

O CÉLII É APENAS UM  
DISFARCE AZUL  
DO INFERNO



O CÉU É APENAS UM

DISFARCE AZUL

DO INFERNO

5 **CRONOLOGIA**

6 **TREVAS** > *Poema de Teixeira de Pascoaes*

8 **APRESENTAÇÃO**

9 **INTRODUÇÃO** por Maria Celeste Natário e Maria Luísa Malato

10 **O (RE)NASCER DE “O CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO”** por Hugo Calhim Cristovão

12 **CARTAZES**

16 **IMPrensa**

21 **GALERIA**

39 **(RE)FLEXÕES**

40 • Azul é o Corpo Sacrificado por Cláudia Galhós

45 • O Disfarce do Azul por Cristina Aguiar

46 • The Paradise is a Tribe- Heaven is just a Blue Disguise of Hell por Beatrice Lapadat

48 • Conversa “Céu E Inferno No Pensamento Português Contemporâneo” Biblioteca Municipal de Viana do Castelo

51 • Entrevista realizada para a Rádio Terra Nova Centro Cultural de Ílhavo

53 • “Entre o Céu e o Inferno.” por Maria Luísa Malato

56 • “Sobre a origem do mal” por Costa Macedo

59 • “(...) entre o céu e o inferno, entre o branco e o preto, há muitos cinzentos pelo meio (...)” por Luís Amaral

61 • O Céu e o Inferno ou a persistência, desistência e insistência no além por Rui Lopo

67 • A simbólica teosófica em «para a luz» de Teixeira de Pascoaes por Maria Manuela Brito Martins

71 • Fragmentos atávicos na relação com o além na religiosidade popular por Cristina Aguiar

74 • O Inferno para Saramago, a partir de uma leitura do seu Ensaio Sobre a Cegueira por Fernanda Moura Pinto

77 • Clareiras no Céu aberto ou o Cimo Branco onde o Ser Divino, em silêncio, se respire um opúsculo sobre o pensamento teo-teleológico de António Ramos Rosa por Joaquim Pinto

80 **BIOGRAFIAS**

• Hugo Calhim Cristovão

• Joana von Mayer Trindade

• André Araújo

• Andrea Azevedo

• Beatrice Lapadat

• Bruno Senune

• Cláudia Galhós

• Cristina Aguiar

• Costa Macedo

• Fernanda Moura Pinto

• Hugo Amadeu Santos

• Joaquim António de Jesus Palma Pinto

• Luís Amaral

• Maria Celeste Natário

• Maria Luísa Malato

• Maria Manuela Brito Martins

• Paula Cepeda

• Paulo Costa

• Rui Barbosa

• Rui Lopo

• Silvana Torrinha

• Xana Novais

O CÉU É APENAS UM  
**DISFARCE** AZUL  
DO **INFERNO**

Direcção & Coreografia:

Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade

Interpretação:

André Araujo, Joana von Mayer Trindade e Xana Novais

ESTREIA : Bruno Senune, Joana von Mayer Trindade e Xana Novais

Música original:

Paulo Costa

Luz:

Rui Barbosa

Fotografia:

Silvana Torrinha

Vídeo:

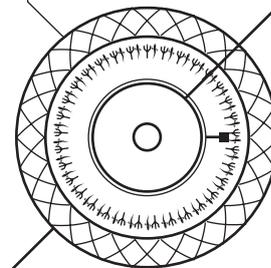
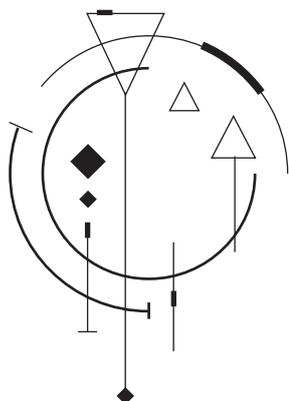
Andrea Azevedo

Design:

Hugo Amadeu Santos

Co-produção:

Festival Cumplicidades



Projeto:

- Nuisis Zobop
- 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

Residências Artísticas:

