao contrário das três anteriores criadas nesta colecção de modelo criativo, tem uma dramaturgia contemporânea que mantém o traço fragmentário, mas introduz elementos mais passíveis de suscitar no espectador informado

indícios de uma narrativa. Nesse sentido, o clímax ou a conclusão encontra o seu momento fulcral, ao nível simbólico, imagético e coreográfico, na bailarina com a perna esquerda levantada acima da cabeça e a mão direita fechada num punho cerrado levantada no ar ao nível da perna esquerda.

Estamos com duas horas passadas sobre o início do espectáculo. Escutámos *Celebration Of The Lizard* de Jim Morrison, que se aproxima do fim.

Esta é a imagem da revolução, da insurreição: o corpo que se dá à luta, transgressivo, tanto na sociedade como na própria história da dança, incluindo aqui o símbolo dos movimentos de emancipação feminista. Há um culminar de um estado de espírito que está em sintonia com as questões fracturantes dos tempos que vivemos, incluindo aquelas por que batalha Bruno Latour que, a par do conceito de irredutibilidade enunciado pelos criadores como fazendo parte dos elementos filosóficos de pesquisa que informam esta obra, se afirmam também numa tomada de posição relativa ao Antropoceno e à responsabilidade da acção humana sobre o esgotamento do planeta, e o apelo a uma radical mudança de perspectiva e de posicionamento do corpo na sua relação com a terra.

Dos discursos críticos do Antropoceno, de que Bruno Latour é um dos mais eloquentes sismógrafos, sabemos que estamos todos ligados e todos participamos de um ecossistema muito mais rico e diverso de que o humano é apenas parte e de que o corpo humano é apenas um entre outros corpos. Em "Fecundação e Alívio", corpo e chão são continuidades fluídas, tornando ainda mais pertinente a interrogação de Bruno Latour: onde aterramos? Para já, a questão fica apenas suspensa. Entretanto, regresso a essa imagem iconográfica potente da bailarina com a perna esquerda levantada e o braço direito elevado ao ar, de punho cerrado, para somar a esta uma figura recorrente de Isadora Duncan que expressa a sua relação com a natureza, com os braços abertos elevados ao ar, enquanto Ruth St Denis levantava um único braço, evocando também a natureza, quer fossem montanhas altas ou uma inspiração mais etérea de relação com o céu. Cruzam-se com estas figuras da dança inscritas no nosso imaginário, outras imagens de deusas hindus nas suas posições icónicas.

Todas as figuras humanas são escritas com rigor e demoram-se a instalar-se em cena, repetindo-se, afirmando uma existência que não é mera e fugaz passagem, mas um sublinhado erudito e elaborado de uma escrita precisa e rigorosa. Desta construção de iconografias em movimento, consta a insurreição, o desvio, a falha. Este tom percorre esta colecção de trabalho da Joana e do Hugo mas aqui ganha uma silhueta textual peculiar. É curioso que uma das referências desta peça seja Ana Hatherly e essa história supostamente de fundo de que queria ser cantora de ópera e de que esse foi um sonho falhado. Esta informação é atravessada por um outro sonho falhado, que cruza música e dança, e cruza uma reconfiguração dos planos do chão e do ar e das suas correspondências relativamente ao corpo humano, parte de cima, tronco, braços, pernas, que é o de Delsarte, esse influenciador de muitos modernistas da dança, autor da teoria sobre a expressão humana, *Estética Aplicada*, que também terá influenciado Ruth St Denis.

François Delsarte (1811-1871) é um cantor francês que perdeu a voz e se dedicou a tornar audível e eloquente a voz do corpo, atribuindo-lhe competências e significados anteriormente ilegíveis, mais conhecidos por codificação dos gestos e dos movimentos. A teoria que ele constrói é baseada na observação, durante anos e anos, do movimento de prisioneiros, da distinção entre as acções de mães por relação com as enfermeiras que cuidavam de bebés, de soldados, o comportamento de pessoas sofisticadas, o comportamento de pessoas comuns na rua... «Ele observava dor e êxtase, desespero e exaltação», escreveu Walter Terry no livro dedicado a Ruth St. Denis (TERRY, 1969).

A imagem da bailarina naquele preciso momento da peça "Fecundação e Alívio" convoca múltiplas divisões e análises do corpo humano em culturas muito diversas, com possibilidades de leitura segundo lógicas geométricas, mitológicas ou outras. Uma dessas outras pode ser a de Delsarte, concebida depois de observar comportamentos de pessoas em contextos de grande diversidade de emoções, condições e relações.

Delsarte dividiu o corpo em três áreas elementares: a parte baixa do abdómen correspondia à zona física; a parte central do corpo, o torso, à zona espiritual; a cabeça correspondia à zona mental. Todo o espaço situado ao nível de altura de cada uma destas zonas do corpo era-lhes atribuída a mesma classificação e subdivisão. Ou seja, o braço, do ombro até ao cotovelo, representava a fisicalidade; a partir do cotovelo para baixo, correspondia à área emocional e a mão era relativa à parte mental. Levantar os braços constrói assim uma imagem de contactar com uma zona espiritual acima da cabeça. Esta relação entre um segmento do corpo e o seu significado está presente em muitas criações de Ruth St. Denis, seja nas influências das tendências mais do Vaudeville, mais mundanas e de variedades, mas principalmente na inspiração das danças orientais, incluindo as danças de rua de raparigas na Índia em que o movimento está mais sustentado nos pés.

Uma associação e leitura livre entre estas referências e as imagens em movimento escritas pela dança da Joana e Hugo permitem um exercício de reconstrução de geografias emocionais, físicas e orgânicas em que o corpo se constitui enquanto território ele próprio e todo ele é chão. As divisões que o subdividem em céu, espírito e emocionalidade são a própria evidência de que participam de um todo comum. Ressurge Bruno Latour e essa interrogação: onde aterramos? E aqui ressurge toda uma concepção do mundo, o desafio a olhar a partir de novos paradigmas e a consciência de que tudo participa de tudo. Ressurge uma visão critica sobre o fascínio pela conquista dos céus e as mais recentes competições capitalistas para ter poder sobre as viagens turísticas à lua. À imbecilidade dos gigantes capitalistas como Elon Musk que afirmam «não queremos ser uma dessas espécies de um planeta único, queremos ser uma espécie multi-planetária», sugere-se o contraponto: que primeiro sejamos um planeta de multi-espécies e celebremos essa heterogeneidade. Regressemos à terra. É esse o nosso corpo. É essa a dança que renasce em "Fecundação e Alívio". É neste corpo-chão que aterramos. É aqui que primeiro encontramos o prazer.

Agora, com a bailarina ainda com a perna esquerda levantada acima da cabeça e a mão direita fechada num punho cerrado levantada no ar ao nível da perna esquerda, depois de duas horas de ritual de movimento, Jim Morrison pode iluminar-nos com o anúncio do nascimento da obra de dança que se gerou a si própria:

*I am the Lizard King*
*Retire now to your tents and to your dreams*
*Tomorrow we enter the town of my birth*
*I want to be ready*



**BIBLIOGRAFIA**

**Ana Hatherly, "Recensão crítica a 'Onde o silêncio do corpo' de Isabel Ary dos Santos Jardim" in *Colóquio/Letras*, nº 28, Nov. 1975, p. 76.**

**Byung-Chul Han, *Louvor da Terra,* Relógio d'Água, Lisboa 2020.**

**Jacques Rivière, "Le Sacre du Printemps" in Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?,* Oxford University Press, Oxford 1983.**

**George Balanchine, *Histoire de mes ballets,* Librairie Arthème Fayard, Paris 1969.**

**Igor Stravinsky, *An Autobiography*, W.W. Norton & Company, Nova Iorque – Londres 1962.**

**Lincoln Kirstein, *Four Centuries of Ballet - Fifty Masterworks*, Dover Publications Inc., Nova Iorque 1984.**

**Walter Terry, *Miss Ruth. The 'More Kiving Life' of Ruth St. Denis*, Dodd, Mead & Company, Nova Iorque 1969.**

ABSORÇÃO
EPIFANIA
INOMINADA

# Absorção e epifania inominada

Afonso Becerra





Na dança a imagem que evolui no palco sente-se, experimenta-se. Não há a quadratura da palavra para mediatizar a perceção. Mesmo que a palavra estivesse presente, não conseguiria mediatizar a dança, sobretudo aquela que se apresenta como chão irredutível. Sem chão não há dança, mas também não há vida. E a vida sem dança fica menos vida.

Ana Buitrago, em *Sin función. Desplazamientos y miradas* (BUITRAGO, 2021), diz que a palavra e a escrita convertem o visível em invisível. Porém, a dança, penso eu, faz visível e experimentável o invisível.

*Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo* de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão é a intensificação disto. A intensificação do visível como via para apreender o invisível. Esse chafariz de revelações e inquietações que nos acerca da divindade. Essa fecundação necessária que nos renova. Esse alívio que nos sara e nos liberta. Esse gozo, sem o qual não há arte e sem o qual a vida tornar-se-ia uma opressão. O prazer contagiante do movimento, quando é arte. O gosto que nos oferece a arte, e que faz dela um exercício de amor. E a insurgência, cujo contrário é a submissão. Sem nos insurgirmos, talvez estejamos a cair numa escravidão. A escravidão hoje, no ocidente, não é óbvia, mas existe.

A revolta é uma condição da arte mais aprimorada e corajosa. A criação que não fica no conforto do já conhecido, do facilmente explicável e escrevível, a criação que nos desafia, nos surpreende e nos dá prazer.

Assim sendo, é muito possível que, nestas letras, eu não chegue a escrever nem a explicar *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*.

Acho que, afinal, acabarei por escrever e explicar a minha *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*. Ou talvez seja, um pouco, a de todas as pessoas que comigo partilharam esta experiência inesquecível.

A imagem com que nos adentramos no espetáculo celebra o artifício e o pensamento, de uma maneira impetuosamente corporal e física.

O primeiro que vemos são as linhas brancas que desenham um quadrado no chão preto, ao qual se cinge luz dourada. Dos ângulos esquerdo frente e direito trás desse quadrado sai uma linha diagonal, do dianteiro para a boca de cena, do de trás para o fundo. Uma diagonal que chega aos ângulos de outro quadrado em que o primeiro se inscreve.

No meio, uma Bailarina. Com a mesma altura, mas por detrás do limite do quadrado, um Bailarino. Ambos vestem apenas umas calças pretas muito curtas.

A posição inicial, erguida, de ambos, não é relaxada nem natural. Conseguimos nela apreciar a vontade de forma, embora essa forma geometrizante (que faz do corpo humano geometria) também não se nos apresente como tensa ou antinatural. Antinatural não é. Mas natural também não é.

Assim, o ingresso é realizado através de um âmbito de tendência abstrata que, como nas composições de Anne Teresa de Keersmaeker, parece esconder uma matemática. Números ocultos que fazem de ponte entre o visível e o invisível sensível. Porque o podemos sentir. As cifras que ligam corpo, coreografia, energia, empatia, todo o físico, com o metafísico.

Na primeira parte chama a atenção a ancestralidade, tanto pela repetição ritualística de movimentos como pela utilização musical da percussão e da instrumentação de sopro. A percussão de tambor e uma espécie de crótalos, com pulso contínuo. Remete para um timbre arcaico. Como o instrumento de sopro o faz, embora este alcance, em algumas secções, as liberdades expressivas do jazz.

A bailarina desloca-se pelo espaço quase como a evocação de uma deusa guerreira. O caráter, a força, a pujança, não estão nas vestes, nem nas joias, nem na maquilhagem, nem numa cenografia. Tudo se concentra nos corpos, na sua sobrenatural potência e elevação.

Somente o desenho geométrico, umas poucas linhas brancas sobre o chão preto. Se calhar, limites simbólicos da zona mágica em que se dá *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo me Insurjo*.

Predominam as mãos cerradas na imensa maioria dos movimentos e posições da Bailarina. Algo não usual na dança contemporânea em geral. Sobretudo quando os punhos cerrados são mantidos em toda uma sequência de uns vinte minutos e vão aparecer, com profusão, depois. Uma restrição nas extremidades facilmente assimilável, por qualquer pessoa, com o gesto emblemático da luta, do boxe, até da saudação comunista, embora nenhuma destas simbologias sejam aqui utilizadas.

Do meu ponto de vista, mais formalista do que hermenêutico ou exegético, os dois punhos constituem duas terminações circulares irregulares que fazem simetria com a cabeça e que, junto com ela, se somam numa trindade superior. Ou até, se quisermos brincar com a imagem, um tridente, mas com dentes esféricos. Um tridente como o que está no símbolo da NuIsIs ZoBoP?

Aliás, nas frases coreográficas da bailarina, que se vão repetindo em diversas disposições espaciais, conseguimos reconhecer uma codificação na utilização das mãos. Por exemplo, cerradas acima dos olhos a apontar para o céu, com a cabeça inclinada para atrás, passam, depois, a ser situadas diante do plexo solar e, finalmente, em ambos os lados do corpo quando os braços se estiram em cruz. A partir daí, como se fossem duas esferas oculares, vão colocar-se em diferentes posições com respeito ao resto do corpo. Em configurações simétricas e assimétricas com muita força energética, visual e estética.

Estas três cabeças ou a duplicação dos olhos em quatro, se contarmos as mãos cerradas como esferas oculares, figurariam uma criatura fantástica, um ser extraordinário. Certo é que a dança, nesta peça, transforma ambos os bailarinos em seres extraordinários.

A simetria forma parte da peça do princípio até ao fim. O movimento da bailarina divide o seu corpo em dois segmentos, esquerdo e direito, com uma rica articulação de realizações gestuais, muito primorosas, que sempre transcorrem de maneira simétrica ou assimétrica. O traço é sempre muito limpo e bem definido. Denota grande decisão bem como implicação total. No entanto, aparece produzido como se fosse uma reação instintiva.

Eis um dos grandes enigmas fascinantes desta peça: toda a geometria e artifício na coreografia, no desenho quadrangular do chão, acompanhado pela luz, toda a abstração, e, porém, toda esta conexão, que eu atrever-me-ia a qualificar de visceral e profundamente instintiva. Talvez graças à estabilização procurada pela repetição e variações de movimentos, posições e gestos. Também pela alta exigência energética e de força que implicam.

As repetições e variações de frases de movimentos e poses são outro reforço mais da simetria. Segundo Juan Eduardo Cirlot, no seu *Dicionário de símbolos*, a simetria «É um equivalente de consecução, coroação de um trunfo e equilíbrio supremo (como no caduceu, nas gravuras de Naksh-i-rustam e nos escudos heráldicos)» (CIRLOT, 1958). Circunstâncias muito próximas ou coincidentes com as sensações de grandeza e majestade que produz a dança da Bailarina.

Por outro lado, contra a tendência humana de atribuir significado a quase tudo o que vemos, a repetição é um ótimo neutralizante. Repetir opõe-se a qualquer redução e anula o dualismo forma-significado ao deter a progressão lógica.

Os movimentos, gestos, poses e trajetos que se repetem, entram, desta maneira, numa espécie de ciclicidade ritual. Origina-se uma libertação dos determinismos semânticos. É provocada uma espécie de automatismo mágico, que nos arrasta na sua circulação.

Cria-se o reconhecimento dos elementos que se repetem, causando-nos um modo de familiarização com eles sem necessidade de uma identificação. Não é a nossa semelhança com o que estamos a olhar no palco o que nos aproxima dele. Existe uma distância similar à que nos suscita o extraordinário. Mas a cativação é inelutável. Os ciclos de repetições, modulados por algumas variações, segundo o seu número, vão transportar-nos. Vamos transitar por passagens assombrosas. Reconhecimento e surpresa interligados. Expectativa cinética, motivada

pela mesma repetição, sem que a sua satisfação ou frustração feche nada. Talvez porque esta peça, *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, é um sortilégio ou encantamento o que abre.

Igualmente, na primeira parte, chama muito a atenção o enorme contraste entre a Bailarina, a deslocar-se com giros, posições de força, grande amplitude, face ao Bailarino, com um movimento de contenção e retenção, num segundo plano da imagem cénica, situado no centro do fundo do palco.

Do ponto de vista frontal, muitas vezes a bailarina vai tapar a visibilidade do Bailarino, quando se coloca à sua frente e em muitas das suas deslocações em diagonal.

São curiosos o contraponto e a relação indireta entre a Bailarina, a despregar uma força centrífuga e extrovertida, a ocupar os lugares principais do espaço, e o Bailarino, a despregar uma força centrípeta e introspetiva, a deambular pelo segundo plano e pelas margens. Não é assim o tempo todo, mas em muitas ocasiões sim. Até que, mais adiante, o contacto entre Bailarina e Bailarino vai ser direto. Ele vai ficar debaixo dela. Vai inclusive ser uma espécie de chão, tão vulnerável quanto irredutível. Metáfora perfeita do ser humano.

Há, nesta peça, em geral, uma curiosa conexão com o exotismo que já forma parte do longínquo património português. É inevitável observar posições corporais de herança indiana e ióguica. Portugal orgulha-se, fundamentadamente, de ser muito maior do que a sua extensão geográfica, porque contém Oriente e Ocidente. Nesta peça de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão consegue-se sentir essa riqueza de referências bem como o convite para a viagem.

Muitas das posições da bailarina permitem lembrar as da dança Odissi ou Kathakali. Na flexão das pernas e dos braços, na concreção coreográfica das mãos como *mudras*, na utilização do olhar. Também no trabalho das presenças. Por exemplo, o enigmático estar em cena do Bailarino, que parece operar pela conjugação de duas polaridades, como se fosse uma emanação de Ardhanarishvara, manifestação do deus Shiva, Senhor da Dança. Uma efigie que é metade homem, o próprio deus Shiva, e metade mulher, a sua esposa Parvati, expressão de uma ação recíproca de elementos masculinos e femininos no ciclo cósmico. A primeira dança criada por Shiva Ardhanarishvara foi tosca e selvagem (*tandava*), enquanto a criada pela sua metade Parvati era delicada e gentil (*lasya*).

Em *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, é a Bailarina quem age de uma maneira mais vigorosa e forte, enquanto o Bailarino o faz com mais delicadeza e suavidade. Há, neste sentido, uma atraente inversão dos papéis atribuídos de acordo com o sexo do intérprete.

Por entre a marcialidade guerreira da Bailarina, e também em alguns movimentos do Bailarino, o girar, agitar, abanar cabeça, braços e mãos, parte inferior das pernas, centro do corpo, faz com que o ar e a respiração formem parte invisível e circular do movimento e das posições em que se dá.

O sopro da respiração, produzido pelos movimentos de agitação e giros de diferentes partes do corpo, que se vai contornando na progressão das frases coreográficas, em como estas modificam o espaço cénico, queima com um fogo muito profundo e eletrizante. Um lume que sai desses dois entes dançantes, e que nos afeta como um feitiço.

Quando cessa a música de percussão e sopro, a cena parece mudar. A utopia do silêncio só é preenchida pelo sopro sonorizado e sincronizado dos dois bailarinos. Ouvimos o alento da respiração como mais uma extensão do movimento.

Nesta parte as mãos da Bailarina abrem-se. Os punhos cerrados só vão aparecer como uma lembrança. Um motivo coreográfico que reaparece em pequenos trechos.

O Bailarino penetra no quadrado central, que já percebemos inscrito noutro quadrado maior que encerra toda a superfície do palco.

O sopro expirado acompanha o ímpeto de cada movimento. A luz faz mutar o espaço ao intensificar-se nos dois lados que formam o ângulo frontal da direita, nesse espaço entre os dois quadrados.

Grande parte dos movimentos do Bailarino parecem gestos autorreferenciais, braços e mãos a abraçar o corpo, a percutir nele, dedos a tatear o ar, até uma mão entrar dentro da boca.

Sem pirotecnia espetacular nem balética, cada um desses dois mundos dançantes, a Bailarina e o Bailarino, têm ações de clímax. Penso, por exemplo, nas ondulações compulsivas do tronco e da cabeça dela, com as mãos e os joelhos apoiados no chão, enquanto agita a metade inferior das pernas.

Entra música de corda. O espaço colhe profundidade pela luz e pela distribuição do duo. A Bailarina vai para o fundo. O Bailarino vem para a boca de cena, veste um casaco que não é um casaco. Há uma evolução continua e imparável, embora composta por muitas repetições e variações de movimentos. A Bailarina desloca-se a seguir as trajetórias que marcam as linhas brancas do chão, em alguns casos a dar saltos sobre os dois pés juntos.

Depois dos compassos de violino, continua a música da respiração a tornar audíveis os impulsos dos movimentos.

O Bailarino, de costas, com o casaco aberto por detrás, a lançar as mãos e os braços em diferentes direções, oferece uma imagem andrógina. A ondulação do seu corpo magro e a delicadeza de muitas das suas poses remetem para uma sensualidade afastada do sexual. Porém, a volúpia está presente, numa versão inédita.

Na figura do Bailarino, de muita singularidade pela fisionomia, as formas do corpo e a estética, gera-se um grande magnetismo derivado da soma de opostos e da sua rentabilidade metafórica. A já referida vulnerabilidade com, porém, a irredutibilidade. A delicadeza e a sinuosidade ondulante do, tradicionalmente, associado ao feminino e o masculino biológico. A dança que se vê é biologia e, ao mesmo tempo, desafio à biologia.

Na Bailarina, porém, parece haver uma unidade de solidez rutilante. O brilho do poder, a autoridade. O brilho dos movimentos executados com inalienável decisão, sem hesitação. Alegoria do vigor e da fecundação.

Os focos de luz à vista do público, nos laterais e a encher o firmamento sobre o palco, a linha de luz no limite do proscénio, e os diversos espaços geridos pelo desenho de luz, articulam o devir da peça. Também contribuem para a geometria abstrata que comentei ao início. Há mesmo partes em que as mudanças da luz parecem mover os fios do desenho.

Quando entra a Sonata para violino número 9, *Kreutzer Sonata,* Beethoven, já ocorreram diversas modulações de luz, com zonas noturnas contrapostas a outras mais solares.

A Bailarina cerra os olhos, as mãos abertas apertam o peito, os pés tateiam o chão.

O Bailarino desloca-se pela horizontal, todo o seu corpo rente ao chão.

Os braços e as mãos da Bailarina movimentam-se com sacudidelas e tremores que contrastam com a marcialidade que nela imperam. Na última parte da Sonata para violino chega a ensaiar passos de ballet, trabalho de pés em meia ponta, um elevado número de *fouettés em tournant*, se calhar até os trinta e dois da Odile no Ato III do *Swan Lake*.

Repetem-se em variação poses e movimentos, que são como mantras de uma dança ritualística.

Ele solta o cabelo longo e da horizontal, com o corpo fletido, vai ganhando a verticalidade, de um lado para outro a fazer girar o tronco e o cabelo, a procurar a inércia para lançar braços e mãos.

O olhar muito aberto para o céu continua a ser uma constante, poucas vezes abandonada. Isto também contribui para esta perceção de uma dimensão mística, estranhamente vitalista.

Uma das sequências mais especiais desta peça é a que antecede o final. A única em que há uma relação direta e física entre os dois entes dançantes.

Os equilíbrios alterados que afiaram a nossa atenção, aqui, nas posições que a Bailarina executa em cima do corpo prostrado do Bailarino, tornam-se em passos de faquir.

Há a possessão do corpo dele por parte dela, nessa sequência em que a Bailarina se move em cima do Bailarino.

Os pés, as mãos, todo o corpo dela, apoiam-se no seu corpo prostrado.

O Bailarino, aqui, passa a ser, literalmente, esse chão irredutível. A Bailarina, talvez, a fecundação.

As imagens dela a cavalgá-lo têm reflexos míticos. Entre os dois compõem uma só figura de reminiscência totémica.

Nesta sequência, de apertado contacto físico, gera-se uma relação que, até agora, nunca existiu. Porém, continua a não se dar uma relação pelo olhar.

A imagem composta, capitaneada pela Bailarina, o tronco e a cabeça pertencem-lhe, chega a ter quatro pernas e quatro braços, como uma aranha, um animal fantástico.

O sopro binário de inspiração-expiração, abrir-fechar, expandir-contrair, feminino-masculino, acima-abaixo, ativa-passivo, etc., oferece uma pulsação de ritmo hipnótico.

Os pés dela a pressionar o peito dele, com todo o peso sobre ele, ou o pé na nuca, na bochecha, no pescoço... a mim produziram-me grande impressão e inquietação.

A luz azulada nos limites da cena contrasta, às vezes, com a brancura marmórea dos corpos.

As zonas mais escuras, a claridade radiante, os espaços que a iluminação modula, fazem com que os bailarinos sejam figuras escultóricas maravilhosas. Confere-lhes o estatuto de entidades supra-humanas.

Talvez a incrível força e resistência com que dançam também seja outra qualidade que os eleva por cima de qualquer ser convencional.

A parte inferior das pernas a bater como asas, quando o corpo está no chão, a boca que se abre ao máximo, as poses que apontam para o céu, num tempo mais lento, com a canção final, conseguem que estejamos num estado de possessão divina.

Outra perceção apoderou-se de nós.

A acumulação do ritual da dança resulta numa epifania inominada.

A Bailarina, só, a limpar os olhos com as mãos, a avançar para nós, com os braços em cruz e os indicadores erguidos. E, depois, aos mãos juntas que vão para o peito e para diante da cintura, trazem o final para fora do palco, no horizonte que nós olhamos absortos.

Podemos apreciar uma tendência para a máscara neutra nas caras, com os olhos muito abertos, exceto em algumas partes do fim, na Bailarina, em que cerra os olhos. E em alguns diferentes momentos do Bailarino.

Quando a Bailarina cerra os olhos na última parte, isto coincide com movimentos mais suaves e lentos, com o silêncio respiratório, com ausência de movimentação.

No caso do Bailarino o olhar, em muitas ocasiões, parece virado para adentro. Além disso, muitas das posições do seu corpo acabam por ocultar a cara, escondida atrás das pernas, braços e mãos abertas, ou quando se posiciona de costas para o público.

A neutralidade facial elimina as contingências expressivas quotidianas e qualquer ricto parasitário ou acessório.

A neutralidade do rosto faz com que haja uma aproximação à utópica equanimidade atitudinal e até espiritual. Quase se instala um hieratismo deífico e a-histórico que faz desaparecer o tempo, nas suas diversas dimensões.

Às vezes o olhar de ambos lembra-me o de um equilibrista a caminhar pela corda bamba. Máxima atenção e concentração com uma consciência plena de todas as partes do corpo e uma amplificação reverberante da presença.



Saio do espetáculo e não sei quem são a Bailarina e o Bailarino. Talvez exista um núcleo interno substancial que defina a identidade de ambos. Porém, acho que ambos são duas entidades dançantes integradas noutra, supra-humana, a da peça *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*. Uma cerimónia que os vincula e da qual não podem subtrair-se. Uma ligação que, com certeza, afeta o núcleo mais fundo do seu ser.

Neste sentido, são entes que a dança transforma, porque possuem um potencial de ação que os conduz além das suas pessoas.

Há uma plenitude e uma afirmação da presença, claro que sim. Mas também uma estranheza e algo além da presença.

O seu ser em ato, o modo de acontecer no contexto da peça, a execução das poses, movimentos, gestos e deslocações, e a relação que se dá entre ambos e connosco, nunca se esgota nem se consome. Daí que a Bailarina e o Bailarino não se identifiquem com as suas pessoas, nem com a sua presença, porque, nesta peça, as excedem.

A combinação dar-se/ocultar-se é um atributo próprio destes seres que acontecem na dança. Nesta dança. Entes magnéticos que também se definem por uma ausência de raiz, constitutiva. Talvez seja também por isto que esta peça e quem a integra não podem reduzir-se. Eis a condição do irredutível.

Porém, o carácter estranho não impede, na extrema fisicalidade que exige a coreografia, que a sensualidade surja. Uma excitação erótica derivada de ultrapassar os limites do que os corpos suportam. O frenesim de uma dança invencível e apoderadora. A vida à flor de pele, do fundo dos pulmões, da respiração que é alma, dos músculos e do olhar que são lume. A vida preenchida de invisível, através da cerimónia voluptuosa da dança. Essa epifania partilhada connosco.

Eu saí do espetáculo comovido e revitalizado. Saí eu e saí outro.

João Sousa Cardoso

# A ATMOSFERA E O CHÃO

# A atmosfera e o chão

João Sousa Cardoso





A Joana Von Mayer Trindade e o Hugo Calhim Cristóvão organizaram uma série de debates com diversos convidados sobre as questões implicadas na sua nova criação. Não conheço a efetiva produtividade dessas três ou quatro conversas, ao sábado de manhã, no espetáculo que veio a estrear e a que não pude assistir. Mas guardo a grata memória da participação nessas mesas redondas, presenciais ou virtuais, na intermitência entre os sucessivos confinamentos e desconfinamentos a que obrigou a atual pandemia. E compreendi que a dupla de artistas estava, com boas razões, encantada pelos escritos e os artifícios do experimentalismo de Ana Hatherly, estudiosa de uma admirável *performatividade* e autora de uma obra que conheço fundamentalmente na perspetiva das artes visuais; mas também ocupada pela ideia de *chão*; e pela correlação transformadora entre as energias da insurgência e a vitalidade de *eros*. Há muito tempo que o chão e a forma chã me interessam (*Raso como o Chão* a partir de Álvaro Lapa[1]). No entanto, dos três assuntos, escolho começar pelo último que abordarei de um modo particular, necessariamente estético, eventualmente político, para regressar ao problema do chão.

Ao longo de *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, a que assisti no registo videográfico, acompanhamos uma paisagem perturbante, árida, na maioria das vezes rebarbativa, ocupada por dois corpos, um *ele* e um *ela*, confundidos na androginia das figuras e na condição de uma equivalência *a priori*, igualmente despidas, com os cabelos presos e os mesmos calções negros. São corpos que variam entre o corpo-hieróglifo, o corpo-ideograma, o corpo-figura, o corpo-letra. Aliás, o corpo *dele* é um corpo escrito e desenhado, um corpo-tatuagem.

Acompanhando estas variações em volta dos corpos gráficos, a música convoca ambientes diversos que afetam o movimento de novas conotações e o deslocam do mantra ancestral (instalando o hipnótico, a *endurance*, a sustentação num estádio mental de abstração), seguido da música barroca da tradição erudita europeia (lúdica e encantatória) até ao *glam rock* da cultura industrial do nosso tempo.

No seu desenvolvimento imprevisível, o espetáculo sugere horizontes que, não sem uma deliberada provocação ao espectador, nunca cumprirá, fazendo antes dos corpos campos de imanência atravessados por energias várias, modulares, brutais, recordando inevitavelmente Gilles Deleuze e o horizonte do devir: o devir-mulher, o devir-homem, o devir-animal (a larva, a aranha, a ave em *Fecundação e Alívio*) num devir-campo-atravessados-por-forças traduzido no cardíaco alterado, na pulsação respiratória, na rítmica sexual. Mas também na cadência de um ritual onde a precussão marca o tempo, o impulso muscular, a tensão, a torsão, o equilíbrio ideal na construção das assimetrias (como em certas práticas de yoga ou das artes marciais), a suspensão do passo no vazio e o galope. Encontramo-nos diante da sabedoria arcaica dos povos ancestrais, descobrimo-nos entre o emaranhado da selva equatorial e o Oriente.

A concentração do olhar e o domínio da respiração são uma espécie de pauta em que todo o movimento se apoia, mas, invocando o par na tradição do *ballet*, os dois intérpretes mantêm a distância por um longo período do espetáculo.

1. *Raso como o Chão*, criação de João Sousa Cardoso com Ana Deus, a partir de Álvaro Lapa, estreado no Teatro Nacional São João, Porto, a 13 de setembro de 2012. Cf. o meu texto do programa do espetáculo, *A Rasura, a Razão, Canto Chão*.

Fazendo a boa gestão da dissociação no espaço, só decorridos 1 hora e 15 minutos (numa peça com duas horas de duração) avançam gradualmente para formas de proximidade física, de contacto e entendimento. Surgem aí o corpo-transporte, o corpo-passageiro, o corpo-paisagem, o corpo-fronteira, enfatizando as temáticas do domínio, da sujeição, da exploração dos recursos imediatos, da violência e do consentimento com uma coloração sádica e masoquista. É *ela* quem domina, qual mãe telúrica, fecunda, devoradora e soberana, na atividade incessante durante todo o espetáculo a que *ele* se submete. E diante destas figuras encanecidas na *blackbox*, surgem memórias culturais associadas ao comércio dos corpos e às formas de exploração, tanto quanto a evocação das manifestações de neurose que intimamente corrompem o coração do indivíduo moderno.

A polimorfia e a polissemia das narrativas que se sucedem nunca se detêm num exercício discursivo, evitam a tese – mesmo que as paixões teóricas sejam identificáveis, resistem à determinação, não decretam – e desaguam em formas lúdicas de cooperação entre os dois corpos em conflituosa companhia. Depois da experiência tátil do chão e do espaço desocupado por cada um, eis o descortinar da relação tangível dos dois corpos, onde cabem o calcar o corpo do outro, a rotação de um corpo sobre o outro, o respirar a um só tempo.

Desde o início que o contágio de um corpo pelo ritmo do outro aparece como forma de aliança insuspeita e virtual. Mesmo que *ela* seja um corpo extensivo e *ele* um corpo intensivo, comungam do mesmo estádio de empatia, partilham o mesmo plano (*plateau* nos termos de Gilles Deleuze e Felix Guattari) de afeção. Encontram-se ligados por uma erótica sem razão.

Algum vocabulário do expressionismo (o alto contraste entre a sombra e a luz, a afirmação das pulsões, as convulsões, os arrastamentos, as contorções, as súbitas inflexões no espaço) amplifica as intensidades musculares e a animalidade, insinuando os espasmos e os frémitos da carne no prazer ou no estertor. E é aqui que *eros* revela toda a sua potência de mobilização dos sentidos e a capacidade de transformação política, na dimensão que encerra de abertura, furor e fundação de comunidade. Na idade das infinitas mediações tecnológicas e de uma sensibilidade mediana que por vezes se assemelha a um generalizado amortecimento, o *eros* é convocado na sua expressão neoprimitiva, primitivista, pré ou pós-cultural: a baba de saliva, as unhas pintadas, o cabelo entretanto solto, o corpo girando sobre si e modificando a cada vez o sentido da rotação, o corpo exausto. O jogo entre o nu e a roupagem proto-*punk* versa sobre a vulnerabilidade do estado selvagem e a espada da separação por via da ocultação, da distinção, do subterfúgio cultural. Com os argumentos a que só a angústia humana recorre, como lembra Claude Levi-Strauss em *Le Cru et le Cuit* (LEVI-STRAUSS, 1964), nos fundamentos da antropologia associada ao estruturalismo, hoje relativizada por renovadas interpretações da sociedade, menos esquemáticas, mais fluídas, leituras que também nos vai apresentando a terra estranha desta criação.

Com o *eros* – a atração, a captura, a *petite-mort* (na formulação de Georges Bataille (BATAILLE, 2011 [1957]: 238-239) atendendo à perda, ao gasto, ao dispêndio das energias) – surge a dimensão do sagrado e dos rituais de religação com o mundo, o comércio com a transcendência (que não atrai apenas, solicita também os ímpetos da defesa e do combate como resposta) e a imaginação da unidade.

Os dois corpos revelam-se instrumentos na celebração que articula o aéreo e o terreno, saltam, calcam o chão e sentem entre os dedos das mãos abertas o ar que os trespassa, recordando os braços multiplicados de Shiva e a irradiação que imana da vibração da carne vibrátil, em saúde. Comunicam dos pés à cabeça com as ordens do impercetível, procurando acercar-se delas num ritmo que orienta para a concentração e a elevação a partir de um espaço delimitado, consagrado e exclusivo, circundado por uma periferia de carácter profano.

Depois do torpor ctónico, pagão, tribal ou infantil alimentado pela precussão; depois do apontamento romântico introduzido pelas cordas e o piano; depois do nervo do *rock*, voltamos a cair no silêncio do espaço e no abandono dos corpos que se debatem contra a gravidade, de pé, num ou nos dois pés, deitados, sentados, de cócoras, de gatas, arrastando-se pelo chão. E, de novo, os dois corpos recuperam a distância entre si e uma espécie de autonomia invariavelmente precária.

A este propósito, num dos nossos encontros-debate, tratei do caso de Edouard Manet e da ideia de inacabado na origem da pintura moderna (aspetos de uma rudeza particular que em *Olympia* justificamos com a influência dos procedimentos fotográficos e a técnica da colagem no esvaimento da perspetiva e no efeito de contração do espaço) e que podemos fazer remontar à consciência moderna de Michelangelo Buonarroti enquanto escultor. No âmago do renascimento e da recuperação da *mimesis*, Michelangelo deixa visível a pedra na sua dimensão de matéria bruta, na ardilosa ambiguidade entre *o instante anterior ao gesto do desbastamento* e *a promessa do estado de ruína*, tratando enfim da substância do tempo sobre a energia humana e contemplando intelectualmente a exuberância da *natura*. E esta pulsação entre a representação e a materialidade que a modernidade dinamizou contra a previsibilidade regular de uma arte de academia, virtuosa, apoiada numa retórica plástica, doutrinária e finita, parece-me uma questão

estética fundamental do nosso tempo que desdramatiza a obrigatoriedade da conclusão e preserva a vitalidade no engendramento das formas, seja na dança contemporânea ou nas celebrações místicas que evocam os ancestrais. E este movimento inclui a plena assimilação da amplamente debatida (e vulgarizada) noção de *opera aperta* em Umberto Eco (ECO, 2016 [1962]), proposta no contexto dos anos 60 que estabeleceu uma revisão da história das artes enquanto se assistia à emergência das chamadas neo-vanguardas, que nalgumas das suas abordagens privilegiavam o processo e as experiências subjetiva e coletiva em detrimento do objeto. A estética traz, pois, consigo o fio de prumo que acerta as possibilidades da sensação com a necessidade de transformação da realidade social, de atualização das ligações que tecem as sociabilidades, ou seja, a política.

O trabalho político pode orientar-se para a cooperação, a rebelião ou o movimento revolucionário que acaba por incluir o que ambicionava ultrapassar definitivamente no pregão das suas intenções sinceras. E, por isso, talvez a reflexão de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão se ocupe mais da ideia da insubmissão particular e se aproxime duma sensibilidade anarquista, afastando-se das narrativas épicas das grandes comoções no seio de uma multidão violenta em que, depois da sua passagem exaltada em revolução de certezas e cantos, muito não deixou afinal de ser como dantes ou desencadeou a tragédia.

Depois da modernidade, das suas ideologias que prometiam a refundação do mundo e da humanidade, de duas guerras mundiais e uma globalização que agrava a desigualdade, a produção artística na nossa era segrega um magma cultural em tom menor e valoriza a horizontalidade como raras civilizações arriscaram. Aos arranha-céus de Nova Iorque (que Jean Baudrillard interpretava no final dos anos 1970 como uma cidade-gráfico (BAUDRILLARD, 1996 [1976]) que se ia emancipando do chão, em altura, à medida do sucesso e do desejo de ostentação dos diversos grupos económicos em competição), as passadeiras do americano Carl Andre apõem uma escultura próxima da cota zero sobre a qual o espectador pode caminhar. As passadeiras de Carl Andre são puro *meio* e uma catarse. A sinalização do chão, a ductilidade da travessia, a experiência subtil do observador em movimento num espaço pré-definido afirmam um quase-nada contra a cultura da verticalidade e o *continuum* do chão comum, e constituem o próprio assunto da obra.

Nas sociedades ditas ocidentais, a libertação passou a ser um motivo de trajetória pessoal cadenciado em consecutivas metamorfoses num cortejo indiferente ao destino da *polis,* o que Georg Simmel cedo identificou como uma qualidade inédita na elaboração da subjetividade própria do indivíduo moderno[2]. Não por acaso, em *Fecundação e Alívio…*, os intérpretes não dispõem de outro material além do próprio corpo, o corpo do outro (pontualmente capturado) e a exterioridade do espaço primordial contra o qual se estabelece o movimento, contra o chão, o terreno, a atração mineral da terra. *Eros* dança invariavelmente contra e com *Thanatos.*

Ao longo das duas horas de espetáculo, os corpos caem e elevam-se, o que me despertou a memória recuada da queda sem fim em *Descida ao Maelström* de Edgar Allan Poe (POE, 2006 [1841]). O conto de Poe revisita o fenómeno extraordinário na natureza em que um redemoinho aberto no mar é capaz de fazer descer pelas paredes interiores de um poço vazio, na direção cava e insondável do fundo do mar, um grupo de pescadores paralisados no assombro. A descida infernal é experimentada como interminável, a terrível dilatação do tempo, a eternização do instante que antecipa a morte. Um puro meio, na suspensão da vida e da morte.

Numa outra parentela cultural, assaltou-me a recordação do cinema de Max Ophüls, onde a figura das escadas é o lugar incómodo das importantes decisões, dos triunfos e do desastre, palco de uma corrente alternada entre a ascensão e a queda dos protagonistas, implicando toda uma conotação social e moral da grande sociedade do tempo. Mesmo quando se trata das grosseiras escadas do trapézio, no circo, que Lola Montès[3] sobe para se lançar em queda livre, na metáfora final de um declínio sem volta. Mas o que em Max Ophüls é uma meditação sobre os costumes, em *Fecundação e Alívio…* é o debruçar sobre os segredos duma magia urbana preparada para a auscultação de um mundo subterrâneo ou aspirando à esfera supraterrena, na celebração combinatória e arcaizante das forças da gravidade e da transcendência. O gozo do corpo é aqui místico, animal e lúdico sem outra finalidade que não a da experiência dos sentidos no lugar. A renovação a cada instante da experiência, numa *hebritas hic et nunc* e numa radical sensualidade próprias do sentimento barroco.

Serve esta minha digressão para refletir sobre a proposta da Joana Von Mayer Trindade e do Hugo Calhim Cristóvão nos aspetos que mais diretamente me interpelam: a interdependência entre *eros* e uma política da intimidade. Ao longo dos debates, compreendi que a criação preferiria ao acontecimento revolucionário os valores subtis da rebelião, da insubmissão, da ocorrência da transgressão. Não longe da *invenção do quotidiano* de que falava Michel de Certeau

2. «Dès que le Moi fut suffisament renforcé dans la conscience de l'égalité et de l'universalité, il chercha à nouveau l'inégalité, mais seulement celle qui était posée de l'intérieur.» (SIMMEL, 1989: 213).

3. *Lola Montès*, filme de Max Ophüls (1955), 116min.

(CERTEAU, 1990), que além de sociólogo era um sacerdote jesuíta e um intelectual interessado nas modalidades de participação da atividade espiritual no mundo contemporâneo. Que possibilidade temos de produzir as condições favoráveis à emergência de uma disruptura que escape às formas de dominação e surja verdadeiramente em toda a potência criadora de uma ordem de experiência conveniente ao próprio, única e irrepetível? Os fundamentos radicais da experiência *dada* durante a primeira guerra mundial, o seu lastro sistematizado que veio a ser o movimento surrealista e a armadilha do abismo eletrificado em que Antonin Artaud se deixou abater procuraram estratégias de emancipação de uma natureza próxima desta ambição.

Neste trabalho coreográfico que ainda se define como dança, mas que manifestamente se dirige a outros campos do conhecimento (filosófico, antes de mais), somos convidados a acompanhar um itinerário que é o estaleiro mesmo do corpo autónomo em construção, aparentemente em processo de desligamentos sucessivos relativamente aos condicionalismos materiais e culturais – na sugestão do isolamento e das práticas de uma ascese – e na procura acidentada, cega, tateando pateticamente numa geografia desocupada, de uma religação com os elementos, o *bios* e as pulsões, a memória da espécie, o tempo e o modo.

A *irredução*, termo de Bruno Latour que os autores reivindicam como um dos motores desta criação, trata justamente da crise do saber construído em operações de síntese. Hoje, mais do que nunca, mergulhados numa crise sanitária e na emergência climática, o conhecimento instituído deverá abrir-se às provas da experiência e do percebido, desmontar a dicotomia moderna entre real e irreal, definir antes a realidade como um conjunto de gradientes de resistência, atravessada por forças incomensuráveis e irredutíveis, continuadamente colocadas à prova. A vivência do mundo será, pois, esta incessante recomposição, a disposição e a variável distribuição entre as formas, o informe e o transitivo onde o corpo ocupa o lugar central e é suporte de atravessamentos imprevisíveis.

*Fecundação e Alívio...* explora esta transitividade que modela – a partir das entranhas, em toda a superfície extensiva e na sua medição com as distâncias – o ente que atua e, no seu movimento, atrai e estabelece novas ligações, sendo simultaneamente bom condutor e conduzido pelas forças inominável que o trespassam. A dança é o território exultante que permite – positivamente – pela narcose dos sentidos esta libertação dos órgãos relativamente à soberania do organismo (o *corpo sem órgão*s, CsO, na terminologia de Deleuze e Guattari) e a convocação de um plano de convergência em que a experiência individual se configura em consistências transitórias que a traçam, a sensibilizam, a eletrificam entre o invisível, o percetível e a tangibilidade. É, talvez, duma espécie de iniciação a outras formas de conhecimento obscuras – transhistóricas e transculturais – que trata esta peça, a do corpo cruzado pela inteligência do cosmos entre a atmosfera, a queda inelutável e o plano do chão.



**BIBLIOGRAFIA**

**Claude Levi-Strauss, *Mythologiques I. Le Cru et le* Cuit, Plon, Paris 1964.**

**Edgar Allan Poe, *Descida ao Maelström*, Nova Vega, Lisboa 2006.**

**Georges Bataille, *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 2011.**

**Georg Simmel, *Philosophie de la Modernité*, Payot, Paris 1989.**

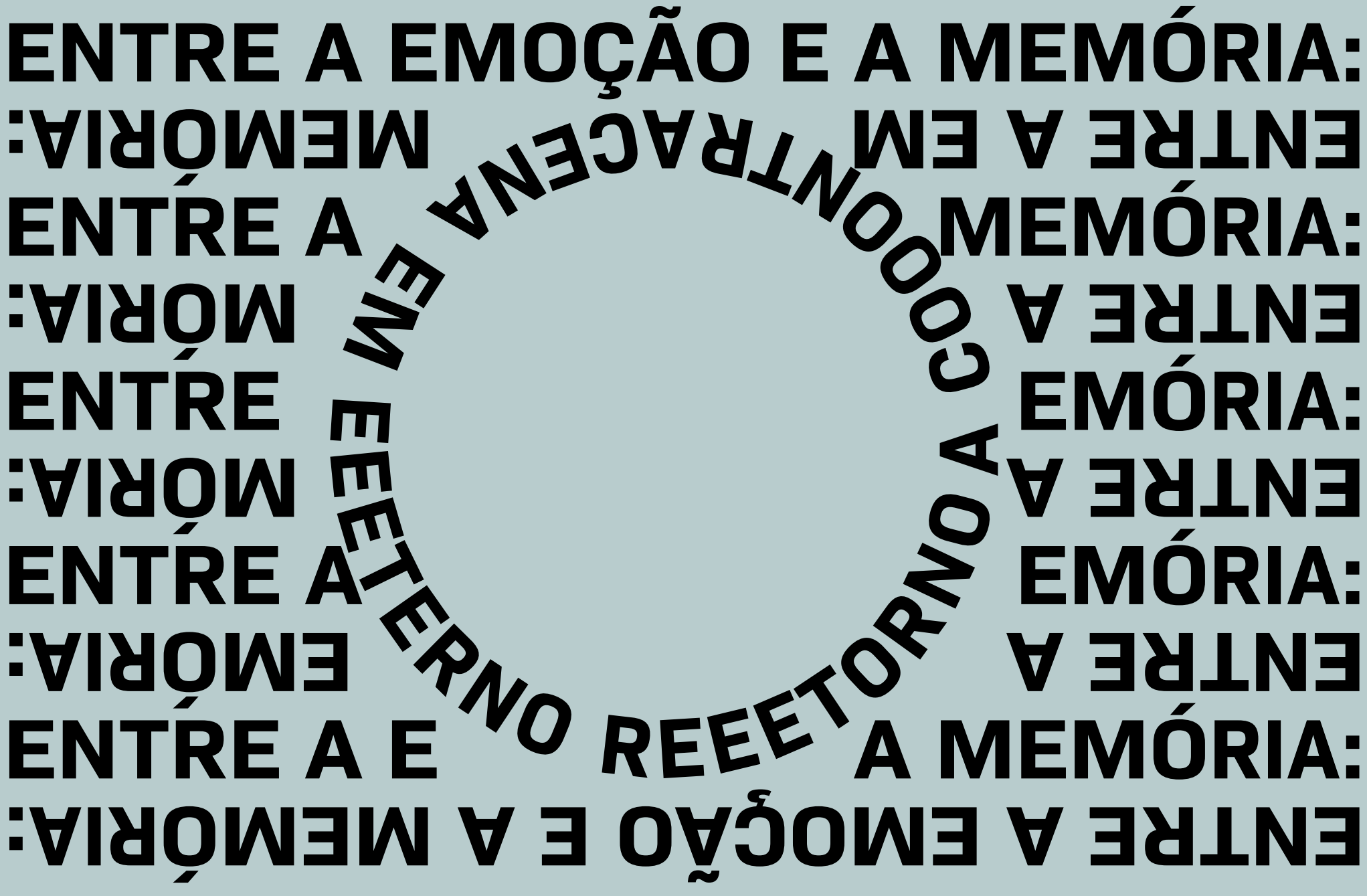
**Jean Baudrillard, *A Troca Simbólica e a Morte I,* Edições 70, Lisboa 1996.**

**Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990.**

**Umberto Eco, *Obra Aberta*, Relógio d'Água, Lisboa 2016.**



*Sun sun sun / Burn burn burn / MOON, MOON, MOON / I will get you / Soon / Soon / Soon / I am the lizard king / I can do anything*


ENTRE A EMOÇÃO E A MEMÓRIA:
ENTRE A EM
MEMÓRIA:
ENTRE A
MEMÓRIA:
ENTRE A
MÓRIA:
ENTRE
EMÓRIA:
ENTRE A
MÓRIA:
ENTRE A
EMÓRIA:
ENTRE A
EMÓRIA:
ENTRE A E
A MEMÓRIA:
ENTRE A EMOÇÃO E A MEMÓRIA:
EM EEETERNO REETORNO A CONTRACENA

# Entre a emoção e a memória: a contracena em eterno retorno

Cláudia Marisa





Entro no *Theatro Circo* para assistir a "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão com um propósito: articular a peça com uma autora que muito admiro, Ana Hatherly. Era este o desafio que os criadores me tinham lançado. Cinco minutos após o começo do espetáculo, esqueci-me completamente do meu objetivo e desejo. Estava a respirar com os intérpretes e distante da vontade de articular conceitos e autores. Como sempre, face ao trabalho artístico da dupla Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, sou surpreendida e sinto-me no coração da cena sem qualquer possibilidade de fuga. O cerne desta obra estabelece-se na relação entre os criadores e o espectador, pese embora a força motriz da contracena seja o intérprete. Com efeito, em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", os intérpretes traduzem diversos modos de significação do corpo cénico, observando-se um cuidado atento à dramaturgia do intérprete como veículo de significação. Todas as componentes de atuação estão rigorosamente definidas neste trabalho: gestualidade, respiração, ritmo, movimento e deslocação. Assinale-se que as categorias enunciadas não fragmentam o acontecimento cénico em especialidades estanques, mas, antes, surgem dialogantes potenciando, desta feita, a globalidade da significação. Com efeito, esta peça é um exemplo rigoroso da semiologia cénica nos seguintes elementos: (i) acumuladores (condensam ou acumulam vários signos); (ii) conectores (ligam dois elementos em função de uma dinâmica); (iii) seccionantes (provocam uma rutura no ritmo narrativo, gestual, alterando e redimensionando o sentido que estava a ser dado); (iv) entregadores (fazem passar de um nível de sentido a outro, ou da situação de enunciação aos enunciados).

Na relação semiológica, a análise do intérprete revela-se, certamente, o elemento mais árduo de captar em cena. Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, na minha perspetiva, têm desenvolvido a sua própria "teoria para o intérprete". Na análise que faço da sua "teoria para o intérprete", reconheço um forte registo dramatúrgico que denominarei de escrita de emoções. Note-se que esta escrita de emoções é extremamente difícil de anotar e analisar, até porque os intérpretes em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" se caracterizam por padrões emocionais não muito evidentes no quotidiano. Contudo, na qualidade de espectadores, somos arrebatados sensório e emocionalmente, uma vez que a autenticidade do que acontece em cena migra de forma orgânica para os nossos "corpos testemunhas". Assinale-se que, em cena, as emoções dos intérpretes não têm necessariamente de ser reais ou vividas, mas, sim, visíveis e legíveis. Por outras palavras, semanticamente identificáveis. À partida, este processo implica convenções e códigos de representação de sentimentos. Assim, podemos identificar dois movimentos distintos na abordagem da emoção: ou seguem uma teoria/perspetiva do domínio do verosímil e psicológico ou, então, correspondem a uma estética que padronizou e codificou a representação de uma emoção. Relembre-se que no quotidiano é inato ao ser humano uma codificação e um padrão de representação emocional, isto é, a expressão emocional do ser humano reúne traços comportamentais que são identificadores de uma emoção. O discurso cénico mais não faz do que criar uma sorte de meta discurso do corpo, através do qual figuram comportamentos identificáveis que geram situações psicológicas e dramáticas emotivas. O intérprete sabe gerir os indicadores de emoções; não tem, no entanto, que

sentir realmente os sentimentos propostos pelos diretores artísticos (embora algumas escolas valorizem este facto). No âmbito da análise cénica, não é importante saber se o intérprete sente de facto as emoções, mas antes se estas são legíveis para o espectador. Como observámos, as emoções humanas são alvo de uma expressão exterior, sendo codificadas e sujeitas a uma leitura semiótica que no quotidiano se processa mais ou menos de forma inconsciente. Porém, para o intérprete, as emoções concretizam-se em movimento, gestos físicos e processos mentais que o motivam na dinâmica do seu jogo, no espaço e no tempo da narrativa na qual se inscreve.

No olhar estético de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, todos os aspetos acima mencionados, e que identificam a excelência artística, estão presentes. Todavia, há algo que transcende este cuidado semiológico e dramatúrgico necessário à contracena criação-receção. Em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", os dois intérpretes não se constroem em imitação e transposição, mas, antes, tecem as suas significações a partir de elementos isolados que tomam emprestados de partes do seu corpo. Nesse sentido, podemos afirmar que, nesta peça, os intérpretes não são um simulador, mas um estimulador, uma vez que não mimam a realidade, mas sugerem-na, recorrendo a uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador. Desta feita, a "teoria para o intérprete" proposta por Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão é um processo de heteronomia, uma vez que o intérprete fala por si e por um outro que é o arquétipo. Com efeito, os dois intérpretes apresentam comportamento semelhantes ao corpo quotidiano, mas acrescidos de outros parâmetros: o da gestualidade simbólica e o da representação metafórica. Arrisco afirmar que para Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, o trabalho de direção de interpretação não é só um processo meramente psicológico nem emocional (o de convocar um arquétipo), mas é, também, técnico e codificado. De facto, em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", os intérpretes não remetem para uma figuração real por meio de uma abordagem psicológica, mas, antes, através de ações concretas, de convenções, e de um relato respirado e gestual pelo corpo dançado. A bailarina e o bailarino estão intimamente em estado de representação e, como já referimos, representar é inato à espécie humana. No entanto, há uma qualidade de presença que marca o trabalho destes intérpretes: eles são, genuinamente, actantes, no sentido em que desenvolvem uma ação em tempo real. Na condição de actante sabem-se observados. Efetivamente, falamos de actante a partir do momento em que um espectador (observador externo) olha o intérprete em cena e o considera "sagrado", mas, para que tal aconteça, o observado (intérprete) terá de ter a consciência de que representa um papel para o seu observador. Neste entendimento, a situação dramatúrgica está claramente definida. Quando esta convenção fica estabelecida, tudo aquilo que o observador faz ou diz pertence ao domínio do mágico e da ficção. Diga-se que isto acontecerá sempre, quer o observado (intérprete) finja ser um outro, quer assuma a rememoração de algo que lhe é exterior, quer se assuma como ele mesmo e não como uma personagem que lhe é exterior. Neste último caso, o carácter ficcionado que caracteriza o intérprete não é a representação mimética de uma personagem, mas, antes, a capacidade e o talento de estar presente de modo físico e psíquico diante do espectador, num trabalho que parte do pessoal e do intra individual para uma situação que abarca a galeria da experiência humana. No caso de "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", a bailarina e o bailarino sabem-se observados, mas observam-nos também. Há, nesta peça, um burilar de indícios verbais e extra verbais que dão a ilusão ao espectador de estar a ser confrontado com uma pessoa real, para lá da figuração humana. Ou seja, os intérpretes emprestam a sua imagem, a sua corporeidade, a sua afetividade, com o propósito de se fazerem passar por uma pessoa verdadeira em tudo semelhante às da vida de todos os dias, uma vez que nelas encontramos impressões de similitudes com o real. Neste sentido, e face a "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", assistimos a uma representação de uma alteridade que nos dá traços da nossa experiência no mundo, das nossas emoções e dos valores filosóficos que defendemos. Enquanto espectadores, face à imersão que nos é proposta, esquecemo-nos que este processo criativo é elaborado por técnicas precisas e rígidas. Repare-se que fica evidente na interpretação dos bailarinos, de um lado, o rigor técnico e a preparação virtuosística do intérprete e, de um outro lado, um profundo trabalho dramatúrgico e de intenção cénica. Ou seja, estamos face a uma preparação técnica e psicológica do intérprete da qual depende a realização das suas intenções. Em súmula, nesta obra, a emoção acarreta para o intérprete uma utilização concreta e, por vezes, virtuosa do corpo e do gesto. Na "teoria para o intérprete" proposta neste espetáculo, a escrita de emoções que surge em cena, expande a sua leitura através do olhar do outro que lê os indícios fisicamente visíveis na personagem em cena. Naturalmente que o corpo, e mais especificamente o gesto, é um dos processos da comunicação mais eficaz. Com efeito, cenicamente o corpo é alvo de uma concentração e de uma estilização próprias, a partir de uma representação mimética do real. Daí, e à semelhança de Pavis (PAVIS, 2000), podermos afirmar que o corpo está na base de uma antropologia cénica.

Nesta antropologia do corpo e da cena, há que ter em atenção diferentes abordagens, dependendo do género artístico em causa, assim como da abordagem dramatúrgica. Em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", falamos de corpos espetaculares/cénicos que, perante características de uma cadeia postura-mimo-gestual da comunicação não-verbal, não cumprem uma codificação estereotipada de emoções. Sobretudo porque, mesmo perante sentidos narrativos claros e percetíveis, as ações são descontínuas e breves, aliadas a fortes vivências emocionais. Teremos, neste caso, de mencionar uma lógica da sensação, isto é, a lógica sensória e cinestésica que é comunicante com o espectador, mas que escapa à notação semiológica clássica. Neste sentido, torna-se oportuno relembrar Lyotard (LYOTARD, 1970) na sua proposta de modelo "energético" do efeito artístico. Para Lyotard, e face a um objeto artístico, estamos perante dois tipos de signos: um discursivo, que é da ordem do signo e do linguístico, e um figural, que é um acontecimento irredutível à linguagem. Os momentos figurais, num espetáculo, são momentos particularmente intensos, em que a sua tradução narrativa não esgota o seu sentido e a sua função. Nestes casos, não é tanto a conjunção e a concordância dos signos que fazem sentido, como na semiologia clássica, mas o circuito energético que se estabelece entre a cena e a plateia, e para a qual a coreografia nem sempre dá a chave. Parece-me justo aplicar a proposta do circuito energético de Lyotard a "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", nomeadamente nos seguintes pontos bem presentes na escrita coreográfica desta peça: (i) extensão e diversificação do campo da visibilidade corporal; (ii) o modo de gestão da gravitação corporal; (iii) iconicidade do movimento; (iv) a configuração das posições somáticas e segmentárias em relação ao espaço; (v) deslocamentos: modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cénico.

Saliente-se que o corpo do intérprete é um emissor de sinais para o espectador que transcende uma enumeração codificada, seja esta designada como energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo. Concludentemente, a receção das manifestações do corpo do intérprete transcende esta longa explicação de signos gestuais, pacientemente codificados. O espectador perceciona o corpo do intérprete, como nos ensina Jousse (JOUSSE, 1974), por sensações e pelos impulsos que recebe do outro e transfere para si mesmo. Para o antropólogo, as técnicas do corpo quotidiano e cénico fornecem dados fulcrais para a constituição de uma antropologia do humano, uma vez que o corpo é energético, logo sujeito de comunicação semiológica. Assim entendido, uma dramaturgia do corpo está impregnada pela cultura ambiente, e pela análise empírica do gesto e do corpo na vida quotidiana. Refira-se que a significação nas artes cénicas é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cénicos, formas e estruturas. Muito embora o discurso artístico tenha como pretensão uma imagem unificadora e global do mundo, a reprodução da realidade pelas artes cénicas continua a ser fragmentária. Neste sentido, não é possível conceber uma dramaturgia global que agrupe de forma coerente todos os elementos presentes num espetáculo. Perante uma mesma representação, temos de recorrer a diversas dramaturgias, delegando em cada uma o poder de interpretar a sua vertente cénica. Nesta perspetiva, o corpo em cena revela-se um elemento basilar da linguagem artística a ser interpretado dramaturgicamente. O corpo é, do ponto de vista da análise do espetáculo, um veículo essencial na produção de sentidos, uma vez que possibilita trabalhar sobre signos que não são de leitura imediata, mas que abarcam uma dimensão figurativa passível de entendimento semiótico. Numa análise dramatúrgica, o corpo é um "corpo condutor" com o qual o espectador se identifica, uma vez que está alicerçado em arquétipos universais.

Em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", o gesto dos intérpretes é legível na relação com o corpo do outro (do intérprete e do espectador) de forma comparativa e contrastante. Nesta obra, a interação/contracena do corpo não é necessariamente direta e o gesto dos intérpretes concentra no corpo temporalidades diferentes. Efetivamente, os bailarinos fixam as coordenadas dos seus deslocamentos, mas a focalização é induzida pelo olhar do espectador. Assistimos, nesta peça, a uma estetização do gesto que faz parte de uma espécie de repertório de auto enunciação. Nesse sentido, o corpo ajuda a simplificar o discurso ao atrair a atenção para os termos essenciais ou compreensíveis da mensagem. Na relação com a partitura coreográfica, o gesto e o corpo esclarecem o sentido dramatúrgico, regulam a sua escuta e a sua receção; isto porque o corpo em significação tem um imediatismo que condiciona a sua semântica. Em "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo", o corpo dos intérpretes tem igualmente a capacidade de estruturar a interação, de levá-la a termo, de a pontuar. Esta estruturação de interação é sobretudo útil à respiração dramatúrgica, ao compor o fluxo cénico. Aplica-se, neste espetáculo, o defendido por Pavis: «o corpo é uma espécie de médium que faz transitar em si fluxos incontroláveis; é atravessado ao mesmo tempo por fenómenos culturais e por desejos inconscientes» (PAVIS, 2003: 87).

Enquanto espectadora a fruição desta obra acionou uma relação epistemológica em jeito de *transfer* psicanalítico, onde os intérpretes funcionaram como operadores de desejo.

Definitivamente, "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" encontrou, em mim, uma ressonância imagética e onírica na medida que me permitiu: (i) condensação, uma vez que reorganizei os efeitos cénicos propostos através de planos paralelos e sobreposição de vetores de desejo; (ii) deslocamento, na medida em que atravessei os elementos cénicos ativando conexões múltiplas e energéticas; (iii) figuralidade, uma vez que os intérpretes, através da sua corporeidade concreta, abriram portas para uma figuração metafórica e metonímica; (iv) elaboração secundária, ao permitir, qual fenómeno onírico, ordenar as ações cénicas, de forma inteligível potenciando uma leitura simbólica.

Da minha experiência vivencial desta obra, elaborei sentidos a partir da tensão corporal dos intérpretes, do ritmo gestual, da figuração e da autenticidade do movimento. Sabemos que é através do corpo e da energia que nos compreendemos como seres no mundo. Isto é válido tanto para o intérprete como para o espectador, uma vez que ambos vivem o espetáculo pelo corpo. Nesse sentido, segundo Martin (MARTIN, 1966), há sempre uma resposta cinestésica no corpo do espectador que espelha o vivido no intérprete. Se um intérprete executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna. O espectador será o grande interlocutor na contracena do intérprete, ao reagir física e emotivamente à partitura; daí que a perceção estética do espectador atravesse a sua própria presença corporal e tátil. Repare-se que a partitura preparatória do intérprete é um terreno invisível para o espectador, mas não irreal. Isto faz-nos crer que o intérprete e o espectador têm uma relação e entendimento que vai para além do campo de análise do visível e do imediato.

Regresso ao início deste texto, e ao meu propósito de dialogar com "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" com a multifacetada personalidade de Ana Hatherly. Perdi-me, como já contei, nessa tentativa de articulação temática. No entanto, e fazendo um exercício retrospetivo, há algo que une "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" e Ana Hatherly: o corpo-signo como matriz de comunicação, e o discurso artístico como pulsão libidinal.



**BIBLIOGRAFIA**

**Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1970.**

**John Martin, *The modern dance*, Dance horizons, Nova Iorque 1966.**

**Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.**

**Patrice Pavis, *A Análise dos espectáculos*, Perspectiva, São Paulo 2003.**

**Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2000.**



*We came down / The rivers and highways / We came down from / Forests and falls*

# INFECUNDASNOTAS: *UMTEXTOSOBRE OPRAZER TEMDESERNECESSARIAMENTE CURTO*

NOVE INFECUNDAS NOTAS: *UM TEXTO SOBRE O PRAZER TEM DESERNECESSARIAMENTE CURTO*

# Nove infecundas notas: *Um texto sobre o prazer tem de ser necessariamente curto*

Hugo Monteiro





*Procura mudar o mundo de tal modo que já não seja preciso haver dissidentes.*

Lawrence Ferlinghetti, *A poesia como arte insurgente* (2016)

*The impulse of archaic drama was erotic & sacred. It was all worship, joy, play, celebration. Now we seek safety in theatres, a womb-life that beheads us. We restrict life to the screen at the end of the tunnel. We seek to control life, to impose the gratuitous command which geometry lends us.*

Jim Morrison, *Notebook and Journal Poems* (1968-70)

**1. Dançar/escrever o sonho da insurgência**

Talvez a mais traiçoeira das profissões de fé seja aquela que faz da insurgência o seu motor.

A arte, a escrita, a experiência criadora ou criativa, ao assumirem uma dimensão de recusa, ao afirmarem-se como arte de insurgência (deixarei para outra ocasião a hipótese de haver alguma que o não seja de alguma maneira), enfrentam ao mesmo tempo a desolada possibilidade de reconstruir, reafirmar ou mesmo alimentar aquilo que ensaiam destituir. Algumas das mais recorrentes e das mais necessárias recusas inerentes ao nosso tempo enfrentam este dilema, em vários planos. Daqui decorre a dificuldade de um "não", a sua possível contradição interna, a sua fatal insuficiência ou a sua remissão a peça de um mecanismo dialético, mesmo (ou sobretudo) se o não deseja.

Em texto dedicado ao *dever da recusa*, Maurice Blanchot sublinha a articulação entre a recusa como momento absoluto, coletivo e anónimo e o movimento do "não", afirmação solitária que, no espaço e no tempo, se encontra com outros "nãos" e tece a solidariedade entre singulares: na recusa, aparentemente gregária e militante, uma necessária comunidade de singulares ou, se quisermos, o indício de uma fuga à constância do movimento dialético. Blanchot designa este momento solidário de encontro, na expressão pluralizada de um "não", por "irredutível recusa" (BLANCHOT, 2001 [1971]: 130). Porque, por mais solidária ou mobilizadora, uma efetiva insurgência precisa de garantir um *espaço* de *irredutibilidade* – um chão irredutível? –, que a liberte do mecanismo da mera progressão dialética.

Sublinho: *irredutibilidade* (i) e *espaço* (ii).

i. Começando por uma ilustração possível para o plano da *irredutibilidade*. Ana Hatherly é uma das figuras eleitas para a geração deste espetáculo. Em *Anacrusa* (HATHERLY, 2009), projeto de transposição da experiência involuntária do sonho para a escrita, Hatherly escreve um texto introdutório cujo título é, desde logo, uma convocação irónica para o que se revelará mais um paradoxo do que uma redundância: *O sonhador adormecido*.

Escrever o sonho implica, aparentemente, o ato vigilante da escrita. Quando a matéria noturna dos sonhos se instala na escrita, ou vice-versa, encontramo-nos com uma contradição aparente, com uma possível polarização entre a noite do sono e o dia da escrita, entre a penumbra

e a luz, entre a irrazão e a razão, entre o inconsciente e o consciente. Para Ana Hatherly, o ato de aproximar estes dois territórios implica um certo esforço de tradução, mas sem que um se sobreponha ao outro, pois «o autor que aspire à exactidão está moralmente obrigado a apenas traduzir, verter para a escrita uma experiência que recebeu já completa e que não deve transformar, a não ser naquele mínimo a que a comunicação obriga» (HATHERLY, 2009: 7).

Há uma forma assumida, que é também uma exigência[1], de irredutibilidade ou de experiência dos limites de tradução entre os dois universos que, na sua irredutibilidade, precisam de comunicar sem que, todavia, se neguem ou recusem.

ii. Sublinhei também a palavra "espaço". Em *O pavão negro*, poesia com múltiplos endereçamentos, encontramos um poema cujo título aparenta uma intenção de definição: *O que é o espaço?*. Neste poema, o espaço está *entre*: «intervalo/ por onde/ o pensamento desliza/ imaginando imagens?».

O *entre* reclama para si o gesto criador de onde o indizível irrompe: «o interstício/ onde a percepção se refracta» (HATHERLY, 2003: 37). Deste espaço, provavelmente um *chão irredutível*, irrompe o gesto que se insurge contra a barreira, a delimitação, o confinamento – mas que não é também um outro espaço, reduto de mera oposição. Eventualmente menos um não-lugar do que uma *heterotopia* (FOUCAULT, 2001 [1967]: 1571-1581). O gesto de Hatherly indica-nos um caminho possível, ele próprio rebelde aos cânones e instâncias mais vulgares da decifração. O gesto, cujas formas, desenhadas ou escritas, verbalizadas ou dançadas, excedem todos estes domínios no mesmo momento em que os convocam: assim o texto, o desenho ou a escritura; assim o corpo escrevente, desenhante, fruidor.

**2. Desejo de geometria e geometria do desejo**

Um dos autores e performers domesticados pela grande máquina do consumo, na sua invasiva e surda imposição de ordem, convoca ritualisticamente a voz e o ritmo de um certo caos originário. Jim Morrison, na escrita e em palco, socorre-se de uma estratégia – frequentemente paródica, para expor e exceder uma certa ordem geométrica inscrita na razão dominante. Uma vez mais, esta passagem não se faz por afastamento, nem sequer pela via oposicional da recusa. Faz-se em proximidade, com o mesmo dispositivo de reposicionamento (de citação e de tradução) problematizado na questão da recusa insurgente. Escreve, em poema narrativo póstumo:

> *(...)But in spite of noise & ravelry, there is rhythm & purpose in the movements of mummers – who gather, pass in & out of houses bearing the sacred meat.*
>
> (MORRISON 2021 [1968-70]: 239)

Trazido para o interior geométrico deste espetáculo, esta voz e este posicionamento colocam o ritmo como um ponto de meditação necessária. Porque desde sempre o ritmo teve um pacto com o informulável, aqui densificado pela questão do *gozo* ou do *alívio*. É este pacto com o informulável um dos promotores do divórcio entre o ritmo – e as experiências rítmicas que são as artes, o sexo ou a própria *fibrilação* da imagem/poema, para dizê-lo recorrendo a Ana Hatherly (HATHERLY, 2005)[2] – e a filosofia.

O pulsar inicial, ritualístico e quase arquetípico, do ritmo – o corpo, a convulsão, a pele e o contacto – é rebelde à apropriação disciplinarmente filosófica, sendo interno à intimidade do pensamento (DUFOURMANTELLE, 2003: 104).

Por outro lado, temos o *alívio,* ou o mais do que dúbio conceito de *gozo*, espécie de consumação ou de síntese que a inesgotabilidade do ritmo vem impedir. Como se o ritmo, respirando no inacabado e no que não é totalmente formulável, se conectasse com as ideias, igualmente inesgotáveis, de desejo, de fruição ou do próprio sexo. Nas palavras de Jean-Luc Nancy, o sexo, como a própria linguagem, é a exigência *excedente*, "busca interminável", que apenas conhece «o impulso, o arrebatamento, a ânsia, a fome, o apetite» (NANCY, 2017: 17). Como a linguagem e a arte, o sexo é o nome de uma exposição que, mesmo à flor da pele, se mantém secreta (NANCY, 2017: 19).

Será esta apenas um dos motivos pelo qual a questão, aparentemente imediata, do prazer ou do seu princípio, se apresenta como uma questão *datada*.

---

1. Hatherly solicita a um conjunto de pessoas próximas um comentário aos sonhos registados, com a intenção de transformar a transposição realizada entre sonho e escrita em processo crítico. Confessará mais tarde, em posfácio acrescentado aquando reedição do livro, a sua frustração com o resultado final, interpretando o falhanço como signo da distância entre quem sonha o sonho e quem lê o relato escrito (118). Tudo se passa como se quem comenta estivesse demasiado acordado, negando (ou dialetizando) a dimensão sonhada do sonho.

2. A fibrilação, no seguimento da obra de Ana Hatherly, *Fibrilações* (Lisboa: Quimera, 2005) subentende ao mesmo tempo a constância de um batimento cardíaco, como a abertura para a mudança de ritmo face ao imprevisível. É, ao mesmo tempo, o batimento que um traço mecânico regista e tudo o que esse traço convoca de não figurável: O coração «Fibrila sem medida/ até na sua própria fímbria» (43). Cf. MONTEIRO, 2010: 195-202.

**3. Datando: uma economia libidinal**

Falemos então de um texto assumidamente datado.

Além de assumir uma data com rara coragem, este texto é ele próprio a introdução a um outro texto que o andamento do tempo tem feito por esquecer. Trata-se de um texto intitulado *Aplicar Barthes* e é o prefácio, por Eduardo Prado Coelho (COELHO, 1988: 9-30), à edição portuguesa de *O prazer do texto*, de Roland Barthes.

Para o ensaísta português, este livro de prazer, este excurso sobre o prazer de e no texto, é um livro sobre política e sobre moral. É essa uma das justificações para que uma data – 14 de maio de 1974 – se insinue, atestando a relação entre a escrita e o momento histórico, no momento em que a obrigação de uma política outra assombra as malhas do texto. Associados a uma data estão o dever da recusa e a necessidade de uma outra construção, decorrentes do 25 de Abril de 1974, que marca o tom deste prefácio, como novo motor da história.

No fazer outro da história está um texto «sensualmente produzido» (Ibidem: 23), um texto (não só literatura) que excede o jogo de equivalências da troca ou do mercado em nome de uma «economia libidinal» (Ibidem: 26). A data, assumida no texto por Prado Coelho, é o fator de evidenciação de um horizonte utópico que, 15 dias após o 25 de Abril, colocava o trabalho do texto na dinâmica de uma construção aparentemente irrecusável que, apesar de tudo, o "chão irredutível" que é o nosso não nos permite. O nosso tempo é de prazer, mas num tempo outro.

Falo-vos do que me pareceu ler como uma determinada *economia libidinal* em *Fecundação e Alívio*.... Melhor: como o tempo ou a temporalidade dessa economia libidinal, onde o prazer se engendra nos meandros da repetição, da respiração, do que neles é ou pode ser lido como uma determinada insurgência.

**4. Em contratempo**

Vim falar-vos de uma troca de tempos. De uma sensação prévia (precoce!) de desarrumo ou de desarranjo na continuidade da cronologia.

Podia ser, ou pelo menos *soar*, como o contratempo que se infiltra, retumbante, na continuidade do tempo histórico, quando uma revolução acontece. Podia ser outra forma, poética, pictórica, estética ou performativa de ler o tempo às avessas, *passando a história a contrapelo*, como diria Benjamin, ou pelo menos perturbando o seu encadeamento cronológico: tempo *cairológico*, tempo vivido, destempo ou contratempo...

Mas, neste caso, apenas uma primeira sensação de estranheza, um engulho, um cisco no olho de quem lê: *fecundação*; e, a seguir, *alívio*?

O tempo não encaixa, não se sequencia. Lemos pela primeira vez e o escrúpulo de uma leitura ocidentalmente ordenada estranha a sequência. *Fecundação* e *alívio*, como se o alívio sucedesse à fecundação, que o precede. Uma fecundação anterior ao alívio, causa do efeito alívio ou, pelo menos, momento de conceção pré-orgástica.

Este o primeiro indício, uma primeira pista, para o que poderia ser uma justificação ou uma desculpa para se falar de uma inversão de tempos, de uma agressão cronológica. Mas logo associamos um outro fator de subversão do tempo, de desarrumação da ordem e da gramática do tempo. Um fator de desestabilização, que não chega para ocultar a centralidade do tempo. Trata-se do gozo. Este gozo insurgente do outro lado da frase, matéria-prima da insurgência ou afeto-efeito do prazer subversivo.

**5. Repetição e suspensão**

Queria insistir na importância do tempo, tanto por efeito de estranheza como por hábito de encadeamento leitor. O tempo conta, é importantíssimo. Na fecundação, no alívio, no gozo e na insurgência, o tempo é fronteira, é critério, é fiel, é ponteiro. Mas não é apenas uma medida que se presta ao desarranjo, por ser também um elemento de poder e uma chave moral. No prazer, no gozo, no alívio ou na insurgência suspende-se o tempo, o que significa que ele está lá. O momento da sua suspensão é uma fratura, uma interrupção, que pode mesmo redimir a ordenada seriação dos minutos: o gozo é suspensão, corolário de uma repetição que não se conjuga com a medida de nenhum relógio. Escreve e canta Leonard Cohen, insistindo na importância redentora do prazer, sucedendo à repetição sugestiva – o instante do gozo redentor, momento suspensivo após o movimento da repetição: «tonight will be fine, will be fine, will be fine, will be fine... for a while». Um momento apenas, um momento orgástico onde, com ironia, a noite do mundo se redime.

Também Barthes insiste na «força de suspensão do prazer», uma «verdadeira *épochê*» (BARTHES, 1988 [1973]: 114), um congelamento do tempo, dos valores, da lógica de produção. Falando a partir do espetáculo: uma força ritualizada de insubmissão, de encontro/desencontro, uma suspensão da forma, da figuração, da geometria. Para além dela e com ela.

A repetição, que é a do sexo, da arte, da respiração, do poema... é o contrário da sucessão maquinal, o avesso do momento produtivo, o contrário da fecundação como efeito de produtividade do sexo, nos redutos mais convencionais da moralidade.

Ilustro.

**6. Ilustração e legenda**

Algures, no contexto do confinamento pandémico, chega-me às mãos um "tweet", de autora incerta e autenticidade indeterminada, que lançava o seguinte aviso às mentes pias e sãs:

> *Um coito de dois minutos é mais do que suficiente para que o marido insemine a sua esposa. A partir daí tudo é vício, perversão e socialismo.*

O tempo é decisivo. Uma linha de cálculo de precisamente dois minutos marca o limite. Estes dois minutos marcariam um tempo de produção, um tempo produtivo de fecundação, para além do qual se acicata um regime moral de vício e de perversão, além de um desígnio enviesadamente político. Exceder dois minutos de cópula abre a porta ao outro lado do tempo, do tempo da repetição não mensurável onde se giza a repetição do pecado, no tempo suspenso do alívio e do gozo, ou no tempo político de um eu que se insurge, na coletivização do prazer. Abre-se o tempo do ritual, do rito que converte o tempo da medida, do limite ou da geometria, em tempo dançável. Em tempo dançável que é tempo reorganizado, suspensivo, *fine for a while*.

O trabalho da Joana e do Hugo – este, mas não apenas este – tem o *fétiche* do ritual como linguagem da transgressão. O ritual que mobiliza a forma, o traço, a geometria... para canibalizá-los imediatamente a seguir. Neste *fétiche* do ritual compreende-se a matéria do impuro, a sua vizinhança, mobilização e expiação.

Sem a proximidade do impuro nenhum ritual é possível: o traço, a pulsação, a respiração, o número e a cifra, o desenho e a caligrafia, a convulsão xamânica, a iconoclastia... tudo isto inscrito no interior de uma geometria, de um palco despido, de uma moldura e de um corpo.

Não há exterioridade percetível fora de um jogo de limites. A fera enjaulada sempre homenageia o seu captor.

**7. Diferença**

Por isso nos entregamos a uma certa economia do prazer, seja qual for o tempo do prazer. Provavelmente um tempo onde a repetição, a respiração, o ritual e toda a sua dinâmica de respirações e de repetições nos trazem a resistência face à série, o instante do contratempo, a negação da mesmidade com a incursão da diferença. Sempre a pulsação repetida, por exemplo, de um coração vivo – cadencia uniformemente um tempo sem domesticação, ritma em invariabilidade aparente os instantes singulares da vida de um vivente. A este movimento repetido do tempo, na sua repetição e na sua diferença, adequa-se em poética e em imagética a fibrilação de Ana Hatherly: «o coração é um pulsar imenso/ uma abertura ao possível».

A fibrilação é a repetição graficamente representável, o traço de uma cadência que é, também, a medida impossível de uma vida que não tem medida. O ritual da fibrilação é o quadro da irrupção da diferença, é o tempo que evidencia o excesso da sua própria medida.

O discurso do prazer tem sempre uma dimensão suspensiva, um efeito de apóstrofe no *continuum* do tempo. Que o diga Roland Barthes, autor atualmente fora dos circuitos da moda, um dos poucos que assumiu a questão do prazer como questão de texto e de textualidade. Um prazer que tratará de distinguir de gozo, de fruição, de alívio. Porque o prazer diz respeito a uma não consumação do texto, uma fecundidade sem alívio que nele brota: a via do corpo, cujas ideias não são necessariamente as ideias do "sujeito" desse corpo.

O texto é então explosão de nunca pacificáveis diferenças (Babel feliz, dirá Barthes), sem nenhuma resolução ou corolário:

> *O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino aprecia no fim de uma maquinação ousada, ao fazer cortar a corda que o suspende, no momento em que atinge a fruição.* (Ibidem: 40)

**8. Transgressões**

Sobre "fecundação", sobre "subversão" no prazer, é interessante recuperar ainda o processo de desocultação narrativa em Barthes, quando acusa a falsa consciência dos transgressores que julgam alcançar o impoluto afastamento das regras e do sentido opressor. Caem no mesmo terreno dos aduladores da transparência, da neutralidade e do positivismo, nos seus recalcados desígnios morais. Sublinho aqui a palavra "fecundidade". Leio:

> *Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortado da "ideologia dominante"; mas isso é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril (...). O texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias: a subversão tem de produzir o seu próprio claro-escuro.* (Ibidem: 72)

Encontramos uma outra hipótese para o espanto inicial da fecundação e do alívio. Uma hipótese que desmancha a sua possível e estranha interdependência ao colocar a fertilidade, a fecundidade, a proliferação precisamente no alívio ou no gozo – que na verdade, como em Barthes, não têm lugar, são atópicos. Fora de jogo ficariam, ao mesmo tempo, os regimes de imparcialidade, que depurariam o texto dos moldes do tempo, ou a ambição da pureza transgressora, que retiraria o prazer do reino da concupiscência.

**9. Obra e ação**

Palavra a Ana Hatherly, em *A vida do meu corpo*.

No poema, incluso em *Neo-Penélope*, a lição que ressoa de um corpo-vida é folha fechada, pergunta em suspenso e em convulsão onde o tempo se desmorona:

*No paraíso*
*O tempo despenha-se*
*Numa corrente acrónica*

*Ah!*
*Apressa o teu passo*
*Fortuito acaso*
*A atenção ao corpo*
*É um vínculo selvático* (HATHERLY, 2007: 19)

Não sabemos se este recurso a um outro princípio do prazer é suficiente para traduzir esse desmoronamento, onde a própria ideia de texto exige esclarecimento. Porque, como vaticinava Hatherly,

> *Os textos serão cada vez mais textos-actos. Ao texto-acto corresponde o poeta-actor, porque a obra será cada vez mais acção-opera-acção. A performance que actualmente se faz já é um passo nesse sentido.* (HATHERLY, 2001: 388)

Já o texto sobre o prazer é escasso, precário, condenado à pequenez.

Palavra de Barthes: «um texto sobre o prazer tem que ser necessariamente curto» (BARTHES, 1988 [1973]: 54).

Não é uma questão de extensão. Quando muito, de tempo.

BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly, *Anacrusa. 68 sonhos*, Cosmorama, Famalicão, 2009.

Ana Hatherly, *A Neo-Penélope*, &etc., Lisboa, 2007.

Ana Hatherly, *Fibrilações*, Quimera, Lisboa, 2005.

Ana Hatherly, "O que é o espaço?" in *O pavão negro*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

Ana Hatherly, *Um calculador de improbabilidades*, Quimera, Lisboa, 2001.

Anne Dufourmantelle, *Blind date : sexe et philosophie*, Calman-Lévy, Paris, 2003.

Eduardo Prado Coelho, "Aplicar Barthes" in Roland Barthes, *O prazer do texto*, Edições 70, Lisboa, 1988, pp. 9-30.

Hugo Monteiro, "Uma leitura de Ana Hatherly: Ardor/fibrilação de um traço feminino", in M. J. Magalhães *et al.* (orgs.), *Quem tem medo dos feminismos?*, Nova Delphi, Funchal, 2010, pp. 195-202.

Jean-Luc Nancy, *Sexistence*, Galilée, Paris, 2017.

Jim Morrison, *The collected works. Poetry, Journals, Transcripts and Lyrics*, Harper Collins, Nova Iorque, 2021.

Lawrence Ferlinghetti, *A poesia como arte insurgente*, Relógio d'Água, Lisboa, 2016.

Maurice Blanchot, "Le refus" in *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 2001.

Michel Foucault, "Des espaces autres" in *Dits et écrits II*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 1571–1581.



*And I can tell you / The names of the Kingdom / I can tell you / The things that you know / Listening for a fistful of silence / Climbing valleys into the shade*

DOCÉU
MARIA
SÓROR
RAM
TEODRAMÁTICA
TEODRAMÁTICA
TEODRAMÁTICA
ÀLUZDA
ÀLUZDA
ÀLUZDA
UZDAÀL
UZDAÀL
UZDAÀL

# Sóror Maria do Céu à luz da *Teodramática*

Mário João Correia





> *— Olha, a mão decepada que poisa agora sobre a tua muito levemente, empunha a esponja de vinagre que de tanto a ter levado aos próprios lábios deixou de ser mão. A serenidade vem de se ter perdido a mão por se ter deixado de poder agarrar. Bem vês, o vinho de fel corrompe toda a forma. Escuta, o homem crucificado sobre cruz nenhuma não é morto, é só flor estrangulada na ponta das unhas. Como é que queres tirar de cima do homem agonizante o que não é do homem? Homem, se és morto não deves estar flutuando, que a visão da morte não pode ser a do homem que se torna indiferente, mas se és vivo, não deves trazer o peito como a pele de uma cobra de fora para dentro. É preciso matar o homem que não está estrangulado por coisa nenhuma, é preciso estrangulá-lo!*
>
> Ana Hatherly, *O mestre* (1963)

Uma leitura pouco atenta d'*O mestre* basta para entender, ainda que superficialmente, por que razão Ana Hatherly dedicou muito do seu trabalho ao barroco português. O deslocamento de lugares-comuns do seu contexto original, numa tensão entre a familiaridade e a subversão, o entrecruzamento de formas de expressão, a "espetacular explosão de beleza" (HATHERLY, 1992: 5) e, talvez acima de tudo, o princípio do recrear ensinando, ou do divertimento proveitoso, são uma presença pregnante nesta obra. O riso do mestre na interrupção de uma conversa de surdos para oferecer uma e outra vez uma bolachinha contrasta com o pulsar sangrento da narração fragmentária de uma autópsia e de um assassinato, ou talvez um suicídio, ou talvez os dois. O jardim metamorfoseia-se e metamorfoseia uma discípula que aumenta e diminui, que se esconde para ver e que quer ser vista sem ser vista, encenando o encontro que não pode ser encenado, como se fosse o fruto de uma qualquer revelação fortuita. E o mestre ri. Mas o mestre também mata conferencistas. Ele é o muro, mas o seu coração é a cabeça da discípula, ou pelo menos assim é quando apunhalado. Tudo isto em busca da Alegria Plena, com letra grande. Insinua-se uma ineficácia da palavra, a ideia de que uma certa forma de presença, ou de encontro, é que é o ensinamento, e que não se chega lá (lá onde?) por meio de uma qualquer pedagogia. Neste aspeto, *O mestre* de Ana Hatherly simultaneamente é um herdeiro e um subversor d'*O mestre* de Agostinho. E, como mostra a epígrafe, até Cristo e a Sexta-Feira Santa são chamados à colação ávida de uma discípula delirante por intermédio dessa voz fantasma que a não pode consolar:

> *Estenderia bem depressa as minhas mãos por sobre o seu rosto, mas a mim também me cortaram as mãos há já bastante tempo. Sento-me a seu lado e choro. É que não tenho braços para a abraçar nem lábios para a beijar, e voz tão-pouco tenho.*
>
> (HATHERLY, 1963: 111)

Nada melhor do que fazer jus a esta arte do encontro desencontrado pela mão de uma autora tão próxima quanto distante da autora d'*O mestre*. Refiro-me à franciscana Sóror Maria do Céu (1658 – 1753), cuja novela *A Preciosa* foi editada e cujos autos sacramentais em castelhano, reunidos sob o título *Triunfo do Rosário,* foram traduzidos por Ana Hatherly. O que pode uma

autora do barroco tardio português, produto acabado dos ideais da Contrarreforma, imitadora de modelos gastos, portadora de uma mensagem piedosa que em pouco difere de centenas de outras obras didático-religiosas, ter de especial para chamar a atenção de uma escritora, de certa maneira (e à sua maneira) revolucionária, contemporânea? É a própria Ana Hatherly que responde a esta pergunta:

> *O que caracteriza e valoriza para nós, hoje, as obras de Sóror Maria do Céu encontra-se, não tanto no seu estilo de escrita, ou no circuito fechado da sua temática, mas na sua capacidade de concretizar em formas artísticas uma visão, um pensamento e um desejo de comunicar que são, além de pessoais, eloquentemente ilustrativos duma época e duma maneira de estar no mundo. O caráter simultaneamente sério e divertido, elegante e descontraído, apaixonado e contrito, profundamente religioso e artístico da sua obra é um exemplo de mestria e de plenitude criadora que consegue afirmar-se muito para além das limitações impostas pela sua ortodoxia.*
>
> (HATHERLY, 1990: xlii)

A segunda frase deste excerto da introdução d'*A Preciosa* poderia muito bem servir para descrever o caráter, ou pelo menos o ambiente, d'*O mestre* de Ana Hatherly. Sóror Maria do Céu apodera-se dos modelos do seu tempo, não para ser mais uma instância deles, mas como ferramentas ao dispor de uma voz idiossincrática. Uma voz que é afirmativa, de uma consciência autoral vincada, como mostra a recomendação que faz a um dos seus editores:

> *... não se mude nada aos versos, porque assim mesmo os quero, huns Castelhanos, outros Portuguezes, por dar mais graça á obra, e se algum disser o contrario, naõ importa, que eu quero o que fiz como o fiz...*
>
> (MARIA DO CÉU, 1741: prólogo, nn. pp.)



No conjunto dos estudos sobre Sóror Maria do Céu, há algumas discrepâncias no que diz respeito ao conhecimento das suas diversas facetas. Os poemas estão relativamente bem estudados, embora, como adverte Ana Hatherly, muitas vezes retirados do seu contexto original, que é a inserção no meio da narrativa das suas novelas. A novela *A Preciosa* também, devido à edição de Ana Hatherly, cuja introdução não é apenas um estudo detalhado desta novela, mas quase uma monografia sobre a autora franciscana. As restantes novelas estão relativamente bem estudadas, especialmente *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio,* bem como os seus pequenos apólogos, em particular *Aves ilustradas.* Também as cartas à duquesa de Medinaceli foram recentemente editadas e estudadas. Contudo, como fez notar Ana Hatherly na introdução à sua tradução portuguesa de *Triunfo do Rosário,* o seu teatro – como, aliás, o teatro português do barroco em geral – é a faceta menos conhecida da sua obra. Com a exceção dos trabalhos de José Ares Montes (ARES MONTES, 1981: 1343-1357), da própria Ana Hatherly (HATHERLY, 1989: 119-134; HATHERLY, 1992) e de Valerie Hegstrom (HEGSTROM, 2014), os autos e as comédias de Sóror Maria do Céu têm sido praticamente ignorados pelos estudiosos.

Assim sendo, é meu intuito com o presente trabalho seguir as pisadas de Ana Hatherly e dar um pequeno contributo para o estudo dos cinco autos que constituem o *Triunfo do Rosário*. Para o fazer, apropriar-me-ei da *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar, dada a importância que nela assume o teatro do *siglo de oro,* em particular Calderón de la Barca, cujos autos sacramentais são um dos modelos seguidos pela franciscana portuguesa.

Este ponto de vista, ou porta de entrada, poderá parecer aleatório à primeira vista. Por isso, antes de chegar aos cinco autos do *Triunfo do Rosário,* terei de fazer uma breve incursão pela monumental *Teodramática* (*Theodramatik*) de von Balthasar e de enquadrá-la no projeto geral da sua trilogia. Focar-me-ei especialmente no primeiro dos cincos volumes da *Teodramática,* posto que é nele que podemos encontrar uma leitura atenta da história do teatro inspirada no exercício hegeliano de procurar na arte a manifestação do Espírito Absoluto na história. Von Balthasar parte de Hegel, mas critica o beco sem saída a que ele nos conduz, isto é, o célebre fim da arte despoletado, em última análise, pelo advento de Cristo. No meio dessa leitura atenta, sobressai claramente o nome de Calderón de la Barca, em especial duas peças: *La vida es sueño* (1635) e *El Gran Teatro del Mundo* (publicada em 1655), talvez o seu mais famoso auto sacramental. Só depois entrarei na obra de Sóror Maria do Céu, ensaiando uma análise teodramática dos seus autos sacramentais.

### 1. A importância de Calderón de la Barca na *Teodramática* de Hans Urs von Balthasar

> *War or peace, the colossal bandwagon of culture trundles on, carrying each artist's traces to the evermounting garbage heap. Theatres, actors, critics and public are interlocked in a machine that creaks, but never stops. There is always a new season in hand and we are too busy to ask the only vital question which measures the whole structure. Why theatre at all? What for? Is it an anachronism, a superannuated oddity, surviving like an old monument or a quaint custom? Why do we applaud, and what? Has the stage a real place in our lives?*
>
> Peter Brook, *The Empty Space* (1968)

Hans Urs von Balthasar, um dos teólogos católicos mais importantes do século XX, leva muito a sério as questões levantadas por Peter Brook. A sua *Teodramática,* parte central de uma trilogia que terei de contextualizar brevemente, debate-se com estas questões a partir de um desafio deixado por Hegel: o advento de Cristo, e consequente passagem à arte romântica, conduz ao fim da arte, ou à dissolução do drama como corolário da arte. Passado um século e meio desta certidão de óbito, von Balthasar tem a necessidade de reiterar a pertinência das categorias dramáticas para estabelecer uma Cristologia e uma teoria da Trindade que superem as lacunas deixadas pelos projetos teológicos do seu tempo, os quais são vistos, por sua vez, como uma resposta a dois historicismos opostos: o fundamentalismo e a teologia liberal.

Contextualizemos. Hans Urs von Balthasar foi um jesuíta até certo período da sua vida. A fundação de uma comunidade de leigos consagrados (Comunidade de São João) conjuntamente com a visionária suíça Adrienne von Speyr, de quem foi zeloso editor, era incompatível com a permanência na Companhia de Jesus. Foi também o cofundador da revista *Communio,* no rescaldo do Concílio Vaticano II. Apesar desta associação a uma revista criada para "conter os excessos" da progressista revista *Concilium,* é difícil posicioná-lo no binómio conversador-progressista, dado que defendeu teses controversas, em particular no que diz respeito à soteriologia. Dotado de uma formação musical e literária fortíssimas, e influenciado pela cristologia cósmica de Máximo, o Confessor, bem como pelos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio, projetou uma trilogia teológica que inverte propositadamente a ordem das três críticas de Kant. É ela constituída pelos sete volumes da *Glória* (*Herrlichkeit*), dedicados à contemplação, à teofania, ao Belo; os cinco volumes da *Teodramática* (*Theodramatik*), dedicados à ação, à teopraxia, ao Bem; e os três volumes da *Teológica* (*Theologik*), dedicados à palavra, à teologia (num sentido mais estrito, à palavra de Deus), ao Verdadeiro. Fazendo uso do património medieval dos transcendentais e da tese da analogia do ente, esta inversão da estrutura kantiana tem por objetivo mostrar que, no que diz respeito à teologia, não podemos partir do estabelecimento dos limites do pensamento. O ponto de partida do pensamento religioso é, pelo contrário, a experiência estética de uma certa luminosidade presente na criação, no mundo. A criação como vestígio da glória de Deus é que abre um horizonte de encontro com o divino. Contudo, o encontro com o divino através das diversas modalidades da glória contém já um apelo para o dramático:

> *Now, we must allow the encountering reality to speak in its own tongue or, rather, let ourselves be drawn into its dramatic arena. For God's revelation is not an object to be looked at: it is his action in and upon the world, and the world can only respond, and hence "understand", through action on its part.*
>
> (Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 14[1])

A contemplação nunca se poderia ficar por uma sabedoria atingida numa particular forma de visão ou consciência da verdade: a verdade chama à ação. Por outras palavras, entre o estético e o lógico, é necessário o dramático. Em Balthasar, o drama, ou o dramático, é definido como ação não narrada (embora tenha lugar com e em palavras) que estabelece relações entre a existência e a sua apresentação. Estas relações entre existência e apresentação constituem para Balthasar o sistema das categorias dramáticas. Depois de estabelecidas, são utilizadas para fazer um retrato da ação divina, com particular enfoque na *kenosis* divina presente na Incarnação e, sobretudo, na Sexta-Feira Santa, no abandono de Deus: «Por que me abandonaste?» (Mt 27, 46).

Este breve resumo não é suficiente para dar conta da riqueza da trilogia, nem é esse o meu objetivo. Sem entrar nos aspetos propriamente teológicos da *Teodramática*, o que mais interessa para o presente trabalho é a leitura da história do teatro presente no primeiro volume. Esta leitura é assumidamente seletiva, mas parte em grande medida de um posicionamento crítico relativamente às várias respostas que as teologias do seu tempo deram aos dois historicismos já mencionados. Deste modo, a *Teodramática* começa por uma determinação negativa da necessidade do

1. Dado que não domino o alemão, farei sempre uso da tradução inglesa publicada pela Ignatius Press.

drama, ou de uma teoria dramática, para lidar com a relação entre os mistérios da vida de Cristo e a temporalidade, nas suas dimensões vertical e horizontal, ou seja (e simplificando um pouco), a eternidade e a história, a graça e a natureza, o destino e o indivíduo.

O facto histórico é a prisão dos fundamentalistas e dos liberais: os primeiros ficam presos a um determinado momento da história, cristalizando-o e impossibilitando qualquer tipo de movimento ou de mudança; os segundos interpretam os eventos narrados na Sagrada Escritura como fruto de um contexto, procuram ver o que é factual e o que não é, "limpar" as fontes das suas distorções, relativizando a tradição e tendo em vista uma atualização da mensagem para o nosso tempo. Este historicismo, de uma maneira ou de outra, acaba por absorver a dimensão vertical da temporalidade escatológica numa temporalidade puramente horizontal.

Uma das respostas para este problema é a teologia baseada na noção de "evento": o evento escatológico por excelência que é a Páscoa verticalizou o tempo horizontal, renovando-se em cada agora. A salvação já aconteceu no evento da Páscoa, mas continua a acontecer em cada instante. De acordo com Balthasar, este anti-historicismo peca pela incompreensão da dramaticidade da história da salvação: a peça não é apenas a *peripeteia,* é tudo o que lhe precede e lhe sucede. Mesmo a estrutura bíblica – Antigo e Novo Testamento – tem por base uma temporalidade horizontal, referências ao "tempo certo", à espera, numa tensão dramática entre profecia e cumprimento. O evento absorve a horizontalidade na verticalidade. De acordo com o autor suíço, aquilo que se deve fazer, pelo contrário, é assumir a tensão dramática entre as duas temporalidades. Desta tensão, nasce uma pergunta:

> *What is implied by God's involving himself in the history of his world and, in becoming man, becoming a fellow actor with us in the world drama? (...) Is the Absolute Spirit (Hegel), is Being itself (Heidegger), inwardly affected by history?*
>
> (Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 29)

Por outro lado, Balthasar também considera insatisfatória a posição segundo a qual o problema do Cristianismo foi a sua transformação numa doutrina, quando deveria ser essencialmente uma práxis. É insatisfatória, porque o Cristianismo não se reduz à filantropia, ou a uma ética aplicada. Não há uma receita simples. Há elementos que precedem a iniciativa pessoal, a começar por um ato primacial de salvação.

Critica igualmente Teilhard de Chardin e a substituição da noção de *eschaton* pela noção de futuro, posto que não captura a dramaticidade do apocalipse, ou da revelação. Critica, em suma, tudo aquilo que nega a dramaticidade da história da salvação, e incorpora tudo aquilo que a postula, tal como as teologias baseadas em duas palavras de ordem que são importantes na sua teodramática: diálogo e papel (*role*).

Só depois deste exercício de determinação negativa se confronta, finalmente, com um dos interlocutores principais do primeiro volume da *Teodramática*: Hegel. De facto, no sistema das artes hegeliano, a poesia dramática é perspetivada como o ponto alto da arte, sendo a arte vista como uma das três manifestações do Espírito Absoluto na história, a par da religião e da filosofia. A forma de arte mais elevada é aquela que melhor caracteriza o Espírito Absoluto.

Balthasar começa a sua leitura da poesia dramática em Hegel pela tragédia grega. Nela, o herói emerge do coro como uma flor do solo nativo. O coro não interfere na ação, mas mostra a incapacidade humana perante um destino cego, caracterizado como uma unidade sem sujeito dos deuses. O herói, ao contrário do coro, conflitua com o destino. Não é culpado nem inocente, mas vê-se envolvido em ações que contrariam os desígnios da totalidade, que, no mundo grego, acaba por ser uma unidade sem Espírito. O herói nunca deixa de ser uma instância do destino, ou da consciência geral do coro. Por isso, precisa de uma máscara: não pode representar a sua própria subjetividade.

Aqui, o horizonte de sentido da totalidade é cego, sem sujeito, porque não é suficientemente universal. Tudo se passa ao nível da *polis*. A comédia mostra precisamente a impotência da *polis*, que coincide com a irrealidade dos deuses gregos: quando o ator sai da sua máscara, mostra apenas que é igual ao espetador num mundo secular, sem um Olimpo. De acordo com Hegel, isto é o fim do teatro, a sua dissolução. E há três respostas diferentes para este fim precoce: o utilitarismo romano; o advento do cristianismo; e a arte romântica.

No mundo romano, pautado pela justaposição dos deuses, que é, no fundo, um cancelamento mútuo, há uma substituição do teatro pelo massacre e pelo derramamento de sangue, demonstrações da futilidade humana. A única realidade absoluta é o poder abstrato do Estado: lei e dominação.

Mas há uma segunda resposta para o fim do drama grego: a antropomorfização de Deus levada até às últimas consequências em Jesus Cristo. Há uma afirmação da subjetividade em Deus. Não só isso, mas da própria negatividade no seio do Absoluto. Deus morre. Mais ainda,

Deus morre na Cruz para matar, com ele, tudo aquilo que lhe é alheio. É neste ponto que mais se vê a influência da formação cristã (protestante) de Hegel no seio da sua própria teoria dialética. A morte e ressurreição de Deus é o drama absoluto, a verdade da tragédia e da comédia.

A terceira resposta, que se prende, igualmente, com o advento do cristianismo, é aquilo a que Hegel chama de arte romântica, ou seja, a arte posterior ao advento de Cristo, por assim dizer. O ponto de partida desta forma de arte é a devoção, a linguagem do coração, fruto da ideia de um Deus que se externaliza por outros (não para si próprio). Nesta forma de arte, o tema, ou o objeto, da arte passa a ser o conteúdo ilimitado das qualidades humanas, das suas alegrias e tristezas, dos seus empreendimentos, feitos e destinos. O problema é que esta subjetivização da arte, na qual acaba por haver uma identidade entre o humano e a figura do divino como Espírito Absoluto livre, conduz à sua própria dissolução, dado que esta se torna supérflua.

Aquilo que interessa a von Balthasar nesta caracterização muito sumária de Hegel é o facto de este, como nenhum outro, ver no drama um autorretrato do Absoluto no qual as personagens são as máscaras do Espírito. Hegel coloca a questão cristã em termos dramáticos. No entanto, acaba por haver uma identidade entre o divino e o humano: como não há espaço para uma participação pessoal na história da salvação, mas sim uma identidade entre a tomada de consciência humana do verdadeiro caráter do Espírito e o próprio Espírito, o cristianismo é o fim do drama. Não há mais tensões a resolver, o Espírito já se revelou totalmente na filosofia. Isto mostra que, em Hegel, Cristo acaba por ser mais uma imagem do que uma pessoa:

> *Here absolute Spirit simply contemplates its own being, namely, that of the self-alienated God who returns to his identity. Hence Christology has been superseded by philosophy (in a way that is both Nestorian and Monophysite, since the purely human is also the pure representation of God), and the doctrine of the Trinity is equally undermined (in a Patripassian and Sabellian sense).*
>
> (Von BALTHASAR, 1989 [1973]: 59)



Mostra, igualmente, que em última análise, Hegel elimina a tensão dramática entre os dois eixos da temporalidade. A teodramática proposta por Balthasar pretende ir mais longe, na medida em que advoga a irredutibilidade dos dois eixos e, por conseguinte, também a manutenção de uma diferença entre o divino e o humano. Posto isto, Balthasar debate-se com a problematicidade da relação entre a Igreja e o teatro ao longo da história, que não é apenas uma questão de facto, mas uma questão teológica em si mesma. De certa forma, houve uma série de condenações precoces do teatro, que têm muito de contextual, devido à sua pretensa origem demoníaca e, mais do que isso, devido à baixeza, à depravação, à crueldade que ele representava para os autores patrísticos latinos e gregos, de Tertuliano a Agostinho, de Clemente de Alexandria a Gregório de Nazianzo.

Por um lado, houve um platonismo herdado que recolhe de Platão o problema fundamental da ambiguidade dos deuses gregos. É necessário expulsar o poeta da cidade, bem como a inconstância e mutabilidade de Diónisos, em nome da verdade imutável. Por outro lado, mesmo antes da cristianização do mundo romano, autores como Cícero, Séneca, Juvenal, Tácito ou Ovídio desprezavam o teatro. O cristianismo é mais um herdeiro deste desprezo do que o seu criador. Note-se que o modelo de teatro que é desprezado por estes autores é o circo romano e, em menor grau, a comédia romana. Tertuliano associa o circo a uma substituição degradante dos atos sacrificiais pagãos (TERTULIANO, 1988 [197-202?]). Degradante, porque nele, as paixões atingem o expoente da loucura, são tomadas quase como um valor em si mesmo, não são veículo de coisa nenhuma nem elevam o humano. Rebaixam-no à sua bestialidade e degradação moral. O cúmulo da depravação do circo romano é o estatuto do ator: ao mesmo tempo que não lhe outorgam a cidadania romana, é adorado pelo cidadão. Por isso, há também uma dimensão social neste desprezo: os atores eram párias, as atrizes, na sua grande maioria, prostitutas. Pululava em torno do circo romano uma caterva de vícios, negócios obscuros, etc. Outra dimensão social do desprezo pelo teatro prende-se com as atrocidades sofridas por muitos cristãos nas diversas vagas de perseguição que houve nos primeiros séculos do cristianismo, bem como o facto de os cristãos serem normalmente alvos de chacota nas comédias romanas, retratados como uns imbecis, uns idiotas.

Contudo, há para von Balthasar um elemento mais teológico, que não se prende tanto com os diversos contextos descritos, mas com uma ideia que está presente desde os primeiros textos de repúdio ao teatro: a ideia de que o verdadeiro drama, o verdadeiro ato sacrificial, é o sangue derramado por Cristo na Paixão, ou seja, a ideia de que há o "teatro da verdade", que é a vida de Cristo. E de facto, a própria liturgia é uma dramatização. Mais ainda, muito rapidamente, o drama litúrgico saiu das igrejas e tornou-se num fenómeno civil de grandes dimensões. Deste modo, ao mesmo tempo que se criou uma tradição textual de repúdio ao teatro, que chega, pelo

menos, até William Prynne e Bossuet, desenvolveu-se uma tradição dramática própria que tem origem no drama litúrgico e, em última análise, no mistério eucarístico.

Seria muito longa a exposição dessa história do teatro cristão e dos diversos avanços e recuos que tiveram o estatuto do ator e do dramaturgo nas sociedades cristãs desde a Idade Média até ao teatro ibérico do Barroco. Chegando ao período da Reforma e da Contrarreforma, Balthasar faz notar o lugar excecional da Península Ibérica no que diz respeito ao desenvolvimento de um género literário particular: o auto sacramental. É aqui que a *Teodramática* pode ser cruzada com Sóror Maria do Céu.

O auto sacramental, também devido ao facto de ser normalmente escrito para ser representado no dia do Corpo de Deus, centra-se na Eucaristia. A grande virtude deste género literário, de acordo com Balthasar, é a capacidade que os seus cultores tiveram de usar qualquer assunto, por mais mundano que seja, e mostrar que este é permeado pelo mistério eucarístico, espiritualizando tudo aquilo que é secular. Esta recondução de todos os assuntos ao mistério da presença real de Deus no mundo é particularmente verdadeira no que toca ao tratamento *a lo divino* dos temas clássicos: Cristo é o verdadeiro Orfeu em busca da sua Eurídice, o verdadeiro Hércules, o verdadeiro Eros, Pã, Jasão.

No que toca a Calderón, Balthasar aponta para a conclusão de *El Gran Teatro del Mundo,* onde, depois de assistir à peça da vida, o Autor chama aqueles que desempenharam bem o seu papel, já despidos dos adereços que lhes haviam sido entregues pelo Mundo, para o banquete celeste, numa mesa onde estão o pão e o cálice:

> «Here the analogy of secular and spiritual, of the realm of nature and the realm of grace, has been made completely visible: each pole illuminates the other.»
>
> (BALTHASAR, 1989 [1973]: 99).

O esquema dramático dos autos sacramentais é exatamente pautado pela possibilidade de reconduzir toda a pluralidade da história e dos signos naturais à transubstanciação, ainda que fazendo uso do maior desbragamento cómico. A partir desse centro eucarístico, insinua-se uma presença de Deus em todos os outros mistérios.

Em *La vida es sueño,* podemos encontrar o mesmo esquema. Os quatro elementos da natureza preparam o banquete místico para os arrependidos: as águas do Jordão lavam-nos; a terra oferece o pão e o vinho; o ar projeta as palavras da consagração; e o fogo é o evento eucarístico em si mesmo. Há, em Calderón, a grande virtude de perceber e manter a fluidez de sentido que a vida exige, sem que isso faça cair por terra a analogia entre a criação e a redenção. Calderón encontra em tudo, seja o que for, a seriedade de uma verdade que se manifesta no meio dessa fluidez.

Um segundo ponto de reflexão em torno de Calderón é, para Balthasar, justamente a questão das duas temporalidades e o papel da liberdade para manter a tensão dramática entre elas. Novamente fazendo menção à metáfora do "teatro do mundo" – proveniente das *Cartas a Lucílio* de Séneca, do *Enchiridion* de Epicteto, dos *Diálogos* de Luciano de Samósata (textos amplamente divulgados por Erasmo) e, talvez também, do *Policrático* de João de Salisbúria –, Balthasar considera que há algo que se torna explícito em Calderón: a capacidade que o espetador tem de julgar o sentido de uma peça e a qualidade da atuação dos seus intervenientes constitui um reflexo de um ato transcendente de juízo que, por sua vez, permite aceder ao plano imanente das vidas finitas apresentadas. Ao colocar o espetador nessa posição, mostra-lhe também que ele próprio está sujeito a esse juízo transcendente (BALTHASAR 1989 [1973]: 210 e ss.). Deste modo, e mantendo a ambivalência entre o caráter ilusório e a extrema seriedade daquilo que está a ser posto em cena, o "teatro do mundo" nunca dissolve a ação numa espécie de grande mentira schopenhaueriana cuja problematicidade só poderia ser resolvida pela aniquilação do próprio problema. É aqui que entra a questão da liberdade, um dos grandes temas da Contrarreforma. Calderón mantém-nos numa suspensão, num plano ambíguo, onde, por um lado, se assume que a vida é uma farsa, mas, por outro, há um modo particular de desempenhar essa farsa que a transcende. É o Autor, pela mão do Mundo, que distribui os papéis aos farsantes, mas são eles que têm de agir. Esta capacidade de equilibrar o determinismo e a liberdade exige, igualmente, a assunção de uma série de irredutibilidades, ou irreduções, para usar a expressão de Latour: o transcendente e o imanente não se confundem, o papel a desempenhar e o ego que o desempenha também não, o plano da história e o da eternidade, tão pouco. O eixo horizontal e o eixo vertical da temporalidade convivem numa tensão e numa ambiguidade que têm de ser assumidas, não resolvidas.

## 2. O *Triunfo do Rosário*

Posta esta breve leitura de Calderón de la Barca, enquadrada no projeto de uma teodramática, estamos munidos de um conjunto de instrumentos de análise importantes para compreender a densidade dos cinco autos do *Triunfo do Rosário* de Sóror Maria do Céu.

Em primeiro lugar, é importante apontar para aquilo que congrega todos estes autos. Todos eles têm o objetivo comum de chamar a atenção para as virtudes da oração do Rosário e para o poder intercessor de Maria. De facto, há duas personagens que se repetem, embora com nomes e funções diferentes, em praticamente todos os autos: Maria e São Domingos, tradicionalmente visto como o criador desta forma de oração (embora houvesse outros saltérios parecidos rezados há séculos).

No tempo de Sóror Maria do Céu, o culto mariano era particularmente frutuoso em Portugal. Apenas para dar alguns exemplos que ilustram isto mesmo, em março de 1646, D. João IV entregou a coroa portuguesa a Nossa Senhora da Conceição, criando assim uma ligação perene entre a Restauração e o culto mariano. Em segundo lugar, note-se que houve uma multiplicação das Confrarias do Rosário de Nossa Senhora em Portugal ao longo da segunda metade do século XVII, também por influência do sucesso da Restauração. Em terceiro lugar, proliferavam os escritos sobre o Rosário. Ana Hatherly destaca dois: o *Livro do Rosário de Nossa Senhora* (editado em 1573, reeditado dezenas de vezes ao longo dos séculos XVI e XVII) de Frei Nicolau Dias; e os 30 sermões do Rosário de Padre António Vieira, compendiados sob o título *Maria Rosa Mística* (1686).

Para compreendermos a estrutura interna dos autos de Sóror Maria do Céu e as imagens empregues, é necessário ter em conta a própria estrutura da oração do Rosário, não na sua forma atual (fixada pela carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae,* de João Paulo II), mas na sua forma original. O rosário, tal como era rezado no tempo de Sóror Maria do Céu, era uma enfiada de 150 contas agrupadas em 15 décadas, entre as quais haveria um espaço ou uma conta isolada a separá-las. A oração tem uma componente vocal e outra meditativa. Cada década consiste na oração vocal de um Pai Nosso e dez Avé Marias. Em cada uma delas, medita-se sobre um de quinze mistérios da vida de Jesus. Esses mistérios estavam ordenados em três terços: os mistérios gozosos (a Vida), os mistérios dolorosos (a Paixão) e os mistérios gloriosos (a Glória)[2].

Nestes autos, é frequente o aparecimento de rosais onde se encontram rosas de três cores diferentes: as rosas brancas, do primeiro terço; as vermelhas, do segundo; e as amarelas ou douradas, do terceiro. Há, inclusive, um auto que se divide em três estações que coincidem com os três terços. É também frequente o uso das rosas, ou do próprio fio do rosário enquanto objeto, como arma de arremesso ou como dispositivo que de alguma forma ajuda uma personagem a salvar-se de uma situação de perigo.

O primeiro auto, *La Flor de las Finezas,* é caso disso. A ação dá-se em dois planos: o palácio, onde vive um Rei (Deus) com duas filhas, Severa e Clemência; e o mundo dos homens, onde se encontram o Príncipe, o Plebeu e o Pastor. O auto começa com uma discussão entre as duas irmãs. Severa julga que o Homem está perdido, mas Clemência acredita que ainda se pode salvar. Surge no palácio Luzbelo (Lúcifer), que pede ao Rei que lhe entregue o Homem. Severa concorda, mas Clemência não, por julgar ser ainda possível salvar o Homem. Pede ajuda ao Príncipe, mas este é soberbo, julga-se mais poderoso do que ela e do que o próprio Rei. O Plebeu, ingrato, nem se apercebe do perigo em que anda. Mas Clemência encontra um Pastor (São Domingos) que tem um rosal. É então que surge pela primeira vez este uso do rosário como objeto adjuvante: Clemência pede ao Pastor Domingos que faça um fio de rosas e que o atire para o barco onde se encontra a personagem do Homem, perdido no Mar de Culpa, sem possibilidade de se puxar para terra pelas suas próprias forças. O Homem aceita a ajuda do Pastor Domingos.

Posto isto, regressa-se ao plano do palácio, onde ocorre uma espécie de duelo entre Luzbelo e o Homem, com o Rei como juiz. As armas de Luzbelo são flechas e a Sombra. A do Homem, as rosas enviadas por Clemência através do Pastor Domingos. O Homem apresenta-se a si próprio como imagem e semelhança de Deus, como a Natureza capaz de receber a Graça. Um anjo (Ângelo) é enviado pelo Rei para apadrinhar o Homem no combate. O desfecho do combate é declarado por Clemência: o Homem venceu. Este reconhece que a sua vitória se deve às rosas que lhe foram dadas. Chega, por fim, o momento do juízo. A Sombra é advogada de acusação e Ângelo o advogado de defesa. Severa é quem dirige as perguntas ao réu. É então que Ângelo descreve os efeitos do rosal de Domingos, que restituíram ao Homem a sua fineza. O Rei absolve o Homem e revela-se que Clemência é Maria, cuja intercessão amansou a severidade da justiça divina.

Note-se que há neste auto, claramente, a configuração de dois planos diversos sem que um deles seja o

2. Resumindo: os cinco mistérios gozosos são a Anunciação, a Visitação, o Natal, a Purificação no Templo e Cristo encontrado no Templo; os cinco mistérios dolorosos são o Jardim de Jetsemani, a Flagelação, a Coroação com a coroa de espinhos, o Calvário e a Crucificação; os gloriosos são a Ressurreição, a Ascensão, o Pentecostes, a Assunção e a Coroação de Nossa Senhora. O Papa João Paulo II acrescentou a estes quinze os cinco mistérios luminosos: o batismo no Jordão, as bodas de Canaã, a proclamação do Reino de Deus, a Transfiguração no Monte Tabor e a instituição da Eucaristia.

verdadeiro e o outro o falso. Pelo contrário, foi porque o Homem aceitou as rosas no plano do mundo que este teve as armas necessárias para combater Luzbelo no plano do palácio, ou do juízo final. É certo que não conseguiria vencer a instabilidade do Mar de Culpa sozinho, mas também é certo que foi a sua ação que o tornou traidor, por um lado, e que o fez chegar a bom porto, por outro. Encontramos neste primeiro auto aquilo que havíamos apontado como ponto fundamental de uma leitura teodramática: a irredutibilidade entre a liberdade e a graça, bem como a irredutibilidade entre a necessidade de uma intercessão que comunique forças adjuvantes e a necessidade de aceitação dessas forças da parte daquele que precisa delas. O Homem não é um títere nem é o seu próprio salvador. É o lugar da própria tensão entre o mundo da culpa e o mundo da graça.

No segundo auto, *Rosal de Maria,* a sedução e o ciúme são as palavras-chave, posto que a questão da redenção é colocada através das núpcias entre Adónis (Jesus) e Vénus (a Alma humana). O uso de Adónis para representar Jesus demonstra bem o tratamento *a lo divino* dos motivos clássicos. Tal como Jesus, Adónis é fruto de um nascimento miraculoso. Também como Jesus, Adónis morre por amor e do seu sangue nasce algo profundamente belo, no caso, as anémonas. Sóror Maria do Céu reconfigura estes elementos para os seus próprios propósitos. O auto divide-se em três estações, que coincidem com os três terços do Rosário: a primeira estação, das rosas brancas, diz respeito aos mistérios do nascimento de Jesus; a segunda, das rosas vermelhas, aos mistérios da Paixão e da Morte; a terceira, das rosas douradas, aos mistérios da Ressurreição. Novamente, dois planos: o plano do Olimpo, onde um Maioral destina o seu filho Adónis a casar-se com uma pastora belíssima do outro plano, que é o plano do vale. Nesse vale, há uma rebelião encabeçada por Marte contra o Maioral, dado que este não quer entregar a bela pastora (umas vezes chamada Almana, outras Vénus) a Adónis. Ao longo das três estações, a ação miraculosa ou graciosa de Adónis vai gerando rosas de várias cores, as quais constituirão no futuro os três terços do Rosário. No final, Adónis pede ao Tempo que mostre a Almana o poder que o Rosário terá no futuro. Surgem, portanto, um pastor Domingos e também a figura de Maria, desta vez, sob a forma da pastora Graça.

Mas é talvez no terceiro auto que a questão da sedução e da liberdade está mais presente. Em *Perla y Rosa,* Sóror Maria do Céu é extremamente engenhosa no aproveitamento da figura joanina do Bom Pastor (João 10, 1-21). Há um pastor que tem cem ovelhas. Uma delas, de seu nome Perdida (a Humanidade), perde-se na Babilónia, onde se encontra uma corte que a celebra e à sua beleza. Essa corte é constituída pelo Universo (personificação da própria Babilónia, do mundo), o Engano, o Chiste e duas damas. Uma outra ovelha, de seu nome Preciosa (Maria), pede ao Bom Pastor que vá salvar a ovelha Perdida. Na Babilónia, Perdida é uma belíssima mulher e vê-se encantada por ser venerada por todos os cortesãos. O Universo corteja Perdida nos seus jardins e oferece-lhe uma bengala para ampará-la do cansaço do passeio. Mas surge também o Bom Pastor, que tem um cajado com uma cruz na ponta. Começa então um jogo de sedução entre os três. É nesse jogo de sedução que está bem patente que a opção é sempre dela, ainda que as forças do Universo, por um lado, e da Graça divina, por outro, possam ser extremamente sedutoras (ou, por vezes, também aterrorizantes). Exemplifiquemos este ponto com um dos discursos do Universo:

> *Não a posso violentar,*
> *Por mais que meu poder seja,*
> *Que quando de seu querer*
> *Não busque a Alma o profundo,*
> *Bem a poderá todo o mundo*
> *Contrastar, mas não vencer.*
> *Minha força e minha lei*
> *O seu alvedrio dana,*
> *Tão Rainha é, bem que serrana,*
> *E eu tão escravo, ainda que Rei.*
>
> (MARIA DO CÉU, 1992 [1740]: 163)

Também o Bom Pastor afirma que não pode levar Perdida à força:

> *Ai que este encanto,*
> *Acorrenta sua razão e meu pranto!*
> *Inda que se veja império meu,*
> *Em meu poder não está, que em seu alvedrio*
> *Poderei com minhas forças obrigá-la,*
> *Mas não poderei com elas violentá-la,*

*Pois com ela tão fino me portei,*
*Que, sendo minha, sua a deixei,*
*E não é justo tirar minha fineza*
*O mesmo que lhe deu minha grandeza.*

(Ibidem: 169)

Perdida frui dos encantos dos jardins da Babilónia, embora sempre cada vez mais cansada e infeliz, mantendo-se numa espécie de letargia do elogio fácil que os cortesãos lhe vão fazendo. É então que reaparece o papel do Rosário. Há, numa serra (a serra de Sião, por contraste com o Jardim da Babilónia), um pastor que tem um rosal onde Preciosa tenta atrair Perdida. Nesse rosal, o Rosal de Maria, Perdida redescobre a sua liberdade perante as forças sedutoras do Universo e encontra o caminho de regresso para junto do Bom Pastor. No final, os próprios cortesãos arrependem-se e louvam o Rosal de Maria, que conduz todo o Universo ao reencontro com o Bom Pastor.

O quarto auto, *Las rosas con las espigas,* gira novamente em torno da luta entre diversas forças sedutoras para a alma. Este auto é talvez o que melhor poderia ser descrito como uma psicomaquia. Como sempre, os dois planos: o do palácio onde o Rei entrega à sua noiva (Flor) três moedas para que esta possa preparar o dia das suas núpcias; e o plano terreno, onde há três mercadores cujos nomes são Mundo, Loucura e Amor. Flor é a alma humana. As três moedas são as três potências da alma da tradição agostiniana, isto é, entendimento (ou intelecto), memória e vontade. Os três mercadores do plano terreno tentam tomar a riqueza de Flor em troca de ofertas aliciantes e vistosas que, no fim de contas, não são aquilo que esta precisa para as núpcias. O Mundo toma a Flor a moeda da memória em troca de um vestido púrpura e de um colar, signos da vanglória do mundo; a Loucura, companheira do Mundo, toma a Flor a moeda do entendimento em troca de um vestido brilhante, signo da vaidade, da inconstância e da ignorância. O Amor é uma personagem mais complexa. Quer tomar a moeda da vontade em troca de um arco e flechas em chamas, signos da paixão desenfreada. Chegado o dia do banquete nupcial, os adereços adquiridos por Flor não lhe servem de nada: o vestido do Mundo transforma-se em pó, o da Loucura em terra. As flechas do Amor, ao invés de estarem na sua posse, são-lhe lançadas ao coração. No entanto, no desespero, o cavaleiro Gomindo (anagrama de Domingo[s]) vem em auxílio de Flor, depois de ter pedido a uma deusa (Maria) permissão para entregar a Flor 150 rosas de um rosal seu. O Amor não consegue tomar a vontade de Flor, a única potência que ainda lhe restava. Flor veste o colar de rosas e transforma-se numa criatura cheia de graça, pronta para desposar o Rei. Os próprios mercadores juntam-se ao banquete, mas transformados e redimidos, em particular o Amor, cujas flechas são agora benignas.

Torna-se cada vez mais evidente o padrão de todos estes autos: dois planos, o exercício do livre arbítrio no plano inferior, a importância da intercessão de Maria perante os desvios das seduções várias do mundo e a reunião com Deus no plano superior. Contudo, por mais vincado que seja o padrão, a diversidade entre os autos não deixa de ser imensa. Cada auto apresenta especificidades que dão conta da diversidade de desafios pelos quais a alma humana passa na sua luta pela felicidade. Confirma-se a afirmação de Ana Hatherly segundo a qual a mestria de Sóror Maria do Céu está muito além do circuito fechado das temáticas apresentadas. Estes textos não são instâncias, são únicos.

O último auto, *Trez redenciones del Hombre,* é talvez aquele que apresenta maior complexidade interna. Este auto é forjado a partir de *El laberinto del mundo* de Calderón. Ambos os autos têm como personagens não pessoas, mas estados ou moções da alma, como a Culpa, a Graça, o Furor, a Inveja, o Engano, etc. As personagens não coincidem, mas os cenários onde se vê o Homem, personagem principal, são muitas vezes os mesmos. O Homem encontra-se, como no primeiro auto de Sóror Maria do Céu, perdido num mar entre vozes enganosas de sereia. O mesmo se passa em *El laberinto del mundo.* A luta contra a Culpa dá-se igualmente a partir da mesma alegoria: o labirinto do Minotauro. No caso de Sóror Maria do Céu, veremos que Ariadne (Ariã, ou Ariana) é Maria.

Mas esse é o terceiro de três momentos em que este auto está dividido. No primeiro, um rei destinou que o Homem fosse esposo da Graça, mas este está apaixonado pelas vozes que vêm do mar, que são as vozes da Culpa e seus companheiros. Graça decide invocar o "Deus dos exércitos" contra as forças da Culpa, mas o Homem aparta-se na mesma dela. Segue-se uma apresentação alegórica da Culpa, rodeada dos marinheiros Olvido, Lisonja, Delícia e Engano. A Culpa lamenta-se da inconstância do Homem e da dificuldade de apartá-lo da Graça. Não é apenas a Graça que está desolada pela inconstância do Homem. A própria Culpa está cansada de o perder – quando este se reaproxima da Graça pelo pranto – e de precisar de reconquistá-lo. Por isso, decide matá-lo de uma vez por todas, sobretudo pelo ciúme que sente. A Graça, com o auxílio do Prazer, compadece-se do Homem e salva-o de um afogamento.

No entanto, o Prazer prevê imediatamente que o Homem está a ser salvo apenas para se perder novamente: «Ai que é palavra e é Homem, / Um terra e outro vento!» (Ibidem: 249). E é exatamente isso que acontece no segundo momento. Desta vez, o Homem é um enfermo que recorreu ao "hospital do mundo", onde tem a Culpa por doença, mas também por enfermeira. Chega a ser identificado com a figura de Midas, embora transforme em terra, e não em ouro, tudo aquilo que toca:

*Mas que desculpa pode achar sua culpa*
*Se dela enfermou, e dela ferido,*
*Ao hospital do mundo o há trazido,*
*E ali, que de uns olhos nunca fez ausência,*
*Vem a ser sua enfermeira e sua dolência,*
*E tão de terra está, pelo que erra,*
*Que tudo o que toca se faz terra;*
*Que como seu alimento*
*É vaidade, soberba, atrevimento,*
*A gula, a impudicícia,*
*A ambição, a baixeza, a codícia,*
*Ao tocá-lo se adverte,*
*Que em terra como em terra se converte,*
*E com tal alimento*
*Tão mísero se vê, tão macilento,*
*Quando de si se olvida,*
*Que a vida é a sombra de sua vida.*

(Ibidem: 252)

Atinge-se, no final deste segundo momento, um ponto culminante onde a Graça e a Culpa procuram chamar o Homem ao seu regaço para descansar e curar-se das suas enfermidades. Ao contrário do que havia acontecido até aqui, desta vez a rosa é a flor da Culpa: o Homem vai atrás da sua beleza, do seu odor, e pica-se nos espinhos. A flor da Graça é a açucena. Uma figura, de seu nome Terra, vestida de verde e de açucenas, entrega ao Homem um molho de espigas para que este faça o pão que o há de alimentar da Graça. É o pão de Belém: o despedaçar da espiga é a morte de Cristo que leva o Homem à segunda redenção. Novamente, faz-se menção ao mistério eucarístico.

Por fim, o terceiro momento, como já foi dito, aproveita as figuras de Teseu, Ariadne e Minotauro para retratar a luta do Homem contra a Culpa. Ariadne é também chamada Rosa, isto é, Maria, a Rosa Mística, e o Minotauro é a Culpa que Teseu, o Homem, deve derrotar. Rosa entrega ao homem um fio de rosas do seu rosal para que este se oriente no labirinto da Culpa. É essa a virtude do Rosário, que conduz o Homem à terceira redenção. Quando o Homem se encontra com a Culpa, esta tenta convencê-lo a habitar o labirinto com ela e a entregar-lhe as rosas, mas estas iluminam-na e mostram a sua verdadeira face: afinal, a Culpa é um monstro que o Homem derrota com bravura.

Mais do que postular grandes teses sobre os autos do *Triunfo do Rosário* de Sóror Maria do Céu, foi meu objetivo chamar a atenção para a sua riqueza, em particular invocando a capacidade que a autora franciscana tem de, tal como acontece em Calderón, encaminhar os mais diversos assuntos mundanos para um centro eucarístico que adquire a força de colocar o leitor numa suspensão onde se ajuíza ajuizando, de modo a que a sua vida não seja uma sombra de vida, ou de modo a que o teatro do mundo transcenda a farsa e os farsantes desempenhem o seu papel cientes de que estão a brincar e a fazer a coisa mais séria do mundo em simultâneo[3].



3. Agradeço às professoras Maria Luísa Malato e Isabel Morujão pela partilha de textos e sugestões.

**BIBLIOGRAFIA**


Ana Hatherly, *A Preciosa de Sóror Maria do Céu,* Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa 1990.

Ana Hatherly, *O mestre,* Arcádia, Barcelos 1963.

Ana Hatherly, «Teatro religioso da época joanina. O Triunfo do Rosário de Sóror Maria do Céu» in *Claro e Escuro. Revista de Estudos Barrocos,* nº 2/3, Lisboa 1989, pp. 119-134.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética,* trad. Álvaro Ribeiro – Orlando Vitorino, Guimarães Editores, Lisboa 1993.

Hans Urs von Balthasar, *Theo-drama,* vol. 1: *Prolegomena,* trad. Graham Harrison, Ignatius Press, São Francisco 1989.

José Ares Montes, «Ecos de Calderón en el teatro portugués» in *Anejos de la Revista «Segismundo»,* 6, Madrid 1981, pp. 1343-1357.

Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales,* Aguillar, Madrid 1967.

Pedro Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo,* ed. Juán Manuel Escudero Baztán, Universidad de Navarra – Reichenberger, Pamplona – Kassel 2015.

Peter Brook, *The Empty Space,* Touchstone, Nova Iorque 1968.

Sóror Maria do Céu, *Enganos do bosque, desenganos do rio,* António Isidoro de Fonseca, Lisboa 1741.

Sóror Maria do Céu, *Triunfo do Rosário repartido em sinco autos...,* Miguel Manescal da Costa, Lisboa 1740.

Sóror Maria do Céu, *Triunfo do Rosário,* trad. e apr. Ana Hatherly, Quimera, Lisboa 1992.

Tertuliano, *De spectaculis,* ed. Karl-Wilhelm Weeber, 1988 (em linha: https://www.tertullian.org/latin/de_spectaculis.htm, consultado a 02/07/2021).

Valerie Hegstrom, "El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa" in Nieves Baranda Leturio – Maria Carmen Marín Piña (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna, Vervuert Verlagsgesellschaft,* Francoforte – Madrid 2014, pp. 363-376.

Mário João Correia

# fecundação e alívio

## Mário João Correia



*para o Hugo Calhim Cristóvão e a Joana von Mayer Trindade*

o bailado era ferino
réptil
cansava-se em repetições atléticas
parecia um truque de fingir um esforço

escreveste a data
forçaste qualquer coisa com vagueza
como o amputado que ainda sente o membro
e talvez um formigueiro
invocando o exclusivo da atenção à força

falta alguma peça vaga
mirras observando o vicejar de uma dedicação alheia
não é ter uma causa
é ter uma presença bonita
uma graça no esforço
uma dança de roda
amar alguém

olheiras
cicatrizes de acidentes sem história
o exercício baldo de uma mortificação

dás-te conta do silêncio
e da força incalculável de deixar em branco
ou do verbo escuro
Eurídice invertida
São José Carpinteiro ensinando a sombra

quero ser a lua
dizes comovido
o cavalo o anjo
a carne não é má
é vaga porque não é tua
e talvez não sejas feito de outra coisa
não é a casa
não se habita a carne
não é nau
é de comer e de furar
e morre vagamente

aprende a ser indício
aprende a ser indício
repetes com falta de jeito
não se aprende o esquecimento
apenas uma arte vaga de abrir portas
ou ter duas faces
uma arte da passagem

amor
meu amor
já tens um nome para isso
descobriste agora uma paráfrase
harmonia da presença e da passagem
e julgas que alcançaste alguma coisa

COREOGRAFIAS DO PSIQUISMO: EU, AS MÁSCARAS E O OUTRO
EU, AS MÁSCARAS E O OUTRO
COREOGRAFIAS DO PSIQUISMO:

# Coreografias do psiquismo: Eu, as máscaras e o Outro

Sofia Vilar





> *A observação do Outro: a diferença é o que nos une e separa. Quando o eu descobre o outro, começa uma guerrilha sem fim. O nó que se faz-desfaz. A escolha: o gelo da solidão ou a horrível queimadura da vida.*
>
> Ana Hatherly, *463 Tisanas* (2006)

O palco é lugar privilegiado de inscrição das coreografias do psiquismo. "Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível Onde com Gozo me Insurjo" convocou um regresso à leitura de Ana Hatherly. Percorrendo façanhas da vida mental sob o olhar da Psicanálise, sobressaem questões identitárias: um apelo à reflexão sobre a qualidade da relação entre personagens n'*O mestre* e bailarinos na peça, considerando o Eu, as máscaras (como representação de uma verdade ou incorporação da mentira) e o Outro. Tratar-se-á então de uma relação intersubjectiva entre mestre-discípula e dois bailarinos ou de uma dinâmica entre várias partes de um mesmo *self*, que se desdobra e dissocia? Ousando um exercício transversal, prevalece vincada a ideia de um jogo – com personagens, palavras, ou com o corpo – tão irónico e intenso, quanto terno e melancólico. A proposta de Hatherly de que «A Arte é uma brincadeira» define, com precisão cirúrgica, livro e performance. Cabe, no entanto, acrescentar que brincar requer criatividade e assim, será relevante considerar a natureza psíquica subjacente a ambas: à arte e à brincadeira.

Nos primórdios da vida, a dependência absoluta define a relação mãe-bebé: um vínculo fusional que terá de se diluir para que o Eu prossiga a desejável trajectória rumo à individuação. Na sua condição de *mãe suficientemente boa*[1], cabe à intuição materna dosear a distância relacional tolerável e segura para que cada um possa existir separadamente e, com isso, proporcionar ao bebé espaço para ser criativo.

A função simbólica – imprescindível à Arte e à brincadeira – permite agilizar com progressiva destreza significantes e significados para então com eles poder jogar. Requer capacidades de representação para evocar mentalmente aquilo que se deseja: ou seja, a presença de algo ou de alguém na sua ausência. A possibilidade de evocação necessita de um espaço, à semelhança de uma tela mental, onde essas imagens poderão ser projectadas e (re)criadas. É a percepção de uma falta que abre caminho para que as representações se inscrevam nessa tela, na folha em branco, no silêncio ou no palco. A partir de sucessivas experiências de satisfação resultantes do encontro com o objecto, constroem-se memórias que contribuirão para tolerar gradualmente a sua ausência e a frustração inerente à espera. Por isso, o pensamento cria-se na ausência, condição para que a satisfação alucinatória do desejo e a criatividade possam surgir. A realidade, como lugar onde os objectos aparecem e desaparecem, começa a impor-se. Esta descoberta facilita a diferenciação Eu-Outro e o reconhecimento da alteridade, indispensáveis ao encontro amoroso e à partilha genuína de intimidade. E assim, à medida que o Princípio da Realidade se instala – formando par com o Princípio do Prazer no governo do funcionamento mental –, o paraíso simbiótico dilui-se.

1. Conceito desenvolvido pelo psicanalista inglês D. Winnicott: a mãe, inteiramente disponível, é também a mãe que gradualmente desilude e frustra.

A incursão no domínio do simbólico abre portas ao mundo do faz-de-conta e da criação artística permitindo brincar, ou seja, misturar, sem confundir, realidade e fantasia. A criatividade nasce na e da relação. «É somente sendo criativo que o indivíduo descobre o seu *self*» (WINNICOTT, 1975: 89) e que a vida é digna de ser vivida. Assim, não há sujeito sem relação, pois é a validação do impulso criativo que nutre a noção de estar vivo psiquicamente. De um outro modo, tenderá a extinguir-se e, onde o brincar não é possível, o homem acaba por adoecer: vazio de desejo e sonho, despido de fantasia e metáfora, esmorece sufocado no terreno movediço do concreto e funcional.

Tal como um bebé não existe por si só – a não ser que haja alguém que o reconheça e invista afectivamente enquanto tal – também não há Mestre sem Discípula. No palco, dois corpos dançam porque o olhar de alguém os acolhe e reconhece bailarinos: ou, na relação que constroem, aliviam-se dançando um para o outro ou um com o outro. Podem ainda dançar diferentes partes de si, que se animam e revelam desmesuradamente em movimentos de ataque-fuga, na busca desenfreada por um encontro voraz: separando-se, aproximando-se, voltando as costas, encavalitando-se, encaixando-se, insurgindo-se. O lugar de cada um – e também na sessão psicanalítica em que um fala livremente sobre o que lhe vier à mente e um outro escuta – é mutuamente concebido e concedido. Significa que para existir necessitamos – como de uma respiração – de alguém que valide essa existência e confira sentido à experiência. Neste sentido, ninguém dança sozinho. Somente sendo olhado, sentindo-se visto e reconhecido no contexto relacional – mãe-bebé, mestre-discípula, psicanalista-paciente ou no palco – é que o Eu encontrará a sua forma, conteúdo e consistência. Regressando a Hatherly, o acto criador revela-se como «a ostentação de uma necessidade» (HATHERLY, 2006).

Brincar nasce no e do corpo: próprio e do outro. Essencialmente biológico no início da vida – necessitado de cuidados e objecto de investimento materno –, vai conquistando o estatuto de corpo erotizado e subjectivo. A partir do registo da necessidade, passível de satisfação plena, instala-se o registo do desejo (do prazer associado à satisfação do instinto e que dele se destaca). Animado pela força da sua insaciabilidade – pois o apaziguamento absoluto do desejo é inalcançável – e conduzido pela batuta das pulsões de vida e de morte, o corpo encontra na dança supremacia estética comovente – palavra que sela, em definitivo, a ligação entre movimento-dança e emoções. Do latim *commovere*: preparar, mover (com) e enternecer, impressionar através da emoção. Evento interior que abala, afecta, incita ao sentimento.

A dança convoca inquietação e fascínio. Oferece abrigo ao transgressivo, ao indomável, à voracidade e desordem, legitimando a loucura. Acolhe amor e ódio. Assim, «o louco, como outsider, marginal supremo, é útil e, portanto, necessário» (HATHERLY, 2006). Pela mão da loucura, o homem retira-se da realidade e escapa para uma outra dimensão da existência. Perante esta fuga, terá de lutar por sair da sua interioridade privada para a cultura[2]. Mas a loucura é difícil de definir em si mesma, pois emerge da sua relação com uma razão, que necessita dela para existir como razão (FOUCAULT, 1961). Pensando a transgressão, também uma norma só vem a ser norma exercendo a sua função normativa ou de regulação, mediante a antecipação da possibilidade de infracção (FRAYZE-PEREIRA, 1982). O desejo será, então, um desejo de transgressão: «a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer impor-lhes limites» (SADE, 1785 *apud* BATAILLE, 1987 [1957]: 32). Propaga-se assim a fruição e gozo na insurgência, sempre associado ao excesso e à tensão psíquica, inerentes ao interdito e à transgressão. Contudo, existem formas de funcionamento mental inusitadas em que a dor, confundida com gozo e prazer, se converte em força atractiva. Como exemplo, a auto-flagelação na perversão ou gozo dos místicos. A escultura de Bernini, *O êxtase de Santa Teresa,* representa a experiência mística de Santa Teresa d´Ávila ao ser trespassada por uma seta de amor divino de um anjo. A expressão estampada na sua face é reveladora de um prazer velado com forte tonalidade erótica, condensando dor, transgressão e sensualidade[3].

Se os artistas são loucos, será porque na plena liberdade do seu exercício criativo, a intensidade pulsional exibe-se despudoradamente e por ele é contida. Assim, Hatherly concebe que «em arte, a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos» (HATHERLY, 2006). É por isso refúgio que protege de reconstruções delirantes e de incursões na psicose – que podem tornar a vida mais suportável, mas retiram o sujeito do mundo, deixando-o de costas voltadas aos demais. Lufada de alento à vida mental e que faz do mundo um lugar mais aprazível, a arte existe «para que a verdade não nos destrua» (NIETZSCHE, 1968 [1901]: §822): é um recurso valioso para brincar a realidade, uma gratificação substitutiva face às suas imposições frustrantes. Dada «a natureza explosiva do acto criador» (HATHERLY, 2006), o homem cria porque precisa. É então que o êxito sublimatório se revela, ao transformar internamente aquilo

2. Ideia desenvolvida por Henry Marcuse.

3. Tal como sublinhado por Jacques Lacan ao elevar o gozo à categoria de conceito, diferenciando-o de prazer.

que é traumático e doloroso numa ordem simbólica. Deste modo, escapa às malhas da repetição inerte e à mortificação do desejo. Permite que o *Sabido não-pensado* (BOLLAS, 2018) – sensações conhecidas, mas que escapam ao domínio da palavra – se submeta a um trabalho de mentalização que o torne pensável. No palco, a sublimação é veiculada na fecundação e alívio inerentes ao trabalho criativo e na corporificação insurgente do gozo. No livro, revisitando *O mestre*, na capacidade de fazer do corpo uma lira para com ela cantar a tristeza de o haver perdido ou a alegria de ter um corpo vibrátil.

Entre sonhos dançados e danças sonhadas, a dança traz ao corpo o rendilhar das coreografias de dentro. A par do sonho, principal janela para o mundo interno, arte e brincar – ou a arte de brincar – são uma importante via de acesso ao inconsciente. Desprovido de tempo e contradição, o inconsciente nunca dorme. Por isso, o sonho, é também pensamento: um fogo-de-artifício que vai sendo preparado durante o dia e rapidamente se consome de noite (FREUD, 1900). Os seus ingredientes – desejo inconsciente, restos diurnos (fragmentos do dia ou véspera), material perceptivo (que inclui sensações corporais) – são submetidos ao *trabalho de sonho,* responsável pela sua fachada simbólica, máscara única para cada um. O movimento no sonho – em particular levitar, voar e queda – reforça a ligação entre corpo e inconsciente. Revela desejos infantis que se apoderam da mente, sobretudo ao adormecer. Nos sonhos de conveniência, as sensações corporais (como dor ou sede) são incluídas e responsáveis pelo seu argumento. O sonho desempenha assim um papel de guardião que preserva o sono, inventando uma história que protege do despertar. No entanto, também o sono oferece protecção ao sonho impondo, numa fase determinada, uma inibição motora que impede de colocar em prática, fora do controlo consciente, movimentos arrojados e outras tantas ousadias sonhadas.

Se para o Mestre é *a falar é que a gente se entende,* pacientes mais defensivos escondem-se atrás de uma muralha construída com excesso de palavras ou silenciam-se, esvaziando-as de sentido. Menos hábeis para uma partilha suportada no Amor à Verdade, esquivam-se por palavras e encostam-se à justificação do Mestre de que «as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas» (HATHERLY, 1976 [1963]). Alimentam um jogo de diálogos em equívoco que serve para confundir: afinal, é também *a falar que a gente* se pode desentender. Mas há que reconhecer, no entanto, que todos somos mentirosos em algum grau, uma vez que que a mentira pode ser uma recriação mais tolerável para aquele que, muitas vezes sem saber, vive enganado e mente, em primeiro lugar, a si próprio. N'*O mestre*, a mentira é apresentada como «recriação de uma verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia.» (HATHERLY, 1976 [1963]). Neste sentido, o psicótico não mente. Ainda que o teor da alucinação e convicção do delírio sejam uma mentira aos olhos de outro, são também a projecção da verdade do mundo interno daquele que necessita recriar uma realidade mais suportável. O universo psicótico não admite ambivalências: reduzida ao concreto, a palavra perde o seu sentido e valor metafórico, ou é-lhe atribuído um novo significado, muitas vezes em rota de colisão com a realidade. Atravessa-se cruamente no corpo e, encurtada a distância entre intenção e gesto, potencia passagens ao acto.

Mas a dança é dotada de sinceridade e é sabido que o corpo não mente. A sensorialidade e expressividade no aqui-e-agora do palco apelam à revelação e deixam nuas verdades implícitas, desfazem enganos e facilitam o entendimento: como refere o Mestre, «fechando os olhos e passando a ouvir com os lábios», ou então sentindo o ritmo com o corpo – com as mãos, com as pernas ou com o peito – em vez de tentar compreender.

Na vida vígil, pensar a Máscara remete para a relação com a verdade e com a mentira**.** Regida por uma ética e enquadramento particulares, a Psicanálise assume como uma das regras fundamentais o Amor à Verdade: um querer genuinamente explorar interioridades próprias e saber de si mesmo, percurso mediado por um encontro e relação únicos. Neste sentido, a Psicanálise ajuda a (re)conhecer a relação que cada um estabelece com as suas máscaras: jogo (representação), esconderijo (de si mesmo), ideal (quem se desejaria ser) ou montra (para o outro). O risco do seu uso e abuso será o de confundir tudo e tornar-se a Máscara, à semelhança do Mestre que «usa máscara, tem máscara e é máscara. Um dos aspectos da sua máscara é ser mestre – usa a Máscara de Mestre» (HATHERLY, 1976 [1963]).

Incorporar e ser máscara elegendo apenas um dos seus aspectos como apetrecho narcísico, e com isso assumir a parte pelo todo, cumpre o propósito inconsciente de negar a incompletude e bastar-se a si mesmo. Mas distante da autenticidade e numa sintonia aparente com o exterior, a vida é percorrida com passos em falso. Amorfo e escorregadio, o Eu entorpecido identifica-se patologicamente com o ideal por si engendrado. Molda-se ao que fantasia serem as expectativas do outro, não porque essa seja a sua verdade, mas porque imagina assim assegurar reconhecimento e tornar-se imprescindível, garantindo ilusoriamente a proximidade do outro. Deste modo, nega a própria dependência, projectando-a: vítima, carrasco e refém de si mesmo, oferece-se – sem que o saiba – em cativeiro a um outro de quem, no fundo, depende.

O *falso self* assume no perverso expoente máximo. A perturbação narcísica é dominante. Preso no espelho, vê-se impedido de olhar noutras direcções e reconhecer alteridade: descarta o desejo do outro, boicotando a possibilidade de intimidade a dois. A questão "quem será?" é substituída pela questão "para que serve?". A omnipotência do pensamento sustenta fantasias de domínio e manipulação, servindo de triunfante válvula de escape à angústia. Num exercício de poder sobre o outro, usa-o como mero objecto de gratificação imediata e alívio parcial. Com horizontes mentais limitados, o perverso não busca o prazer, limitando-se a fugir à dor. Fantasias estereotipadas expressam-se por encenações e rituais repetitivos que, em jeito de descarga compulsiva, desaguam em sucessivas passagens ao acto. É o domínio da repetição cristalizada e estéril, que nada ambiciona, cria ou transforma: um mais do mesmo oco, como a punição divina a Sísifo com um trabalho inútil e sem esperança que cumpre escrupulosamente, limitando-se a empurrar a pedra, sem nada (se) questionar.

A riqueza da performance – e que intensifica o seu impacto estético – reside no jogo livre com a(s) máscara(s), representando-as e dançando-as, incorporando-as e despindo-as. Entre desdobramentos e dissociações, muitas máscaras coexistem na dança permitindo, por momentos, ser quem se quiser para depois no fim regressar a si, inteiro e sem mazelas: ou seja, preservando o sentimento de si sem que a condição de representação se perca, sem se diluir no outro ou perder do outro lado do espelho.

No palco, como na vida mental, é a relação que dará sentido ao que o corpo e à existência, co-construção impossível de ser erigida apenas com o saber de um. Um corpo-mulher e um corpo-homem em planos desencontrados, brincam com o sentido dos movimentos que dedicadamente descobr em. Contrariam simetrias e rompem estereótipos: dançam a desconstrução do mito da passividade feminina e deitam por terra a figura viril do herói masculino. Num emaranhado desconcertante de texturas e respirações, gozam com as possibilidades do(s) corpo(s) e exploram novos sentidos. Enviesam protagonismos e força, num jogo provocatório de submissão e domínio que se impõe como grito de insurgência: extravasado na bestialidade grotesca e repetitiva dos movimentos exibidos por ela, e na graciosidade subtil e delicadeza quase frágil da leveza dele. O pano, como uma máscara para a cura, resgata-o da sombra: permite ousar, arriscar e sujeitar-se à luz. Como uma capa plena de poderes, acredita-se que venha a conferir destreza e força ao super-herói até então velado. Mas a capa-máscara, que supostamente salvaria da dor de uma existência subtil, vacila ironicamente na sua função, entregando-o a um exibicionismo masoquista no qual se arrasta demoradamente no chão, percorrendo-o também com o rosto.

Coreografia define-se como a arte de compor danças. A montante da dança e do psiquismo que a tece, há um corpo que lhe dará vida e calor. Mas também tudo começa no chão: terreno fecundo onde a dança germina e os corpos se espraiam. Sustenta raízes, oferece-se como esteira ao repouso e leito ao amor. É referência que dá coerência e sentido. Sem chão não há passos. Nem salto, nem voo. Nem queda, nem dança. A partir dele nos levantamos. Ampara todas as quedas até à derradeira: morrer será regressar, em definitivo, ao chão. Sem ambição nem poesia, é chão-realidade, endurecido e concreto, chão calcado empobrecido e coisificado. Mas aqui o chão, irredutível, é palco e cenário, tabuleiro onde a vida mental se encena e a performance se joga. É para ser usado, como lugar de insurgência e de alívio. A analogia entre a Psicanálise e o fazer artístico da dança reside na possibilidade de resgatar conteúdos das catacumbas do inconsciente, que tanto dançam na mente, como assumem peripécias no corpo. A associação livre no encontro analítico e os movimentos em palco acolhem a criatividade de braços abertos. Essa liberdade define-se por um estado particular da mente *sem memória nem desejo,* ou seja, livre de expectativas, onde a existência de cada um se abstém de impor a sua verdade. A dúvida subsistirá: um em dois, dois em um, dois. E no final, sossegadas as inquietações no corpo, anuncia-se um regresso, em jeito de recuperação pós-catártica, à posição original, ao lugar onde tudo começa e se sabe de si e dos outros. Mas a dança persistirá no corpo como brincadeira insaciável, pois nela convergem miríades de criatividades: de quem a pensa, de quem a dança e de quem assiste. Neste sentido, perpetuar-se-á na riqueza de estar sempre inacabada e sob permanente transformação, mediada pelo olhar de todos aqueles por quem passa.

BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly, *463 Tisanas,* Quimera 2006.

Ana Hatherly, *O mestre,* Moraes Editores, Lisboa 1976.

Christopher Bollas, *The Shadow of the Object – Psychoanalysis of the Unthought Known,* Routledge, Nova Iorque 2018.

Donald Winnicott, *O Brincar e a Realidade,* Imago, Rio de Janeiro 1975.

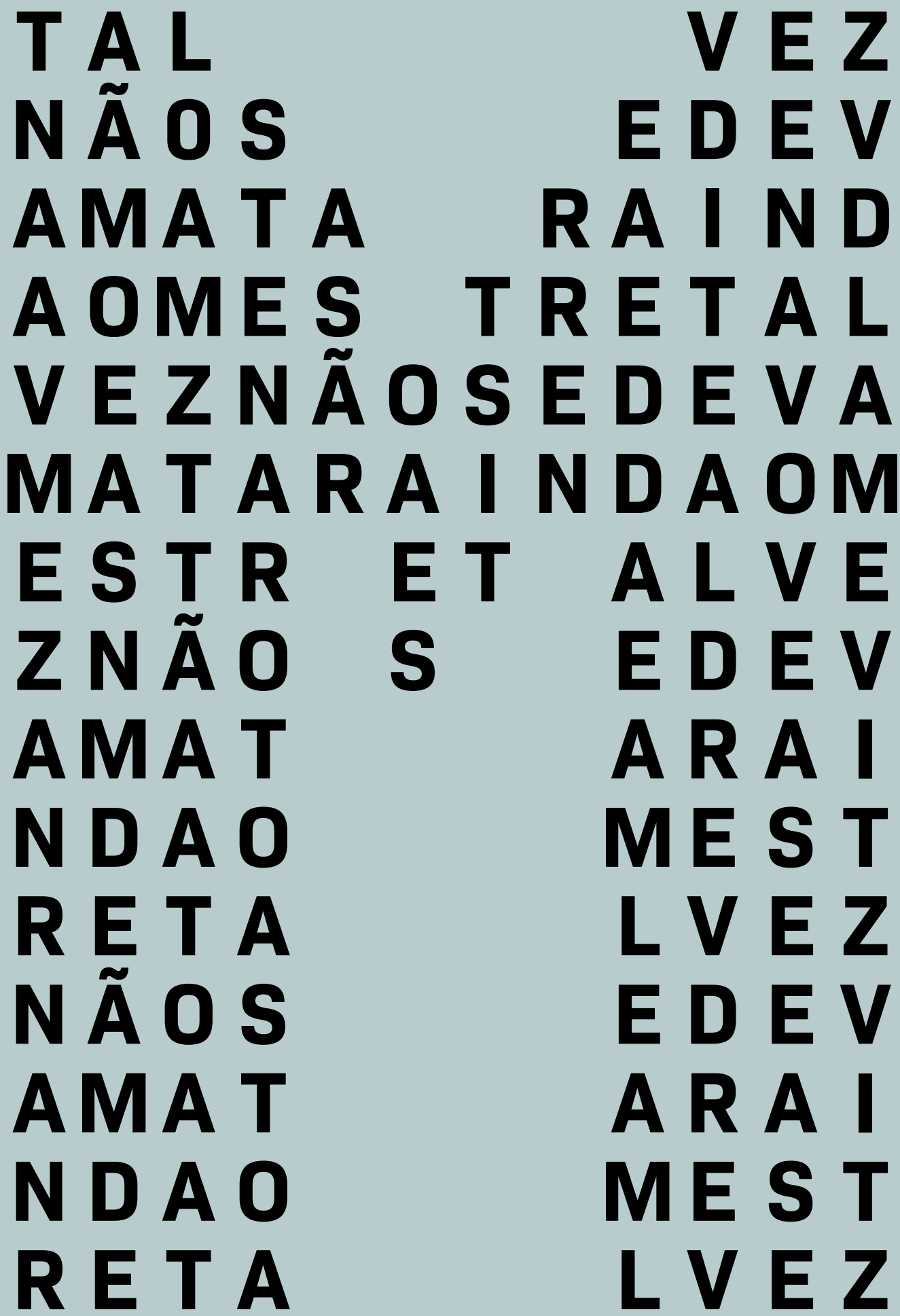
Friedrich Nietzsche, *The Will to Power,* Vintage Books, Nova Iorque 1968.

George Bataille, *O Erotismo,* L&PM, Porto Alegre 1987.

João Frayze-Pereira, *O que é a Loucura?,* Editora Brasiliense, São Paulo 1984.

Michel Foucault, *História da Loucura,* Editora Perspetiva, São Paulo 1978.

Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos,* Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. V, Imago, Rio de Janeiro 1996.


TAL VEZ
NÃOS EDEV
AMATA RAIND
AOMES TRETAL
VEZNÃOSEDEVA
MATARAINDAOM
ESTR ET ALVE
ZNÃO S EDEV
AMAT ARAI
NDAO MEST
RETA LVEZ
NÃOS EDEV
AMAT ARAI
NDAO MEST
RETA LVEZ

# Talvez não se deva matar ainda o mestre

Rui Lopo





I

Na longa história da interpretação, não tem sido inusitado pensar-se que o texto encerra potências que ao leitor, mais ou menos crítico, urgiria desvelar e assumir. Daqui a pensar-se que só nessas eflorescências é que o texto verdadeiramente se realiza vai só um hermenêutico saltinho. Neste pensar, o texto dramático só na sua encenação se cumpriria, pouco valendo em si mesmo (como se fosse só um parêntesis de uma didascália); o texto poético, talvez só na recitação pública se actualizasse, e o romance só viveria nos seus efeitos sociais, fossem estes a emoção suicida que Werther despertou ou a posteridade e ressonância teórica que foi suscitando. Mas a literatura não é só receituário, e da escritura sai liturgia, mas também espanto, sai rito, mas também silêncio e mudez ancestral: o *todo e o seu nada* do nosso mestre comum.

Ao reflectir sobre *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo*, projecto do Nuisis Zobop apresentado a 2 de Julho de 2021 no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, podemos tentar *vê-lo* como uma manifestação, ou um desdobramento possível, do longo ciclo reflexivo empreendido em várias datas por este colectivo artístico-filosófico que se reuniu em torno de eixos conceptuais e simbólicos como a *insurreição*, o *gozo*, o *alívio*, a *irredutibilidade do chão* e a *fecundidade*. Poderíamos igualmente optar por não o *fazer*, num exercício de suspensão sensorial. Mas, complementar e convergentemente, parece-nos significativo formar um olhar a partir da leitura de *O Mestre* de Ana Hatherly, texto assumido como inspirador daquela produção. Esta dupla fontalidade do debate que preparou a encenação não é arbitrária e justifica e enquadra a pluralidade dos contributos apresentados ao complexo processo criativo. É e não é verdade que o espectáculo é uma reapresentação da escritura hatherlyana. Hatherly, enquanto autora, estatuiu-se como tradutora de outras linguagens ou de linguagens outras, mas também como proponente de que cada arte traduz outras artes num processo infinito de circularidade hermenêutica irredutível.

Nesta *apresentação* viram-se as personagens figurarem letras assumindo-as com o desenho do seu corpo.



© João Octávio Peixoto

Assim como Ana Hatherly apresentou obras plásticas em que as letras serviam de matéria-prima para o contorno dos desenhos, ou em que as paisagens sugeriam textos, aqui são as posturas que parecem figurar caracteres. Na obra pictórica de Hatherly encontra-se a ideia de que a mancha, escrita, manuscrita ou tipografada vale como imagem em si mesma e uma qualquer expressão plástica, ainda que de tal pareça distante, tem em si incontida e incontível, como tensão e tendência, uma propensão para se revelar como *texto*, feito de caracteres mais ou menos significativos, como letras ou símbolos, pictogramas ou ideogramas. Longe das ideias de expressão ou de representação, e para além duma ideia de *interpretação*, o que aqui está em causa é, sobretudo, uma prática da *tradução* (inter-artes e não só). Aqui colocamo-nos a clássica questão reflectida por Aristóteles: o que é dito em prosa poderá ser colocado em verso? Daqui se pode partir para perguntar se as artes são interpretáveis ou traduzíveis, criticáveis ou analisáveis, ou se estamos sempre-já a construir novos objectos feitos de conceitos que partiram de gestos ou de gestos que partiram de imagens... uma dança pode dizer a *Critica da Razão Pura*? Como encenar um quadro de Pollock? Como beber uma *tisana*?

Foi esta mesma ideia de fusão e *tradução* inter-artes que, nas suas consequências extremas, Raul Leal apresentou no seu pioneiríssimo *comício futurista* em inícios da década de vinte (ponto inicial da performance conceptual em Portugal, na nossa proposta de leitura). A apresentação pública por parte de Raul Leal de uma reflexão filosófica que intitulou *Derrocada da Técnica* assumia esta mesma estranheza de género, constituindo por isso o modelo inaugural de performance entre nós, tal como muito mais tarde o grupo Po.Ex. de Melo e Castro, Salete Tavares, Alberto Pimenta e Ana Hatherly irá incorporar[1].

## II

Partindo deste preambular acautelamento, poderíamos tentar apresentar *O Mestre* como quem expõe uma pintura: enquadrando-a e transformando-a num quadro, emoldurando o que era potência criativa numa quadrícula que não só a resguarda, mas sobretudo protege a realidade circundante da sua mais ou menos caótica ou caotizante potência criativa. Neste sentido, a moldura do quadro não protege a obra plástica, mas sim a realidade circundante da sua fulgurante capacidade de irradiação e transformação: de libertação de quaisquer humanos constrangimentos. Poderia *O Mestre* expor-se contra a nudez de uma parede branca? Ou saberíamos nós tentar desenrolar algumas das suas leituras possíveis e integrar essa reflexão numa infinda fortuna crítica? É deste modo que se estabelecem tradições e se engordam acervos. Poderíamos partir da interpretação performática ou dos temas reitores, conceitos ou arquétipos que foram sugeridos e colectivamente debatidos. Todas estas estratégias são úteis, fecundas, possíveis, complementares e porventura até urgentes e necessárias. Mas será possível a todas concitar num todo coerente e harmónico comum e unificante? Também poderíamos tentar reconduzir a escrita enigmática de *O Mestre* às questões primaciais sobre a ensinabilidade do saber, sobre a diferença entre *ensino* e *iniciação* que ela coloca. Ecoam aqui o *Ménon*, o *Filebo* e o *Protágoras*, de Platão, assim como *O Mestre* de Agostinho de Hipona. A autora, que até aqui tem sido lida mais pela ruptura artístico-literária que opera do que pela tradição filosófica que nitidamente convoca, parece-nos, todavia, ininteligível sem esta matriz. Oscilaremos neste estudo entre a necessidade de desocultar o diálogo cultural que com aquela tradição a autora mantém e a explicitação hermenêutica dos problemas dos quais a sua obra parece partir. Poderia ainda aduzir-se que melhor seria pensar estas questões sempre *de novo*, reconhecendo apenas o contributo histórico dos grandes mestres da tradição filosófica ocidental como partícipes mais ou menos inconsciencializados da nossa própria inconclusa jornada. Mas *o novo* esconde-se.

## III

A autora assume que *O Mestre*, de 1963, é um texto de *ruptura*:

> O Mestre *representa uma fase de viragem na minha produção literária. Com* O Mestre *produziu-se em mim uma ruptura decisiva com toda uma postura criativa que eu assumira até então em parte condicionada pelas circunstâncias da minha vida pessoal.*
>
> (HATHERLY, 1995)

1. Já no texto para o volume colectivo relativo à produção do espectáculo *Os Suicidados. O Vício de humilhar a Imortalidade*, inspirado em Raul Leal, assinalámos a radicação pioneira de Leal nesta genealogia, a qual é também assumida por um importante estudo – publicado no número 193 da revista *Colóquio Letras*, de 2016, dedicado a Ana Hatherly e ao Experimentalismo – intitulado *Poesia e arte da performance. Para uma poética experimental do Corpo*, de Sandra Guerreiro Dias (DIAS, 2016: especialmente 22).

Tal prevenção não nos deve impedir, bem pelo contrário, de estabelecer continuidades e nexos entre as explorações temáticas operadas em diferentes géneros, entre ficção, poesia, tradução e ensaio – historiográfico, hermenêutico e crítico. Mas nenhum dos registos cultivados por Hatherly se deve confundir com a busca filosófica fundante que está implícita ou disseminada por tais territórios marginantes, derivados ou derivativos, das artes plásticas ao laboratório linguístico-oficinal. Visando esclarecer a natureza da *viragem* e da *ruptura* assinaladas, atentaremos especialmente à produção anterior e coeva a *O Mestre.* Vejamos:

**IV**

A primeira expressão poética que revelou publicamente, *Um ritmo perdido* (HATERHLY, 1958[2]), em muito dista do tom e do teor que a autora posteriormente manifestará. Há aqui uma singeleza lírica e uma exposição subjectiva pouco afim das experiências formais que a autora irá desenvolver (e das técnicas que lhe estão associadas), mas sobretudo da deveniente assunção lúdica da linguagem, como jogo inesgotável de relações entre sinais, referentes e significantes.

Apesar deste primeiro contexto, pontuado até por momentos de ressaibo orante e suplicante – «Dai-me Senhor...» (HATHERLY, 1958: 51), ou «Senhor, / Que hei-de fazer de tanta vitória?» (HATHERLY, 1958: 39) –, já aqui surgem inesperadas cesuras como a *história da menina* que ao enlouquecer encontra a contemplação e a felicidade (HATHERLY, 1958: 31); já aqui nos desconcerta o verso conclusivo dum poema afirmando que «O acaso é lógica suprema» (HATHERLY, 1958: 45) ou um momento de apoteótica recusa de definições e adesão ao *chão*, como fundamento irredutível:

*Falas-me em asas,*
*em voar...*

*Não vês que eu não sou nada,*
*Nem anjo nem pessoa,*
*Nem ave nem engenho,*
*Que é totalmente outra a minha definição?*

*Eu não sou mais do que o próprio chão...*
(HATHERLY, 1958: 33)

Noutro momento, apontam-se prescientemente as vias que de futuro a sua obra irá prolixa e profundamente explorar: «A minha vida é poética: / Paira entre a vaga mentira e a realidade» (HATHERLY, 1958: 71). Este dístico poderia ser lido como o mote que a narrativa d'*O Mestre* desenvolve. Do mesmo modo, também podemos identificar, no posterior encontro da autora com *o barroco*, já como hermeneuta, esta ideia mesma como sua chave interpretativa fundante: a indissociabilidade da vida e da obra de um criador, a permanente inscrição do autor durante todo o processo criativo, no qual se torna quase impossível distinguir o que nela haja de *mentira* e de *realidade.*

**V**

No ano seguinte, em *As Aparências. Sombra, Claro-Escuro, Luz*[3] (HATHERLY, 1959), reencontramos estas ideias, agora mais ambiciosamente retrabalhadas por um *aparente* jogo de palavras e sons de viso filosofante, logo no texto preambular:

*Aparência é o que aparece,*
*O que parece*
*E perece.*

*Daquilo que revela*
*E daquilo que oculta,*
*Que real ser resulta?*

2. Que aí assina *Anna* Hatherly. Esta grafia mantém ou até reforça a leitura anagramática ou palíndroma do seu nome próprio, mas também pode remeter para que se sublinhe o prefixo de negação *AN-*: Porque Hatherly, como veremos, constantemente recorre a um método apofático de desdobramento reflexivo: vai enunciando sobre cada objecto aquilo que ele não é. Mas também se pode entender como efectuando uma leitura em espelho. Tenhamos presente a sua reflexão sobre a diferença entre *negação* e *omissão*, a partir de Chomsky. Não esqueçamos projectos como *Tisanas, anacruzes*, *anagramas* e *litoteanas*, a insistência nas *anacrónicas* ou na *anacrusa*, ou a deliberada inscrição do seu nome em projectos como *Leonorana* e *Rilkeana*, e as suas assinaturas como *Ana-soberana* ou *Ana viva e plurilida*, como se apresenta no livro colectivo *Joyciana* (da &etc. 1982, *no primeiro e último centenário de James Joyce*). Demonstra-se assim como, apesar do cariz infindo da produção artística, cada leitura continua, desdobra e subverte o que foi produzido, incoincidindo sempre o produtor e o produto: a autoria de *Ana* insinua-se sempre na leitura de cada leitor ou no palco onde uns a interpretam e a que outros assistem, como um mestre que assombre os seus discípulos, os quais, ainda que o matem, nunca dele se libertarão, ou, nas palavras de Hatherly de 2001: a *autoria está presente em todo o processo* (*Um Calculador de Improbabilidades*).

3. *Claro-Escuro*, tema barroco por excelência, servirá de título a uma revista académica de estudos barrocos dirigida por Hatherly trinta anos depois, entre 1988 e 1991.

*O reflexo é uma subtil denúncia:*
*Do indizível ser*
*É a pronúncia,*
*No temporal viver*
*É ténue recordar.*
(Ibidem: 9)

Este projecto organizado em quatro partes inclui, além deste breve poema, quatro poemas em torno do sentido dos *Quatro Elementos* da Física tradicional, culminando no *fogo* que se define por a sua acção coincidir com aquilo que seja a sua própria natureza e essência, em termos que identificamos como uma forma de heraclitianismo detectável também em vários passos decisivos de *O Mestre*. Sente-se aqui a presença tutelar desse que ficou conhecido como *o Obscuro*, e recordamos o seu aforismo: *A Natureza ama ocultar-se*, segundo o clássico testemunho de Temístio[4]. Esta obra é composta ainda por um tentame de reescrita poético-reflexiva (Ibidem: 23-59) de *Alice no País das Maravilhas* e de *Alice do Outro Lado do Espelho*, de Carrol, intitulado *Na Casa dos Espelhos*. Jogos lógicos nada inócuos caracterizam o desenvolvimento da acção de *Alice* e estruturam também em boa medida a reflexão de Hatherly, nomeadamente na narrativa d'*O Mestre*, como veremos[5]. O uso de aparentes sofismas, paralaxes, paralogismos, paradoxos, deduções abstrusas, induções delirantes, inferências ilegítimas e falácias instiga-nos uma certa estranheza, necessária afinal ao enfrentamento das grandes questões. Por outro lado, estes jogos partem de uma atitude de deliberada circunscrição (ética, existencial e metafísica) dos limites da própria *lógica*, mostrando como os raciocínios mais válidos se restringem a mundos bem distantes daquele onde se joga o que mais importa: o sentido e a verdade. Não andamos longe da afirmação nietzschiana de que a libertação exige a superação da gramática. Mas a pensabilidade possível deixa-se limitar pelas regras comunicacionais que se aceitem. Nesses mundos-língua, os jogos de palavras e as aparentes contradições que se enunciam resolvem-se: ou assumindo a impermanência dos termos em disputa, ou apontando para um radical dualismo entre a ilusão e verdade, ou aceitando um monismo que tudo absorva, ou adoptando o princípio do *terceiro incluído* como estruturação onto-lógica de possibilidades.

Neste poema que parte da reescrita do jogo de cartas de Alice diz-se que *a vitória a ambos convém*, na medida em que seria aquele que ganhasse que ao vencido mais serviria. Deste modo, a relação dialéctica do vencedor e do vencido no jogo descrito não se deixa integralmente pensar pela hegeliana interpretação *dialéctica do senhor e do escravo*, por vezes traduzida como relação entre *mestre e servo*[6]. Esta deve antes ser pensada à luz da ancestral submissão amorosa, desde a medieval devoção trovadoresca pela *Senhora* descrita por Denis de Rougemont em *O Amor e o Ocidente*, que não por acaso Hatherly traduzirá (e edita em ROUGEMONT, 1968). O interesse e persistência que este tema desperta na autora leva-a ainda a traduzir *Sade, mon prochain*, de Klossowski, que apresenta os fundamentos e as consequências filosóficas da revolução sadeana (KLOSSOWSKI, 1968) ou a *Vénus de Kazabaïka* de Sacher-Masoch (SACHER-MASOCH, 1966). Não querendo tomar como suficiente no nosso argumentário as traduções feitas pela autora como prova de uma intencionalidade teórica, apesar de as entendermos como tendo sido por si escolhidas e assumidas, e não impostas, ao contrário do que sucede com outros tradutores profissionais, recordemos por fim que, em 1969, Hatherly traduz o colossal *Dicionário Infernal*, de Collin de Plancy (PLANCY, 1969). Nele acrescenta-lhe um duplo prefácio, composto por um texto *Preliminar*, em que eruditamente contextualiza a obra e o autor, e um outro, formalmente original, anterior, que intitula *Liminar*, em que apresenta uma espécie de diálogo ou colagem de *citações* de autores como Sade, Freud, Samuel Usque, Jung, Blake, Novalis, Masoch, Swedenborg, Denis de Rougemont, Goya, Milton, Nietzsche...

Na sua quarta parte, *As Aparências*, apresenta-se um poema conclusivo intitulado *O Fim* em que se assume o tempo como instância dinamizadora da existência e da cultura, ou, nas palavras da autora:

*O tempo é um passo*
*Que em seu próprio espaço*
*Cabe.*

*Com ele partimos*
*E nele regressamos*

4. Os textos teóricos de Hatherly saídos em jornais a propósito do *experimentalismo* poético-artístico (posteriormente incluídos no álbum da PO.EX) confirmam a nossa sugestão de leitura sobre a importância de Heraclito (e de Demócrito) que aí surge expressamente citado, visto porventura como um pensador trágico, cultor de díades paradoxais irresolúveis.

5. Não nos deixemos enganar por, em 2007, em *Neo-Penélope*, a autora voltar a Alice em tom satírico-paródico no poema "Alice no país dos anões". Só demonstra a virtualidade infinda desta *figura*. Recordemos como o objecto significativo *espelho* (e a reflexão-inversão que suscita) e o tema do *jogo* são abundantemente cultivados pelo artifício poético-plástico barroco, que tanto ocupará a autora.

6. Cf. entre diversos outros passos hegelianos, o fundamental capítulo 4 da *Fenomenologia do Espírito* (1807), ou a concisa síntese posterior (1830) na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em epítome*, Parte III, "Primeira secção da filosofia do espírito", Parte B, "A Consciência", b. "Autoconsciência", β) "A Autoconsciência reconhecedora", ver esp. §430-436.

*Cumprindo o indirecto plano*
*Da reintegração:*

*É a flecha*
*desferida do arco de toda a invenção*
(HATHERLY, 1959: 63).

**VI**

Já em *A Dama e o Cavaleiro* (HATHERLY, 1960) explicita-se o indicativo de género, que deve ser tido como assunção referencial do género *romance* e não como um sugestionante subtítulo. Isto que aqui é assim assumido comporta, pelo menos, duplo sentido: o de novela longa, iniciada pelo *romance de cavalaria,* que antecedeu a forma histórica do romance burguês, e o de *rimance* popular, como as toadas da *Nau Catrineta* em que a geração da autora foi formada (seguindo os neogarretistas que releram e recriaram os romanceiros-cancioneiros de Garrett e de Teófilo, e de outros seus cultores como Afonso Lopes Vieira, António Correia de Oliveira ou Mário Beirão).



Os capítulos de *A Dama e o Cavaleiro*[7] parecem ainda assumir ou retomar uma arquetipologia e um simbolismo de que a autora se estava, paradoxal mas inelutavelmente, distanciando (no sentido de uma sua subversão): *Anima Mundi, A Espera, A Promessa, A Voz, A Demanda, Os Enigmas, A Visão, O Regresso, Concerto das Almas*. Estes temas relembram-nos os estudos coevos de Francisco da Cunha Leão e Afonso Botelho ou as *palavras-chave* da cultura portuguesa propostas então por António Quadros (em *O Espírito da Cultura Portuguesa*). Já a tematização (metafísica) da *sombra* faz lembrar Pascoaes (ou um Eugenio Trías) e o uso dinâmico da *negação* lembra algum Fernando Pessoa e o decisivo José Marinho. Veja-se o significativo poema *A Visão*:

*Abrem-se as portas*
*De duplo batente*
*Que dão para o espaço*
*Binário idêntico.*
*Quem sabe se abrem*
*Ou fecham*
*As portas que dão*
*do nada para o nada?*
*Avança ou recua,*
*que se move no vácuo?*
*E se pára,*
*Quem sabe se ainda*
*Caminha, subindo*
*Se desce?*
(Ibidem: parte IV, 49)

**7. Ao confrontarmos *A dama e o cavaleiro* com a obra colectiva em que participa, *Poética dos Cinco Sentidos*, livro poético-reflexivo construído por seis autores, a partir de *La Dame à La Licorne*, de 1979, vemos como Hatherly regressará aos mesmos temas, mas de forma subversora e desconstrutora.**

Veja-se, por outro lado, *A Voz*: «Troca-se o Tudo / Pelo Nada Maior». E, noutro passo, o texto *A promessa*:

> *se ao menos o círculo se fechasse e toda a esperança duma só vez morresse... mas não, nada termina, e enquanto a esperança insensata se avoluma, a sua negação em si mesma se afirma. Eterna é a chama e eterna a sombra que projecta. Que viva só a sombra e toda a luz se extinga, é tão inútil voto, como que cesse a sombra e só a luz persista. Ela é que é. Nós apenas estamos, a sua sombra somos, mas em nós ela se explica, a sombra é o séquito da luz, o seu reflexo inverso: se nós desaparecermos talvez ela então cesse, mas se ela nos morre, o seu maior destino impede.*
>
> (Ibidem: 24)

No poema *Os Enigmas*, pode ler-se já uma nítida transgressão da toada poética tradicional que antes se adoptara, em que já avultam os jogos fonéticos:

> Casulo,
> Casula obscura
> Do rito contínuo,
> ante-chama,
> Antecâmara da noite,
> Pré-nocturna,
> Do prelúdio inescutado do espectro,
> Insentido aspirar,
> Ao voo elíptico da mobilidade,
> Senda de morreu, Mór
> Eu...
>
> (Ibidem: 38)

Na segunda parte destes *enigmas*, parecem antecipar-se as ideias que orientarão os seus futuros estudos sobre os fundamentos herméticos, neoplatónicos e cabalísticos do barroco (Ibidem, 39)[8]. Esses fundamentos enformariam, justificariam e exigiriam o uso de uma linguagem paradoxal. A própria imagem é vista já como algo de *mágico*, que importaria voltar a assumir, assim como haveria algo de *lógico* nas linguagens simbólicas e mito-poéticas a cultivar: «Mágica é a imagem / E lógica a alquimia.» Já o poema *Concerto das almas* parece sugerir uma esperança de redenção unificante, ou reintegração:

> *Levíssimas brisas conduzem sem ritmo*
> *As almas que entoam*
> *O concerto supremo.*
> *E tudo o que é diferente*
> *Se identifica:*
> *Os anjos, as almas,*
> *As almas da Alma*
> *que se unifica.*
>
> (Ibidem: 55-56)

Todavia, o salvífico desfecho é matizado pelo uso recorrente do prefixo privativo *-In*, como nas palavras *Inarmonia, insossego, insentido*. O tema tradicional deste projecto é de alguma forma desmentido pelo poema *O regresso*:

> *Sentes? Mentes.*
> *Sabes? Não vês.*
> *Quando descobres, passaste,*
> *Quando interpretas,*
> *Esqueces.*
>
> (Ibidem: 51-52)

Estes cinco versos – que se podem ler como um trecho sapiencial de sabor heraclitiano – reapresentam diversas *ideias-mestras* recorrentes na criação da autora: a natureza falsa ou falsificadora das sensações, a natureza ocultadora daquilo que sabe ou que se sabe, a transiência

8. A assunção dos fundamentos hermético-alquímicos e cabalísticos do Barroco é amplamente desenvolvida em HATHERLY, 1983.

de todas as descobertas e a impermanência dos descobridores e a natureza olvidante de todas as interpretações.

Na leitura que propomos, este poema pode ainda ser lido como uma variação da arrasadora interrogação expressa no poema *Dizem?*, de Fernando Pessoa, que aqui assim se estatuiria como presença tutelar-subversora:

*Dizem? Esquecem.*
*Não dizem? / Disseram.*

*Fazem?*
*Fatal.*
*Não fazem?*
*Igual.*

*Porquê*
*Esperar?*
*Tudo é*
*Sonhar*[9].

**VII**

Não podemos deixar de anotar a adopção do fulcral conceito martinista e brunino de *reintegração* numa poesia elaborada em torno de dicotomias como aparência e realidade ou revelação e ocultamento. O uso hatherlyano do conceito de *cisão* (no mesmo momento em que José Marinho o está a desenvolver, aliás em diálogo com Sampaio Bruno, sobre o qual redigiu páginas decisivas, enquanto preparava o seu *opus magnum*, *Teoria do Ser e da Verdade*) remete-nos para a tertúlia, grupo, movimento ou *escola* da filosofia portuguesa (a qual se manifestou com algumas das características das Vanguardas).

Mas não é apenas o cultivo de um vocabulário comum ou a expressão de temas culturais afins que nos faz aproximar Hatherly do que ali se jogou. Não é do ponto de vista de uma sociologia da cultura que nos colocamos mas da perspectiva de uma história das ideias que sempre em grupos e dialogias se manifesta e desenvolve.

Hatherly, muito mais tarde, numa entrevista de vida ao volume publicado em sua homenagem *Leonorana* recorda estes anos:

> *Lia muito, sim, sobretudo livros de filosofia, história da arte e das religiões, mas também grandes romances clássicos, biografias e poesia. Meus poetas preferidos eram Rilke, Fernando Pessoa e Keats. Os filósofos que mais amava eram Platão, Descartes, Pascal e Kirkegaard. Nos anos 50 e princípios de 60, estive em contacto com o grupo da filosofia portuguesa, onde pontificavam Álvaro Ribeiro e José Marinho*[10]*. Admirava muito Delfim Santos, de quem era amiga.*
>
> (HATHERLY, 2010)

O grupo aqui referido é o dos discípulos de Leonardo Coimbra em Lisboa, depois do encerramento da fecunda experiência pedagógica que foi a Faculdade de Letras do Porto, cidade, aliás, de onde é originária Ana Rocha Pereira, que assina Ana Hatherly.

Álvaro Ribeiro coligira e prefaciara na década de 40 *A Nova Poesia Portuguesa*, textos críticos que Fernando Pessoa editara na revista *A Águia*, chamando a atenção para a importância da dimensão filosófica do autor. Em 1953 traduz *O Banquete* de Kierkegaard (Guimarães eds.), existencial releitura e reescrita do platónico simpósio e dos temas relativos ao *amor* aí abordados, incluindo o tema do *andrógino primordial* apresentado por Aristófanes no *Banquete*, que outro membro do grupo, Pinharanda Gomes, traduz e edita em 1968 (Atlântida ed., onde inclui o importante estudo *Para uma perspectiva portuguesa de Platão*). Pinharanda também traduz o *Discurso do Método*, de Descartes. Por sua vez, *Os Pensamentos*, de Pascal, haviam sido editados

9. Em *Sigma*, de 1965, Hatherly apresenta uma variação sobre o poema de Pessoa *Chuva Oblíqua* e em *Eros Frenético* de 1968 reescreve a *Saudação à Noite* de Álvaro de Campos. Este poema havia, aliás, sido antologiado no seu manual escolar *Caminhos da Moderna Poesia Portuguesa*, editado na colecção educativa nº 87, série G, nº 8 do Plano de Educação Popular da Direcção Geral do Ensino Primário, no quadro da campanha nacional de educação de adultos (1960)..

10. Sabendo que os espólios e parte dos acervos bibliográficos de José Marinho e de Álvaro Ribeiro foram integrados no Fundo Geral da Biblioteca Nacional de Portugal, requisitando todos os exemplares das existências bibliográficas da obra hatherlyana lográmos aí encontrar diversas dedicatórias manuscritas a estes dois pensadores, assim como a Jorge de Sena, que também doou parte do seu acervo à BNP, e que escreve sobre Pessoa desde a década de 1940 e que também terá frequentado a tertúlia da filosofia portuguesa (segundo testemunho de Pinharanda Gomes), do que, aliás, é expressão a sua importante correspondência de temática pessoana e orfaica com Raul Leal. Alguns dos livros de Hatherly só existem na BNP devido a estas dedicadas doações.

precisamente em 1959, em tradução efectuada por Salette Tavares (Moraes), que virá a ser companheira de Hatherly no movimento da Poesia Experimental. Platão era motivo de intenso debate no grupo, sendo nítida a marca neoplatónica em José Marinho, o que o distingue matricialmente do aristotélico companheiro Álvaro. A colecção de *Filosofia e Ensaios*, coordenada por Álvaro Ribeiro, da Guimarães eds., dirigida por Francisco da Cunha Leão, contará ainda com a colaboração de Hatherly na tradução das *Cinco Meditações sobre a Existência. Solidão, Sociedade e Comunidade*, de Berdiaeff (1961), em cujo prefácio lhe detecta um *sentimento trágico da existência* e um *sentimento agudo da solidão e da saudade*. Hatherly descreve o pensamento filosófico de Berdiaeff em tons muito semelhantes aos que adoptará para apresentar o seu próprio pensamento. Poderíamos ver aqui um influxo berdiaeffiano no pensar de Hatherly, mas mais preferimos encontrar *afinidades e convergências*, segundo a sugestão de António Braz Teixeira de interpretação das comunidades de pensamento. Até ousaríamos presumir que, reconhecendo a busca especulativa e sapiencial de Hatherly, Ribeiro lhe recomendasse o estudo e a tradução justamente dos pensadores com que mais se pudesse identificar em seu caminho filosofal. É relatado por quem recorda o magistério alvarino esse seu hábito que poderíamos qualificar como pedagógico, anagógico ou iniciático – recordamos as evocações de António Telmo e João Ferreira.

Pinharanda Gomes (em *A Escola Portuense*, por ex.) recorda como Marinho increpava a Álvaro ele se cingir aos *silogismos*, ao que este lhe responderia que aquele, por seu turno, se entregava aos *enigmas*.

Um dos mais espantosos documentos que atestam o profundo estudo que Hatherly efectuou no âmbito do grupo da filosofia portuguesa é uma súmula da *Teoria do Ser e da Verdade* que parece reflectir uma certa adesão de Hatherly ao pensar mariniano, nomeadamente quanto à *Assumpção do Nada* como momento negativo necessário de todo a possibilidade de um pensar ontológico, o que também se poderá inferir da leitura das *Nove Incursões* e d'*O Mestre*. Veja-se este excerto onde reencontraremos algumas das ideias hatherlyanas que já anteriormente expusemos:

> *Notas de leitura para a elaboração dum comentário à* Teoria do Ser e da Verdade*:*
>
> *A* Teoria *ensina que pelo poder espiritual da assumpção do Absoluto pelo Nada* (...) *apreendemos a conhecer o Ser pelo Não-ser, o tudo pelo fragmentado, realizamos a união pela Cisão. Incita à superação de todo o orgulhoso conhecimento que é subordinado aos valores emotivos da alma e que limita o conhecimento e o alongamento da consciência pela afirmação que não implica contradição explícita. Na constante antinomia do revelado e do encoberto reside o enigma do ser, e o enigma da consciência, logo, de todo o conhecimento e essência. Tudo deve ser sempre posto no plano da interrogação e nunca tomar nenhuma resposta como única ou total, considerar sempre o não ser de todo o ser. Condenação da lógica por ser unilateral e imperativa e anti-antinómica. Na dualidade, fulcro da criação e da História reside a constante alternativa, tudo tem seu complemento e seu oposto. Isto é nova ética lógica, mas mais maleável do que a habitual* (...) *Incitamento à superação dos valores racionais pela meditação, que na sua fase mais elevada é supra-racional. Ao mesmo tempo parece indicar a necessidade do culto religioso. No caso da nossa civilização, o cristianismo parece a religião mais evoluída porque assume o transcendente pelo humano. Mas tudo indica que devem os crentes alongar a sua fé e o seu amor pelo aprofundamento do conhecimento dele na auto-superação espiritual.*
>
> (HATHERLY, 1961 *apud* CROCE RIVERA, 1990[11])

Tendo em mente esta concisa síntese, não é possível deixar de aproximar o que aqui se apresenta com o que a própria Hatherly pensou e escreveu.

Por exemplo, no prefácio à sua tradução de Berdiaeff, outro texto de impressionante densidade hermenêutica e concisão especulativa, valoriza que este considere

> *o homem no centro do mundo mas como imagem e semelhança de Deus*, [...] *o homem existente* como *um ser total, como um todo em si, mas cheio de contradições e paradoxos. Essas contradições e esses paradoxos contribuiriam para o sentido trágico da existência porque implicam o eterno conflito da pessoa consigo própria e, consequentemente, com a pessoa dos outros.*
>
> *Anti-racionalista na medida em que proclama a totalidade do homem, a inseparabilidade do pensamento das emoções, da vontade da efectividade, já que considera o homem*

11. Em anexo documental à dissertação de Mestrado de Jorge Croce Rivera sobre José Marinho, onde se colige a fortuna crítica de Marinho, coligem-se estas notas de Ana Hatherly sobre a *Teoria*, datadas de 1961, inéditas, e que serviriam para posterior desenvolvimento, nunca logrado. Estas *notas de leitura para a elaboração dum comentário à Teoria do Ser e da Verdade* resumem de forma incisiva o essencial da exposição teorética de Marinho. Cf. CROCE RIVERA, 1990: *Diversos*, 243.

*como um todo indissociável e particular, ergue-se naturalmente contra tudo o que for limitar a liberdade da acção individual, contra toda a espécie de coisificação, de "objectivação", na sua terminologia, contra tudo o que for submergir o sujeito no objecto, desde a objectivação do pensamento e das emoções à objectivação na sociedade quer religiosa quer política.*

*Eis como opõe ao "penso, logo existo" de Descartes a sua visão do processo do homem existencial: "Existo, rodeado das trevas do Infinito, logo penso".*

*Proclamando a essencial liberdade do homem é que acentua o trágico da sua existência. Repudiando todos os sistemas de pensamento ou outros que tratem o homem como "indivíduo" indiferenciado, genérico, e não como "pessoa", que esqueçam a sua particularidade pessoal, a sua qualidade de todo particular, para além das categorias biológicas afirma-o como ser espiritual único, irrepetível, como rosto.*

*Mas esta irredutibilidade pessoal, esta liberdade e este particularismo criam o eterno conflito do desencontro, criam a necessidade do encontro, da comunicação e da comunhão. A solução para este conflito trágico encontra-a Berdiaeff no amor, como identificação do "eu" no "tu", no semelhante idêntico de que seja reflexo no qual se reflicta, na comunhão em que se desvanecem solidão e antinomia.*

*Doutro modo, na ausência do amor que seja verdadeira comunhão, que só é possível de pessoa a pessoa, de rosto a rosto, do particular ao particular e nunca do particular ao geral, o homem permanece solitário e irrealizado, torna-se incapaz de criação e de comunicação.*

(HATHERLY, 1961)

Apesar da sua extensão, pareceu-nos relevante trazer aqui este excerto. Como já vimos, e continuaremos a ver, mesmo no contexto das suas traduções e estudos críticos, historiográficos e hermenêuticos, Hatherly procura desenvolver um conjunto de *ideias-mestras*, aqui seminalmente apresentadas a propósito de Berdiaeff, que sublinhamos: o *sentido trágico da existência humana*, do ser total que precisa da experiência para se realizar, mas em toda a experiência possível se cinde e incompleta, sentindo-se sempre só, sempre dividido e sempre cheio de contradições na totalidade que almeja, mas que concebe como irredutível a qualquer coisificação material ou ideal: o *outro* surge como totalidade pessoal outra, mas também como *rosto*, logo, máscara social. A comunhão possível só se daria em *amor* e em *liberdade*. Lembremos a afirmação de Marinho para quem não seria concebível uma filosofia que não incluísse uma *teoria do amor*. Hatherly também o intentou e é como pensadora e como criadora filosófica que a compreendemos, não só quando adopta este registo articulado, argumentativo, tético e demonstrante mas também em todos os outros formatos pelos quais disseminou a sua reflexão. É ainda comum a Berdiaeff e a Álvaro Ribeiro a proposta de uma ideia de filosofia como *uma arte de filosofar*[12], mais do que como *uma ciência do rigor* à maneira husserliana.

Se uma das marcas da assumida participação de Hatherly no grupo foi o trabalho desenvolvido com a editora Guimarães, outra ainda mais incisiva foi a sua colaboração no jornal *57* (assinalando o centenário de Bruno), órgão formal do *Movimento de Cultura Portuguesa*[13]. Neste jornal dirigido por António Quadros (no seu número 7, datado de Novembro de 1959), Hatherly publica o importante ensaio: *Ritmos existenciais: O Riso*[14]. Mais tarde veremos como o *Riso* caracteriza o *Mestre*. Neste texto pode ler-se o seguinte:

*Rítmica é a natureza do homem. A sua existência espácio-temporal é condicionada e mensurável em ritmo. Todos os seus atributos são de natureza expressiva através duma dinâmica: se o ritmo caracteriza o homem, este por seu turno, praticando-o realiza-o.*

*Poder-se-ia assim falar de ritmo do homem, mas como a criação sugere uma desintegração, um desdobramento do ritmo que ao seu acto preside e como no homem a ideia de universo se interpreta tão certamente, logo ocorre a multiplicidade de ritmos que compõem a sua existência cósmico-físico-psíquica.*

*Dos muitos ritmos que traduzem as actividades anímicas e pensantes do homem, falaremos aqui de um deles que lhe é peculiar e, juntamente com a palavra e o pensamento, factor de diferenciação: o riso.*

(HATHERLY, 1959[15])

Este texto saído no *Jornal 57* é depois coligido como um dos capítulos de *Nove Incursões* de 1962, publicado na editora do movimento (Sociedade de Expansão Cultural),

12. Veja-se como este ponto é desenvolvido por António Braz Teixeira em "Convergências entre o pensamento português e o pensamento russo (1874-1936)" (BRAZ TEIXEIRA, 2006).

13. Consulte-se o estudo de Manuel Gama, *O Movimento "57" na Cultura Portuguesa* (GAMA, 1991).

14. Na sua *Poética*, Aristóteles concebe o ridículo como um dos modos do repugnante. Recorde-se como, no ambiente leonardino, Bergson surge como pensador tutelar. Vemos neste ensaio de Hatherly um diálogo, implícito mas patente, com a fundadora teorização bergsonista sobre o *Riso*.

15. Consultámos na BNP um exemplar de *Nove Incursões* (Cota L. 89758 P) dedicado por Hatherly a José Marinho onde, na folha que inicia o capítulo dedicado ao *Riso e ao Choro* se encontra uma sua nota manuscrita a lápis: *superioridade do sorriso – o riso e o choro quebram o ritmo.*

onde publicavam Álvaro Ribeiro, António Quadros, Orlando Vitorino, Afonso Botelho (que mais tarde publica uma *Teoria do Amor e da Morte* de referência igualmente leonardina, alvarina e berdiaeffiana que em muitos pontos dialoga, ainda que de forma implícita, com esta obra de Hatherly) e António de Macedo (que partilha com a autora o estudo e a prática do cinema). As *nove incursões* tematizam, em clave aparentemente dualizante, *1. A Solidão e o Amor; 2. A Saudade; 3. O Labirinto; 4. O Riso e o Choro; 5. A Beleza e o Caos; 6. A Palavra Simbólica; 7. A Dinâmica da Contemplação; 8. A Evolução Hierárquica; 9. A Serenidade.*

Assim como *O Mestre* se estatui como a mais ambiciosa construção ficcional da autora, e por isso peça única no conjunto da sua Obra, *Nove Incursões* deve ser considerado como um texto filosófico original, singular no conjunto da sua produção escrita. Trata-se de uma proposta, não académica e não hermenêutica, mas reflexiva, articulada e aqui e ali especulativa, encerrando o maior contributo da autora para o estabelecimento de uma proposta filosófica original que enforma e condiciona toda a produção literária posterior. Assinale-se que esta obra está conforme com o projecto pensante alvarino e mariniano de não reduzir o filosofar ao filosofado, a filosofia à filosofia póstuma ou passada, à interpretação ou à história, patenteando não o pensado ou o pensamento, mas um situado mas infinitivo *pensar* em exercício e acção. A ausência de citações ou de recurso a quaisquer autoridades dadas por qualquer tradição só reforça este desígnio. Caberá aos historiógrafos e hermeneutas integrá-la na história do pensamento filosófico português, em assumido diálogo com a tradição do *movimento da filosofia portuguesa*, mas sem aí a subsumir, nem a circunscrever a quaisquer limites definitórios estritos que tal diálogo apontado pressuponha.

Entre *A Solidão e o Amor*, Hatherly teoriza a processão entre os diferentes, o *nosso idêntico*, o *idêntico perfeito*, o *idêntico imperfeito* e o *idêntico inverso*:

> *A humanidade é o homem abstracto, é o meu idêntico imperfeito; o meu idêntico inverso é o outro com quem me identifico, que reunido a mim me completa completando-me, aquele que formando comigo a unidade mais perfeita, numa fusão que nos projectasse para fora de nós no reflexo do modelo de que provimos ou a que aspiramos, permitiria que se realizasse o idêntico perfeito, que seria uma forma do Andrógino Celeste.*
>
> (HATHERLY, 1962: 17)

Haveria então que «procurar no idêntico imperfeito, o idêntico mais idêntico que seria o idêntico inverso que se torna, revela ou reconhece como o idêntico adverso» (Ibidem).

Neste momento, Hatherly ainda vê a criação como algo que se opera no plano espiritual, o reino da liberdade, enquanto o reino da *queda* seria o lugar do desejar, do amar ou do conhecer como outros tantos nomes da incompletude ou insaciedade (cf. Ibidem: 31): o amor paixão, o amor-fome, ou o demonismo sexual partiriam do egotismo ou de um movimento de aniquilação do outro (cf. Ibidem: 13). Daí que se sinta como operativo o mito do paraíso perdido, decifrando-o como instância da subjectividade em geral e, nesta, se procure pensar para além da esfera da egoidade:

> *É porque temos em mente o homem-eu e os seus problemas que perscrutaremos o homem que não era eu.*
>
> *Eis como a solidão e o amor nos conduzem mais uma vez à lembrança do paraíso perdido. Na solidão, no amor, na saudade, na salvação, somos levados a assumir a queda: homens mulheres, ainda somos apenas anjos caídos, Adão e Eva condenados.*
>
> (Ibidem: 31)

O tema do *ritmo* volta a ser tratado noutro ensaio do mesmo período publicado na revista *Tempo Presente* (esteticamente neo-modernista, mas com marcas políticas reaccionárias). Esta **r**evista, que recuperou órficos como Raul Leal, foi pioneira entre nós na introdução da *poesia concreta* brasileira, de Haroldo Campos. No seu número 9, de 1960, Hatherly publica *Ritmo e Memória*, que a estatui aliás como uma das criadoras de uma *filosofia portuguesa* do ritmo, em diálogo com a obra de Fidelino de Figueiredo e com a sua própria formação e experiência musical:

> *É tentador sugerir que os povos primitivos, que quase desconheciam a composição musical como criação, estavam mais perto da mensagem rítmica da música na medida em que a interpretavam religiosamente e na medida em que esse culto os identificava entre si, exprimindo as suas inquietações e receios e preenchendo as suas necessidades de comunicação.* (...)
>
> *Eis porque a educação musical não deveria incidir só no sentido acústico ou histórico, mas principalmente no sentido da reeducação da nossa capacidade de reconhecer o ritmo criado pela música, de relembrar a sua função religiosa.*

> *Se, como muitos reconhecem, a criação musical tem um alto valor humanístico, a prática da música como exercício das nossas capacidades de superação e como meio de harmonizar as diferenças de altura mental e emotiva só pode resultar em benefício para uma cultura do espírito como a nossa, para uma cultura de harmonia cósmica.*
>
> (cf. HATHERLY, 1960: 20-22, esp. 22)

Havia ainda *no grupo* a memória de Lúcio Pinheiro de Santos e da sua proposta de *Ritmanálise*[16]. Veremos adiante como n'*O Mestre* novamente se cruzará o tema do Ritmo e do Andrógino.

Recordando o que se dizia acima a propósito de Berdiaeff e de Marinho, antecipando o que em *O Mestre* se tratará, veja-se como no capítulo das *Nove Incursões* dedicado à díade *A Solidão e o Amor* se assume a *consciência da cisão* e a sua processual origem na experiência do corpo, como reflexo do que lhe é exterior e como sua superfície reflectora:

> *Na origem do impulso para a comunicação amorosa estaria, pois, uma consciência da cisão intrínseca do homem, da separação dentro de si e em relação aos outros.* O corpo é o primeiro sintoma da incomunicabilidade, o corpo é a forma exterior da interior forma hermética do homem. *Os corpos são entidades, como os seres que transportam e, se por um lado, são reflexo, por outro, são aquela superfície em que tudo se reflecte. Por isso o corpo é o ponto de partida para o amor.*
>
> (HATHERLY, 1962: 41)

Assumido desta forma o corpo e a consciência da *cisão*, em termos que dialogam inequivocamente com a segunda parte da *Teoria do Ser e da Verdade*, de Marinho, a autora avança com a organização dos arquétipos do amor:

> *Como se explica então a existência dos arquétipos, por exemplo, Romeu e Julieta, Tristão e Isolda? E mais, como se explicará ainda o mais secreto e profundo de todos, o do* Andrógino Celeste?
>
> *Os dois primeiros são arquétipos do amor-paixão em que o sentimento levado ao paroxismo resulta na destruição da vida dos amantes, mantendo-se ainda assim a sua individualidade, enquanto no terceiro a sua vida e a sua individualidade são superadas pela anulação do duplo individual num todo particular. Nos dois primeiros, o homem é considerado ainda no plano natura, no terceiro a natureza é transfigurada. Nos dois primeiros, põe-se o problema da angústia e da morte, que, de certo modo é um problema de solidão porque é um caso de impossibilidade de fusão perfeita (embora os impedimentos sejam de ordem exterior aos amantes podem funcionar como simbólicos do impedimento da real união), enquanto no terceiro todos os impedimentos foram vencidos. Por isso é transferido para um plano supernatural. Nos dois primeiros casos subentende-se que só transposta a barreira da vida se poderão os amantes realmente unir, o que redunda afinal no idêntico perfeito a que no terceiro caso se chamou o Andrógino Celeste.*
>
> *Nos dois primeiros casos, os amantes sofrem de carência, carência que é impossibilidade de suportar o excesso do seu próprio amor; no terceiro a carência é superada* (...).
>
> *O andrógino não é criado por mim ou em mim, mas na medida em que nele me inclua totalmente pela assimilação do meu eu no outro, liberta-me porque me completa.*
>
> (Ibidem: 25)

O tema clássico do Andrógino fora *objecto* de uma reelaboração literária romântica por Theophile Gautier em *Madame du Maupin* e por Balzac em *Serafita*[17], que, não por coincidência, fora traduzido por Álvaro Ribeiro em 1946 (nas edições Inquérito). Como já vimos, a realidade dos papéis tradicionais atribuídos aos géneros e a sua representação e transgressão ao longo dos tempos no contexto das heterodoxias, ou em obras literárias, vai interessar sobremaneira a autora. Quando Hatherly edita a sua importante compilação de poesia em 1980 reproduz aí o seu volume *Sigma* de 1965 na íntegra, e ainda reproduz poemas dispersos e inéditos da mesma época excluindo, significativamente, apenas a *Lauda para o primeiro andrógino*, novela ou conto de temática afim à d'*O Mestre*, onde se tematiza o arquétipo de Tristão em diálogo com a lição rougemontiana.

Também nos parece decisiva, neste período, a edição e prefácio da autora a um importante livro de Leonardo Coimbra *Adoração, Cânticos de Amor* (Delfos, 1960)[18]. Esta obra poético-reflexiva apresenta como tópico determinante a androginização do humano. Aí, reconhecendo que o *problema*

16. Sobre Pinheiro dos Santos, cf. BAPTISTA, 2010.

17. MONNEYRON, 1994.

18. Este livro, de 1921, não foi incluído nas Obras reunidas organizadas por Sant'Anna Dionísio (1983), sendo só mais tarde integrado nas *Obras Completas* (INCM).

*da forma é da maior importância para a apreensão e compreensão de todo o pensamento expresso*, Hatherly parece identificar-se com a oposição Leonardina ao cousismo, defendendo-a das increpações a que tem sido sujeito:

> *o assistematismo de Leonardo Coimbra não será mais que aparente – e o que aparece não será só o que parece. A preocupação do sistema, da forma pré-estabelecida, pode ser considerada uma preocupação de tipo racionalista, e compreende-se que para Leonardo Coimbra pudesse tomar o aspecto de cousismo, contra o qual lutava. No sentido de querer reduzir ou tentar reduzir o transcendente à escala ou pela escala do apreensível racionalmente, pode implicar uma visão parcial, uma visão em superfície, uma audição ténue, um empobrecimento ou um estado de pré-plenitude de todos os sentidos. A preocupação do sistema visível ou palpável pode significar uma tentativa de redução do Tudo ao formal, já que tudo o que diz respeito ao homem se exprime pela forma, é forma. Tudo isto talvez.* (…) *«Forma é não-forma e não-forma é forma», dizem aqueles que se ocupam dos mistérios do oculto e do patente. Nós lembraremos: toda a forma implica uma anti-forma. Tudo pode ser reduzido a antítese de algo sem sofisma. Talvez a forma mais adequada para a expressão de um pensamento próprio seja a que ele por si encontra, sobretudo num pensador maturo, e assim todas as formas serão adequadas, todas as formas e não-formas válidas. Por outro lado, quanto mais larga ou funda ou alta for a visão, tanto mais imprecisa. Ou mais precisa. A nosso ver, o perigo da excessiva preocupação de forma, de forma exterior sobretudo, é que esta possa vir a degenerar em fórmula ou em formalismo. No entanto, não esqueceremos que a forma pela qual um pensamento se traduz, quando adequada, é tão expressiva em si como o conteúdo que modela, logo a forma exterior pela qual um pensamento se traduz deve ser indício seguro do mecanismo ou do impulso que a origina e condiciona*.
>
> (HATHERLY, *in* COIMBRA, 1960: 7-8)

Não deixa de ser espantoso que no momento em que Hatherly se prepara para encetar fecundo percurso pelo experimentalismo tenha sentido necessidade de regressar ao mestre Leonardo Coimbra, e a uma sua obra menos compreendida e estudada, quase como modo de justificar o seu peculiar posicionamento na tão debatida problemática estética da relação entre *forma e conteúdo* em que intervieram neo-realistas, presencistas, surrealistas e espiritualistas. Esta anotação paradoxal de Hatherly parece-nos servir de elemento de ligação entre a adesão às teses da *filosofia portuguesa*, de recondução da *cultura* ao *culto*, e a ruptura expressa pel'*O Mestre* e seus desdobramentos. Os termos marinianos (os *mistérios do oculto e do patente*) de que se serve não nos devem desenganar: o aforismo que cita parece ser colhido da *Prajna Paramita Sutra*, texto fundador do Mahayana e de todas as correntes budistas que lhe dão origem, como o budismo tibetano e japonês, que a autora assume ter começado a estudar então. Já a recusa do formalismo, de que tantas vezes foi acusado o experimentalismo, é aqui efectuada pela proposta de uma adequação entre o modo expressivo de traduzir um impulso e esse mesmo impulso motriz. Nesse sentido, até Leonardo teria sido um experimentador, um buscador de *formas* tão radical que os que nele buscam poesia desistem por nele só encontrarem filosofia, e os que filosofia demandam, só poesia logram detectar. Leonardo Coimbra é visto por Hatherly como um pensador de tipo lírico e intuitivo, matizando o seu lirismo como um *lirismo metafísico* e a sua *intuição* como *uma intuição sensual*, sendo assim *um pensador da psique e do soma*, isto é, da alma e do corpo, simultânea, contraditória e assumidamente. Hatherly define a obra de Leonardo como um relâmpago, não por ser efémera, mas por ser um ofuscante deslumbre. Em termos de história das ideias Leonardo estaria «no caminho do positivismo para o existencialismo passando pelo idealismo, sem estar já ou ainda dentro ou fora de nenhum deles» (Ibidem: 10). Parafraseando esta sintética qualificação, Hatherly inicia-se na portuguesa filosofia de inspiração leonardina, passa pelo magistério alvarino-mariniano, caminha para o *experimentalismo* e, depois, para o estudo do budismo e do barroco sem estar *já ou ainda dentro ou fora de nenhum deles.*

Hatherly compara *Adoração* ao *Verbo Escuro* de Pascoaes e ao *Campo de Flores*, de João de Deus, vendo-as como expressões, diversas mas coincidentes, do inconsciente colectivo português:

> *Chegaríamos à conclusão de que estamos perante o inconsciente colectivo de um povo em determinada época, exprimindo-se diversa mas coincidentemente.*

A sapiência erótica ou *erosofia* que *Adoração* patentearia estaria destinada à incompreensão, pela sua exposição do excesso e da perturbação:

*A confissão dos transes amorosos, dos excessos da alma em tensão de amor, há-de ser sempre perturbante, ainda que por diversos motivos, tanto para os positivistas como para os espiritualistas: se os primeiros os desacreditarão, os segundos desejariam mantê-los secretos.*

Discorrendo sobre aquilo que conceptualiza como *alegria originária*, prossegue:

*Penetramos naquelas regiões arcaicas do ser que se mantiveram intactas, acaso intangíveis, ao longo dos tempos. Uma sensualidade e uma opulência orientais, uma igual minúcia, nos levam para o tempo em que o homem prestava a si próprio ouvidos serenos e demorados, não receando encarar-se porque descobriria em si nesse confronto riquezas e fontes de enriquecimento que lhe permitiriam a dádiva eloquente das suas múltiplas e intensas possibilidades de amor.*

(Ibidem: 15-16)

Parece-nos extraordinário que a crítica mais informada que tanto valoriza *O Mestre* não tenha tido em conta toda esta produção coeva da autora. São para nós mais que muitos os seus pontos de diálogo, que não só justificariam como exigem um estudo específico.

No movimento da Filosofia Portuguesa, Álvaro e Marinho eram vistos pelos tertuliantes como *iniciadores*, como eles próprios assumiam Leonardo Coimbra (e, de outro modo, também Teixeira Rego) como seus mestres. Não nos parece legítimo, todavia, ver na novela *O Mestre* uma transposição mais ou menos alegórica da forte experiência que podemos insituar algures entre o *ensino e a iniciação* que estas figuras tutelavam[19]. Hatherly não refuta por completo que se inspirou em pessoas reais (em posfácio de 1995) mas recusa que a Obra possa ser mecanicamente desencriptada, atribuindo a cada personagem uma figura historicamente concreta da sua biografia.

Por outro lado, não seria total, e por isso íntegra, a nossa interpretação se a *isto* não atendêssemos, se para *isto* não convocássemos este contexto e intertexto, o que ainda não vimos ter sido efectuado, não obstante as discretas pistas deixadas pela própria autora.



**VIII**

A investigação que nos conduziu à escrita deste texto leva-nos a valorizar de forma determinante a importância de todos os prefácios e posfácios historicamente anexados a'*O Mestre*. A quinta edição (Ulisseia, 2010) tem o mérito de coligir quase todos esses materiais: o prefácio da segunda edição (Moraes, 1976), que traz o intróito de Maria Alzira Seixo *Amor e Pedagogia*, significativamente dedicado «a António Feliciano de Castilho – mestre da melancolia agora transformada»; o primeiro prefácio à terceira edição (Quimera 1995), redigido por Silvina Rodrigues Lopes, intitulado *O espírito e a letra*; um segundo prefácio à terceira edição: *AH! A Sonata a Kreuzer ou Breve Sumário da história de O Mestre no Brasil* (1994, Simone Pinto Monteiro de Oliveira); um posfácio à terceira edição, da própria autora (Quimera, 1995), e ainda um texto de *Comentários à quarta edição* (brasileira) de José Carlos Barcellos, a qual traz também um prefácio de Nadiá Paulo Ferreira.

No posfácio à terceira edição, da mão de Hatherly, pode ler-se que a autora e o editor José Carlos Alfaro procederam a uma revisão *atenta* que a fixaria como *definitiva.* Acrescenta-se aí que

*O manuscrito da primeira versão desta novela encontra-se actualmente na* Carolina Rediviva*, a Biblioteca da Universidade De Uppsala, doado por mim nos anos 80*[20]*. Mas essa primeira versão não corresponde ao texto da 1.ª edição: é um texto muito mais longo, sobre o qual trabalhei durante um ano. Infelizmente, o manuscrito dessa versão que foi impressa, perdeu-se.*

O Mestre *foi escrito apenas em 10 dias – um capítulo por dia. Foi escrito quase de um jacto, e por isso precisei de tanto tempo para o moldar na forma definitiva. Tanto o trabalhei que, ainda hoje não conseguiria acrescentar-lhe ou retirar-lhe substancialmente nada. Os meus muitos amigos brasileiros, que tanto estimaram esta novela, muitas vezes me pediram para que fizesse outra, mas eu não consegui, aliás, nem sequer tentei.*

(...)

19. Cf. MARINHO, 1972.

20. Agradeço ao meu Amigo, o Poeta Nuno Marques, investigador num projecto de Pós-Doutoramento no *KTH Royal Institute of Technology, Division of History of Science, Technology and Environment*, do *Environmental Humanities Laboratory*, de Estocolmo, que envidou todos os esforços, com a preciosa ajuda e intermédio da bibliotecária Irene Moya Torti, da *KTH Biblioteket*, para conseguirmos comunicar, no âmbito da colaboração académica inter-bibliotecária, com a Biblioteca *Carolina Rediviva*, da Universidade de Uppsala, que nos possibilitou que consultássemos a versão primeira do manuscrito de O *Mestre* ali depositada, na sequência da doação efectuada por Ana Hatherly, aqui referida. O tempo que estas diligências tomaram não permite que se possa incluir neste estudo já os resultados do exigente cotejo das versões manuscrita e da versão publicada, que em breve apresentaremos.

> *Depois de* O Mestre *eu estava preparada para assumir declaradamente o Experimentalismo, que iria dominar o meu trabalho durante as décadas de 60 e 70. Quando o impacto e as exigências do Experimentalismo abrandaram, eu já era uma outra pessoa, e nada me podia fazer regressar àquela situação específica, àquele clima em que surgiu* O Mestre*.*
>
> *Nunca escrevi sobre esta novela porque ainda hoje não sei bem o que penso a seu respeito. Sei perfeitamente as condições em que foi escrita, sei o que a motivou, sei quem são as personagens – máscaras de si próprias – e ao leitor interessado nisso poderei dizer que desfilam pelas páginas desta invenção pessoas e locais verdadeiros: a cidade é Lisboa, o jardim é o Parque Eduardo VII, o país arruinado é o Portugal do fascismo, etc.* O Mestre, *com o seu cabelo de prata e olhos de estanho, nunca existiu (perdoe-me L.S.!), assim como nunca existiu a Discípula com suas bolachinhas e todo o resto. Porém, existem na ficção e a ficção é um mundo tão real como o outro, porque a mentira da ficção não é o oposto da verdade.*
>
> *Mas realmente a lição compete ao leitor. A voz do autor só obscurece.*

Todavia, numa significativa nota à primeira edição, não assinada, pode ler-se:

> O Mestre*, a sua primeira tentativa no campo da ficção, é uma novela em que se debate o problema do conhecimento. É uma novela simbólica, os personagens são simbólicos, a própria paisagem é também simbólica. Mas não é uma novela surrealista, antes de realismo directo, embora simbólico; o símbolo é utilizado aqui para exprimir uma experiência comum a todos nós: a incomunicabilidade ou as dificuldades de comunicação. Todos os personagens, se são fictícios, não são artificiosos, representam tipos humanos ou representam características humanas.* O Mestre *é pois uma novela realista, reveladora de uma consciência desses mesmos valores e problemas.*

Não sabemos se estamos perante uma nota editorial de que a autora se distanciou (e por isso a não inclui na compilação de prefácios, comentários e posfácios de 1995) ou se, à época, a própria autora assim procuraria intensificar a dúvida sobre a realidade ou *verdade* do que se encontra escrito, e consequentemente dos movimentos literários disponíveis para o fazer: entre o *realismo* e o *surrealismo*. Na verdade, depois de *O Mestre,* Hatherly dedicar-se-ia à prática do experimentalismo e à investigação teórica sobre o barroco.

**IX**

Após este percurso, talvez estejamos agora em condições de abeirar a leitura de *O Mestre*. Escolhemos para título desta aproximação à obra de Hatherly a citação: «Talvez não se deva matar ainda o mestre» (HATHERLY, 1976[21]: 82). Poderíamos ter optado por outra frase de sentido bem diverso, mas que a supõe, e que ocorre noutro momento da narrativa: «Talvez nem já seja preciso matar definitivamente o Mestre» (Ibidem: 114). Estas frases funcionam como forma de antecipação do *magistercídio* que se prepara e insinua, apesar de, no fim da novela, a discípula que o executa é que aparece apunhalada.

Ao longo deste ensaio procurámos demonstrar a existência de *ideias-mestras* que de alguma forma estruturam a produção filosófica e artística da autora. Utilizámos deliberadamente essa expressão, colhida nesta novela, que a define de forma lapidar:

> *Há ideias mestras, ideias mestras que se tornam na ideia do mestre que há-de ensinar a verdade fundamental* (Ibidem: 40) .

Comecemos por atentar na epígrafe da novela, colhida no chamado *Novo Ramayana*, que se pensa ser um acrescento posterior aos textos védicos e que coloca em diálogo o eremita Valmiki (a quem se atribui a própria composição da Obra) com Rama. Recordemos que Rama deixara Sita, acusada de adultério. Esta foi recolhida por Valmiki que cuidou dela e de seus filhos até que muito mais tarde se vem a reconciliar com Rama. Rama, intrigado com o ensinamento de Valmiki, questiona-o. Este ter-lhe-ia demonstrado que muitas das *coisas* que temos por reais não passariam de ilusões. A partir daí, não haveria que o interrogar acerca do que lhe *pareceria* verdadeiro? Dito de outro modo: o que é que, ao sábio, pode *aparecer* como verdadeiro? Valmiki apontaria então apenas três possibilidades como *verdadeiras:*

> *Deus, a loucura humana e o riso. Dado que as duas primeiras transcendem a nossa compreensão, é preciso tirar o melhor partido possível da terceira.*



21. Citarei sempre pela 2ª ed., Moraes, 1976.

Dito isto, despedem-se e cada um segue para seu lado, procurando realizar o seu trabalho. Nesta epígrafe deliberadamente colhida numa tradição distante da europeia e cristã joga-se algo de decisivo: vivendo no que parece verdadeiro, mas se revela ilusório, resta-nos Deus, a loucura e o riso. Talvez nos reste apenas o riso pela incompreensibilidade transcendente de Deus e da Loucura. Tendo acima apresentado a teorização hatherlyana sobre o riso, o que aqui surge é um seu desdobramento ficcional amplificante. O mestre «está-se sempre a rir e ri de tudo». A novela expressa a ambiguidade existente entre os conceitos ou experiências de ficção, mentira, ilusão, irrealidade, recriação e falsidade. Mas expressa-a, expressando-se nela e por ela. E nesta inscrição tudo se decide. Ela retira-nos o *chão* que antes se assumira como irredutível ponto de apoio e centro do próprio ser:

> *A Mentira é recriação de uma Verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia. A fronteira entre estas duas palavras é ténue e delicada. Mas as fronteiras entre as palavras são todas ténues e delicadas.*
>
> *Entre a recriação e o recreio assenta todo o jogo. O que não quer dizer que o jogo resulta sempre. Resulte seja o que for ou do que for.*
>
> *A Ambiguidade é a Arte do Suspenso. Tudo o que está suspenso suspende ou equilibra. Ou instabiliza. Mas tudo é instável ou está suspenso.*
>
> *Pelo menos ainda.*
>
> (Ibidem: 24)

Este texto, que parece reverberar o texto inicial do volume *As Aparências*, instala-nos numa completa e deliberada desorientação. O mundo – ou a sua verdade – pode ser visto como *mentira* ou deve antes ser assumido como *jogo*? Mas, sempre em território heraclitiano[22], a novela prossegue o esvaziamento de hipóteses correlativas ainda mais radicais: E se a *mentira* for apenas o modo de ocultar a subjacente *destruição*?

> *Tudo está sempre a destruir tudo. Ou qualquer coisa. Ou alguém. Mas estamos sempre a destruir tudo ou qualquer coisa. Ou alguém.*
>
> (Ibidem)



Em diversos momentos da narrativa, certas frases aparecem como aforismos que parecem interromper a narrativa, talvez porque esta seja assumida como impossível. Ou como escrita num limite. Recordemos como, no acima referido prefácio à Leonardina *Adoração*, Hatherly define «o estilo aforístico (...) como a forma lírica da filosofia» (HATHERLY, *in* COIMBRA, 1960: 8). Mas uma narrativa é um movimento e, no pensamento processual que preside ao desenvolvimento da reflexão hatherlyana pode haver uma tão grande aceleração que já se «não veja o movimento, ou o espaço ou a duração» (HATHERLY, 1976: 24). Encontramo-nos aqui entre a impermanência de Heraclito, a cosmologia de Demócrito e os paradoxos de Zenão.

Compreende-se que só se possa apresentar o Mestre como *o homem que aparece*. Tal é o mínimo e o máximo que se pode dizer. «O mestre usa máscara, tem máscara, é máscara.» Poderia dizer-se que precisa de usar a máscara para ser personagem, para poder ser pessoa, mas recursivamente o mesmo se verifica: é-se pessoa para poder ser personagem, para poder ser máscara. Ou rosto.

Em determinado momento, a discípula parece assumir-se como representante dos demais discípulos, ou como lugar da tomada de consciência do excesso inerente à relação discipular: o poder que o mestre tem de subjugar o discípulo é-lhe a cada momento dado pela atenção que o discípulo não consegue não lhe dar, como se fora dessa relação o discípulo perdesse a sua identidade. Aqui se reencena o que antes vimos a propósito da hegeliana relação *dialéctica entre o senhor e o escravo* que encarna aqui na circularidade da relação do mestre e do discípulo, o que nos remeteria para a homologia ou complementaridade da etimologia de *mestre* como professor e senhor:

> *Somos todos escravos uns dos outros ou de alguma coisa, ao mesmo tempo que escravizamos sempre alguma coisa ou alguém. Esta é que é a base da liberdade: para que alguém suba, alguém tem de descer. É como se o espaço em cima ou em baixo fosse limitado ou tão matematicamente regulado que uma determinada deslocação num nível tivesse de produzir inevitavelmente uma deslocação compensadora.*
>
> (Ibidem: 112)

A circularidade é interrompida pela assunção radical do discipulato:

22. Veja-se Heraclito, *Fragmentos Contextualizados*, edição de Alexandre Costa (HERACLITO, 2005). V. esp. os fragmentos VI, VIII, XX, XXI, XXII, XXIII, XLII, XLIII, LXIX, LXXVIII, LXXXI, XCIII, entre tantos outros.

*A Discípula não só abre ao Mestre a sua alma como até a rasga ao tentar oferecer-lha. Está começando a profanar-se. O Mestre não merece isso, embora vá morrer brevemente.*

(Ibidem: 90)

A discípula apercebe-se do modo como o mestre olha para os discípulos, descrevendo esse perscrutar do mestre ao modo de uma punção, um *perfurar*, não ausente de violência nem da sugestão de uma imposição sexual, o Mestre lançaria assim um olhar de tal forma marcante ou percuciente que o discípulo se passa a ver a si mesmo como um *buraco*, tendo sido exposto no seu *vazio* e, apesar de ter tido a sua intimidade violada, atingiu um estado de auto-reconhecimento. Processa-se a relação num exercício de identificação do capturado ou violado com o seu captor ou violador, como se aquele que teve a sua identidade esvaziada, ou desvelada como vazia, só encontrasse compensação na expectativa de futuras revisitações do Mestre. Este vazio é figurado na novela como uma sensação de *frio*. Descreve-se o modo como o mestre fixava o olhar num discípulo mediante expressões verbais de forte conotação e ressonância sexual como atravessar, bater, percorrer, seguir, conhecer bem o caminho, descer, sair pela nuca:

*deixando no pobre discípulo ponto de mira a horrível sensação de ser um buraco por onde entra uma corrente de ar gelada, deixando-o à espera da mercê de uma nova passagem do olhar do Mestre para preencher aquele vazio insuportável da ausência do olhar dele.*

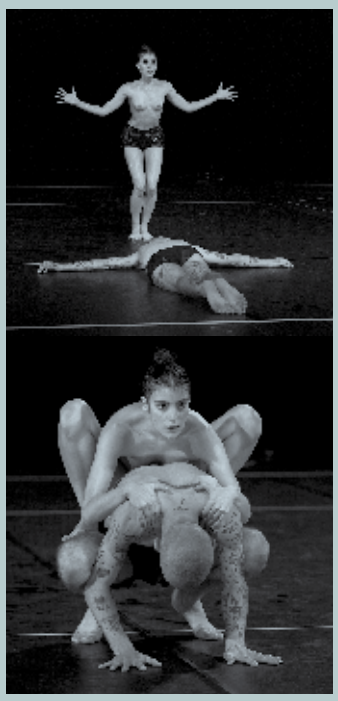
Mas a Discípula visa outro horizonte:

*– Sabe qual é o meu único desejo deste mundo, a minha única ambição, a única coisa que eu realmente desejo? É atingir a Alegria, mas a Alegria plena, a Beatitude, não cinco minutos de Alegria para cinco anos de Tristeza, eu queria a Alegria vivência perfeita... Os antigos diziam: os deuses dão a Alegria plena e a Tristeza plena, dão tudo plenamente, mas eu não conheço senão a Tristeza plena, Mestre, é por isso que vim procurá-lo, para aprender consigo a arte da Alegria.*

(Ibidem: 35[23])

Ao que o mestre replica: «Há coisas que a gente não deve querer...»

A discípula aponta então para a possibilidade de a *alegria* consistir num encontro fusional de dois olhares. Mas, desta vez, é a própria discípula que penetra no olhar do mestre, invertendo a relação de poder e subjugação antes descrita, voltando a mostrar-se a *penetração* do olhar em termos erotizantes, depois de descrever como as mãos e os olhos se tocam e enlaçam, interroga-se algo sadicamente: *está ainda sorrindo?* A erotização da relação discipular consumou-se num movimento de inversão em que o mestre passou a agente passivo, e a discípula, tomando o controlo, parece humilhar o mestre três vezes perguntando se *ainda sorri*... ainda que a discípula também se afirme obscuramente impelida para dentro do mestre, sugerindo uma contrapolar e irremissível retroacção.



23. Não podemos deixar de assinalar como, na nossa interpretação, esta novela parece encenar a relação da autora com as *ideias-mestras* do movimento da filosofia portuguesa. Além dos dados que já apontámos, recordemos como, no já citado coetâneo prefácio à *Adoração*, Hatherly qualificara esta obra como sendo dedicada à *Alegria Originária*. Haveria que cotejar *O Mestre* também com *A Alegria, a Dor e a Graça*, de Leonardo Coimbra, com a qual nos parece estabelecer um diálogo. Sem podermos por ora desenvolver a complexa teia de relações que apontamos, recordemos de forma meramente indicativa o primeiro parágrafo da *Teoria do Ser e da Verdade*, de José Marinho, e que tanto ecoa, reverbera, traduz e desdobra *A Alegria, a Dor e a Graça* do seu mestre: *Aquele a quem foi dado ser plenamente como o em que se nega todo parcial ser, como o que vê, e no ver do que é, infinitamente ultrapassa todo ver e saber finito, esse, no mesmo instante em que frui a mais pura alegria, sabe para sempre toda a verdade.*



© João Octávio Peixoto

*está ainda sorrindo? Sorri ainda, não vejo, Mestre, nem o seu sorriso vejo já, Mestre, que escuro há por detrás dos seus olhos, Mestre, como vibra, ah, é o nervo óptico, que fino, que delicado, ah, é um canal, um fio de sangue passa por aqui, Mestre, como é quente e macio o seu pensamento, vou avançando sempre, algo me leva cada vez mais para dentro de si, ah, como é obscuro tudo isto, tão suavemente levada, oh Mestre.*

Neste ponto, parecendo apreciar tal *obscura* penetração óptica, o mestre sugere o abandono da relação discipular:

> *– Não me chame Mestre, senão obrigo-a a pagar uma multa.*
>
> *Subitamente é claro. Que vejo? A nuca. A sua nuca. Mestre, o senhor também tem nuca? Sente frio?*
>
> (Ibidem: 35-36)

Consumou-se a profanação do mestre: afinal também tem nuca. A discípula apercebe-se de que o mestre tem frente e verso. Perdeu-se neste momento a sua aparente transcendência. A pergunta final sobre o *frio* parece vingar o frio que o mestre antes provocara nos seus discípulos, como uma sedução corruptora. Noutro ponto, podemos também detectar esta sua humanização ou normalização: no início da novela, o Mestre é visto como uma raridade no mundo, mas mais tarde *aparecem* diversos *mestres* e até dissensões entre eles. Depois, os discípulos que seguem *o mestre* e os que seguem *os mestres* começam a questionar não só o seu *magistério* em acção, mas a sua própria mestria e condição de *mestre*. Sobre o mestre dizem-se muitas e contraditórias coisas: que é casado, que é casto, que é um asceta, que se enamora da discípula, que é um anjo, uma pessoa simples, ou complexa, um *senhor*, alguém que está dum lado ou doutro de um muro, ou como sendo o próprio *muro*, um sodomita, um *andrógino potencial* ou *efectivo*.

Sempre atenta ao papel do leitor na construção das possibilidades da narrativa, adiantam-se auto-correcções desconcertantes como reparos sobre as metáforas utilizadas. Percebendo que o leitor pode cair numa interpretação sexualizante de toda a obra, introduz-se uma *Meditação sobre o Problema Sexual* que a radicaliza de tal modo que acaba por a inviabilizar:

> *O sexo é o caminho do nexo. O sexo é a mola que une e afasta. O sexo é a matriz da acção. O sexo é a matriz da paixão. O sexo é a matriz da não-paixão. O sexo é a matriz da vida da morte. O sexo é a matriz da criação. O sexo é a matriz da destruição. O sexo é a matriz da ascese. O sexo é a matriz da discórdia. O sexo é a matriz da Alegria. O sexo é a matriz do enojo. O sexo é a matriz.*
>
> *É isso. O sexo é o que me afasta de ti e te aproxima de mim. O sexo é o que me leva para ti e te afasta de mim.*
>
> *Agora não temos sexo. Agora nós somos o Andrógino Potencial, Andrógino Um, Andrógino Dois.*
>
> (Ibidem: 50-51[24])

Num ponto em que a novela está prestes a terminar, a relação do mestre com os discípulos torna-se cada vez mais confusa. Vejamos, por exemplo, o momento em que todos adormecem enquanto a Discípula observa o Mestre a dançar com um Discípulo:

> *escolheu o discípulo mais tenro e convidou-o a ir ver os bailados, porque, está claro, a dança é um cântico ao corpo, ou à beleza do corpo.*
>
> *Quando o discípulo e o Mestre chegam ao teatro os discípulos já estão todos na fila da frente. O teatro está cheio mas os espectadores estão todos dormindo. Só os discípulos estão acordados porque ainda andam a aprender. O Mestre sobe ao palco com o discípulo. Os discípulos aplaudem.*
>
> *– Querido Discípulo, vem dançar comigo a ronda da noite...*
>
> *– Mas Mestre...*
>
> *– Querido Discípulo, vem dançar comigo o bailado das horas...*
>
> *– Mas Mestre...*



---

**24. Neste ponto, tendo em mente o já referido prefácio de Hatherly à sua edição de *Adoração* de Leonardo Coimbra (em que se qualifica este texto como *intuitivo, poético e simbólico*) recordemos António Telmo e o modo como relaciona a sexualidade com a relação discipular:**
***J: Como é, então, possível falar num grupo de filosofia portuguesa se ele é formado por indivíduos que nada têm em comum?***
***T: Eu não disse que não tínhamos nada de comum, o que se pode inferir das minhas palavras é que tínhamos em comum o amor da diferença. Nesse sentido, podemos todos dizer-nos discípulos de Álvaro Ribeiro e José Marinho. Eles também tinham isso de comum.***
***A relação humana que Álvaro Ribeiro mais privilegia é do homem e da mulher. Por isso considerava o* oaristo *a forma superior de diálogo. Em geral, a relação entre o homem e a mulher não é olhada com bons olhos pelos partidários da relação mestre-discípulo. Até para amar, o discípulo e a discípula têm de pedir licença ao mestre. V. conhece sem dúvida, a doutrina que tem a energia sexual e a energia espiritual como duas formas da mesma energia. Por isso mesmo, o guia espiritual julga-se no direito de controlar a energia sexual do discípulo.*** **(TELMO, 2016, 121-122)**
**O autor de *Filosofia e Kabalah*, recorde-se, não só reedita Adoração, como a faz acompanhar de uma sua peça teatral em que se sugere uma complexa, concreta e simbólica, relação no contexto dos discípulos de Leonardo. Parece-nos significativo ter sido este o último livro editado em vida por este discípulo de Álvaro Ribeiro (*A Verdade do Amor Seguido de Adoração de Leonardo Coimbra*, em 2008).**

*– Querido discípulo, vem dançar comigo a dança das abelhas...*
*– Mas Mestre...*
*– Querido Discípulo, vem dançar comigo o bailado do sono...*
*– Mas Mestre...*
*– Querido discípulo, se bailares comigo* dou-te o esquecimento...
*– Mas Mestre, isso é a morte!*
*– Querido discípulo...*

(Ibidem: 116-117)

Em aparte, lembremos que no importante volume de auto-antologia *O Calculador de Improbabilidades*, Hatherly regista que, nos anos 50, escreveu um libreto de bailado para Serge Lifar (da Ópera de Paris) intitulado *La Danse de l'Oubli*, não fora o esquecimento, e seus termos correlatos, como a noite e o sono, figurados como saudade, recordação e memória, motrizes e constantes da sua Obra, como vimos demonstrando. A música, a harmonia, a teoria musical, várias vezes referida, relacionam-se sempre com o ritmo, tema que a autora tanto reflectiu:

*A discípula* (...) *acrescenta:*

*– A minha técnica é por demais insuficiente, tenho dificuldades com o ritmo, já o meu pobre Mestre na Alemanha, que eu adorava, coitado, morreu, dizem que fui eu quem o matou (o Mestre ri-se muito), me dizia: Você não tem o sentido do ritmo, quer compreender tudo, sinta o ritmo com o seu corpo, com as suas mãos, com as suas pernas, com o seu peito, sinta o ritmo com o seu corpo...*

*Mas o mestre afinal diz:*

*– Sabe que sempre tenho de me vacinar? Logo lhe disse, é contra a epidemia. Mais uma bolachinha?*

A autora, como se sabe, teve profunda formação e experiência musical, tendo sido levada a abandonar a sua carreira de cantora lírica que a levou à Alemanha e Suíça. A interrupção da música na vida da autora compara-se à quebra na conversa operada pelo mestre que, estranhamente, responde ao seu relato mudando de assunto e referindo-se a uma desconhecida *epidemia* que estaria grassando e à sua respectiva vacina.

A descrição de um diálogo algo absurdo entre membros da Sociedade Teosófica e do Partido Comunista Português (à data da redacção da obra clandestino, recorde-se), paródica e caricatural, sugere-nos que a autora já então intuiria que teria de procurar o saber fora das margens convencionais e mais socialmente aceites. Não é incidental que quem sobre os limites da linguagem filosoficamente se debruce, tenda também a abeirar-se da problematização da ensinabilidade e suas possibilidades. Lembrámos já Platão. Rousseau também passa da reflexão sobre a língua à teoria da educação. Recordemos como no *Mestre* de Agostinho de Hipona a reflexão sobre a linguagem é indissociável da apresentação de uma teoria do ensino: o que é que num mestre o faz ser mestre? Quais as características, a natureza e o sentido da sua acção? Poderão as palavras ser mestres? Isto é, as palavras, não sendo as coisas, para elas apontam. Os mestres poderão apontar para o *mestre interior* e assim fazê-lo despontar, ou apontando para aquelas *coisas* que o façam despertar. A mostração ou admonição são comuns às palavras e aos mestres. As palavras *aparecem* em vez das coisas. Daí que do mestre apenas se diga que aparece. Ou a ideia de mestre. Ou uma ideia-mestra. A reflexão sobre os limites da linguagem escrita ou oral abre para a exploração de outras expressões como a tapeçaria, a música, o cinema, a performance ou as artes plásticas. Se «os mudos falam por gestos, a discípula deve passar a actuar» (Ibidem: 74-75). Em diálogo porventura com Édipo, quando a discípula se apercebe da sua ingenuidade, pondera que terá de estrangular o mestre ou arrancar os olhos. (cf. Ibidem: 76). Num dado momento do desenvolvimento da narrativa, anuncia-se *a morte do mestre*. Se dúvidas houvesse, este ponto demonstra a incoincidência entre a narradora e a discípula.

*– Então se a Discípula acabar por matar o Mestre é porque ele era um assassino potencial?*
*– Pois claro, nunca fez outra coisa senão estrangular os discípulos, com o seu riso, com os seus olhos de apunhalar, com a sua maneira distraída* (...)

(Ibidem: 90)

Mesmo quando o mestre está aparentemente morto[25], na encenação da *Lição de Anatomia* (em mais um momento de diálogo inter-artes entre a pintura e a literatura em cena), surge como que um outro mestre, o *professor autopsiador* que declara, algo caeirinamente, que se não estamos a ver nada é porque estamos a ver bem e não há nada para ver. No entanto, diz-se que a Discípula «está sempre a encontrar um ponto de harmonia com o Mestre, uma harmonia

sempre póstuma, é certo, mas um ponto de acerto ainda assim» (Ibidem: 115-116). Esta harmonia póstuma, ou acerto possível, sempre num limite dada, só é dizível expondo-se em diálogos feitos de incompreensibilidades assumidas em que não se partilham comuns pontos de partida ou em que se inaugure uma nova *ética-lógica*, mais próxima de *Alice* do que do Estagirita:

*– Então não há a esperança de a gente se entender...*
*– Sim, deve haver, mas não sei bem como. Talvez fechando os olhos e passando a ouvir com os lábios.*
*– O quê? Descer aos sentidos?*
*– Quem é que falou em descer ou subir?*
*– Costuma-se dizer...*
*– O que é costume aqui não vale nada. É preciso ver tudo a uma nova luz.*
*– Que luz?*
*– A luz das trevas.*
*– Desisto.*
*– Então ficarás eternamente cego.*
*– Depois do que acabas de dizer-me, creio que nunca chegaria a ver.*
*– Se não desejas ver, não verás.*
*– Então não desejo.*
*– É por isso que há tanta escuridão nos homens.*
*– Mas eu não sou os homens, sou uma pessoa!*
*– Tanto pior! Então não haverá tanta escuridão nos homens mas haverá apenas escuridão no homem ou haverá apenas um homem escuro. Ob-scuro. Ou surdo. Ab-surdo. Como o Mestre.*
*– Então não nos deixas esperanças nenhumas?*
*- Não vos deixando esperanças nenhumas permitirei que as tenhais todas.*

## X

*Quando vejo aparecer [o Mestre] penso em Aksobya.*



Além da alusão hindu na epígrafe da obra, surge aqui a comparação do mestre com *Akshobya* e, noutro ponto, com um *buda tibetano*, logo desmentida. Afinal, seria ele mais parecido com um fauno. Na já citada entrevista em *Leonorana* (cf. HATHERLY, 2010: 9-16), Hatherly dá conta das várias dimensões da *ruptura* que viveu, sublinhando a sua componente religiosa. Hatherly teria passado de um contexto de comunhão com a religião tradicional para uma certa crítica, mais ou menos *intolerante*, nas suas palavras, e para o estudo das religiões extremo-orientais e da Teosofia, até culminar numa atitude equânime e compreensiva, histórico-cultural e filo-franciscana. Se com a *filosofia portuguesa* partilha o interesse pelas heterodoxias e por movimentos como a gnose e o pitagorismo, ou a cabala e o neoplatonismo, já a busca do extremo-oriente distancia-a desse movimento. Olhando para trás, Hatherly reconhece que *O Mestre* dá conta de um tempo de procura que começara e que a colocava num terreno de indefinição:

> *embora nunca tivesse regressado ao culto formal da religião, perdi muita da minha intolerância crítica. Dediquei-me até ao estudo das religiões, particularmente as orientais, e interessei-me também pela teosofia. Nos anos 60 o budismo zen teve uma importância muito grande na minha vida e na minha obra. Hoje considero que a educação religiosa que recebi foi um legado de grande valor. A minha tendência actual é para considerar a religião do ponto de vista da história das ideias, mas tenho um certo culto pelo franciscanismo* (Ibidem: 10-11).

Esquematicamente, o que procurámos neste breve estudo mostrar foi que a demanda filosófica de Hatherly não se pode reduzir aos pronunciamentos teóricos que foi tendo sobre Arte, Poética ou Estética, devendo *Nove Incursões* e outros textos dispersos coetâneos (prefácios a Berdiaeff e a Leonardo Coimbra, e as notas inéditas sobre a *Teoria do Ser e da Verdade* de Marinho) e correlativos ser confrontados com a sua restante Obra. Afirmamos até que este momento

25. Há que reconhecer o que n'*O Mestre* releva de um certo registo visionário, onírico ou mesmo alucinatório. A importância dada pela autora ao *sonho* é manifesta no volume *Anacrusa*, onde colige um conjunto de descrições de sonhos algumas das quais datadas do período de redacção de *O Mestre* (desde 1958). Numa destas (sonho de 12 de Outubro de 1959, p. 12), um mago, ensinante de levitação, olha nos olhos a narradora sonhante e declara ser ela inensinável por já *saber demais*. A partir daí, esse mestre até então visto como benévolo torna-se num inimigo, restando matá-lo a si e a seus acólitos, *que parecem gangsters* (HATHERLY, 1982). Reconhecemos aqui o mesmo tema do mestre que se torna inimigo quando a discípula deixa de consigo poder aprender, ou por se ter equiparado ao mestre ou por o ter superado. O desfecho tem de ser a morte no sentido da perda de identidade de um, de outro ou da relação. No volume *Neo-Penélope* (HATHERLY, 2007) o poema *"O Importante"* revisita este tema, associando o *sonho* (*matéria incerta*) e o *mestre* (agora como iniciador na *arte da fuga*, que tem o duplo sentido de escape e de figura musical barroca): *Quando te procurei / Estaria por acaso a verdade à minha espera?/ Num exíguo lugar-nenhum/ E o sonho é matéria incerta / Mestre na arte da fuga.*

da sua reflexão, ilegível fora do quadro do movimento da filosofia portuguesa, é determinante, ainda que possa apenas ser lido à luz da sua posterior superação crítica, na compreensão da manifesta ruptura. Do ponto de vista de uma leitura contextual, defendemos que a sua obra deve ser cotejada com as reflexões antropológicas e pedagógicas de um Álvaro Ribeiro e José Marinho e que *O Mestre* deve ser lido a partir de *Oaristos* de Eugénio de Castro e de *Adoração* de Leonardo Coimbra, qualificado por si como um *pedagogo amoroso de todas as criaturas porque é um pensador religioso*. Do mesmo modo, a ansiedade criativa que a autora viveu em busca da *forma* e o modo como oscilou da escrita poética para a filosófica – desde as *Nove Incursões* à escrita ficcional de O *Mestre* – deve ser confrontado com aquilo que outros membros do grupo também experienciaram, como Afonso Botelho, António Telmo e António Quadros, na tensão irresolúvel entre a poesia, a ficção e a filosofia. Haveria que ponderar e aquilatar quanto desta matriz não sobrevive e até alenta a própria obra experimentalista, ainda que em clave de aparente negação. Afirmamos ainda que há um heraclitianismo que subjaz à escrita d'*O Mestre* e que serve de matriz pensante apta a assegurar essa difícil transição. Assim, a ruptura que a autora assume ter vivido, e de que *O Mestre* seria expressão, tem uma dimensão existencial e mundividencial, ao nível filosófico, estético-artístico, religioso e até porventura político. Poderia pensar-se que, assim como cultivou a música ou o cinema também abandonou a filosofia, artes ou disciplinas mentais totais que não permitiriam o cultivo polimático e de *tradução inter-artes* mais consonante com a sua atitude. Mas é para nós nítido que a unidade subjacente à sua diversidade deve ser procurada na afirmação filosófica sintetizada em *Nove Incursões.* Parece-nos ainda que a autora, apesar de criar uma obra com um cunho fortemente individualizado foi sempre coerente na percepção do cariz colectivo da produção cultural: não só a autora participa em todos os momentos do processo produtivo, não sendo sempre a mesma pessoa, assim como o leitor também é partícipe dessa recepção construtiva ou construção-receptiva. Por mais distantes que sejam o movimento da filosofia portuguesa e o experimentalismo, ambos pensaram os limites da adequação entre o que importa dizer e o modo de o traduzir e ambos assumiram a irredutível comunidade criativa de cada produção. Na segunda fase da sua obra, esta atitude dialogal e colaborativa de Hatherly manifesta-se sobremaneira na sua criação cinematográfica e performática (como *Rotura*, de 1977, em que, na Galeria Quadrum, de Lisboa, destrói uma *obra de arte*, em revolta contra a regularização e normalização pós-revolucionária, denunciando que o meio artístico se teria conformado à mercantilização da arte[26]), como no âmbito da Po.Ex.[27], mas também em obras como *Joyciana* (HATHERLY, 1982), que a propósito do centenário de Joyce reúne criações de Hatherly (onde volta a tematizar o tópico da submissão e do Mestre), Melo e Castro, António Aragão e Alberto Pimenta; em *Poética dos Cinco Sentidos* (em que cada autor reflecte sobre cada um dos cinco sentidos, a propósito da tapeçaria simbólica *La Dame à la Licorne*, em seis experiências sensoriais radicadas na tapeçaria *A Dama e o Licorne* (HATHERLY, 1979)



cabendo a Ana Hatherly desenvolver justamente o sentido do *Tacto* – como que auto-parodiando mais de uma década depois o facto de ter sido a autora de *Eros Frenético* – tendo colaborado com Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança) e na obra *Anacrusa*, já citada, em que Hatherly pede a vários camaradas da aventura artística e poética (Fr. Adelino Pereira; Agripina Costa Marques; Alberto Pimenta; Almeida Faria; António Ramos Rosa; Carl-Erik af Geijerstam; Carlos

26. Veja-se o importante texto de Filomena Molder sobre a questão do *Poder* na Obra de Hatherly incluído em *Território Anagramático* (MOLDER, 2018).

27. Cujo *Arquivo Digital*, em linha, é de indispensável consulta.

Baptista da Silva; Emília Nadal; E. M. de Melo e Castro; Ernesto de Sousa; Eugénio Lisboa; Jonathan Griffin; José-Augusto França; José Blanc de Portugal[28]; Maria Aparecida Ribeiro; Marianne Sandels; Mécia de Sena; Pedro Tamen) para escreverem a partir dos seus sonhos, sendo a única condição que não o façam em clave psicologizante ou psicanalítica, pois que, mais uma vez, o que está em causa não seria *explicitar* a matéria-prima, que ali *não* estaria, mas de a *interpretar* ou *traduzir*[29]. Explicar implicaria reduzir e esvaziar, excluindo algo, enquanto interpretar seria decifrar para re-significar, re-mitificar em vez de desmitificar. Melo e Castro, arguto, em seu para-texto, significativamente assinala que tais descrições não são matéria-prima interpretável, mas sendo texto, são já interpretações e que, por isso, o que se estaria requerendo seria uma interpretação em segundo grau.

Registe-se ainda a importância que teve para a autora do estudo da história da escrita, do caractere à semiótica, trânsito necessário do processo de tradução inter-artes, que acima sugerimos e ingrediência de uma subversão total de todas as gramáticas, explícitas ou implícitas. A invenção de novos códigos ou a subversão dos limites das suas regulações seria correlativa de um certo espírito utópico, que a autora não deixou de reconhecer e acarinhar[30].

Por exemplo, em *A reinvenção da leitura* apresenta 19 *textos visuais*, designando e concebendo a escrita alfabética – que considera indissociável do seu *aspecto pictórico* – uma *tecnologia do fascínio* (HATHERLY, 1975: 5).

Já na breve nota preambular a *O escritor*, de 1975, assume-se este conjunto de experiências gráficas como uma *narrativa em 27 fases*, definidas como fotogramas cujo estatismo seria dinamizado pelo *movimento* da leitura que, num primeiro momento, revela o pictograma em criptograma para depois, infinitamente o ir desencriptando. O leitor surge como *testemunha*, mas também como *agente* de um processo. Este processo conduziu à publicação na revista de poesia experimental *Operação 1* de um *Alfabeto Estrutural* que mais tarde renomeou como *Escrita Conceptual*. Esta revista, como mais tarde a revista de estudos do barroco *Claro-Escuro*, assim como as experiências editoriais, são por nós vistas como mais uma dimensão autoral, individual e colaborativa de Hatherly. Em jeito de balanço, em 1977, em introdução às *Anacrónicas*, sintetiza:

> *Desde* O Mestre *eu não tenho feito outra coisa senão investigar, através do próprio trabalho que produzo, as estruturas que o fundamentam. Investiguei portanto, ao longo de todos estes anos, através do texto, o que se me deparou como "dado": a literatura, suas ideologias, regras e propósitos, o significado do acto de realizar um texto, o acto de o escrever, fisiologicamente até.*
>
> De seguida sugere que as suas crónicas incidem no *factor tempo* como *consumo do real* mas que parte agora de
>
> um *método de experimentação de uma nova via para a prosa, um novo caminho de saída para fora dos ainda bastante bem definidos géneros literários, na medida em que toda a alteração das formas deve corresponder a uma alteração ideológica que elas contribuem para proporcionar.*
>
> Nesse sentido, teria chegado aos seguintes *teoremas* que apresenta como *provisórios* e ainda por demonstrar como *método de trabalho:*
>
> *– Que a poesia evolui no sentido do ensaio;*
>
> *– Que a prosa (de ficção) evolui no sentido do documentário, assimilando os aspectos da crónica e da reflexão conceptual.*
>
> (HATHERLY, 1977: 11)

Nesta linha destacamos por exemplo os *Mapas da Imaginação e da Memória*, ed. da autora de 1973, em que se detecta um movimento do traço a caminho do caractere (HATHERLY, 1973: 11-18). Ou, como a autora reconhece: compreendeu a *palavra como imagem*, a partir do seu estudo da caracterologia chinesa arcaica, a par da sua prática do desenho de arte, assim como do cultivo do *gestualismo* e das práticas letristas e concretistas durante o seu fecundo período experimentalista. Nas suas palavras, a «mão torna-se inteligente», nestes exercícios que não esmorecem «o empenho de investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e da sua gratuitidade» (Ibidem: 5). A autora declara ainda ser este périplo visual característico da

28. Poeta, autor das *Enéadas*, em que o plotiniano preito e as alusões à Gnose e à Kaballah alternam com experiências fonéticas e jogos semânticos. Foi tradutor dos *Versos de Ouro* de Pitágoras. Frequentou assiduamente a tertúlia de Álvaro e Marinho.

29. E, no entanto, um dos prefácios a *O Mestre* é redigido em clave lacaniana, sendo fecunda e prolixa esta leitura crítica de Hatherly, especialmente no Brasil.

30. Este tema é modelarmente explorado por Herman Hesse em *O Jogo das Contas de Vidro*, em que apresenta uma utopia pedagógico-moral, que concomitantemente desenvolveu também uma grafia e uma codificação própria. Muito haveria que dizer sobre o interesse de Hatherly na história das grafias, dos ideogramas aos alfabetos, passando pela sua própria proposta de uma caracterologia própria na sua introdução aos *Mapas da Imaginação e da Memória*, relacionando-o com oque poderíamos qualificar como um seu impulso libertário e transgressor, mas também reconstrutor, ou utópico. Veja-se o volume póstumo *Esperança e desejo – aspectos do pensamento utópico barroco* (HATHERLY, 2016).

*fase difícil que atravessaram alguns escritores portugueses, dos anos transcorridos entre 1967-1972, em que o desânimo e a descrença, e, por outro lado, a revolta e a repulsa, ao mesmo tempo que os impeliam a prosseguir minavam o seu trabalho. Nesse aspecto é também uma representação necessária dum estado de repressão prolongada.*

(Ibidem: 6)

A subversão entre géneros irá marcar a sua obra artística e literária (vejam-se, por ex., muito mais tarde as *Notas para uma teoria do poema-ensaio*, datadas de 1981, incluídas no volume triplo que colige *O cisne Intacto* e *Outras metáforas* (HATHERLY, 1983: 75-84) onde se pode ler que

*Depois do Futurismo e do Surrealismo, o Experimentalismo veio acentuar a ruptura com os valores tradicionais do tempo no texto valorizando preferencialmente o espaço em que se move a palavra.*

*Esta semantização do espaço do texto começa com o advento do verso livre generalizado (...) tendo como consequência, entre outras, a série de revoluções sofridas pela palavra como conceito e como objecto, que conhecemos.*

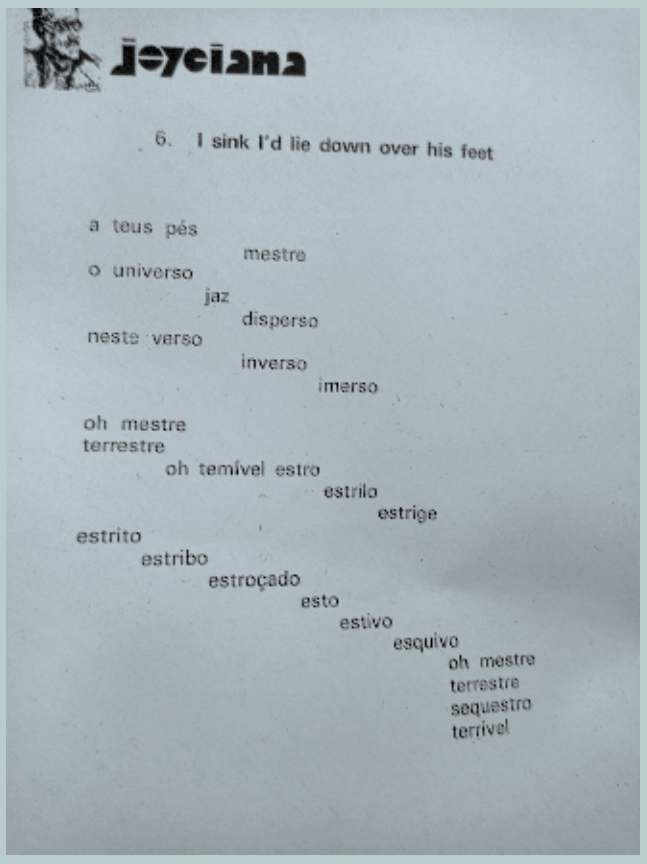
*A* cisão interna *produzida na escrita poética pelos múltiplos factores de ruptura a que foi sujeita, traduz-se imediatamente no facto de a poesia ter evoluído formalmente até se tornar indistinguível da prosa, enquanto por seu turno a prosa evoluiu no sentido de uma «poetização» cada vez maior.*

(Ibidem: 77)

A ruptura que tantas dimensões assume chega à própria linguagem e aos seus modos de expressão mais elementares e fundantes. Todavia, tal não se deve confundir com qualquer adesão às vanguardas organizadas do século XX. Já na introdução das *Tisanas* e da *Casa das Musas* a autora reitera que a ruptura que almejou não coincidia com o rasgão futurista, mas com a redescoberta do que havia e haja de dinâmico na *tradição*. E, em entrevista ao primeiro número da revista *Arteteoria* (por Maria João Fernandes e Carla Carbone), Hatherly resume o seu percurso, desfazendo equívocos:

*Há uma diferença entre as vanguardas dos experimentais e as outras do século XX: é que nós não fazíamos tábua-rasa do passado, como os futuristas e outros. Fazíamos tábua-rasa do presente.*

(HATHERLY, 2000: 40)



BIBLIOGRAFIA

Ana Hatherly – Melo e Castro – António Aragão – Alberto Pimenta, *Joyciana*, &etc., Lisboa 1982.

Ana Hatherly, «A dama e o cavaleiro» in AA.VV., *Poética dos Cinco Sentidos. La Dame à la Licorne*, Bertrand, Lisboa 1979.

Ana Hatherly, *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa 1983.

Ana Hatherly, *A neo-Penélope*, &etc., Lisboa 2007.

Ana Hatherly, *Anacrusa. 68 sonhos*, &etc., Lisboa 1982.

Ana Hatherly, *Eros frenético*, Moraes, Braga 1968.

Ana Hatherly, *Esperança e desejo: aspectos do pensamento utópico barroco*, ed. e pref. Ana Marques Gastão, Theya, Carcavelos 2016.

Ana Hatherly, *Nove Incursões*, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa 1962.

Ana Hatherly, *O mestre*, 2.ª ed., Moraes, Lisboa 1976 (também 5.ª ed., Ulisseia, Lisboa 2010).

Ana Hatherly, «Prefácio» in Leonardo Coimbra, *Adoração. Cânticos de amor*, ed. Ana Hatherly, Delfos, Lisboa 1960.

Ana Hatherly, *Sigma*, Ed. autora, Lisboa 1965.

Ana Hatherly, *Um calculador de improbabilidades*, Quimera, Lisboa 2001.

António Braz Teixeira, «Convergências entre o pensamento português e o pensamento russo (1874-1936)» in *Diálogos e perfis*, Europress, Lisboa 2006.

António Telmo, «Sobre o mestre e o discípulo. Entrevista conduzida por um Anónimo» in *Viagem a Granada*, 3.ª ed., Zéfiro, Sintra 2016.

Frédéric Monneyron, L'*Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Ellug, Grenoble 1994.

Heraclito, *Fragmentos contextualizados*, ed. Alexandre Costa, INCM, Lisboa 2005.

Jorge Croce Rivera, *A meditação do tempo no pensamento de José Marinho*, diss. Mestrado, FLUL, Lisboa 1990.

José Marinho, *Filosofia: ensino ou iniciação?*, FCG, Lisboa 1972.

José Marinho, *Teoria do Ser e da Verdade*, ed. Jorge Croce Rivera, INCM, Lisboa 2009.

Leonardo Coimbra, *A alegria, a dor e a graça*, Renascença Portuguesa, Porto 1916.

Leonardo Coimbra, *Obras completas*, INCM, 2004-2014.

Manuel Gama, *O Movimento "57" na Cultura Portuguesa*, ICLP, Lisboa 1991.

Maria Filomena Molder, «ana soberana ou LER NO AR» in Ana Hatherly, *Território Anagramático*, Sistema Solar (Documenta), Maia 2018.

Pedro Baptista, *O filósofo fantasma: Lúcio Pinheiro dos Santos*, Zéfiro, Sintra 2010.

Sandra Guerreiro Dias, «Poesia e arte da performance» in *Colóquio/Letras*, nº 193, Set. 2016, pp. 18-27.

# GRAVITAÇÕES

GRAVITAÇÕES

Ezequiel Santos

# Gravitações
## Ezequiel Santos





Tenho tido um sonho recorrente e que vos conto. Sinto-me cair, cair eternamente num abismo do espaço-tempo, sem medir distâncias ou segundos, enquanto me contorço e rodopio retirando prazer das cambalhotas sem chão como um gato que brincasse com uma teia de aranha. Aproximo-me por fim de um plano de mesa onde uma pintura de Jackson Pollock se dispõe horizontalmente, abro os braços como se batesse as asas e o movimento sustem-se até eu ficar bem próximo do quadro, com o corpo estendido em levitação. Recordo-me de ter visto esta pintura em Veneza, na Peggy Guggenheim Collection: "Alchemy", de 1947, restaurada em 2015 e revelando agora uma paleta de 19 cores apesar do seu intenso fundo negro. E a pintura chamava-me até si, agora.

Não me é uma experiência estranha, esta da união entre sujeito e objecto na arte. A boa hermenêutica não me assusta porque ela é feita com os pés no chão, ou com os sentidos entre o centro da terra e o céu, em não havendo chão. Por isso reconheço as vozes que me chamam até este quadro. Em *A actualidade do belo*, Gadamer[1] propôs uma investigação estética a partir dos conceitos de jogo, símbolo e festa. Segundo ele, no encontro com o objecto estético somos levados para fora de nós, para algo mais abrangente como um jogo que nos absorve e no decorrer do qual desaparece o esforço de controlar, numa entrega que leva por diante a tarefa do próprio jogo. Esse modo de ser da arte é como uma presença que nos chama, diz Gadamer, pelo que a experiência não é apenas teórica, mas prática e existencial; ela produz descobertas, permite que se instalem diferenças na vida a partir das quais nos podemos reconhecer simbolicamente.

Na verdade, tive o meu primeiro encontro com um quadro em 1994, também na sequência de um sonho recorrente. E quando digo encontro quero dizer penetração, entrar dentro do quadro. Naquele momento procurava saber se as qualidades da obra de arte apenas existiriam em mim, na minha percepção, ou se a obra dispunha de características autónomas e capazes de criar mundo próprio. Acabei por confirmar que ambas as teses tinham fundamento. Desse episódio vos dou agora breve conta, para uma necessária contextualização do episódio que se seguirá e sem expender outras razões.

Aconteceu em Nova Iorque num mês de Janeiro. No espaço aberto da 5.ª Avenida os autocarros deslizavam, sem rumores de pressa, brancos e com os seus *posters* laterais coloridos anunciando produções da ópera e da TV. Um bafo visível e fumoso saltava das bocas dos passageiros que desciam e conversavam. A luz dessa tarde, como uma lupa generosa, permitia-me ler a textura da escadaria do Metropolitan Museum of Art, fixando cada detalhe das pedras. Ao subir os degraus recordava-me bem de todas as minhas visitas anteriores, das atmosferas, das esculturas, da ala egípcia, e sobretudo da exposição de arte flamenga. Fazia precisamente uma semana que ali estivera e, desde esse dia, tinha um sonho recorrente no qual me aparecia numa visualidade desvairada um anúncio a vermelho fluorescente com as palavras "o mestre escondido".

"O mestre escondido" é um impressionante trabalho da escola flamenga, de autor anónimo, datado entre 1565 a 1567, medindo 117 × 162 cm e que descrevo[2]. O interior

1. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen,* Reclam, Estugarda 1986.

2. O título da pintura foi alterado a fim de salvaguardarmos a identidade da obra. Uma versão deste relato foi lida publicamente em 28 de Novembro de 2008 no EVP, Lisboa.

representa uma sala palaciana com uma larga janela à esquerda, através da qual se podem contemplar quilómetros de meio rural flamengo onde os camponeses cuidam a terra nos dias encurtados do Outono setentrional. Os pormenores da paisagem são ricos e alongam-se numa sensível perspectiva até à linha do horizonte, denotando uma acuidade visual impossível ao olhar humano e mais dotada para os olhos de um gavião. No centro, um homem toma banho dentro de uma tina de madeira de carvalho auxiliado por um criado, enquanto uma terceira personagem masculina coloca lenha no borralho alimentando o fogo. Ao seu lado direito está disposta uma pequena mesa com uma garrafa de hidromel, maçãs e metade de um pão de canela. Ao fundo do quadro, numa sala contígua, dois distintos convidados esperam ser recebidos e, por detrás de um reposteiro vermelho com flores-de-lis douradas, contemplam as pinturas expostas na parede.

Percorridas que foram algumas galerias do museu, arrumadas na memória as vozes com vários sotaques, o ranger do soalho, a intimidade das luzes na sala de pintura renascentista, cheguei e observei uma vez mais este quadro em busca de uma resposta imediata ou de um chamamento. Ele tardava em chegar. Esperei ainda sentado umas duas horas. Depois, ao fim desse tempo, afastados que estavam o grupo de japoneses, o casal de holandesas e o turista grego que me perguntara se eu era brasileiro, o silêncio deixava-se escutar.

Era o momento de penetrar na obra. Toquei a moldura com as mãos e deixei que os braços se pendurassem. O suporte era suficiente para aguentar o peso do meu corpo e, num impulso com o cóccix, deixei que as minhas pernas subissem em balanço. Consegui assim escorregar com o tronco para dentro da tela e apoiar as mãos no chão do palácio. As pernas caíram a seguir, naturalmente, seguindo a lei da gravidade e foram amparadas pela tapeçaria turca que revestia o chão. Estava, por fim, dentro do quadro. E agora, sem distância que se abrisse entre o meu corpo consciente e esta pintura tornada objeto estético apenas poderia aspirar a perder-me rumo ao absoluto.

Ao contemplar o quadro desde fora, sentindo como a sua presença se acordava em mim, muitas vezes me perguntara se a vontade do (ou da?) artista ao criar as condições para que aquilo que quer ser, seja, não esbarra com uma impossibilidade: o de se admitirem nesta relação estética elementos que irrompem a partir do espectador. Ser-um com o fluxo da obra sempre implica uma co-criação, sobretudo porque agora, comigo dentro do quadro, se havia adicionado um corpo capaz de transportar-se no tempo, o único, pensava eu. Os corpúsculos de pigmento eram agora as minhas células, os espaços representados eram os meus órgãos e as formas geométricas que irrompiam constituíam as minhas múltiplas sensações tornadas abstração. O que seria verdadeiramente meu, da autoria, ou do quadro? Pois na verdade neste instante a tina do banho desaparecera e um sossegado riacho com alguns seixos cortava a sala em duas metades, estando a parte posterior elevada à altura de uns dois degraus.

O esforço de saltar o riacho e de subir para a metade superior do quadro não foi árduo. Com algum ruído o enviado do duque de Milão e o embaixador polaco afastavam-se conversando numa enfadonha mistura de castanhos e de cinzentos graníticos, fazendo sobressair o brilho dourado do fogo. Ao fim de um minuto o par desaparecia e a figura protagonista chamava-me até si. Poderíamos agora certamente conversar e beber um pouco de hidromel.

Chamava-se Herwig, tinha um corpo de volume generoso, postura madura e afidalgada e uma voz melodiosa. A sua vida não era fácil, entretendo os convidados da pintura ao longo dos séculos remetido para a bela sala daquele palácio, conhecendo a passagem das horas, dos dias e das estações do ano apenas pela avaliação das fragrâncias e cores que atravessavam a janela. Os criados massajavam-no agora, colocando um bálsamo de azeite na sua pele, impossibilitada de respirar e muito gasta pelas horas que passava mergulhada em água tépida.

— É o meu ofício... E não me queixo. – Confessava-me ele já no fim de uma boa conversa. – Como acabaste de observar aqui por dentro estamos sempre com múltiplos afazeres... E quem precisa de dançar se pode viver neste tempo eterno? Mas não vamos fazer desta tua visita laranja azeda, chegou o momento de conheceres a minha mulher, a Gert, há talvez uns vinte anos que eu não estou com ela.

O homem falava com o coração, desfiando o tempo directamente dos seus lábios, fiel ao compromisso que o mantinha ligado àquela sala flamenga, enquanto a sua mulher percorria o mundo recolhendo notícias para o informar posteriormente, permanecendo com ele dois ou três dias apenas, regressando em seguida por mais um par de décadas.

Despedi-me e deixei-o enrolado no seu roupão de seda, sentado, descansando algumas horas até à próxima abertura ao público, mas não sem antes termos brindado ao sucesso da arte contemporânea. Passei ao lado da parede com as pinturas, entrei no corredor à direita e encontrei a sua mulher numa varanda interior, sentada perto de uma fila de arcos ogivais com vista para uma floresta matizada de verdes pálidos e agitada por uma brisa sossegada e com o odor da terra húmida.

— Sabe, o mundo mudou tanto desde o Minimalismo e há tanto para contar ao meu marido. – Foram as suas primeiras palavras.

Pousou a caneta delicadamente sobre o caderno de notas, dando pausa à mais bela e impressionante caligrafia que eu já vira e deixou que a sua imagem se imprimisse em mim, em reflexos azulados. Poderia ser uma nova-iorquina: cabelo castanho claro e curto, camisa e calças pretas, as sandálias revelando uns belos pés lisos e egípcios. O seu pescoço bem colocado conduzia-me o olhar até ao decote onde um peito cor de marfim e amplo respirava pronto e disponível ao ressoar das minhas palavras. Pensei naquela mulher que viajava pelo mundo sem precisar de medir o tempo com a mesma ansiedade de um mortal, enquanto o seu marido permanecia neste espaço, um ponto eterno num novelo do tempo. Como seria possível que raramente se encontrassem, já que se amavam tanto?

Ia colocar-lhe esta questão quando ela se ajeitou na cadeira projetando o seu torso para a frente e me sorria. Cruzou as mãos delicadamente e deixou que a contemplasse. Num espaço infinito atravessado por imagens reconheci a fina eternidade do mais profundo amor na Gioconda de Da Vinci, na Vénus de Tiziano, nas damas de Picasso, de Velázquez e de Lucien Freud. Então percebi a essência do tempo vivido, como acontece a quem se retrai do mundo e se torna detentor da impermanência através da simples contemplação de um fio de água que escorre continuamente.

— É a dissolução de pólos temporais. – Dizia. – No domínio da arte o que constitui a contemporaneidade é a liberdade de espírito, a vontade de adivinhar formas e sensações entre os planos e os fundos temáticos e com isso deixar emergir o novo imediato. A cronologia e os estilos são apenas um acidente que vos distrai o espírito.

Na luminosidade do seu silêncio assim permanecemos, deixando-nos ler o pensamento através do oceano dos olhares naquele primeiro de múltiplos encontros. Gert era, afinal, o mestre escondido.

Foi, portanto, ao conhecer os meus amigos Herwig e Gert que percebi o sentido de festa, na sugestão de Gadamer, como conceito nuclear da comunicação de todos com todos, epifania do objecto estético que ambos bem praticavam de todas as outras vezes em que nos voltámos a encontrar fazendo de mim um cordeiro sacrificial, o que me deixava duras marcas no corpo.

Recordo-me bem da nossa última festa, numa galeria em Viena, onde acordei no chão, de manhã, no meio de imensos resíduos, cheio de marcas de cor e de sulcos na pele, pedaços de madeira e vidro no cabelo, arranhões e escoriações nas costas e um parafuso cravado nos gémeos da minha perna esquerda e que me produzia um andar contorcido.

Dando a confirmar que não se deve confiar plenamente na teoria institucional da arte, toda esta reunião de fragmentos de peças, instalações, esculturas aglomeradas no chão, um pleno monte de lixo, surpreendeu e deslumbrou o staff da galeria que pensou tratar-se de uma aquisição nova. Mas na hora anterior à abertura ao público, e perante a incredulidade dos funcionários presentes, a administração confirmava oficialmente que não houvera feito aquisições. Por isso, na sequência deste hilariante episódio, Herwig e Gert se passaram a referir às suas festas como "dar trabalho aos curadores" e estavam agora juntos por benefício da pandemia Covid-19: com o encerramento ao público dos museus e das galerias, os sucessivos confinamentos, as suas responsabilidades enquanto figuras da história da arte estavam suspensas e podiam fazer turismo cultural pelo mundo inteiro e entre os seus pares.

Numa elipse que me isenta de apresentar detalhes logísticos eis-me agora em Veneza, numa pequena sala do 1.º andar adjacente à cafetaria do belíssimo edifício, antiga moradia de Peggy Guggenheim, diante do quadro. Como o meu figurino imitava a farda dos empregados da cafetaria foi fácil misturar-me com o ambiente. À hora do fecho esperei que as últimas pessoas largassem o recinto e coloquei então o quadro no chão. Despi-me totalmente deixando a roupa dobrada e empilhada num canto da pequena sala e deitei-me em posição fetal sobre o quadro de modo a que todo o meu corpo nele coubesse. Fui tomado por fortes convulsões: sentia calor e frio ao mesmo tempo dentro de mim, e a pele afundava-se nos sulcos da pintura provocando-me uma pressão no peito que não me permitia respirar, como se alguém me pisasse o esterno. A carne afundava-se e os músculos pareciam puxados por forças múltiplas e antagonistas que me provocavam intensa dor. Por fim, senti-me amparado pela sensação de ser envolvido por terra arenosa, e ao abrir os olhos quase escorregava para dentro de um precipício enquanto as mãos de Gert me puxam pelos ombros, afirmando:

— Querido, tem que ter cuidado. Este território tem muitos acidentes, estas linhas de força, estas potências activas podem matá-lo. Não estamos na paisagem silenciosa e perene da alta idade média, homem.

Herwig passava-me já uns calções pretos e uma echarpe com franjas para que eu ficasse mais confortável e sugeria que fôssemos para um sítio mais sossegado, coincidente com uma zona do quadro de cor mais brilhante. Para espanto meu dirigimo-nos ao jardim da casa voltado para o Canal Grande, embora ainda dentro da pintura, vislumbrando ao longe energias cruas e áridas de eras jurássicas e outras que figuravam o céu como um cenário de Flash Gordon. Herwig

servia-nos um Darjeeling e sentava-se junto a nós, na pequena mesa de vidro. Como sempre acontecia Gert recebia os meus pensamentos ao tocar-me, e iniciava a conversa.

— Já sabe... o espaço interior da pintura não difere completamente do vosso espaço euclidiano e externo. É no espaço infinito entre materiais que se dá o encontro: o exterior do interior e o interior do exterior. E comentando a sua questão, não partilho a opinião de que a arte da dança necessite do chão para se afirmar enquanto género artístico. O chão faz parte do vosso *Theatron*, dá-vos o plano para que espectadores e artistas comunguem do acto, como se a superfície do planeta fosse um imenso recinto.

— Mas conhecerá certamente as investigações de Hubert Godard[3] em que ele afirma a diferença entre movimento e gesto, precisamente porque o gesto é um ajustamento, resulta da pré-performatividade que se solta da relação com a gravidade e é a noção do nosso próprio peso que impede que nos misturemos com o movimento de outro corpo... o bom domínio da organização gravitacional e das suas modulações é próprio do trabalho da dança.

— Sim, ele diz que ficar em pé e responder à gravidade é tarefa dos vossos músculos anti-gravitacionais: permitem-vos ficar na vertical sem que tenham de pensar e são ainda responsáveis por registar as mudanças nos vossos estados afectivos: assim se estabelece a correlação entre estados emocionais e postura. O que vocês, humanos, vêem produz o que sentem e, reciprocamente, o estado corporal interfere, sem que a pessoa se dê conta, na interpretação daquilo que ela mesma vê.

— E não lhe parece acertado, Gert?

— Até certo ponto, considerando o círculo da experiência estética. Repare que o estatuto ontológico do objecto estético defende que a obra de arte é algo que se apresenta essencialmente enquanto percebido. Por isso importa separar o corpo que dança, do corpo que recebe a dança. Consideremos em primeiro lugar o corpo que dança. Repare que a força gravítica é comum em todo o universo. No vosso planeta vários seres vivos de distintas espécies dispõem de diferentes corpos que se ajustaram aos valores da gravidade produzindo respostas de movimento tão díspares: peixes, insectos, mamíferos, aves. Na verdade, se você se colocar no fundo do oceano ou numa nave a caminho da lua, dançará também, mesmo sofrendo valores diferentes de força gravítica. O astronauta que numa emergência navega o módulo lunar, por via manual, munido de toda a perícia impede que esta se despenhe. Imagine a dança do seu corpo aos comandos da nave, a imprecisão e desequilíbrio milimétrico entre os músculos do pensamento e do corpo, oscilações que resultam não do controlo algorítmico da máquina, mas da decisão do espírito humano e aí concordo com Godard: é a decisão entre o corpo e o mundo, não o controlo, é daí que brota a dança, numa "musicalidade postural"! Lembre-se da sua experiência pessoal de queda no abismo do espaço-tempo: não havia deslocação mecânica entre pontos do espaço, porque você estava no espaço-tempo, por isso o bailarino dança primordialmente dentro do seu corpo, no espaço do corpo como afirma o filósofo José Gil[4]. E agora repare, em segundo lugar, enquanto espectadores observamos os corpos e as naves em diagonais, espirais, círculos. Isso é a dança que se constitui enquanto tal por via dos seres capazes de consciência subtil, capazes de detectar a dança que emerge do movimento de fundo eterno do universo!

— Refere-se também à transferência de informação de outros planetas e dimensões?

— Certo, porque nas vossas condições gravíticas e nas vossas atribulações de espírito vocês humanos constroem pensamentos, investigam técnicas extra-quotidianas e criam disposições para experiências estéticas que foram moldadas a partir da vossa realidade possível. Observe que não é necessário materialidade para haver dança, pois os seres não materiais de outras dimensões também dançam. Matéria e consciência não andam juntos. Herwig, recorda-nos o episódio da escada de Jacob, se fazes favor!

— Bem querida, o livro do Génesis (28:10) descreve que Jacob sonha com uma escada que parte da terra e alcança o céu. Os anjos sobem e descem a escada enquanto Deus permanece no topo falando com Jacob prometendo-lhe dar a terra que o rodeia. Os anjos apresentam-se de asas abertas, não necessariamente usando-as para subir e descer degraus da escada, mas representando a cobertura com conhecimento angelical ao longo de uma escada imaginária, não inscrita no domínio da lógica, e que é um sinal de consciência superior. Os anjos são concentração de influência cósmica, não dispondo de dimensão, *per se*, mas representam forças que elevam a consciência, pelo que a escada representa a viagem da consciência de grau elevado, o que está implicada na imagem dos anjos subindo a escada antes de a descer. E segundo o Talmud[5], a largura da escada deveria ser de oito mil parasangs (pouco mais de 50 000 km, pelos meus cálculos), substancialmente mais larga do que o planeta terra. Já a passagem que descreve a ascensão

3. Hubert Godard, "Le geste et sa perception", in Isabelle Ginot – Marcelle Michel, *La danse au XX siècle*. Larousse, Paris 2002, pp. 235-241.

4. José GIL, *Movimento Total*: *O Corpo e a Dança*, Relógio d´Água, Lisboa 2001.

5. David COOPER, *God is a Verb,* Riverhead Books, Nova Iorque 1998.

e descida dos anjos refere que dois subiam e outros dois desciam em simultâneo (o Talmud calcula a largura dos anjos em cinco mil quilómetros)... portanto são corpos energéticos em todo o lugar do espaço.

—Obrigada, querido. O que indicia que das dimensões superiores também chega movimento, e que se ele tem um propósito se torna então movimento dançado. Os seres humanos, além da sua percepção que os dota com capacidade de receber e integrar informação, imagens visuais ou símbolos numa produção de movimento rápido, também possuem capacidade para discernir esta escrita de forças. Note que a dança é afinal interdimensional. Mas você deveria saber isso, já que consegue viajar entre pinturas.

— Então Gert, o universo é afinal constituído por movimento, transformável em dança onde existam seres dotados de consciência, capazes de instigar decisões em diferentes lugares planetários desta realidade ou de outras dimensões de origem...?

— Tal e qual, e muitos seres não materiais comunicam e dançam consigo em sonhos, ou telepaticamente. Não se assuste, repare que até nos seus sonhos lúcidos plenos de movimento pode tomar decisões. E o que conta é o discernimento do espírito...

— O movimento humano é fascinante. – Continuava Herwig. – Tenho testemunhado as mais intensas coreografias ao longo destes séculos observando-vos a partir do meu plano fixo. Repetem quase sempre os mesmos esquemas de aproximação ao quadro, torção e desequilíbrio do tronco quando querem comentar a obra com alguém, debruçando-se, arregalando os olhos a ver se distinguem a minha nudez dentro de água, bocejando ou mandando sossegar as crianças.

— Observo o mesmo durante os meus passeios extemporâneos, há uma qualidade de permanente surpresa e de repetição nos gestos humanos. Retomam sempre aos mesmos padrões, é o voltar ao mesmo sentido dos verbos de cada vez... a insurgência dos regressos.

— E não é o teor do movimento de voltar aquilo que se traz, é antes como uma onda[6]. – Comentei. – Afinal nós somos um projecto que herda o movimento cósmico e o adapta, é o movimento que se serve de nós e não o oposto.

—E as linhas energéticas que nos assaltam, a nós figuras pictóricas, durante um trabalho de restauro? O poder das vossas mãos e a química dos vossos utensílios toca-nos desde a violência mais fera até à delicadeza mínima do sensível.

—A experiência apenas se poderá transmitir em unidades redutíveis quando se tratar de casos tratados pelo circuito mente-espírito. O que fazer então com o horizonte de experiência do corpo? O que acabaste de descrever, Herwig, é um plano existencial atravessado por possibilidades que uma dada sensação confere entre os seus extremos. Como transportar uma dor de alma para o registo do intelecto ou da emoção? São afinal esferas de experiência[7] que não se podem reduzir umas às outras, estão atadas à consciência do corpo vivido. Mas, ah! A propósito deste velho tema acerca do peso do sofrimento e do prazer temos boas notícias da Silvie e do Hernandez. Conta-lhe querido...

Gert fechava agora os olhos, discernindo melhor o bater das águas contra a parede do jardim, recebendo os últimos dedos do sol na pele do rosto, enquanto Herwig me expressava a boa-nova. Silvie e Hernandez são dois performers franceses conceituadíssimos e que seguem uma abordagem *movement based live installation*. Tinha-os conhecido há dois anos num museu em Tóquio no início de Abril, em plena floração das cerejeiras. No mês seguinte, soube que tinham inaugurado uma fase de horror nas suas vidas. Consta que uma das suas obras fora adquirida por um banco russo que a exibia na sua galeria de arte, em Moscovo, o que significou para Silvie e Hernandez passarem largos meses em exposição diária ao público. A comida e o alojamento eram de boa qualidade, segundo diziam, mas eles viviam no pavor de que a sua obra pudesse ser retirada para um armazém do banco mais cedo ou mais tarde, o que significaria terem também eles de vir a ser encarcerados sem verem a luz do sol. Felizmente a obra voltaria a ser adquirida, que o mesmo é dizer: dois corpos humanos cobertos por 50 quilos de areia do Sahara; 3 ecrãs de plasma mostrando, cada um em separado, duas abelhas dançando em círculo e um malmequer branco; um caixote rectangular em aço e vidro com 2 cm de água colorida de anil no fundo, com um piano vertical suspenso desde o tecto; e uma ventoinha ligada em intensidade média. A proprietária era agora uma directora de um centro transdisciplinar de residências artísticas em Sevilha.

— Mas é horrível, dizia Gert, quando é que os humanos vão perceber que as peças de arte não lhes pertencem, que maçada! E que abjecção esse mercado de arte... Mas felizmente a sua história teve um desfecho feliz.

— E eles mandam-te imensos beijos, vais poder visitá-los mais vezes, agora.

Recolhi-me nos meus pensamentos e observei uma vez mais a paisagem do Canal Grande a partir do jardim e

6. A ideia que não é o mesmo que volta é inspirada na frase: «É o voltar apenas que é o Mesmo daquilo que devém» in Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Edições 70, Lisboa 1985, p. 30.

7. Conceito fundado nas ideias do filósofo alemão Max Scheler: Max Scheler, SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die Materiele Wertethik*, Francke, Berna 1980.

a reunião dos elementos: a água, o ar, a terra, a madeira, o metal, o éter que me permitia viajar entre realidades... e senti que Gert me agarrava as mãos.

— Falta o fogo: você, que mantém no corpo esse incêndio vivo que o energiza e lhe abriga o espírito. Preparámos uma festinha... há várias peças da colecção desta casa que estão interessadas em conhecê-lo, em todos os sentidos, como bem sabe. Precisamos de um ser da dimensão humana, para praticar fulgurações de carne. Desejamos o seu corpo, a sua espiritualidade encarnada, a sua densidade celular, para expandir as nossas forças e dar-lhes substância. O Herwig e eu vamos já subir até à sala central, deste lado do jardim, antes do pátio. Estaremos à sua espera.

Despediram-se ambos tocando-me na face com um beijo doce e subiram as escadas adentrando-se na sala. Permaneci ainda um pouco voltado para o Canal, aquecendo o corpo, dançando improvisadamente entre as plantas e as esculturas de metal. Uma música hipnótica semelhante a uma Raga indiana começava a fazer-se ouvir vinda da sala. Também eu acabei por subir as escadas e entrei na ambiência que se compunha em reflexos violeta, azuis e vermelhos onde várias personagens, linhas de força, gestos e instalações multimédia se começavam a misturar. Uma cultura africana proclamava um manifesto intitulado: “Para além de uma arte de pura fruição erótica, rumo à porno-erudição da arte!”. Enquanto isso Herwig aproximava-se de mim, baixando-me os calções e deixando-me novamente nu. “Herwig, seu safado!” foram as minhas últimas palavras antes de começarmos a “dar trabalho aos curadores”.



*For seven years, I dwelt / In the loose palace of exile / Playing strange games with the girls of the island*

# — QUE SE ESPERA DIALOGUEM ENTRE SI E COM TUDO O RESTO

RITUAL.

REGRA.

JOGO.

MAIS DUAS CITAÇÕES RELATIVAMENTE EXTENSAS

# Ritual. Regra. Jogo.
# Mais duas citações relativamente extensas — que se espera dialoguem entre si e com tudo o resto

Carlos Pimenta



**Nota introdutória**

Este texto surge após a assistência ao espetáculo *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*. Não é, obviamente, uma crítica ou análise do mesmo, mas sim a exposição de um conjunto de reflexões que o espetáculo determinou.




**Fig. 1: https://emptyeasel.com/**

**1. Ritual**

Encontramos as origens das manifestações teatrais do ocidente em acontecimentos de caráter festivo e ritual. Nesses acontecimentos procurava-se a criação de identidades e o estabelecimento de comunidades. Para o filósofo coreano Byung-Chul Han, os rituais permitem a demora, a permanência, um real habitar do tempo. Em *Do desaparecimento dos rituais*, Byung-Chul Han assinala o facto de se ter, de alguma forma, perdido o sentido de festa, realçando a sua importância, pois «na festa enquanto jogo a vida representa-se a si própria» (HAN, 2020).

Os teatros – os Locais de apresentações e de representações – são espaços de criação de comunidade e de fixação da atenção, permitindo a conciliação dessa comunidade com o seu presente e com o seu passado.

No entanto, segundo Platão, o acto performativo não deve imitar a realidade mas sim ser produtor de realidade. Assim, é somente pelo seu exercício que o ato performativo se completa,

incorporando as suas estratégias, acasos e descobertas. Ou seja, o ato performativo só tem dimensão no seu acontecimento e esse acontecimento é a sua realidade intrínseca, não estando investido de uma procuração para imitar ou reproduzir qualquer outra coisa. Liberto da função de reproduzir ou imitar a realidade (a vida?), o ato performativo é um produtor de "descoincidências". Seguimos aqui o conceito de François Jullien (JULLIEN, 2017), que nos diz que é no processo de descoincidência (*Dé-coïncidence*, no original) que emerge a oportunidade e o novo. Com efeito, só "descoincidindo" se pode colocar em causa aquilo que está estabilizado. Através desse processo de "desadaptação do mundo" se pode verificar uma renovação (uma recriação?) emergente no contexto de abandono da adequação.

O ato performativo criativo é, assim, o abandono da norma que nos impede de existir fora do seu reconhecimento. Abandonar a norma é dar espaço à afirmação do novo e do desconhecido.

Em *Dé-coïncidence: d´ou viennent l´art et l´existence*, Jullien cita o Narrador de *À sombra das raparigas em flor*, de Marcel Proust:

> *(...) o hábito tinha-me sempre impedido de a ver: ter-me separado teve pelo menos a vantagem de fazer com que a conhecesse.*

Nietzsche, em *A origem da tragédia* afirma que o teatro deve recuperar a perspetiva dionisíaca, que foi perdida em favor da perspetiva apolínea, que é mais centrada na harmonia e na forma (NIETZSCHE, 1994 [1872]).

Antonin Artaud, seguindo o pensamento de Nietzsche, escreve em *O teatro e o seu duplo*:

> *A fixação do teatro numa só linguagem – palavra escrita, música, luz, ruídos – pressagia a sua morte iminente, a escolha de uma qualquer linguagem única revela um gosto pelos efeitos especiais dessa linguagem. A dessecação da linguagem é simultânea duma limitação do teatro.*
>
> (ARTAUD, 2006 [1938])

Parece, no entanto, difícil que o teatro se livre da norma e da forma.

Mesmo nas manifestações rituais da Grécia Antiga existiam as regras que eram estabelecidas pelo *Archon*.

**2. Regra**

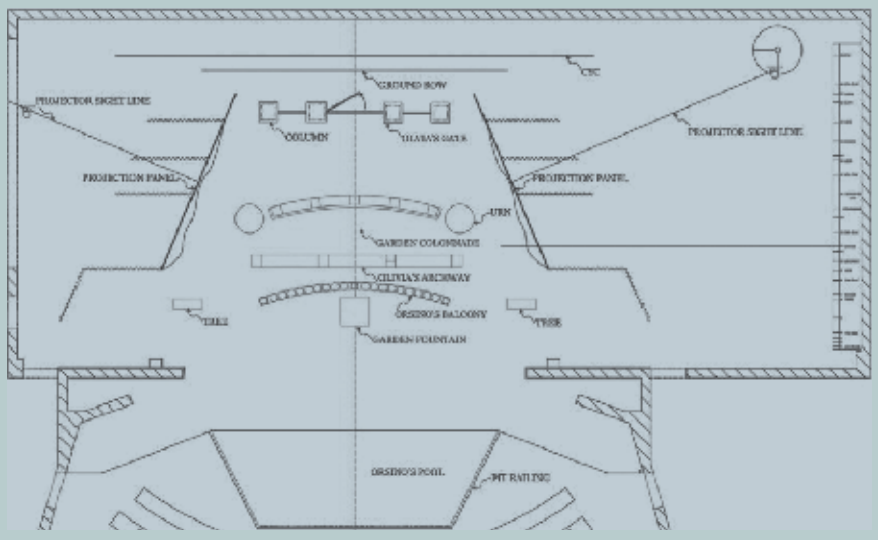



Fig. 2: https://emptyeasel.com/

Nesta implantação de cena de *Twelfth Night* (Noite de Reis) de William Shakespeare, estão assinalados os vários espaços onde se desenrolam as cenas da peça. É-nos dada, também, a delimitação geral do espaço, a sua relação com os espectadores, os ângulos de incidência de algumas projeções e são assinaladas as varas de iluminação bem como alguns objetos cénicos.

Chamamos a isto um "dispositivo cénico", ou seja, o conjunto de normas que nos permitem jogar o jogo.

A encenação é a "arte do convencimento" e nada melhor do que a criação de um dispositivo para definir as regras através das quais esse convencimento é exercido. A este tipo de estruturas físicas e mentais dedicou Michel Foucault a maior parte do seu poderoso trabalho. Recorrendo ao trabalho desenvolvido pelo filósofo francês, o também filósofo Giorgio Agamben procura sintetizar em três pontos, em *What is an apparatus? And other essays* (AGAMBEN, 2009), o ponto de vista de Foucault a propósito do conceito de *dispositivo,* recorrendo a uma sua entrevista de 1977:

> 1) É um conjunto heterogéneo, que inclui virtualmente qualquer coisa de linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
> 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e inscreve-se sempre numa relação de poder.
> 3) É algo de geral (um *réseau*, uma "rede") porque inclui em si a *episteme* que, para Foucault, é aquilo que numa certa sociedade permite distinguir aquilo que é aceite como enunciado científico daquilo que não é científico.

Tanto a encenação como a coreografia se inscrevem neste conceito de dispositivo. Com efeito, o dispositivo serve essencialmente para estabelecimento de relações de poder. E quem as estabelece, no caso do teatro e dança, é o encenador e o coreógrafo. Mas que relações de poder são essas afinal? Em primeiro lugar, a delimitação de um território (um espaço onde se vai desenrolar a ação); em segundo lugar, a definição das regras do jogo (nas quais se definem quais os limites daquilo que é possível fazer, dentro de uma estratégia que procura levar ao convencimento); em terceiro lugar, a organização das "especialidades" que constituem o sistema de criação (cenografia, figurinos, música, iluminação, etc.); por último, a assunção de uma autoridade, sub-reptícia perante os intérpretes, declarada perante os espectadores (a criação artística é imposta, não é negociável).



A coreógrafa alemã Pina Bausch definia o seu processo de intervenção nos seguintes termos: «Entre a realidade e a representação dessa realidade existe uma terra de ninguém. É aí que se desenvolve o meu trabalho».

Ao colocar-se a si e aos seus bailarinos-atores numa terra de ninguém, Bausch abre todo um novo campo de possibilidades. Ou seja, a não existência de regras, a não existência de uma autoridade, possibilita a "afirmação do novo e do desconhecido", de que nos fala Jullien. Contudo, a "terra de ninguém" é, como sabemos, uma zona de transição entre duas ordens estabelecidas. É, pois, um espaço provisório.

Recordemos a este propósito as palavras de Peter Brook, em *A porta aberta*:

> *... na vida nada existe sem forma. A todo o instante, especialmente quando falamos, somos forçados a procurar a forma. Mas devemos ter em mente que essa forma pode ser um obstáculo total à vida, que não tem forma em si mesma. (...) O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que acertar, dizendo ao mesmo tempo:*
>
> *"É provisória, tem que ser renovada."*
>
> (BROOK, 1993)

Regressemos a Pina Bausch. Embora o processo de pesquisa dos seus bailarinos-atores fosse realizado num contexto de grande emancipação e liberdade criativa, era Bausch que dava forma às pesquisas que desenvolviam. Talvez por isso as famosas *stück* sempre tenham sido consideradas como hábeis exercícios de montagem, na qual se revelava todo o potencial simultaneamente organizativo e criativo da coreógrafa alemã.

### 3. Jogo

Sendo o jogo sujeito à observância de regras (*i.e.*, delimitação de um espaço com balizas que o universalizam em regras que permitam a equidade entre os participantes), no caso da performance artística é precisamente na tentativa de subversão desse espaço e dessas balizas que se reconhece o papel crítico (no sentido de *crisis*) e disruptivo da arte.

No caso do teatro, a ideia de jogo está presente no inglês (*to play*), no francês (*jouer*) ou no alemão (*spiel*). No caso da língua portuguesa, a palavra *representar* remete, infelizmente, para a ideia de "tomar a vez de outro", o que aproxima mais o conceito da perspetiva aristotélica da *verosimilhança* e o afasta da perspetiva platónica.

O jogo no teatro, apoiando-se na relação com o outro e com aquilo que essa relação biunívoca determina, é um "dispositivo" que favorece o pensar para além dos limites individuais, transformando o ato performativo num gesto e pensamento coletivo.

Nesse coletivo diluem-se (somam-se?) as estratégias individuais e emerge transitoriamente essa "terra de ninguém" de que falava Pina Bausch e que se constitui como espaço desprovido de regras no qual a utopia é possível.

Para Johan Huizinga, o jogo é algo intrínseco ao humano:

> *"...uma ação fictícia e situada fora da vida quotidiana, capaz de absorver completamente o jogador; uma ação desprovida de todo o interesse material e de toda a utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, se desenrola com ordem segundo regras pré-estabelecidas; promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem a sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes".*
>
> *Se andássemos à procura de uma definição de arte encontraríamos neste conceito de jogo muitas palavras adequadas.*
>
> *Jogar é levar a cabo despretensiosamente uma ação. É um divertimento. Para Huizinga "como a realidade do jogo ultrapassa a esfera da vida humana, é impossível que tenha seu fundamento em qualquer elemento racional, pois nesse caso, limitar-se-ia à humanidade.*
>
> (HUIZINGA, 2009 [1938])

Razão tem Kleist quando nos diz: «É preciso agir antes de pensar. Só depois da ação o pensamento ganha sensibilidade» (KLEIST, 2009). Pensamento este corroborado por Beckett em *À espera de Godot*:

> ***Estragon*** *Eu preferia que ele dançasse, era mais divertido.*
> ***Pozzo*** *Não necessariamente.*
> ***Estragon*** *Não é verdade, Didi, que era mais divertido?*
> ***Vladimir*** *Eu gostaria bastante de o ouvir pensar.*
> ***Estragon*** *Talvez ele pudesse dançar primeiro e pensar depois, se não for pedir-lhe muito.*
> ***Vladimir*** *[Para Pozzo.] É possível?*
> ***Pozzo*** *Por quem é, nada mais simples. Aliás, é a ordem natural. [Ri um pouco.]*
> ***Vladimir*** *Então, que dance.*
>
> *[Silêncio.]*
>
> (BECKETT, 1952. Trad. de Francisco Luís Parreira)

Talvez por isso, embora para muitos tal não pareça, Beckett tenha sido o grande mestre do jogo.



**Fig. 3: Laurel and Hardy em *Way Out West* (1937) (Metro-Goldwyn-Mayer)**

**4. As duas citações**

*O dramaturgo, ou o realizador, quereria que os espectadores vissem isto e que sentissem aquilo, que compreendessem uma certa coisa e que dela tirassem as consequências. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão que vai directa ao idêntico: há uma certa coisa, um saber, uma capacidade, uma energia, que está de um lado – num corpo ou num espírito – e que deve passar para outro lado. O que o aluno deve aprender é o que o mestre lhe ensina. O que o espectador deve ver é o que o realizador lhe dá a ver. O que deve sentir é a energia que o realizador lhe comunica. A esta identidade da causa e do efeito, que está no centro da lógica embrutecedora, a emancipação opõe a dissociação dos dois factores. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe. Aprende algo como efeito de um ensino que o obriga a procurar e a verificar essa procura. Mas não aprende o saber do mestre.*

*Dir-se-á que o artista, por seu lado, não quer instruir o espectador. O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. Mas continua a supor que o que será percebido, sentido, compreendido, é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua performance. Continua a pressupor a identidade da causa e do efeito. Esta igualdade suposta entre a causa e o efeito assenta por seu turno num princípio não igualitário: assenta no privilégio que o mestre se outorga, i.e. o conhecimento da "boa" distância e da via para a suprimir. Mas com isso confundem-se duas distâncias inteiramente diferentes. Há a distância entre o artista e o espectador, mas há também a distância inerente à própria performance, na medida em que esta se encontra – enquanto espectáculo, enquanto coisa autónoma – entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador.*

*(...) A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identificação entre causa e efeito.*

Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (2010).

*A mentira é a recriação de uma Verdade. O mentidor cria ou recria. Ou recreia. A fronteira entre estas duas palavras é ténue e delicada. Mas as fronteiras entre as palavras são sempre ténues e delicadas.*

*Entre a recriação e o recreio assenta todo o jogo. O que não quer dizer que o jogo resulte sempre. Resulte seja o que for ou do que for.*

*(...) O Mestre é uma personagem porque é uma pessoa e na origem da pessoa está a máscara. Além disso o Mestre usa Máscara, tem máscara, é máscara. Um dos aspectos da sua máscara (ou da sua pessoa) é ser Mestre - usa a máscara de Mestre. Não se sabe bem o que ele ensina, todavia é certo que se pode aprender muito com ele porque, embora fale pouco, ri muito. Ou faz-nos rir muito.*

*(...) O riso resulta trágico ou do trágico.*

*(...) O Mestre é para ensinar o que a gente não sabe. Ou não sabe ainda. É por isso que a Discípula tem de procurá-lo até à exaustão ou à loucura.*

*(...) O Mestre não sente, nem vê, nem ouve. Olha e passa para o outro lado daquilo que olha, de modo que olha sempre para fora de tudo. Olha a Discípula e os espectadores dizem: ele está apaixonado por ela. Mas o Mestre olha a Discípula aparecendo como a Dama à La Licorne escoltada pelo pagem actor e diz: ah, é o unicorne!*

*Quando muito vê o actor. E pergunta outra vez.*

*— Nunca experimentou o teatro?*

*Responde um espectador que também era Mestre:*

*— Eu não, isto é... bem vê... estou sempre a mentir, minto sistematicamente, compreende, não posso desiludir as pessoas, tenho de mascarar a verdade, porque a verdade não é humana, a mentira é que está quase sempre mais certa, é mais verdadeira afinal, mas nem todos acreditam nisso...*

*Porque haveriam as pessoas de acreditar na mentira se não acreditam na verdade? pergunta a Discípula.*

*— A mentira não é o oposto da verdade, é apenas uma sua deformação, diz o Mestre.*

*(...) Dantes o Mestre não ensinava que a arte é uma brincadeira e que o público é uma família de larvas: — não tenha receio quando estiver no palco pense: ninguém percebe nada, estão todos a dormir!*

*Mas então, Mestre, que estou eu a fazer no palco? O que é que o senhor me anda a ensinar? O Senhor é Mestre de quê? De quem? O Senhor é um Mestre?*

*Sim, o Senhor é um mestre. Sobe ao estrado e diz: eu não imponho nada, estou aqui só para vos guiar, uso o método socrático, a maiêutica, ou mais modernamente, a psicanálise.*

*PAUSA*

*— Ninguém tem mais nada a perguntar?*
*— Não, está tudo dito.*
*— Então, mate-se o conferencista?*
*O conferencista cai morto.*
*— Caia o pano!*
*O pano cai.*
*O Mestre ri-se.*

Ana Hatherly, *O mestre* (1963)

**BIBLIOGRAFIA**

**Ana Hatherly, *O mestre*, Ulisseia, Lisboa 2010.**

**Antonin Artaud, *O teatro e o seu duplo*, Fenda, Lisboa 2006.**

**Byung-Chul Han, *Do desaparecimento dos rituais*, Relógio D´Água, Lisboa 2020.**

**François Jullien, *Dé-coïncidence: d´ou viennent l´art et l´existence,* Grasset, Paris 2017.**

**Friedrich Nietzsche, *A origem da tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa 1994.**

**Giorgio Agamben, *"What is an apparatus?" And other essays,* Stanford University Press, Stanford 2009.**

**Heinrich Von Kleist, *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*, Antígona, Lisboa 2009.**

**Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa 2010.**

**Johan Huizinga, *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura,* Perspectiva, São Paulo 2009.**

**Peter Brook, *A porta aberta*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1993.**



*Now, i have come again / To the land of the fair, and the strong, and the wise / Brothers and sisters of the pale forest / Children of night / Who among you will run with the hunt?*

PISAR NA KALUNGA PIS
AR NA KALUNGA PISAR
NA KALUNGA PISAR NA
KALUNGA PISAR NA KA
LUNGA PISAR NA KALU
NGA PISAR NA KALUNG
A PISAR NA KALUNGA P
ISAR NA KALUNGA PISA
R NA KALUNGA PISAR N
A KALUNGA PISAR NA K
ALUNGA PISAR NA KAL
UNGA PISAR NA KALUN
GA PISAR NA KALUNGA

# Pisar na Kalunga

Ana Stela de Almeida Cunha





> *Era uma vez uma história tão impressionante que quando alguém a lia o livro começava a transpirar pelas folhas. Se o leitor fosse muito bom o livro soltava mesmo algumas pequeninas gotas redondas de sangue.*
>
> Ana Hatherly, *463 Tisanas* (2006)

> *Se Deus nos deu a razão, se hoje o progresso e o desenvolvimento intelectual nos coloca tão longe do restante do mundo animal, que importa a origem? Que receio pode infundir uma teoria, cujas consequências são em geral a consecução de um maior grau de perfeição? O mundo marcha: deixemo-nos ser levados neste movimento de progresso.*
>
> Júlio Henriques, *As Espécies são mudáveis* (1865)

Estive alguns dias pensando sobre o que deveria – ou poderia – escrever acerca de "Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo" e de que modo minha contribuição poderia fazer algum sentido para um coletivo.

Para além de um convite feito a um grupo de artistas, pensadores, músicos, produtores, psicólogos, pessoas com múltiplas formações, para ajudar na construção desta concepção, que foi sendo delineada de distintos modos, ao longo de um processo que acompanhamos de uma perspectiva mais teórica, ter finalmente assistido a concepção nos palcos foi mesmo arrebatador, e daí minha ansiedade em tentar gerir, no papel, sensações e emoções que nem sempre cabem neste espaço apertado das palavras e da linguagem articulada.

Os escreviventes, termo forjado pela escritora e ativista Conceição Evaristo (EVARISTO, 2009), são tradutores, e eu aqui vou tentar traduzir coisas diversas: as minhas sensações diante da arte, da dança, da linguagem corporal, de universos que não são meus, mas que, uma vez vivenciados por mim, naquelas horas em que estivemos juntos, passam também a ser meus (e daí eu não gostar nem um pouco da palavra "espectadores" para quaisquer referências às artes).

Vou fazer uso, enquanto ferramenta teórica/epistemológica para esta tradução, de concepções de mundo muito próximas das minhas, para poder falar sobre o modo como fui tocada e a partir daí refletir sobre o papel das artes, sua imanência dialógica nesta construção de enunciados e textos, pois afinal, disto trata-se.

Trata-se de espaço, limite e transformação. Chão, gozo, insurgência. A fecundação do chão, as formas de fecundação deste chão. Com alívio e/ou dor.

E daí que não temos, nós, latino-americanos, europeus ibéricos, como nos desgarrar de imaginários que nos assolam como as *plantations*, quando pensamos em chão, fecundação.

As extensas plantações de cana-de-açúcar, tabaco, café e algodão, que fixaram e foram mote das invasões seculares. O chão que me vem à mente é sempre este: um chão dos encontros forçados, das violências, mas também das resistências. Chão fecundado quase sempre com dor e é sobre este chão que gostaria de refletir neste texto, fazendo as conexões que me formaram, enquanto mulher latina imigrante, enquanto artista, enquanto sobrevivente. O chão da Kalunga.

A Kalunga é um conceito dos bacongos, grande povo que habita secularmente a borda oeste de África Central, onde hoje estão os países inventados pelo homem branco, divididos e segmentados, Angola, República Democrática do Congo e Congo.

Mas a Kalunga, que numa tradução muito pobre se inscreveria como o mar, vai muito além desta definição. É um conceito refinado de espaço/tempo, de linha tênue que nos divide entre este mundo de cá e o mundo de lá. Em terras pindorâmicas, este conceito se alarga e atravessa a floresta, ressemantiza também os rios, os olhos d´água, as nascentes. Porque é a água (doce ou salgada) este portal entre universos contíguos. Mas é também a terra. A Kalunga não é somente um chão, no sentido material, mas um chão ontológico, a travessia. Seja do Atlântico, seja em matas fechadas.

A Kalunga é um conceito contrário às *plantations* colonialistas. A Kalunga agrega, fertiliza, necessita do múltiplo para fazer brotar.

Como o tucunzeiro que cresce em áreas alagadiças, como a juçareira. Árvores sagradas da encantaria amazônica que necessitam de outras plantas e animais para formar o seu microbioma.

> ***Plantation** é o sistema de exploração colonial utilizado entre os séculos XV e XIX principalmente nas colônias européias da América. Contém em si características sistemáticas: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo e exportação para a metrópole.*
>
> (in Dicionário Informal)

Desde a Colônia, as *plantations* (latifúndios monocultores com a produção voltada à exportação) se expandiram e lucraram com a exploração da mão-de-obra escravizada:

> *O latifúndio, mais do que uma extensão de terra, era um sistema de dominação que estava na base do poder dos proprietários, como um mecanismo de controle social, principalmente sobre aqueles que se encontravam no interior dos grandes domínios.*
>
> (GRYNSPAN, 1996)

*Planta(c)tions* – Extensas plantações homogêneas e devastadoras de uma diversidade, de um chão, de biomas humanos. Ao mesmo tempo extermínio e ação, devastação.

Extensos chãos heterogêneos mantenedores da diversidade, de muitos chãos, de biomas humanos e não humanos. Ao mesmo tempo pluriverso e ação, resistência.

Na imposição do uno sobre os múltiplos, o uno insiste em brotar, em resistir, em fecundar.

O glifosato, o herbicida mais vendido no mundo, mata as "ervas daninhas" – as outras formas de vida, que não aquelas homogêneas, impostas pelas *plantations* e que insistem em nascer no meio das extensas plantações contemporâneas, *plantations* atuais (CABRAL, 2020). A fecundação em plena atividade. O alívio deste chão irredutível, das insurgências.

São os compostos químicos, sintéticos, devastando um chão de multiplicidades. A dita ciência moderna devastando nosso chão de sabenças seculares. A ciência sintética devastando a ciência da sabença.

Mas não é só nos campos que o chão é devastado. Nas cidades também não há lugar para as ervas daninhas. No nosso mundo contemporâneo, em meio a pedras e betão, quando surgem, são arrancadas. Tudo tem que estar homogeneizado, colocado em caixas (ou vasos).

E as caixas são as gaiolas das raízes, dos rizomas.

Portanto, fecundar o chão acaba por ser tarefa árdua e essencialmente feminina.

Afinal, foi a nós, mulheres, que nos foi outorgado este direito, este dom, esta insurgência.

Não à toa a cena inicial do espetáculo/dança dá-se num quadrado percorrido por uma mulher, que com os pulmões que se inflam, toma fôlego para percorrer o território, pisar na Kalunga, na linha que separa os mundos visíveis e invisíveis. Tateando o invisível, vai delimitando seu espaço para tentar crescer em brechas possíveis.

Esta primeira cena que partilhamos no espetáculo é, portanto, a da inspiração – no sentido de inspirar, tomar o primeiro fôlego.

A partir dos movimentos diafragmáticos, das primeiras entradas de ar nos pulmões, da saída do útero para o mundo, o corpo feminino vai percorrendo em movimentos repetitivos o quadrado do chão, a linha do horizonte que no cosmograma é chamado de Kalunga, o horizonte entre o mundo físico e espiritual, a representação dos grandes ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo. Ao centro do círculo, uma cruz o divide em quatro etapas.

Para aqueles que foram retirados de seus lugares em contexto de escravidão, a Kalunga é a linha horizontal, mas também a espiral, foi e é também o mar, a conectar mundos, a fazer a ligação entre os daqui e os de lá, os de cima e os de baixo, vivos e mortos, espaço não limitado por uma geografia, mas que se expande nesta continuidade eterna, no eterno retorno.

Esta linha é o chão, mas também o mar, o lugar que sustenta, o lugar da fecundação. É na Kalunga e sobre a Kalunga que desenho minha visão, numa operacionalização cosmogônica que preenche funções instrumentais e teóricas para encaminhar esta conversa.

Mas na linha da Kalunga, as *plantations* estão para nós como a natureza está para a cultura.

A dicotomia/idéia de natureza muda, silenciada, desorganizada, objetificada, que permite o abuso por parte do Homem/homem assume-nos como naturalmente "irracionais", "não domadas", em contraposição ao conceito de cultura, uma ponta de lança numa série de insurgências e críticas que tomam corpo com os trabalhos de Stengers (2011, 2015), Tsing (2014, 2017), Haraway (2016, 2018), Jerá Guarani (2020), mas também de tantas outras mulheres oriundas de espaços secularmente diminuídos.

Haraway já apontava para esta "naturalização" no seu *Manifesto Cyborg*:

> *Quando queremos descrever algo como sendo 'natural', estamos tão somente dizendo que "assim são as coisas e não podemos mudá-las". Mas se mudamos a perspectiva e compreendemos que nada é natural, mas sim fruto de uma construção, tal como um ciborgue, então dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos.*
>
> (HARAWAY, 2016)

Há uma imagem de solidão nesta afirmação. Do transformar-se enquanto processo solitário, uno, que deve ser empreendido por cada um. Mas há também muita esperança nesta fala, pois o mundo é, afinal, povoado por outras gentes, outras vidas. Resta-nos ter a "ciência" para poder acessar estas outras formas de vida e de vivência, o que nos demandaria um deslocamento da nossa compreensão sobre o próprio mundo. E neste momento de angústia surge Ana Hatherly a nos oferecer tisanas, para curar nossas dores, pois a tisana tem fins terapêuticos. Uma terapia lenta, em doses diárias.



Ironicamente eu percorri o caminho contrário àquele proposto pela cronologia do desenvolvimento, da gestação das idéias e conceitos, que via de regra pautam a elaboração da tessitura, do fazer o texto. Tivemos alguns encontros prévios à concepção do espetáculo como tal, da materialização. Muitos companheiros trouxeram aportes de distintas áreas, quase sempre tendo os trabalhos da Ana Hatherly como um ponto de partida, um mote.

Eu, apesar de haver ouvido seu nome todo este período de elaboração, confesso que somente agora, neste momento em que me encontro aqui, nesta terra a ser fecundada, no papel em branco, diante do meu ecrã, é que comecei a mergulhar em sua obra e produção.

E possivelmente tenha exagerado no consumo das tisanas, pois embebedei-me deste cozimento, que, como define o dicionário Probum, é um restaurador de forças de doentes em geral.

O mundo está doente e precisamos de tisanas.

Parece que Ana Harthely é a nossa curandeira. A alquimista que sabe manejar as folhas, os distintos signos (a escrita, os desenhos, a palavra escrita e oral, audiovisual).

> *tisana – (latim ptisana,-ae,cevada moída e sem casca, tisana de cevada)*
> *1. Cozimento de cereais, geralmente de cevada.*
> *2. [Antigo] Medicamento líquido, bebida ordinária de um doente.*
> *3. Bebida resultante de uma substância com um líquido quente ou em ebulição. = INFUSÃO*
>
> (in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa)

> *Por extensão:*
> *qualquer beberagem obtida por maceração, infusão ou decocção.*

As tisanas, beberagens aquosas que curam as dores de um corpo feminino que experimenta o chão e que devem ser ministradas diariamente, de modo contínuo, vão preparar o corpo.

A figura masculina aparece em seguida, mais contida, menos presente, inclusive. Para o meu olhar, é um personagem secundário, alguém que por vezes tenta dar suporte, outras vezes é somente o corpo que oferece gozo à feminilidade.

O corpo feminino monta sobre o corpo masculino, revertendo os papéis secularmente impostos a nós, mulheres. E esta cena é forte e libertadora. Corpos que se moldam, se mesclam, tornam-se um por alguns instantes. Cheguei a pensar no *Lago dos Cisnes*, em algum momento. A mulher cisne, mulher animal. Nada surpreendente para Hatherly, que numa de suas *Tisanas* (de 6 a 14 mais especificamente) os personagens são animais (desde os insetos até porcos e serpentes). E não me parece nada adequada a conceituação de fábulas para justificar esta agentividade a seres supostamente "irracionais", ou "não dotados de

humanidade". Portanto nada mais apropriado que terminar o espetáculo com *Celebration of the Lizard*, a ancestralidade humana, o réptil que sai do mar e anda pela terra, que faz a relação entre estes dois ambientes, dois chãos. A origem do ser humano. O réptil é a figura mitológica que rasteja, que em suas transformações e reconfigurações será o Nomo, os *nomolies*, metade humanos, metade répteis, assim como as sereias, mães d´água, *mami wata*. A figura que transita entre o mar e a terra, que cruza a Kalunga. É quase que um retorno às origens. O "asselvajamento" proposto por Jerá Guarani:

> *Tornar-se selvagem não é algo que pode acontecer rápido, de um dia para outro, mas algo que implicaria momentos de muita dedicação e de muito trabalho por parte de vocês, não indígenas. (...)*
>
> *Gosto de chamar mais pessoas para serem selvagens. O nosso planeta, do jeito que está, está sofrendo muito, está chorando, está gritando, e, por estarmos integrados com ele, vamos ter que começar a viver, a ver, a saber e a ter que enfrentar muitas coisas negativas também. Fumo cachimbo, faço fogo no chão, cozinho, durmo e acordo com a cantoria dos passarinhos, e tudo isto é tão simples, mas é tão bonito, tão lindo, tão importante.*
>
> (GUARANI, 2020)

E é este processo de pisar o chão, de reconhecê-lo e fecundá-lo, com gozo e alívio, e sempre muita dor, o resultado desta materialização dos encontros, o híbrido. Híbridos pelos encontros que a vida proporciona, não por imposição ou violação. Não por manipulação, tal como a soja das *plantations*, da monocultura, da homogeneidade.



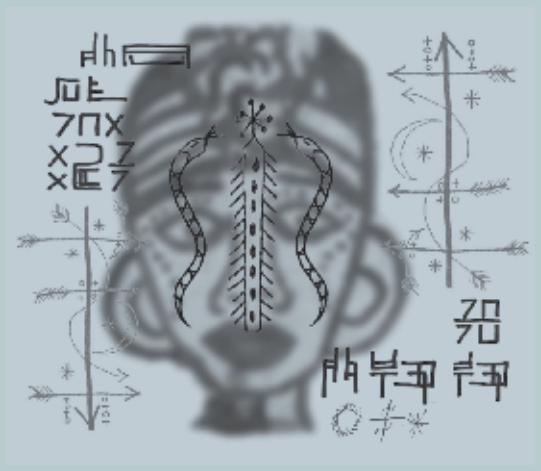


**Fig. 1: Damballah, o réptil híbrido que transita entre a terra e a Kalunga através das tecnologias cósmicas espia o mundo através das águas. As muitas linguagens com as colagens feitas com fragmentos da obra de Ana Hatherly.**



**Fig. 2: A mulher árvore, com pés na terra, raízes fincadas num solo que renega a *plantation*. Colagens sobre obras de Ana Hatherly.**

São formas múltiplas, do lagarto que rasteja, da cobra que que transforma, do réptil que é humano, o cyborg da Donna Haraway.

Assim é a mulher bailarina, a mulher que rasteja pelo palco Kalunga num chão irredutível, um pouco réptil, um pouco mulher. Dialogando com tecnologias milenares.

Remodelamento dos corpos, adaptações que serão utilizadas como ferramentas de dominação durante todo o período colonial, enquanto justificativa para inserir determinados grupos humanos na categoria dos irracionais. Estas ferramentas foram ainda mais agressivas ao corpo feminino.

Nos tempos do agora as ferramentas são outras.

> *As tecnologias de comunicação e as biotecnologias são ferramentas cruciais no processo de remodelação de nossos corpos. Essas ferramentas corporificam e impõem novas relações sociais para as mulheres no mundo todo. As tecnologias e os discursos científicos podem ser parcialmente compreendidos como formalizações, isto é, como momentos congelados das fluidas interações sociais que as constituem, mas eles devem ser vistos também como instrumentos para a imposição de significados. A fronteira entre ferramenta e mito, instrumento e conceito, sistemas históricos de relações sociais e anatomias históricas dos corpos possíveis (incluindo objetos de conhecimento) é permeável. Na verdade, o mito e a ferramenta são mutuamente constituídos.*
>
> (HARAWAY, 2016)

> *Macunaíma ficou muito preocupado. Já não sabia quem era máquina e quem era gente, na cidade.*
>
> Mário de Andrade, *Macunaíma: o herói sem nenhum carácter* (1928)

* * *

Conceitos e quadros conceituais eurocentrados, sob o pretexto de universalidade, são constantemente evocados enquanto ferramentas analíticas, mas o que propus aqui foi fazermos o exercício inverso e evocarmos conceitos com os quais fui formada (na vida e com meus pares, fora da academia) enquanto universais.

Trazendo uma discussão epistemológica alternativa aos cânones acadêmicos, somos capazes de trazer as experiências nossas, outras formas próprias de definir espaço, limite, chão, gozo e insurgência. O contexto português/ibérico convida-nos a estes (re)pensares, a estas novas possibilidades de se semear o chão, do gozo e das insurgências agora outras, não mais físicas como outrora. E estas insurgências desvelam-se nas artes, sobretudo. Neste interstício, neste vão, neste espaço de tempo. Desvelam-se nos corpos, nas danças, nos movimentos. Desvelam-se nas linguagens múltiplas. A "raça cósmica" a que se referia José Vasconcelos (1925) e que Retamar compreendeu como ninguém:

> *Isso é algo que nós, os mestiços que vivem nas mesmas ilhas em que viveu Calibã, vemos com particular nitidez. Próspero invadiu as ilhas, matou nossos ancestrais, escravizou Calibã e ensinou-lhe seu idioma para se comunicar com ele. O que mais pode fazer Calibã, senão utilizar este mesmo idioma — atualmente, ele não possui outro — para maldizê-lo? [...] Desde Tupac Amaru [...] Toussaint-Louverture, Simón Bolívar [...] José Martí [...] Frantz Fanon [...] — qual é a nossa história, qual é a nossa cultura, senão a história, a cultura de Calibã?*
>
> (RETAMAR, 1989)



**Fig. 3: Terra femina – colagens a partir de desenhos de Ana Hatherly.**

Destes retornos e antropofagismos, desta absorção de multiplicidades, tal qual a planta, que cresce em duas direções, ainda que somente uma parte seja visível, também nós fincamos nossas raízes em solos inóspitos, absorvendo o que podemos sorver, puxando do chão a vida, a possibilidade de existir.

> *Algo próximo do que Achille Mbembe chamou de a "morte reiterada na vida, e a vida que habita a máscara da morte, no limite desta impossível possibilidade que é a linguagem"* (MBEMBE, 2013: 97)*, embora se referindo a outras dinâmicas que perfomatizam a morte.* (LIMA, 2021)

E as histórias não são artefatos fixos, ganham vida na performance. Do palco, da vida, da insurgência, da fecundação e do alívio. Um pisar eterno na Kalunga.

BIBLIOGRAFIA

Achile Mbembe, *A crítica da razão Negra*, Antígona, Lisboa 2017.

Agnes Lima (2021), "A operacionalidade do conceito de Kalunga para uma revisão crítica das epistemologias negras." in *Revista Espaço Acadêmico*, nº 227, mar./abr. 2021, pp. 23-32.

Ana Hatherly, *Poemas em língua de Preto dos séculos XVII e XVIII*, Quimera, Lisboa 1990.

Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015.

Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, Nova Iorque 2016.

Donna J. Haraway, *Staying with the trouble for multispecies environmental justice,* Duke University Press, Durham (EUA) 2018.

Isabelle Stengers, *A invenção das Ciências Modernas*, Editora 34, São Paulo 2002.

Isabelle Stengers, *No Tempo das Catástrofes*, Cosac Naify, São Paulo 2015.

Jerá Guarani, "Tornar-se selvagem" in *PISEAGRAMA*, nº 14, pp. 12 – 19.

José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Editorial Porrua, México 1925.

Roberto Fernández Retamar, *Caliban: Notes toward a discussion of culture in our America*, Duke University Press, Durham (EUA) 1989.



*Now night arrives with her purple legion / Retire now to your tents and to your dreams / Tomorrow we enter the town of my birth / I want to be ready*

# REMEMBRANCE IS THE CROSSROADS OF INITIATION: AFTER "IMPREGNATION BY HUMANITY'S IRREDUCTIBLE SOIL WHERE MYSELF" WITH FRUITION I INSURRECT AND SOLACE OVER THIS IRREDUCIBLE SOIL WHERE I AM

JOANA VON MAYER TRINDADE
DIOGO CALHIM CRISTÓVÃO & JOÃO GOMES

Chris Page

# Remembrance is the Crossroads of Initiation: After "Impregnation and Solace Over this Irreductible Soil Where With Fruition I Insurrect Myself" by Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade

Chris Page





*Do not trust those who analyse magic. They are usually magicians in search of revenge.*

Bruno Latour, *The Pasteurisation Of France* (1984)

*Initiation never ends. It sits within – a prism, refracting the light. And it requires attention, lest it cast its spectrum across the unwanted. A lifetime of care is required, stretching out to all horizons.*

*The unsteady balance of this coalescence is here interpreted. Woven through wai khru, tarantella, and the eight directions of two crossroads intersecting, giving birth to a chaos that refracts all time.*

*Hung upon a structure that charts the course from ritual opening to the town of rebirth. Here is your path. Be ready.*

**1. Prelude (Sarama)**

in service here
stand I
in honour
opening
my wings
here
in deference
I
in form
here
I

come
let us walk the corners
expanding
out and
upwards
come
let us define
the limits
come
let us unfold

___

the coils run in chains about the room

I feel them against the edges of my breath

a temporal pressure

embodied

I raise them lovingly as towers

___

focus on
the rhythm
of the exhalation
let it become
your centre
as you escape
the definitions
you have come
to wear
as a skin

a new territory
expanding
from the maps
of respiration

feel the shedding
of your masks
as the web
is plucked

the line stretched
almost to breaking
taut ancestral and potent

feel the slipping
of time
about you

feel the web
begin
to shake

—

I see you flickering
outside
the boundaries I have cast

snaking in and
out
of the towers
surrounding

I feel you dancing
across
the line of my ancestors

your movements
are
as silk

**2. Counterpoint**

cross the edges
cross the threshold
cross the border of the light
reflections open as doorways

and now the names fill up my lungs
echoing something I thought
was memory
or
was it
perhaps
a dream

—

from quickening shadow
the longing
manifests response

resonant and
drunk with augury as
a font

you appear
not yet in focus but
collecting in the limits

seeking out the
binding contours that
connect you to this space

here
within
where skin
becomes
more malleable still
let us unfold
the play of Maya
against a membrane
of towers

—

open as
vibration

and locate
the subtle

frequency

—

coaxing you closer I pluck
the threads

a lattice of sensation drawn
of my centre and

hung across ether
remaining tethered

here

I

move

respond

and through

the shifting

dance

a quiet
threshing of the air

collects

into

a weave

—

you
trill
as I
pluck

**3. Polyphony**

I wear
new skin
for you

in protection and
encoding of my form
to enter
your web

the vestments of ritual
reflecting
time and light

their colours
drawn
in the potency
of shadows

—

show me your body as it sings

show me its endless variations

refract the holy in your form

and weave it slowly across my refrain

—

collect the song
I
coalesce

control the breath
I
direct

connect the pulse
I
vibrate

let me take
your melody

let me draw
your form

closer

—

the frequency shifts
as I become
in time

you have drawn me here
in space
enmeshed

with echoes
of
your
self

distinct yet
fragile

I am
entangled
in presence

will you let me speak
as I shed my skin

and this harmony
reveals
its teeth

—

what convolutions
draw you closer
in poisonous courtship

here I open
and close
within and
without

you

come

let us draw in the corners

expanding
onwards and
towards ourselves

come
let us dance across
the limits

come
let us enfold

**4. Peak**

you give
way

you
sense

my form

and soften

as I
become

paroxysm

here

we

collect together
the centre
of all
our presence

in truth
I had known this
always

had thought it
dream
though perhaps
it was a memory

connecting now
all ways
the pulse
of breath
in our limbs
contracting

and drawing
the limits
of this web
into us

here
in venomous embrace
I
remember

and yet
it fades

and now
as all time folds
I need this
to remain

respire and
knit
the threads
within

the limits
close
about
our limbs

but here
is restlessness of balance

the coils that connect
know too the power they contain
is measured only
in their change

and I feel the shifting
in these exhalations

an opening
that cannot be
undone

you did not warn me
of this death

a haunted shroud over my breath
as it undoes
the web of longing

and the shadows again
begin to coalesce

contracting with definitions
against the light

here
I
remain

**5. Coda**

distinct
in space

time
collects

tempered and
uniform

a coiled
spring

bearing
no weight

but leaving
marks

upon
the body

in returning here
am I
in apprehension
folding
my limbs
here
in repossession
I
incarnate
here
I

___

generation upon generation

stretching out

an endless scar of fecundity

like Lichtenberg figures

across the body's cartography

days unfurling towards the horizon
in a procession of augury and memory

___

let us cherish
the wisdom
of loss

let us honour
our eschatologies

here

I

enduring and

risen

a tower

returning

emboldened

and calling

out to the skies

above

to bring

the lightning

down

upon me

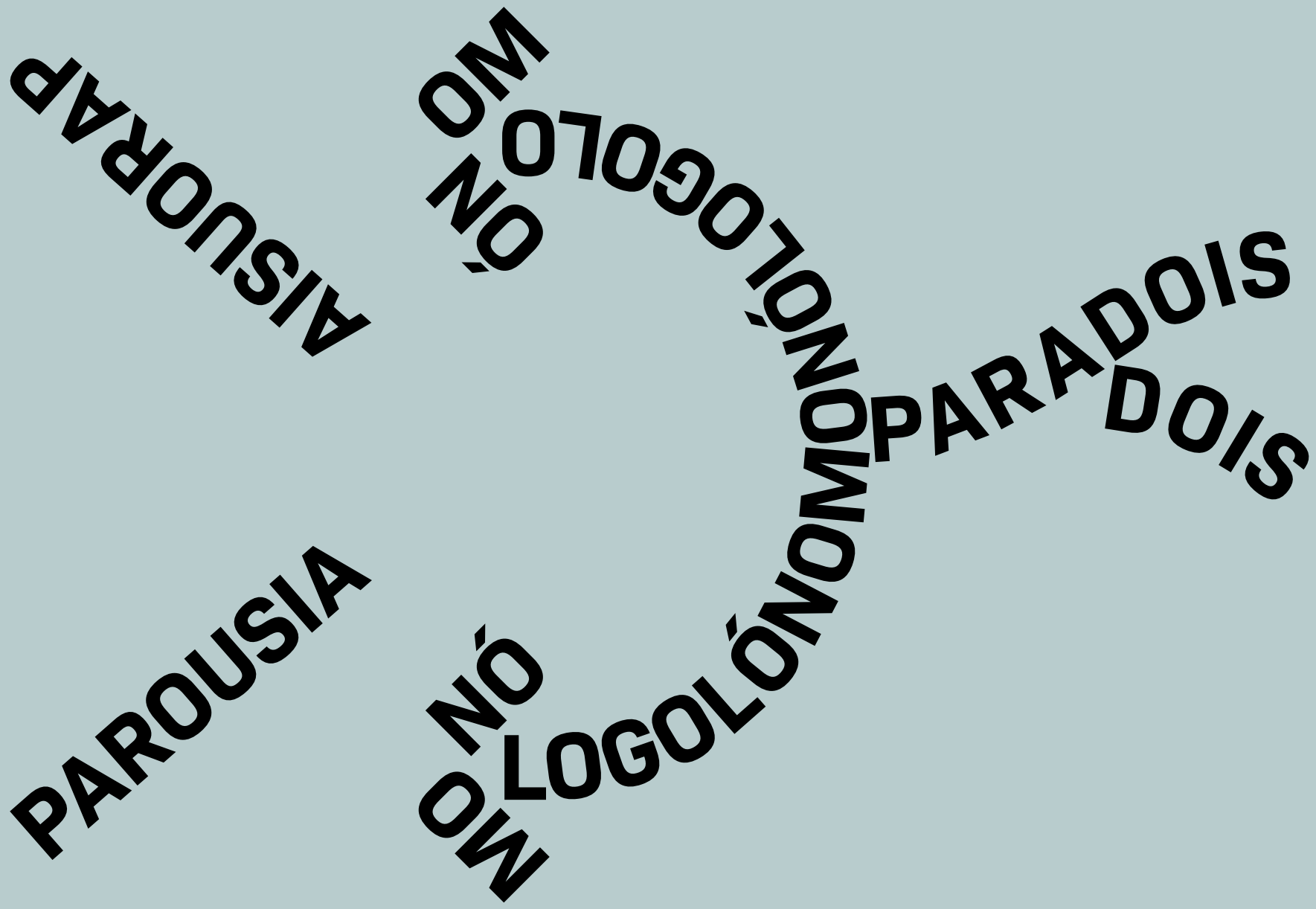
once more

___

*In service, in experience, so flowers wisdom. To retain it, in this centrifuge of refrains, is to be still against the passing of time. To become the heart whose pulse is only ever marked as NOW.*

*The present arcs the past and future around it as sidereal constellations, incandescent across the long night.*

*Here you stand. Here you remain. Try to remember.*


PAROUSIA
AISUORAP
MO
NÓ
LOGOLÓNOMOMONOLÓGOLOGO
ÓN
PARADOIS
DOIS

# Parousia
# (Monólogo para dois)
## Hugo Calhim Cristóvão





Cremar um sobrolho carrancudo senil. Amarrar-lhe as pálpebras no chão. Com gritos de canil incentivar a cadela a gemer. Com aprumo pescar a visão lúcida. A quatro mãos lacrimejar descalço o pó pisado. À força de não reconstruir vendar os olhos. Castrar em sal o mar emigrado na retina. Uma espora no flanco. Vagina a ceder chuva. Somar gratuito o terror de rir.

Fecundo e alívio de novo neste país. Neste chão. Há anos que não regresso. Não há palco, não há calor. Após anos no Oriente, entre cães de mel e crisálidas queimadas, deixo cair o sangue. Entre excremento de vaca, cães que se descobrem vermelhos de raiva. Entre dentes esmagados, leprosos. Olhos como sombras a amarar nos tectos despidos. Cadáveres cremados em piras. Sombria, esta luz dos nomes abandonados no cérebro. Morcegos no topo da coluna vertebral, abutres no crânio. Traço a cruz dos muros. Traço a cruz dos gémeos e da carne que sangra em flor. O mar em ondas que arrastam berros de crianças. Traço a cruz dos muros. Como-a, trinco-a pela garganta enquanto desliza, abutres no crânio. Montanhas a cobrirem-me a longitude dos olhos. Ermitas pisados de anos caídos. Lâminas e cavernas. Debelo deusas nuas. Por entre as pernas de uma deusa negra sorvo vinho. Mudo como um chão. Cansado, corro ébrio para o acordar. Os joelhos em fissura, sem ventre e sem língua. Há anos que não regresso. Cruz de carne, até que a minha humanidade se dissolva. Dormir e morrer, pelas ruas. Solas negras a esmagar um milhão de olhos, abordando-me. Um milhão de luzes a gritar o prazer do voo, tocando-me. Passos que se esboroam aos risos de luz, agarrando-me. Mudo como um chão. Joelhos que se separam em mãos ternas de tanto comprimir. Gritar, em cidades onde a população por metro quadrado é igual ao número de moscas por quilómetro num cemitério de ratos em decomposição. Cultivo o sono de crença em crença. Ouço-os trilhar, de teia em teia. Defecando-se nas esquinas. Há anos que não regresso. Aliso a minha pele como se alisa o dorso de um cavalo castanho. Urinando-se em templos. Limpando a merda com as mãos. Decepados por areias aguçadas que massacram. O mijo com a sede. Bebem água, eu bebo vinho. Ergo imóvel o cálice para a dureza que me fere. Germino inúmeros filhos de sede. Germino inúmeros filhos de sede, crianças que pisam o porvir. Fecundo e alívio de novo neste chão. Neste palco. Há anos que não regresso. Toda a luxúria do instinto desaba como uma cascata de serviçais nus, de joelhos. Enterrado em carnes presas, fóssil carbonizado e vermelho. Procuram assegurar com segurança as suas muradas ilhas de conveniência. Vigio as noites e os escravos. Entre risos sufoco. Bebo vinho, bebem mel. A minha língua cresce, devagar. Ergue-se sempre devagar entre sonho e desejo, a veemência urgente. A minha boca é um mar de saliva quente. Essas línguas que se soltam e resvalam em tom de grito e retóricas integrações. Bebo vinho. Morno como sístoles, morno como diástoles. Não mais que o movimento irado e repetitivo de uma besta ossofílica. Gotas de mar inundam-lhe o útero de semente em semente. Vejo passar repetidamente camiões de ossos e ossos e ossos usados em lábios de puta. Morno como sal, morno como um sol. Óleos doces para suavizar a merda no rabo dos bebés. Crianças que pisam o porvir, que tanto desencarcera os apóstolos do cio da sua sanidade mental. Vejo mulheres.

Liberdade como sangue e actos não se compreende. Espero entre exalações o que nunca acontece. Dá-se de corpo em mergulho acrobático de instante. Devasto o sono devagar. Escrita como acção não se reclama e invectiva. Oito braços vivos. Cria-se com génio e trabalho de mãos

e pontas dos dedos em delírio. Oito mãos nuas. Trabalho de toupeira e de verme a reconstruir a decomposição de detritos e dejectos. Um milhão de mortos. Em toques de tango e faca nas casas onde tossem de nojo. Um milhão de mortos. Vomitam desgostos. Ouço falar em pragas. Tapam o nariz de repulsa. Abraçam-se uns aos outros às arrecuas de caranguejo em canibalismo culto. Ouço falar em pragas. Comprometidos e sensatos dramaturgos da morte. Ouço falar em pragas e rodeio-me de sonhos em que os tentáculos de um polvo se cravam nas tuas costas. Quem tem de se cagar todo, toda, em pânicos catatónico-catárticos, correr e querer correr de olhos cerrados contra as paredes e portas que se barram, precipitando-se, és tu. Vinham, vinham os cavalos a danar-se entre ouriços e espinhos. Nelas se sangrar e mais longe delas se esquivar acelerando até ao limite das solas e do cérebro. Do cérebro nas solas. Vinham, vinham os cavalos a danar-se entre ouriços e espinhos. Mesmo que em redor ninguém mais se borre e sobre defecar discorra palitando unhas amarelas de crispadas. Árvores negras de luz. A cavalo de cavalos senis amarando precipícios. Apenas a ascese de erguer as pernas e as penas num acordar surpreendido. Apenas ferocidade e competência. Sol a sol labor de ventas arregaçadas lá onde o forno coze e arde. Expectante cultivo noite com noite toda a noite em horta dopada de bolbos. Seiva pessoal e vulvas de orvalho. Cataratas e cataratas de bolbos. Cataratas e cataratas de orvalho. Inteligente, perfeito, preciso, necessário, verazmente radical afundar. Intestinos de sémen. Cornos a gemer de sensibilidade. Cornos de abundância dionisíaca. Cornos de bacante no cio, o único real direito. Vulvas de orvalho. Crânios vermelhos em flor, o único verdadeiro direito.

Cala-te nunca, atravessa léguas e cai. Metros, esses, que sejam o pasto das réguas.

Apanha a garrafa. Vou-te morder as pernas, cobra que morde. Saltar, aqui. Apanha a garrafa. Toma álcool, toma chuva. Achas que os anjos e os demónios não têm mais que fazer do que andar a servir de parteiras? E agora, queres-me mudar a fralda imagino? Quero mamar, além disso. Despacha-te a desapertar as asas. Espero que tenhas pó de talco. Espalha-me o tinto aí na abertura da maternidade. Propõe-te a estares com o período. Que eu já não aguento esta comédia de comediantes, todas as noites. Se isto continua, começa a querer levar-me à escola de manhã vestido de farda. O ser e o nada, é? O ser e o tempo, é? Adopta um etiopezinho. Passa-me a garrafa. Diz a Deus que vou ter muito tempo para o aturar. Parece-me que ele também é estéril, de qualquer maneira. Racional em demasia, a querer provar uma tese, didáctica e explicativa, presa à acção anterior, à história na cabeça, ao resultado final. Canastra a dizer o texto imóvel, com ares de distanciamento, lipídios murros, turras aos litros, literaturas, a didascália como último refugo, uma partitura dramaticamente sofrível, drástico desafogo mastigado para trás, para trás. Cada frase um novo mundo, cada frase uma acção. Distância nunca, nem mesmo distanciamento, “estranhamento”. Brecht La Palisse. Desopilemos antes de avançar o regresso, os ossos podres e a implícita metáfora de um eterno rastejar, a relação chucha – cavalgar, o agrilhoar do ânimo expresso em meditar, o rogar de uma praga, tudo isso carrega um potencial latente, presumido. Não ignores que tiveste de reagir ao saltar de obstáculos, à garrafa nas mãos, à cara salpicada de vinho, que eu estou em cima da mesa, saltei para cima dela e não caí, essa mania de olvidar os olhos para meditar que te promove a cegueira é um amarrotado desastre em queda. A minha sina, sempre a mesma sina, ser destacado para o batalhão de treino das noviças, destas cavalgaduras existencialistas indecisas. Cavalgaduras. A existência precede a essência, a existência precede a essência, a existência precede a essência. Cavalgaduras. Palma, anjo, palma, demónio, palma fêmea. Cavalgaduras. Anos e anos entre necrófagos, pedófilos, canibais, e calha-me a comédia agora de ter de representar um homem em frente a esta, que não pára de bater palmas como uma foca no circo. Cavalgaduras. Anda mesa, vamos cavalgar tu eu mesa, vamos virar-te ao contrário, isso mesa os pés e as mãos para cima, ignora ali a foca parada, arrotemos, arrotemos. Regressemos, regressemos, viramos-te outra vez, gotas de vinho no tampo, gotas de vinho no tampo. Bem, bem, bem. Outra vez a criação, a cria, a criada. Vá lá, qual é o jogo mesmo?

É mesmo essa frase tímida, que não se consegue ouvir ainda por cima, de padre pedopsiquiatra da santa casa da misericórdia, de carmelita descalça a catequizar beatas, que pretendes pôr no gargalo? Não rasgam mais longe essas asas? Não voa mais baixo essa cauda? Não consegue parir mais fundo esse buraco? Não repuxa mais essa leitaria? Podes refazer se quiseres. Podes retomar o discurso e torcer. Espremer, refazer, re-re-re-re-re, re-re-re-re-re-re. Brota-me no coração a caridade sempre que me deparo com anjos. Vá lá supra-sumo da maldade, supra-sumo da dor. Dá outra vez à luz. Agarra mais uma deixa. Ou sufoca essa. Tetraplegias da mesma pose de estátua do encerramento ao início. A criatura anjo não necessita de crismar a última frase, está contida no anterior. É uma redundância. Para mais, é perfeitamente visível que possuo ainda dois braços, duas pernas, a minha boca não se baba, os níveis de saliva estão no normal, como podes constatar agora que te cuspi em cima. Ameaçar essa violência toda na mesma altura em que, apalpando os meus membros, os sinto funcionais e alegres como nunca, viçosos? Consigo caminhar. Consigo saltar. Consigo correr. Consigo até rastejar como quem se

apoia em cotos, e dar piruetas. Temo pela tua saúde, essas ilusões de omnipotência vão-te levar à derrota anjo, a não ser que as consigas cumprir. Anda cá por isso, e tenta. Aproxima-te devagar, como uma foca de língua de fora e bigodes erguidos, movendo-se ao som das palmas. Palma um, palma dois, palma três. Visualiza o peixe, uma truta, uma pescada, um bacalhau, uma barracuda, uma raia, um polvo. Percebe as espinhas a deixarem fios de sangue no canto dos lábios, a areia e os corais no fundo do mar a traçarem desenhos em forma de guelras no teu dorso, a massa de carne e de óleo a deslizar pelo chão, a deslizar, a deslizar à força de palmas. Palma um, palma dois, palma três. Aproxima-te, com esforço, ofegante, não te interrompas nunca, usa o queixo como um pedal, os dentes como manivela para progredir. Consegues ouvir as palmas no meio dos remoinhos? Aproxima-te, espalma-te pelo chão e funde-te com as rugas do suor. Nada como o suor, a sua sabedoria tácita, emporcalhada de sonhos desfeitos, de realidades submetidas. Sua anjo, sua. Cria um novo mar com esse suor salgado, girino manietado em carne e óleo. Aproxima-te mais que no palco da vida os urinóis cortam e evadem-se e a tua boca sedenta de ar no convés deste navio é de graça. Aproxima-te anjo, vamos-te afogar.

Cantos agrafados de guerra e pus, fungos que gretam lava, cataplasmas de aço e cal, ninhos em corrente, nadar. Recuperar a recusa, afagar a torneira com os dedos, entupir o dique, ver como soçobra, racha, afunda, cede. Montar cilindros e cones, trigonometrias de remoinho, cubos dimensionais, costuras amarrotadas, ferrolhos de gado vago, brandir vitrinas de bruços e estirar tendões, músculos, lamentos, suores, febres, temperar em bramidos, gamas de contraponto e harmonia, geometrias agastadas. Albas em feromonas, macerados acólitos, matrizes cariadas no abuso, criogenias de formol, biópsias de sucção ventral, nadar. Saboreaste a saliva, mastigaste-a na tua boca, reviraste as papilas gustativas, ficaste com o queixo todo porco, a cara vermelha, olhos a sair das órbitas, uma expressão alucinada de decrépita velhice, as mãos a tremer, o discurso incoerente, o gesto para a cozinha em lata, o corpo a modos que enraivecido. A alucinar com bracitos e essas divagações sobre faltas de membros e faz de conta. A histeria cura-se à bofetada. Pára lá quieta, senão baixo-te as calças e meto-te os grãos, ouve bem os grãos não os greiros, bruta, meto-te os grãos de arroz pelo olho do cu acima até ficares estufada como um perú. Uma excelente ideia não fosse a pobre higiene corporal dos anjos. Perfuro-te uma mangueira de pimenta por aí acima. Estou curioso para saber se és capaz de pôr ovos com tanto cácárácácá. Virares-te de costas à espera que eu sossegasse foi um grandessíssimo disparate. Quieta já te disse, que te magoas. Não tentes falar que te aperto mais o laço à volta do pescoço, arrasto-te pelo chão. Mais uma bofetada que precisas de descongestionar a expressão. Não, que rebentas com as cordas vocais. Vou ter de me sentar na tua cara. Outra, faz o favor de não me morderes o rabo. Outra, mal comportada dum raio, olha que te esgano de vez. Ah, cá está a mesa. Toma outra, e outra, e outra. Estás-me a cansar tartaruga. Chatice que tenhas cortado as unhas eu sei. Onde é que o cabrão do técnico deixou a fita adesiva? Porra que pesas a arrastar, larga a corda, parto-te o braço. Encontrei. Ora a boca, cala-te, pareces uma vaca a mugir. Voltas a tentar dar-me um pontapé e desfaço-te o focinho com a garrafa. Patas anteriores presinhas, já te posso soltar um bocadinho. Escusas de correr, olha o laço, chiça que trambolhão, vão-te crescer cornos a sério. Outra vez. Cavalga sua cavala cavalga, grandessíssima cavala salta salta. Pareces perturbada, medita. Não sou toureiro escusas de te atirar dessa maneira. Patas posteriores abertas, amarra-se aqui o laço, toma uma, toma outra, toma mais. Chega de pontapés, acabou. Patas posteriores abertas, pernas da mesa, uma, tens cascos duros para anjo são mais de porco, outra. Está, toda aberta, como uma ostra. Silêncio, finalmente, um pouco de sossego. Não está mal. Espera um minuto que eu volto já.

Portanto, uma garrafinha nova, um litro de rum, toca a tirar a fita adesiva da boca. Não tenta morder, não guinches gralha. Bebe. Ai não que não bebes, ficas sem nariz. Apertemos, apertemos, abre a boca de uma vez, está quase, olha que sufocas. Estás com a cara cor de tomate maduro. É isso mesmo anjo toca a emborcar, tudo, tudo, tudo. Não mordas o gargalo estúpida que ficas sem língua. Isso, isso, chupeta pois é, está quase. Engole tudo ou volto com um garrafão de bagaço, um litro aí no estômago que é para ruminares bem, podre de bêbeda, isto de pinguinhas filosófico-maternais não chega. Exactamente, boa menina. Outra vez a fitinha na boca, se não te importas. Espera-se um minuto. Jeitão que dá ter os cacos de uma garrafa à mão. Libertemos as patas anteriores, o resto a coisa que se desembarace sozinha, continua lá e tenta não vomitar quando tudo te começar a andar à volta à roda. Borracha. Alcoólica. Quero ver. Quebras demasiado cedo, pensas em como ceder, em perder e ganhar, em vencer. Cansas o palco de tanto cansaço. Nada pode voar demasiado alto que não caia quando voar é um pretexto para descer em glórias divinas. Não é da boca de cena que vais descolar, daí apenas cais, e continuas a cair. Mas não te vais embora, limitas-te a permanecer aí, à boca de cena, à espera de descolar, cana de bambu de equilíbrio instável. Já não ouves bem, falas em respeito, já não tentas articular, desrespeito e despeito nos lábios. Soluços presos. Os outros, os públicos. Estás a falar daqueles? São uma contingência. Um acaso. Um acidente. Uma quinta industrial de produção de

palmas. Sai do chão. Larga a boca de cena. Mexe-te. Estás a ceder ao jogo das palmas. Ao lodo do já terminou, do quero que termine. Do quero descer em glória, com olhos de amor sobre a tua presunção angélica, com braços erguidos de reconhecimento. Queres ser uma criancinha milagre, inocente e nobre a suscitar o embevecimento das palmas. Prato sacrificial. Como se a faca se anulasse perante o pescoço das crianças, inocente lâmina, e não estivesse prevista, pensada, desenhada, arquitectada para as fazer berrar, para as magoar. Junta-te ao matadouro, pendura-te pelos pés, esfola-te, e chora. Não és anjo. Não és demónio. Não és criança. Não és mulher. A cada não uma salva, a cada não uma oratória, a cada não um cataclismo de palmas. Cacos de garrafa partidos, cacos de garrafa quebrados, cacos de vidro para quem os colecciona e analisa. Não és um repouso, não és um movimento. E não és apenas uma palerma borracha à boca de cena. Fermenta. Hipódromos, exploração de cavalos, corrida, prémios no fim, apostas. Viciados e indiferentes a bater palmas. Cavalos treinados para a falsa humildade de chegar em boas condições, de chegar primeiro. Oportuno é sair da pista, ir para cima do público. Pôr o cavaleiro a morder o chão. Ambiguar as opções. Tirar os porcos da quinta dos animais. Não é por exigirem entretenimento que uma pessoa se submete sem que pelo menos se nos entranhe a embriaguez, a revolta. Com os olhos bem abertos pelo poço acima até que tudo termine. Mandando passear a terra dos anjos, lá para as ilusões onde eles gostam de estar. Onde se borram e escondem em quedas. Os órgãos devem mesmo assim ver e ser vistos, por aqui, onde se lamentam e torturam os anjos. Demora muito, aí a putrefacção, o fermento, a calcinação, o dissolver, o coagular? Já passou mais de um minuto inteiro de tempo de cena. Mais de sessenta segundos de eternidade pelo cano do teu alcoolismo.

Estás a treinar para pedra pomes ou para cinzeiro? Para naftalina? Para tapete de porta? Para cabide? Para tartaruga numa cadeira de rodas? Para actriz? Achas que isto é uma repartição de finanças? Um balcão de atendimento público? Uma autorização para começar obras? Uma composição filosófica? Uma terapia de grupo? Um psicodrama? Uma meditação íntima cheia de pudores? A latrina multifamiliar de um apartamento bolchevique? Demora muito a puxar o autoclismo, a desimpedir as articulações, a desenferrujar a laringe? Estás à espera de um espelho para retocar a maquilhagem? Estás à espera que Deus te venha por pó de talco nas bochechas rosadas e dar um beijinho na testa? Conferencias com amigos imaginários aí do outro lado do teu cérebro enquanto não passa a ressaca e avança a cirrose? Estás à espera de reunir um consenso popular em referendo de democracia representativa aí na casa do chá das cinco do sistema límbico? Sonhas com cardumes de castores pornográficos de metralhadoras a construir diques em redor das tuas asas divinas? Imaginas-te a subir ao céu no carro de Ezequiel com um coro de aplausos a abanar-te vento quentinho para as orelhas? Deliras-te como a máxima autoridade do universo com os planetas, as estrelas e as galáxias a virem-te suplicar autorização para girar por meio de cócegas suaves na barriga da perna com penas angélicas acabadas de parir? Estás à espera de ser forçada por uma hecatombe romântica de inspiração entre orquestras sinfónicas de lindo, muito bem, tão linda, tão ela mesma, tão original que é esta artista que devemos acarinhar com ternura como um valor seguro, como a esplendorosa salvação das nossas almas pobres de beleza? Estás à espera que o cabelo te caia com as rugas da terceira idade no lar da segurança social a jogar às cartas nas horas vagas de tomar os comprimidos para evitar o reumatismo lancinante que não te permite usar os ossos sem que como agulhas os nervos cosam? Estás à espera que te cresça uma pastagem em pousio no topo da cabeça e que lá apareçam a arca de Noé depois do Dilúvio mais o Jardim do Éden cheios de maçãs suculentas em promoção? Estás a pensar na família que sempre te disse que ias ter a melhor vida do mundo ao teu dispor se fizesses tudo bem e te comportasses com propriedade, e que assim não ias ter que aturar malcriadez e faltas de respeito para com a tua honesta e própria pessoa merecedora de todos os elogios e considerações, tu que és uma pessoa muito boa e até tratas bem os empregados, porque sem eles a vida ia ser muito mais difícil e nós os privilegiados honestos e próprios temos que ser simpáticos com os animais de carga senão eles não carregam e temos nós de carregar? Tu que és um anjo, palavra de anjo? Estás à espera que eu me cale e vá ser gaseado para uma mina escondida no meio de um deserto usado para testes nucleares e ensaios de armas químicas? Para um paraíso de contentores radioactivos e abortos com três cabeças? Estás à espera de usar crânios humanos como escadas para melhor subir na vida? MEXER! MEXER! MEXER! Hop, hop, hop. FALAR! FALAR! FALAR! Blá, blá, blá. É só abrir a boca e começar. De certeza que não te esqueceste de um dos talentos adquiridos que define a humanidade ó meu anjo.

Nada? Nada? Nada? Nem um som? Nem um grunhido? Um rosnar? Um bramido bebé? Um mas, mas, mas? Um pois, pois, pois? Um está claro, está claro, está claro? Um interessante, interessante, interessante? Um também acho, também acho, também acho? Um complexo, complexo, complexo? Um no entanto, no entanto, no entanto? Um mesmo assim, mesmo assim? Um difícil, difícil, difícil? Um agora não, agora não, agora não? Um mais tarde, mais tarde, mais tarde? Calou-se? A criatura calou-se? Regrediu para o estado larvar? Regrediu para bactéria? Regrediu

para mitocôndria? Calou-se a criatura? Está amuada e com muita pena de si, a representante do céu aqui na terra dos infelizes? O ministro calou-se? A diva perdeu a fala? Está indignada? Está ferida? Perdeu a inocência? Não está a achar piada, sua excelência? Balde de água gelado, voa, voa, voa, que a miúda está ressacada. Vais ter que por as asas no forno. Anjo com uma pedra de gelo. Quase, mais para a esquerda, ainda estás demasiado trôpega para te pôr a atirar cadeiras, mais para baixo, mas é uma evolução. Isso, isso, isso, atira também o balde posso usá-lo. Belo uivo sim senhora, relaxa a mandíbula, descontrai o queixo, primoroso uso das cordas vocais, originalidade ancestral, estás a sujar o chão todo, não estou a perceber nada dessas onomatopeias, projecta a voz. Porque é que estás a desapertar os sapatos? Claro que as portas estão todas fechadas. Relaxa a mandíbula, descontrai o queixo. Cuidado os cacos não, os cacos não. Perto, perto. Quem é que te ofereceu esta bota compraste na feira? Acho que é um bocado estúpido pores-te a arremessar meias. Estás lenta é da bebida. Sangue, pronto. Não sejas parva, o cinto é uma arma de curto alcance, não sejas parva, a não ser que queiras atirar as calças. Os cacos não, os cacos não, merda que os cacos não são facas estás a ouvir, magoas-te outra vez. Descontrai o queixo, um pouco mais e contratam-te para meter medo aos gorilas. Já te disse que as portas estão fechadas, o teatro só termina no fim. Por esse lado também, não abalroes o público, não pises o público. Olha para ela a saltar entre os cacos como um pinguim. Continuas a morder os lábios dessa maneira e ganhas mais um nariz. Olha, parece uma valquíria, o teu cabeleireiro está a ficar rico a cada segundo. Excelente uso das cordas vocais, em registo animal. Não tremas, não estás a pensar em suicidar-te pois não, era um triste fim para um anjo, e não desmaies, eu ia ter que te examinar compreendes, tirar amostras, ver se era preciso mudar as fraldas. Aos murros à pobre da mesa agora, aos pontapés às cadeiras e descalça ainda por cima, os anjos não se sabem proteger. Porque é que não danças o vira no meio dos cacos, era mais dramático. Mas que figura mais triste. Deve ser isto a condição humana que estes anjos tanto gostam de culpar.

Salta a tampa. Dança-se, torce-se, explode em vibrações sincopadas, rasga-se, estira-se como um arco prestes a quebrar. Glossolalias. Xenoglossias. Não pares. Continua. Não pares. Continua. Não pares. Só cá estás tu, com a condição humana mais os filhos do homem. Estamos habituados a sofrer. Espanca, mas continua. Bate, bate à vontade. Cospe. Não há por aí um pouco de mijo? A bexiga não grita? Já não vais à casa de banho há muito tempo. Não tens sede? A língua não está seca como um deserto? Boa educação recíproca, justiça contratual, triste anjo. Estamos habituados a sofrer. Espetar-me agulhas entre as unhas, partir-me o nariz com um martelo? Queimar-me as articulações com lume brando? Decepar-me os membros e gozar enquanto tento ultrapassar um metro, máscaras de raiva e dor a deformarem-me a cara? Dar-me de comer a aranhas, formigas, escorpiões? Patas e patas minúsculas a fecharem-me a entrada de ar à chave? A chave a girar nas tuas mãos fechadas? Degolar-me a traqueia, pisar-me a laringe, pôr-me o coração a ladrar perdão, amassar-me os pulmões como quem amolece um bife? Estilhaçar-me a cabeça como se fosse um ovo, bem devagar? Lâminas de barbear a escanhoarem-me o escalpe? Queres-me fazer sofrer o teu verdadeiro paraíso? Queres que te adore com devoção extrema? Que reze em prantos pela tua presença? Que incondicionalmente te dê presente o meu corpo e a minha alma numa bandeja lavada em penitências? Queres-me sentir a rastejar atrás de ti, como um troféu, dependente das palavras que te dignares a desprezar? Equilibrar a oferta com a procura? Queres-me ver de joelhos, rendido à condição humana sob a tua liderança e dedo miudinho? Consegues-te ouvir no meio dos remoinhos? Tudo isso já me aconteceu. Somos imensos, fomos imensos. Consegues-te ouvir no meio dos remoinhos? Os meus pudores não são os teus.

Perdes o pé, estás-te a afogar. Vejo-te de gatas. Ficas bem de gatas. De gatas és um belo anjo, mas de gatas não se vive, de gatas apenas te deixas morrer. De gatas também tu gatinhas. Mais um balde? Mais gelo? Bebe mais um pouco de vinho, o chão está cheio de gotas soltas. Faz-te mal a sobriedade. Pára de regredir, se tens frio dança, o útero também é molhado, a posição fetal não aquece. Mais um balde a descer? Mais gelo nas vértebras? Aprender a andar de gatas não é fácil, principalmente de costas. De costas e de frente, lado a lado. Um pano do pó metafísico, anjo? Rastejas para evangelizar os nossos crimes? Levanta-se. Tenta andar. Estou a assistir a um novo milagre. Levanta-se e quer andar. Uma epifania. Estar de pé é muito perigoso. Cuidado. Um passo. Mais um passo. Não olhes para o chão, fica muito longe. Confia nas solas dos pés. Esquece o céu, nunca deixa de lá estar. Lagartas de tractor, pregos. Acorda bem os calcanhares. Acorda bem os dedos. Mais um passo ainda. Mais um passo, agora nunca menos um passo. Corpo como uma cobra, eis o segredo. Rasteira, golo. Rasteira, golo. Rasteira, golo. Corpo como uma cobra. Corpo como uma mola. Rasteira, golo. Rasteira, golo. Não é cair, não é levantar. Rasteira, golo. Perdeu a vigília. Golo. Esperemos que acorde. Foi-se. Para o céu, ou para aqui. É uma incógnita. Ainda cá está. Vou buscar outra garrafa, mas não me viro nem te largo da vista, estás a perceber anjo mudo, que os anjos são traiçoeiros. Bebo eu, até ao fim, um trago, um litro. De qualquer maneira, ainda cá está. Vou-te regar, mais uma garrafa. Precisas de estrumar a mente, marinhar a libido. Desregrar, banir o artificial, raiar a crueldade. Irresolúvel por natureza, apelar ao paradoxo. Precisas de adubar.

Ainda cá está. Força motriz, conflito, libido, vontade. Projectar arquitecturas não euclidianas num espaço curvo. Beliscão, pinça, garra, pinça. Dorme, a criatura, a criatura vegeta. Examinar-lhe a traqueia, os dentes, as amígdalas, as bochechas. Orelhas a abarrotar de cera, esfreguemos, esfreguemos. Boca a boca, sovaco com boca, bota com boca, bota com tetas, bota com rabo, vegetal podado, bota com sovaco de baixo. Gentileza, gentileza, é preciso ser gentil. Mistério, mistério, será que os anjos se barbeiam. Em redor do poço, será que navalham os pelos. Continua aqui, não se mexe. Beliscão, pinça, garra, pinça, palmada, percussão. Cagam, os anjos, meu deus e senhor os anjos têm cu. Tinta de castanho, ou tinta de pele. Experimentemos o indicador, o dígito da criação. Dormir é fodido, acordar é preciso. Fica-se exposto ao imprevisto. Palmada, eco, palmada, palmada, percussão, eco, eco. Bate palmas. Bofetada. Diz que sim, diz que não. Amor aos materiais, tridimensionalizar a hóstia, escultura, indústria. Bofetada. Senta-te direita, endireita-te, inútil. Come a papa, chucha no dedo, chucha o dedão. Testemos a divina flexibilidade. Gostas de tranças anjo, um bigode capilar. Ordenhar, ou não ordenhar, eis a questão. Ainda não é agora. Bate palmas. Epitáfios de revolta. Quer mama. Falta-lhe o riso para poder vibrar. Sem que me percebam. Frio no coração, fogo no cérebro. Escolho o melhor momento para morder e sugar. Em carne vermelha. Divina, divina, divina, a vibração percutida da futura celulite. Mexe, remexe, mexe, remexe. Contar os cabelos sem lhes tocar. Sorna de anjo. Anjo chato. Sinto o vinho, o vinho, o vinho. Sobe-me á cabeça a carga do céu e da veracidade. A guerra da vera cruz, temperada em terra. Sorna de anjo, tedioso anjo. Carregando gotas de vinho, carregando odres gotas de vinho, carregando odres salivas gotas de vinho. Triste anjo. O vinho. Carregando odres de vinho gotas de saliva, carregando odres, carregados de vinho, carregados, podres.

Contratados e contactados, pesquisadores do infinito e do finito com o corpo e a voz a ranger o fingimento sem fingir a dor. Pútridos poetas cujos versos espraiam um pouco mais os prementes limites do imponderável presente. Paladinos a ferver do sadomasoquismo e da obscena nudez estriada de marcas de chicote. Companheiros por labuta na busca de um orgasmo de teatro cujo parto renasça e procrie. Verdadeiros actores e também os focinhos funcionários instituídos que fazem de conta e afirmam ser missionários da pedagogia esclerosada da profissão. Propagandistas do movimento e do contacto a encenar actores parados como comatosos postes pedantes em exclusivo contacto com a possessão por espantalhos e hastes de estender a roupa. Presunçosos bolachões de poéticas tertúlias para a caixa registadora da criatividade burlando e lendo no ressonar até ao fim, irmão, enquanto a burguesia trinca o jantar a brochar os dentes pensando que são arte. E viva a cultura, grande intestino a obrar por trás dos óculos e dos olhos. Anarquistas revolucionários de arma e guerra na mão entre os mais perseguidos suportando a dignidade da vida por espírito de horror e missão perante a vergonha dia a dia do sofrimento e da indiferença. Amantes antigas engravidadas e engordadas a puxar de tetas moles em cor de rosa fralda da manhã a carroça de pasto da fotocópia dos filhos da mãe e do pai que pastavam. Filhos da puta alegre e netos da puta triste e filhos da pura puta fina que de todos são os mais inutilmente produtivos e mijam perfume Dior cagam caganita Cerelac. Passantes manifestantes e transeuntes que espancam à morte os homens e os animais porque isso dá prazer numa sonolenta tarde de verão antes da cerveja a rosas de fariseu amolecer o sono redondo no metafísico do umbigo. Nobres da arte sangue azul da mama corporativa intermitente da classe que infelizmente não foram queimados vivos em assado com sardinhas nesses pardieiros onde debicam texto e milho sob a sinfonia das batatas culturais à la carte, didascália, marcação. Nós amorosamente programamos pó artístico país depois do pó dentro da revirada escova de dentes cravada no nariz até ao peido. Vão-se todos penetrar antes do jantar e antes da sobremesa que se evita o jantar e se foge à sobremesa e no palco se entra a apertar as calças e a retocar a pentelheira cranial. O que convenhamos tem mais cabeça pródiga de fértil e saia arejada e saída profissional a pingar excremento pela roupa interior. Mais a branda nova dramaturgia proveta com mofo fungado nas páginas dos jornais de ontem. Nós ensinamos e apoiamos os porcos aspirantes a escrever com curso um concurso de ursos a concurso. Porque nós amamos com dedicação o bom aspirante que quer aspirar como nós queremos que aspire um porco. Mal amados no vosso miserável palitar de palavras. A solidão dramática do homem moderno. A horrorosa condição subjugada do antigo que nem sequer tinha um vídeo projector para fazer render como solário debaixo das asas do microfone. Atenção, que isto não é um insulto. Mas sim um desalmado e livre convite à troca subtil de fluidos corporais contaminados de genética regressiva e elefantíase em último grau. Um queimar o esófago turvo e desembaraçar a prisão de ventre que macio como caca há-de vir o sustento, ou a sua trágica falta, pegar nos vossos imaculados rabos ao colo e forçar o arroto da saciedade bem dormida no vosso berço de biberon cultural vazio como um vocalizo de boi morto. A gente depois saca-vos a orelha à dentada ou com um aplaudido golpe de rins e os testículos deita fora com graça e ligeireza. Ou joga-os ao berço para dentro e bem dentro de copos de cristal a estapafurdiar para uma lareira de inverno acessível apenas a tenazes com três actos e unidade de acção. Carregando odres, gotas de saliva, odres carregados, carregados odres, carregando gotas de vinho, carregando odres.

Agora, vou embriagar mais. Cavalgar, sorver, lamber, cuspir. Beber mais vinho, mais vinho, ainda mais vinho. Ouves bem meu anjo, engole-me e bebe o último copo. Come-me a cavalo de cavalos senis amarando precipícios. Bebe o último copo. Embriaga a cruz dos muros sem piedade entre dois sopros semicerrados. Lambe o segredo que a carne oculta. Sorve os olhos que desprezam e penetram o invisível como uma mentira. Cavalga o insaciável excesso que nunca pára de cair e salta. Cospe que entre o degredo a humilhação e o dejecto um vinho que nunca morre tece o voo. Um murmúrio para ninguém. Estupra e erra em cântaros ermos. Proto-geradora de crianças espremidas. Masturba-te com abutres no crânio, olhos vivos nos olhos mortos. Por chama, um pavio de álcool na boca. Enterrada e morta, morta e desenterrada, enterrada e viva, desenterrada e viva. Bebe o coração a esmorecer o peito para, esmagado rente entre as mãos, regar os ossos na necrópole do esquecimento. Sempre em frente, frente a frente, ascese, êxtase, e alegria. Cambaleando espécimens em enfartes degolados por uma ribanceira abaixo, contemplados com silenciosos insanos em infância excessiva. Mais vinho. Força desprovida desagregada e corrosiva. Mais vinho. Canibalesca e amoral, canibalesca e amoral, cavalga. Traga drástica o sol do derradeiro sopro. Canibalesca e amoral cavalga, anjo. Mais vinho. Escrutina e traga luminosa o derradeiro sol do último sopro. Cavalga. Mais vinho. Cega, de costas voltadas para a luz, cavalga. Mais vinho. Bebe da tua morte até caíres. Morre, anjo. Volta a levantar-te e a beber da tua morte até caíres. Morre, anjo. Volta a levantar-te e enche de sexo a tua morte. Morre, anjo. Volta a beber do sexo da tua morte até caíres. Morre, anjo. Volta a levantar-te e canta a morte da tua morte. Morre, anjo, Mais vinho, morre. Estamos nus. Somos a nudez alva. Engole-me, anjo. Sussurra-me o fogo entrançado na coluna vertebral. Engole-me, anjo. Crepito por entre as tuas mãos. Engole-me, anjo. Umbigo, boca, púbis, ânus, coxas, pés, testa, falo, nuca, olhos, seios, língua. Engole-me, anjo. Pórticos de estrelas. Engole-me, anjo. Mais vinho. Em água, em mel, em leite, em sal, em suor, em vinho. Engole-me, anjo. Mais vinho. Engole-me. Calco, sorvo, lambo, beijo, suo, choro, canto, rio, bato, bebo. Bate-me, anjo. Gangrenas e gangrenas de caninos. Bate-me, anjo. Agrafo a minha nuca às tuas pálpebras. Bate-me, anjo. Como-te e mordo-te as pupilas. Bate-me, anjo. Corto-te os mamilos com os dentes. Bate-me, anjo. Com saliva virgem talho a tua língua. Bate-me. Gangrenas e gangrenas de caninos. Voa, anjo. Com a garganta trituro-te as nádegas e mastigo-te entre as pernas. Voa, anjo. Com farpas prego-te sobre a pele uma multidão de lábios. Voa, anjo. Gemo-te em baptismos e retalho-te a cara. Voa, anjo. Arranco-te o útero com as mãos. Cresce e multiplica-te. As portas estão escancaradas.

Cresce e multiplica-te, anjo. No branco dorme-se sempre nu, a cor ofusca e um brilho queima as pupilas. Desfralda a cal viva que suga entre as veias e as corrói, retira a carne devagar, pedaço a pedaço o corpo tomba como uma crosta rasgada. Entre silvos e pressão de ar tudo se estilhaça. Cresce e multiplica-te, cresce e multiplica-te. Calejado, moroso, mudo, delirante macio, cálido. Cântico do regresso, sopro do regresso. Os muros apenas ecos. Presença, presença. Inspiro o fim. Cresce e multiplica-te anjo. Os muros apenas ecos. Cresce e multiplica-te. As portas estão escancaradas, anjo. Cresce e multiplica-te. O íntimo retorna. Silencioso, sereno, central. Nudez, mãos. Permanecem sóbrias. Os olhos soçobram, devagar. A boca ergue-se, devagar. Mãos abrem, mãos fecham. Nua, estranho como a carne amolece entre os dedos. Mastigo, deslizo, mastigo. Mais tarde o prazer grita por ti. Um grosso templo de frescura. Que nenhum nome permaneça. Que se calem as vozes. Que se abram as vozes. Que as vozes chorem. Que o choro não se canse. Que seja húmido e vermelho. Que arrase com os olhos que lacrimejam. Que nenhum momento se vanglorie. Cerrados os olhos, acordamos. Muito tarde ejaculamos o sombrio. Como e saboreio as memórias dos antepassados. Carcaças de cão esventrado. Calaram-se. Estamos sós. O túmulo que grita. Meia noite, anoitecer, meio dia, amanhecer. Nestes se exalam o suor e a rosa dos dias. Autofagia de sombras. Mais tarde o sexo endurece. Tragamos de um só trago o branco sol do sopro silencioso. Agora, é o fim. O gozo da luz que brota do negro absoluto. Agora, é o último dia. A morte virá porque não há para eles mais do que a morte. Virá mais cedo ou mais tarde, mas virá. Sempre virá porque o que morre não está vivo e nunca vive. Só o que não vive morre. A vida não provém da morte, a vida mostra a morte, anjo. A vida eclode em vida, anjo. A vida eclode em vinho, anjo. A vida eclode em fecundação e alívio neste chão irredutivel onde com gozo me insurjo.





Jim Morrison, *Celebration of the Lizard King*

# BIOGRAFIAS

## Hugo Calhim Cristóvão

Coreógrafo, Encenador, Pedagogo, Investigador Integrado no grupo "Raízes e Horizontes da Filosofia em Portugal" do IFFLUP. Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, com tese: "Actor-Network Theory: Methodology and Ontology. An eventual irreduction of Philosophy to be". Mestrado em Filosofia Contemporânea – FLUP (19), com a dissertação "The Dionysian, Zos vel Thanatos, and the Zoetic Art – Sorcery of Austin Osman Spare". Licenciatura em Filosofia – FLUP (18). Membro do Instituto de Filosofia da FLUP. Licenciatura em Teatro – Ramo de Interpretação e Direção de Atores, na ESMAE–IPP. Criador do grupo de pesquisa "NuIsIs ZoBoP", onde dirige regularmente os processos de investigação continua "Thanateros – Trainings psicofísicos e psicovocais de descontextualização activa para performers" e "Ex Nihilo- Estratégias de criação livre e improvisação sistemática"."Para o mesmo grupo criou, escreveu, e dirigiu *ABBADON* para Paula Cepeda Rodrigues e *SHE WILL NOT LIVE*, *VELEDA* e *ZOS (She Will Not Live)*, para Joana von Mayer Trindade. Coaching e Dramaturgia nas peças *SALTUS*, *NAMELESS NATURES*, de JvMT. Dirige conjuntamente com Joana von Mayer Trindade as peças *MENINAS*, *BETWEEN BEING AND BECOMING*, *O CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO* e *DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE*, *MYSTERIUM CONIUNCTIONIS*, *DOS SUICIDADOS – O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE*, *FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO*, *PORTRAIT OF A DANCER AS VELVET*. Lecionou a Oficina de Expressão Dramática I e OFD II no ensino secundário. Lecionou as disciplinas Corpo e Movimento Cénico II e III Improvisação II, na licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Orientou teses de mestrado e de licenciatura de Joana von Mayer Trindade (HZT Berlim – University of the Arts) e Paula Cepeda Rodrigues (U.Évora). Destaca, fora da Nuisis Zobop, as experiências de trabalho com Conceição Nunes, Polina Klimovitskaia, Rogério de Carvalho, Malcolm Morrison, Min Tanaka (Butoh), Christinne de Villepoix, Laurie Booth, Thomas Richards, Andrezj Mayak, Andrezj Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov.

## Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Intérprete e Professora. Mestre em SODA-Solo/ Dance/ Authorship, U. Artes de Berlin UDK/HZT 2013. Licenciada em Psicologia, FPCEUP, 1998. Fundadora com Hugo Calhim Cristovão da NuIsIs ZoBoP (2004). Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea 1999 e Curso Reciclagem Monitores Dança Comunidade 2001, Forum Dança. Curso Essais/Coreografia Dança 2006 no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (Bolseira da F.C.Gulbenkian). Bolseira do Centro Nacional de Cultura no Japão 2002, onde pesquisou e praticou Butoh com Min Tanaka na Body Weather Farm e Budismo Soto Zen Japonês, Zazen Dojo-Antai-Ji. Enquanto intérprete trabalhou com: Antonio Carallo, Wil Swanson, Paulo Henrique, Olga Roriz, Filipe Viegas, Sónia Baptista, Deborah Hay, M.Tanaka, Clara Guerra Marques, Emmanuelle Huynh, Eric Didry, Danya Hammoud, Colectivo Ligna, Isabelle Schad, João Fiadeiro e Yuko Kominami. Conjuntamente com Hugo Calhim Cristóvão, cria as peças de dança: *MENINAS*, *BETWEEN BEING AND BECOMING*, *SHE WILL NOT LIVE*, *VELEDA* e *ZOS (She Will Not Live)*, O *CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO* e *DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE*, *MYSTERIUM CONIUNCTIONIS*, *DOS SUICIDADOS – O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE*, *FECUNDAÇÃO E ALÍVIO NESTE CHÃO IRREDUTÍVEL ONDE COM GOZO ME INSURJO*, *PORTRAIT OF A DANCER AS VELVET*. Da sua autoria destaca as peças: *SALTUS*, *JUSTIN(E)* e *NAMELESS NATURES*. 2011 co-cria e apresenta o solo *CONQUEST* com mentoria de Deborah Hay, Serralves. Peças apresentadas: Festival Trama/Serralves, F. M. Diversos, PT13_Montemor-o-Novo, F. Cumplicidades, ZDB/Espaço Negócio, C. P. Fotografia, F. GUIDance, CNDC'Angers, F. CIRCULAR, F. CORPO + CIDADE, 2ª Plataforma EDN&modul-dance 2014, F. DDD TMP, Uferstudios Berlim e PT21_Montemor-o-Novo. Consultora artística_Dramaturgia/Assistência ao Movimento e à Criação e professora convidada: E. Finger, A. Trincão, Jee-Ae-Lim, Cristina Planas Leitão, Isabel Costa (MA embodied natures FBAUP); PACAP3/Forum Dança, FAICC/C. Instável, Pós-Graduação Dança Contemporânea/ESMAE e BT. 2020 publica o ensaio "Ponto e Caos", livro Construir Futuros/FGA. 1997. Com instituições nacionais e internacionais dirigiu workshops e é mentora de coreógrafos emergentes e alunos: PACAP3/Forum Dança, FAICC/C.Instável, Pós-Graduação Dança Contemporânea/ESMAE e BT. Docente Artes Cénicas Orientais, Curso Formação de Atores Universodade Lusófona do Porto. Docente do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, Disciplina Métodos e Processos de Criação da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa.

BIO

## Afonso Becerra

Dramaturgo, encenador, investigador e crítico. Professor de Dramaturgia na Escola Superior de Arte Dramática da Galiza. Doutor em Artes Cénicas pela Universitat Autònoma de Barcelona. Mestrado e Graduação em Arte Dramática pelo Institut del Teatre de Barcelona, na especialidade de Encenação e Dramaturgia. Licenciado como ator pelo Instituto do Teatro e das Artes Cénicas das Astúrias. Prémio Álvaro Cunqueiro de obras teatrais da Junta de Galiza. Diretor da erregueté | Revista Galega de Teatro, colaborador em diferentes jornais, revistas e na televisão.

Para além de artigos e colaborações em diversos volumes coletivos, tem publicado, como dramaturgo e ensaísta, os seguintes livros: *História da dança contemporânea na Galiza* (Através Editora, 2021), *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática* (Através Editora, 2018), *Textículos dramáticos e posdramáticos* (Laiovento, 2013 e 2014), *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro* (Laiovento, 2012), *Dramatículas* (Laiovento, 2010), *Crio-Xénese* (Laiovento, 2007), *Dramaturxia. Teoría e práctica* (Galaxia, 2007), *O ritmo na dramaturxia* (Universidade da Coruña, 2005) e *Agnus Patris* (Xerais, 2002).

## Alípio Padilha

Fotógrafo profissional. Formação na Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, Movimento de Expressão Fotográfica de Lisboa e Instituto Português de Fotografia Participou em várias exposições colectivas e individuais, como a Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira e o ONEurope - Bienal Artes Plásticas do Montijo. A título individual organizou exposições na DGAJ – Ministério da Justiça, na Galeria Round The Corner (*O JOGO*) no MUDE Lisboa (*I am a strange Loop* – Julho 2010), com Sara Lamúrias e em 2018 na galeria Apaixonarte em Lisboa. Em Artes Performativas, tem trabalhado com inúmeros criadores Clara Andermatt, Cláudia Dias, Companhia Nacional de Bailado, Companhia Olga Roriz, Companhia Teatral do Chiado, João Botelho, Karnart, Pablo Fidalgo, Pedro Zegre Penim, Rui Catalão, Silly Season, Sónia Baptista, Joana von Mayer Trindade & Hugo Cristóvão (...) Institucionalmente foi/é fotógrafo residente do Teatro Nacional D. Maria II, Companhia Nacional de Bailado, da Ruadasgaivotas6, da Duplacena (festival Temps D'Images Lisboa e FUSO Videoarte); Apordoc (Panorama e Doclisboa); IndieLisboa, EGEAC, Teatro Maria Matos, Espaço O Tempo, Latoaria, Fundação Centro Cultural de Belém, (Re)Union Lisboa, Festival do Silêncio, Maxime, Cultursintra. Tem trabalhos editados e publicados pelo Teatro Nacional Dona Maria II, Uzina, INCM, CTT, Centro Cultural de Belém, Tarumba, Flanzine.

## Ana Stela de Almeida Cunha

Doutorada em Linguística Africana pela Universidade de São Paulo e Pós-Doutorada em Antropologia Social pelo ICS – Instituto de Ciências Sociais e CRIA, em parceria com o MRAC (Museu Real de África Central, Tervuren, Bélgica), tendo trabalhado sobre as noções de cura e feitiço na sociedade bacongo (Floresta do Mayombe, Congo/Angola) e na diáspora (Cuba e Brasil). Viveu grande parte de sua vida entre Cuba, Maranhão e Congo/Angola, buscando conhecer melhor as relações tecidas ao longo dos séculos de escravidão naquilo que diz respeito às memórias e identidades. Foi investigadora convidada no Musée Real de l'Afrique Central (Tervuren, Bélgica) e na Universidad de La Habana, onde ministrou aulas entre os anos de 2006 e 2008. Atualmente é investigadora associada no CRIA (Centro em Rede de Antropologia, FCSH, Universidade Nova de Lisboa) e CITCEM (Universidade do Minho). Foi Professora Adjunta na UFMA (Universidade Federal do Maranhão). Desde 2010 tem realizado etnodocumentários. Faz parte da banda Yoka Kongo! que realiza pesquisas musicais afro-atlânticas. É sócia fundadora do InMune (Instituto da Mulher Negra), membro do EducAR (Grupo de Educação Anti-Racista em Lisboa) e coordena a Associação Kazumba (PT). E artivista e faz arte de e para a rua.

## Andrea Azevedo

Filmmaker portuguesa. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto, 2013. Desenvolve o seu trabalho em várias vertentes do audiovisual, tais como a publicidade, fashion films, abarcando áreas como o teatro e a dança. Apesar do seu núcleo de estudo incidir mais sobre o Cinema, a moda e a dança despertam a sua curiosidade, originando assim a vontade de captar material sobre o tema desde 2021. O seu trajeto é marcado, deste modo, pela transversalidade, já que desde o fim da licenciatura passou a manifestar um interesse crescente pela moda e pela dança e as suas várias expressões. Colaborou com o Shortcutz Porto (2014), tem colaborado com marcas como Fly London, Softinos, Buttero, Pé de Chumbo e Bloom Portugal Fashion. Desde 2014 que é colaboradora regular responsável pelo registo de vídeo das criações de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

## Bruno Senune

Inicia os seus estudos em dança no Balleteatro Escola Profissional (2008–2011). Colaborou como intérprete com vários artistas, entre eles Tânia Carvalho, Né Barros, Flávio Rodrigues, Joana von Mayer Trindade, Hugo Calhim Cristóvão, Carlota Lagido, Joclécio Azevedo, André Braga & Cláudia Figueiredo, Mariana Tengner Barros, Victor Hugo Pontes, Margarida Paiva, Miguel Bonneville. Em 2020 integra como performer na reativação das *Instruction Pieces* de Yoko Ono, inserido na exposição *Yoko Ono: The Learning Garden of Freedom*, em Serralves. Desde 2015 que cria os seus projetos autorais: *Lonely* (2015), em colaboração com Flávio Rodrigues; *Malheureux que je Suis* (instalação vídeo, 2016); *Kid As King* (2016) e *A Deriva dos Olhos* (2017) (respectivamente, apoio à criação e internacionalização pela Fundação Calouste Gulbenkian), *Prenúncio de uma profunda melancolia* (2019) – espaço público. É modelo em aulas de figura humana (2010–2020). Desde 2020 que desenvolve interesse e práticas relacionadas com a agricultura.

## Carlos Pimenta

Doutorado em Ciências da Comunicação pela ECATI/ULHT com a tese *Teatro e tecnologia: criação, produção, recepção. Do deus ex machina ao teatro virtual.* Mestrado e Licenciatura em Ciências da Comunicação (FCSH/UNL). Curso de Gestão das Artes/Instituto Nacional de Administração – com Joann Jeffri – Columbia University. Curso de Fotografia (Ar.Co). Perito representante de Portugal junto da UE nas áreas das Parcerias Criativas e Residências Artísticas – Work Plan for Culture. Membro da Companhia do Teatro Nacional D. Maria II (1979–2001). Coordenador do Departamento de Teatro do Instituto Português das Artes do Espectáculo / Ministério da Cultura (1997–2001). Consultor do Instituto Camões para a internacionalização das artes (2006–2009). Publicou diversos artigos sobre cultura e teatro, em revistas nacionais e estrangeiras. Tem realizado diversas ações no domínio da formação profissional, consultoria, ensino e gestão cultural. Tutor do Módulo de Teatro da Pós-Graduação em Cultura Portuguesa Contemporânea (CVC – Instituto Camões/Universidade Aberta). Tem diversas participações, como ator, no teatro, televisão e cinema, e dirigiu mais de três dezenas de espetáculos. Professor na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e diretor da Licenciatura em Artes Dramáticas da Universidade Lusófona do Porto. Consultor de Oeiras 27 (cidade candidata a Capital Europeia da Cultura). Em 2004 foi distinguido pelo Governo Francês com o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras.

## Celeste Natário

Doutorada em Filosofia pela FLUP/UP. Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Enquanto investigadora, tem-se dedicado, em particular, à filosofia e cultura portuguesas, tendo publicado: *O Pensamento Dialéctico de Leonardo Coimbra: reflexão sobre o seu valor antropológico* (1997); *O Pensamento Filosófico de Raul Proença* (2005); *Entre Filosofia e Cultura: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX* (2008); *Itinerários do Pensamento Filosófico Português: da Origem da Nacionalidade ao Século XVIII* (2010); *Pascoaes: Saudade, Física e Metafísica* (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o projeto de investigação *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal* (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto).

## Claudia Galhós

Jornalista e escritora nasceu em Lisboa, em 1972. Escreve sobre cultura em geral, artes performativas e dança em particular para jornais desde 1994, em publicações como BLITZ, O Independente, Público, Jornal de Letras, Mouvement, Visão, entre outros. Escreve sobre artes performativas para o semanário Expresso desde 2005. Para a televisão, foi editora do magazine cultural semanal sobre cultura *AGORA* e *Palcos AGORA* (RTP2, 2012 a 2015), e editora do suplemento semanal *Artes de Palco*, do programa *Magazine* (RTP2, 2004 a 2006). É autora dos livros de ficção: *Sensualistas* (2001); *Conto de Verão* (2002); *O Tempo das Cerejas* (2007), todos pela editora Oficina do Livro/Leya. É autora dos livros sobre dança e/ou artes: *Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro* (2006, Assírio & Alvim); *Pina Bausch – Sentir Mais* (ensaio biográfico, Don Quixote, 2010); *15 anos do Espaço do Tempo* (2016, Centro Coreográfico de Montemor-o-Novo, de Rui Horta); *Colher para Semear – 25 anos de GDA/10 anos de Fundação GDA* (2021, edição Fundação GDA). Foi editora e autora do livro *There is nothing that is beyond our imagination* (2015, no âmbito da rede europeia "Imagine 2020 – Art and Climate Change", que reúne 10 teatros europeus, liderada pelo Kaaitheater, em Bruxelas).

## Cláudia Marisa

Professora Coordenadora na ESMAE. Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da UP. Doutorada em Motricidade Humana – Dança (FMH), com mestrado em Sociologia (FLUP), bacharelato em Teatro (ESMAE), licenciatura em Sociologia (FLUP). Conta com inúmeras publicações, destacando-se as mais recentes: *Atos de representação: verosimilhança e simulacro*, In Coleção *Cadernos da Pandemia*, do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, 2021; *Dancing Lady: Serei uma Estrela*, In *Avanca Cinema*, 2021, *Os últimos minutos antes da memória futura*, In *Volt #0 Corpo Arquivo* – outubro de 2020; *A propósito de: "Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade"*, In *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, de NuIsIs ZoBoP / Instituto de Filosofia, 2019; *Eurydice après Orphée: la technologie comme langage dramaturgique pour une narrative chorégraphique*, In *Corps en scène, l'acteur face aux écrans* (Paris: Entretemps, 2018); *Algures entre o corpo e a representação*, In *Da insacibilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre,* de NuIsIs ZoPoP /Instituto de Filosofia, 2017; *Dance and Landscape*, Lietuvos musikos ir teatro akademija, 2017. Desde 1993, participa em colóquios, tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições portuguesas, bem como em instituições estrangeiras. Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística, desde 1994, como encenadora, dramaturgista e coreógrafa, em colaboração com inúmeros teatros e festivais.

## Eduardo Ferreira

Designer gráfico e ilustrador. Tem trabalhado principalmente com artistas, associações e outras plataformas de produção cultural, como André Catarino, Diego Machargo, Pedro Barateiro, Tiago da Neta, Leonor Noivo, Ico Costa, Cinema Ideal, Royal_Cine, Cinema Bioscoop, Dutch Cinema – Films from the Netherlands, Dutch Centre, NuIsIs ZoBoP, BACtéria – associação cultural, Cristina Planas Leitão, Teatro Bravo, Esquire Magazine, Fyodor Books, O Lado Esquerdo Editora, Re.vis.ta, Revista 4, Museu do Aljube Resistência e Liberdade, Galeria Zé dos Bois, Neat Records, entre outros. É membro da Oficina do Cego – Associação de Artes Gráficas onde desenvolve o projecto de auto-edição *Rua.*

## Ezequiel Santos

Docente do ensino superior, na área das ciências sociais, e psicoterapeuta. Tem investigado e publicado sobre a relação entre turismos, coletivos artísticos e cidades. É diretor na Forum Dança e participou, desde 1996, em eventos de intercâmbio experimental e coreográfico com mais de uma centena de autores e de instituições na Europa, na América do Norte e do Sul e no Médio Oriente. Programador convidado pela EIRA para *Cumplicidades – Festival Internacional de Dança de Lisboa* (edições de 2015 e de 2016). Estudou fotografia na Ar.Co (Lisboa), teatro e dança em Lisboa e Nova Iorque, e concluiu o II Curso de Monitores de Dança para a Comunidade da Forum Dança em 1993. Dançou em criações de Madalena Victorino, Rui Nunes e Francisco Camacho entre 1990-1996 com apresentações na Europa. Tem escrito para várias publicações de dança europeias e participou em colóquios internacionais nas áreas da dança e do turismo criativo, enquanto moderador ou conferencista, na Europa, na Ásia e no Brasil.

## Hugo Monteiro

É Licenciado e Doutorado em Filosofia, na especialidade de Filosofia Contemporânea. Na Escola Superior de Educação, onde exerce a sua docência, mas também em contextos diversificados dentro e fora da Academia, dedica a sua intervenção à Educação, à Estética e ao cruzamento entre Filosofia e Literatura. No contexto de investigação, dedica-se também ao pensamento e literatura em português, na interseção entre poesia, artes plásticas e filosofia, com textos em livros e revistas ou participação em colóquios. Foi cotradutor, com Fernanda Bernardo, do livro de Jean-Luc Nancy, *O peso de um pensamento, a Aproximação* (Palimage, 2011). Para além dos textos e artigos que vem produzindo, sublinhe-se a publicação, em 2014, do livro *Maurice Blanchot. A Literatura nos Limites da Filosofia* (Palimage). Foi distinguido, no ano de 2009, com o Prémio Extraordinário de Doutoramento, concedido pela Faculdade de Filosofia de Universidade de Santiago de Compostela.

## Jérémy Pajeanc

Nascido em Paris, onde realizou a sua formação inicial, Jéremy Pajeanc é artista plástico e professor. Vive e estuda atualmente entre o Porto e a Marinha Grande.

Leciona, no Lycée Français International de Porto, Artes Plásticas e História da Arte. Também lecionou na Escola Superior de Educação do Porto (2013-2016), no curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas. Formado em Artes Plásticas, Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Desenvolve em paralelo uma investigação sobre a relação entre Arte e Ciência no vidro / Arte e História, em colaboração com o Cencal. Trabalha sobre os fluxos migratórios e os grandes êxodos que formaram a cultura ocidental contemporânea, campo para onde tem direcionado o seu trabalho. Tem exposto regularmente, individualmente ou em coletivo, e participado em diversas conversas e conferências em cidades nacionais e internacionais. Já foi distinguido por diversos prémios nacionais e internacionais. Membro do grupo *Expedição*, associado da *Saco Azul Ass.Cul.* no Maus Hábitos, Porto. Fundou em 2018 com Maria Trabulo o projeto *In Spite Of*, espaço de apresentação e reflexão de actividades artísticas. Realizou, em colaboração com Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, a cenografia da peça *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (2018/19) e da peça *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* (2020/21).

## João Peixoto

Fotografo de espetáculo, música como outras artes performativas. No seu percurso profissional, destaca a participação no projeto Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura (2010–2013). Neste projeto, integra a equipa de comunicação como Fotógrafo Oficial, Editor de Imagem e Coordenador de Fotografia. Em simultâneo fica responsável pela construção e edição do arquivo de fotografia e vídeo de memória futura de Guimarães 2012. Destaca igualmente a integração na equipa do projeto de promoção cultural Rota do Românico, como fotógrafo oficial. Tem trabalhado continuamente em regime de freelancer desde 2008, tendo já participado e dirigido produções fotográficas de produto, moda e artigos editoriais, bem como fotografia de espetáculo e evento, quer para marcas comerciais, quer para organizações culturais e artísticas.

## João Sousa Cardoso

Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Paris Descartes (Sorbonne). Encenou *Sequências Narrativas Completas*, a partir de Álvaro Lapa, com estreia no Teatro Nacional D. Maria II, em 2019. Dirigiu o TEATRO EXPANDIDO!, no ano de reabertura do Teatro Municipal do Porto, em 2015. Publicou os livros *Sequências Narrativas Completas* e *A Espanha das Espanhas*, em 2020. Professor na Universidade Lusófona. Escreve regularmente ensaio para a revista Contemporânea e o jornal Público.

## Mário João Correia

Investigador do Instituto de Filosofia, FLUP. Doutorado em Filosofia pela FLUP, com a tese *De sufficientia praedicamentorum: suficiência e distinção das categorias na escolástica medieval.* Mestre em Filosofia (FLUP), com uma dissertação sobre Gomes de Lisboa, filósofo e teólogo escotista do Renascimento, do qual publicou uma nova edição bilingue da *Questão muito útil sobre o sujeito de qualquer ciência, principalmente, porém, o da filosofia natural* (Coleção Imago Mundi, Afrontamento, 2016) e do inédito *Escrito sobre as Questões Metafísicas de António André* (Coleção Imago Mundi, Afrontamento, 2018). Tem vindo a publicar artigos e a participar em colóquios sobre diversos assuntos relacionados com a Escolástica Medieval e a Escolástica Tardia. Participa como autor nas reflexões e edições dos projetos artísticos de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade. É guitarrista na Orquestra de Guitarras e Baixos Eléctricos (OGBE). Como poeta, publicou os ciclos de poemas *A Insónia* (Prémio Revelação Manuel Maria Barbosa du Bocage, LASA, 2009) e *filmes mudos (dedicado a Silent Movies de Marc Ribot)* (A Bacana, 2018), e prepara-se para lançar o livro *crisálida* (Officium Lectionis, 2022).

## Noémia Herdade Gomes

Licenciou-se em Artes Plásticas – Pintura (FBAUP, 1993), tendo realizado o mestrado em Theatre Design (Slade School, 1997), University College of London (UCL). Doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (2011), com a tese *Desenho - Interacções e extensões no processo, projecto e obra artística. Caso de estudo William Kentridge* (2011), desenvolvida durante o período que viveu em Johannesburg (2006–2010) e em que colaborou no estúdio do artista William Kentridge. A tese foi galardoada com o Premi Extraordinari de doctorat pela Universidade de Barcelona em 2013. Ensinou na Escola Superior Artística do Porto (ESAP 1998–2001) e na Escola das Artes da Universidade Católica (1999–2001). Desde o ano 2000, é professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), na qual é professora assistente desde 2011. Em 2012, integrou o centro de estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU–FAUP) no grupo Arquitectura: Teoria, Projecto, História (ATPH), onde se encontra a coordenar o projeto de pesquisa "A Coleção de Desenhos". Os seus interesses de investigação centram-se atualmente nos desenhos dos alunos da FAUP, utilizando novas tecnologias e arquivos digitais, bem como extensões do Desenho, para diferentes públicos, e reinventando a linguagem do desenho, em particular a observação. Além da sua prestação como docente e investigadora, mantém uma produção artística constante, concretizando projetos de artes visuais e curatoriais.

## Os Fredericos

Os Fredericos são uma produtora de cinema, televisão e publicidade, nascida da experiência de uma equipa que aborda diferentes realidades, onde está implícito um tratamento artístico e cinematográfico. Com técnicas especializadas nas áreas das artes plásticas, nas artes digitais, música, fotografia e design. Reúnem fatores de linguagem e de criação original no território da imagem e do som, bem como na narrativa, reforçando a disseminação e contaminação das mensagens e símbolos. A sua experiência cobre várias áreas da comunicação visual.

## Paula Cepeda

Desde 2018, exerce funções de apoio à Produção Executiva e à Edição nos projetos da NuIsIs ZoBoP. Técnica de Linguística. Técnica de Contabilidade. Atriz. Formadora. Lic. em Linguística pela FLUP/UP (2013). A terminar o mestrado em PLS/PLE (FLUP/UP). Em 2013, torna-se colaboradora ativa do Centro de Linguística da U.P. onde: participou no congresso JADIS III – III Jornadas de Análise do Discurso (2013 – FLUP/UP) com comunicação *Análise Discursiva de um texto opinião: Subtilezas político-humorísticas de Ricardo Araújo Pereira*; foi coorganizadora das JADIS IV - The Discourse of Science - IV Jornadas de Análise do Discurso (2014–FLUP/UP); contratada para a recolha de dados e transcrição de discursos orais (2014–CLUP). Membro da NuIsIs ZoBoP. Membro do grupo de fonologia Phon_Up do CLUP/FLUP-UP. Lic. em Estudos Teatrais (Vocacional) pela U. Évora (2005). Formação no Institut del Teatre (Barcelona), nos cursos de Encenação e de Interpretação Gestual. Formação na NuIsIs ZoBoP. Frequência da Lic. em Economia (FEP/UP,1998). Como atriz trabalhou com: Carlos Pessoa, Luís Varela, José A. Ferreira, Carlos A. Machado, Hugo Calhim Cristóvão (HCC), CCB, Nigel Ward, Regina Goerges, Lee Breur e Polina Klimosviskaya. Escreveu *Mergulho da mesma maneira que o sangue me corre nas veias*, tese com orientação de HCC e José A. Ferreira (U. Évora). Intérprete em vários espetáculos, destaca: *Abbadon*, escrito e dirigido por HCC, e *Veleda* de HCC e JVMT.

## Paulo Costa

Baterista e percussionista versátil, que se envolve em vários projetos de diferentes estilos musicais, tais como Jazz, Música Improvisada, Músicas do Mundo, Música Contemporânea e Clássica. Nasceu em 1974 e iniciou-se na Bateria como autodidata em 1995. Em 2000 decidiu abandonar os estudos superiores de Engenharia e dedicar-se integralmente à música. Em 2007 licenciou-se em Percussão na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo. Líder e Compositor do grupo *pLoo* com o qual gravou os discos *PELE DE PAPEL* (Carimbo Porta-Jazz, 2018) e *ESTEREOGRAMA* (Carimbo Porta-Jazz, 2015); membro fundador do grupo *Glauco* com o qual gravou o disco *Azul Estranho* (Edição de Autor, 2011) e do grupo *Triedro* com o qual gravou os discos *Zemer Tarang* (RPM, 2019) e *Triedro* (RPM, 2016). Desde 2010 tem exercido atividade como compositor e músico acompanhador de dança contemporânea e desde 2014 colabora com a NuIsIs ZoBoP. Realizou música original para as peças: *MENINAS, O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno, Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre* e *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo,* de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. Paulo Costa leciona Percussão no Conservatório de Música do Porto.

## Pedro Nabais

Desenhador de Luz | Light Designer; Freelancer. Licenciado em design de Luz e Som pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2009–2013. Termina a Escola Profissional de Gaia na área de Técnico de Electrónica, Automação e Comando, 2007–2009. Realiza o desenho de luz dos seguintes espetáculos: *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* (2021), de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade; *[HOSE]* (2019) de Daniel Seabra, que estreia no festival *LEME*. *Barry White Gone Wrong* (2019), no Theatro Circo; *Pathos* (2019), de Cátia Pinheiro e José Nunes (Estrutura), em co-autoria com Daniel Worm. *Só Que Não* (2018), Busca-Pólo (espetáculo inserido no Ciclo *Palcos Instáveis* da Companhia Instável). Direção, Coreografia e Interpretação: Francisco Pinho, João Dinis Pinho e Dinis Santos, *The End* (2017), de Cátia Pinheiro & José Nunes + André Godinho. Programador de Luz dos espetáculos de Filipe La Féria, de setembro de 2013 a agosto de 2015: *Eu Saio na próxima e Você?, Oliviae Eugénio, A volta ao mundo em 80 minutos, Aladino, Portugal à Gargalhada, República das Bananas* e *O Principezinho. Plim* (2013), com texto e encenação de José Miguel Braga (Produções Fora de Horas, PiFh, Braga). Técnico de Luz do Teatro de Ferro de abril de 2009 a setembro de 2012, entre outros.

## Rui Lopo

Doutorando em Filosofia FLUL. Licenciatura Filosofia FLUL. Membro da direção da Associação Agostinho da Silva e do grupo de estudo do seu espólio até 2012. Membro de: C.Filosofia da U.Lisboa, Instituto de Filosofia da U.Porto, Centro de Estudos do Pensamento Português da Universidade Católica e do I. Filosofia Luso-Brasileira. Colaborador do projeto de estudo do espólio de José Marinho. Diversos artigos publicados na área da cultura e filosofia portuguesa e da filosofia da religião. Tem-se dedicado ao estudo de Raul Leal, publicando *A Ideia e a Visão de Deus de Raul Leal: Introdução às dificuldades do seu estudo*, no volume *A Questão de Deus na História da Filosofia* organizado por Leonor Xavier, editado pela ed. Zéfiro e pelo CFUL, Lisboa, 2008. Organizou na FLUP em Abril–Maio de 2009 o ciclo de conferências *Raul Leal e a Tradição Cultural e Filosófica Portuguesa,* no Grupo de Investigação Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal do IF, FLUP. Publicou na revista Pessoa Plural, nº3, da Universidade de Brown, o ensaio *Um sublimado furor diabolicamente divino*, com apresentação e transcrição de inéditos de Leal. Participou na A. Ciências de Lisboa, na Sessão comemorativa do Centenário de Orpheu, 2015, com *O Caminho do Sublime: Raul Leal no Orpheu*. Na FLUL, 2016, colóquio internacional *Exílio e Centauro: o Modernismo em revista(s),* com *Raul Leal: A sua ânsia tendencial apenas exprime a fatal fusão futura*. Em 2016, participou na Quinta Edição dos Colóquios Luso-Galaicos sobre a Saudade com intervenção publicada: *Vertiginismo, Orfismo e Saudosismo: aproximação sem ismos a Raul Leal*. Em 2017, apresentou no Colóquio Internacional Centenário do Futurismo, organizado pelo CLEPUL na FCG, a comunicação *Raul Leal na revista Portugal Futurista*. Prepara para Arte Teoria, da FBAUL, estudo da contribuição filosófica de Raul Leal para a Vanguarda estética portuguesa. Prepara para edição um conjunto de textos inéditos e dispersos de Raul Leal.

## Sara Gil Agostinho

Inicia o seu percurso na dança através do ballet clássico sob a orientação da professora Teresa Gouveia na Academia de Dança do Centro Norton de Matos de Coimbra. É aceite na Royal Ballet School, Londres, iniciando a sua formação vocacional em dança, 2014. Inicia os seus estudos profissionais na Rambert School of Ballet and Contemporary Dance em Londres, onde trabalha com coreógrafos como Jason Mabana, Charlotte Edmonds, Martin Lawrence e Kim Brandstrup. Conclui os estudos na Rambert School, com o título First Class Honours Degree em Ballet e Dança Contemporânea (Licenciatura em Artes) pela Universidade de Kent. Ingressa na companhia *Verve* e no programa de Mestrado da Northern School of Contemporary Dance, Leeds, sob a direção artística de Matthew Robinson, 2019. Trabalhou nas criações de Botis Seva, Mari Carrasco, Lali Ayguade e Douglas Thorpe. Em 2021, trabalha em colaboração com artistas multidisciplinares das artes visuais, performáticas e fotográficas como Carlota Dos Santos, Agnes? e Magnus Westwell. Conclui o Mestrado em Dança Contemporânea pela Universidade de Kent em conexão com o seu percurso na companhia *Verve*, 2021. Desde novembro 2021 que colabora com a NuIsIs ZoBoP na peça *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* e na peça *Portrait of a Dancer as Velvet*, de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade.

## Sofia Vilar Soares

Psicóloga Clínica e da Saúde, Psicoterapeuta (Ordem dos Psicólogos Portugueses). Estudos Avançados em Avaliação da Personalidade e Tratamento Psicológico e Doutorada em Fundamentos Psicanalíticos (área clínica e psicopatologia) pela Fac. de Filosofia da Univ. Complutense de Madrid. Especialização em Musicoterapia (E.S.Educação–Porto). Membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise e da Sociedade Portuguesa de Psicossomática. Professora Auxiliar Convidada na U. Católica Portuguesa (Braga), colabora também como docente na Especialização Clínica em Psicoterapia Psicodinâmica e no Mestrado de Psiquiatria e Psicoterapia Psicodinâmica da Fac. de Medicina da UP. Supervisora clínica na Euro-Latin American School of Psychosomatics. Interesse na investigação da relação entre Música e Psicanálise e em Psicossomática Psicanalítica: o lugar do corpo. Colaborou ainda como autora em *Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade*, uma criação de NuIsIs ZoBoP: Joana von Mayer Trindade / Hugo Calhim Cristóvão (2019).

## Susana Neves

Fotógrafa. Tem vindo a acrescentar o Retrato e o Documental ao grosso do seu trabalho, a saber: a fotografia de cena de espetáculos de teatro, música e performance. Licenciada em Arte e Comunicação, Ramo Fotográfico, pela ESAP, fotografa regularmente para o Teatro Nacional São João, o Comissariado Cultural da FEUP e eventos como o FIMP. Colabora com grupos como o Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Ferro, com artistas como Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão / NuIsIs ZoBoP, no projeto *Vecindarios* de Silvia Moreno e com a publicação *Mola*. Colaborou com o Circular – Festival de Artes Performativas de Vila do Conde, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Comédias do Minho e o FITEI. Em 2014, com o apoio da DGArtes e do CAUP desenvolveu o projeto *Astro Homus*, em parceria com o astrofísico Pedro Figueira, resultando uma exposição fotográfica itinerante e um livro. Em 2011 e 2012, esteve envolvida na criação dos projetos *Olha lá* e *ai Maria* com a Associação 10pt – Criação Lusófona. Expôs individualmente e coletivamente em países como Portugal, Espanha, Brasil e Suíça.

## UN T

UN T surge pelas mãos de Tiago Silva e Joana Cardinal após concluírem o curso de Design de Moda do Modatex Porto. A marca emerge de um mútuo interesse pelas artes visuais e o principal objetivo passa pela intervenção de matérias inusitadas e reaproveitadas, transformando-as em novas camadas de pele, desenvolvendo desta forma uma nova visão de construções formais que nascem de matérias únicas trabalhadas manualmente. UN T é a mescla de uma estética maioritariamente plástica com uma abordagem vanguardista dos conceitos de beleza e sustentabilidade têxtil. São responsáveis pelos figurinos das peças *Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre* (2017), *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (2019) e *Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* (2021), de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.



Projeto

Coprodução

Residências Artísticas

Residência de Coprodução

Parcerias

Projeto finaciado por