- Centro Cultural "George Apostu", no contexto do "MAP-SHARING OF PROCESSES" / "E-Motional: rethinking dance" (Bacau, Roménia)
- Balleteatro (Porto)
- Companhia Instável (Porto)
- Circolando e Circular Festival de Artes Performativas (Vila do Conde)
- Centro Cultural da Gafanha da Nazaré

Agradecimentos:

- Tertúlia Crioula Portuense
- Drumming - Grupo de Percussão
- Nuno Guimarães
- Forum Dança
- Renato Epifânio

Projecto financiado pelo:

- Governo de Portugal/Secretário de Estado da Cultura/Direcção-Geral das Artes.
- Fundação GDA

**Duração aprox.**

45 min

**Classificação etária**

M16

2015

MAIO

[APRESENTAÇÃO EM PROCESSO]  
13 - 28 de Maio  
Centro Cultural George Apostu  
Bacau (RO)

JUNHO

JULHO

AGOSTO

27 Julho - 31 Julho, 19h-21h30  
**WORKSHOP** "Práticas de Libertação"  
com Joana von Mayer Trindade e Hugo  
Calhim Cristovão  
Tertúlia Crioula Portuense,  
Faculdade de Engenharia da  
Universidade do Porto  
Porto

SETEMBRO

OUTUBRO

[ESTREIA]  
2 de Outubro  
II.ª Edição CIRCULAR  
Festival de Artes Performativas  
Vila do Conde (PT)

NOVEMBRO

3 de Outubro  
**CONVERSA** Centro de Estudos Regionais (Vila do  
Conde), 11.ª Edição CIRCULAR Festival de Artes  
Performativas, com Maria Celeste Natário, Hugo  
Calhim Cristovão, Paulo Costa e Joana von Mayer  
Trindade

DEZEMBRO

5 e 6 de Dezembro, 14h-19h  
**WORKSHOP** "O Céu é apenas um  
disfarce azul do inferno"  
Forum Dança • Lisboa

2016

JANEIRO

30 de Janeiro, 15h-18h  
**ATELIER** "O céu é apenas um  
disfarce azul do inferno"  
Por Joana von Mayer e Hugo Calhim  
Cristovão • Centro Cultural de  
Ílhavo

29 de Janeiro  
Centro Cultural de Ílhavo

FEVEREIRO

4, 5 e 6 de Março  
Festival Cumplicidades  
Lisboa

MARÇO

7 e 8 de Março, 15h-18h  
**WORKSHOP**  
"Práticas de Libertação"  
por Joana von Mayer Trindade e  
Hugo Calhim Cristovão,  
Culturgest - Festival Cumplicidades  
Lisboa

1 de Abril  
Ufferstudios,  
Berlim

ABRIL

7 de Abril  
Teatro Sá de Miranda,  
Viana do Castelo

MAIO

7 de Abril - 18h  
**COLÓQUIO-DEBATE** "Céu e Inferno no  
Pensamento Português Contemporâneo" | Biblioteca  
Municipal de Viana do Castelo, com Maria Celeste  
Natário, Maria Luísa Malato, Rui Lopo, Cristina  
Aguiar, Maria Manuela Brito Martins, Hugo Calhim  
Cristovão, Paulo Costa e Joana von Mayer Trindade

JUNHO

23 de Maio > 15h  
**COLÓQUIO-DEBATE** "Céu e Inferno no  
Pensamento Português Contemporâneo" | Faculdade de  
Letras da Universidade do Porto, com Profª Doutora  
Maria Celeste Natário, Maria Luísa Malato, Rui  
Lopo, Cristina Aguiar, Maria Manuela Brito Martins,  
Costa Macedo, Fernanda Moura Pinto, Luis Amaral,  
Afonso Cruz, Hugo Calhim Cristovão, Paulo Costa e  
Joana von Mayer Trindade

JULHO

AGOSTO

16 Set a 26 Set, 11h-13h30  
**OFICINA DE CRIAÇÃO**  
"O disfarce do azul" com os alunos  
do 3.º ano de Dança do Balletatro  
escola profissional  
26 Set - 19h Apresentação pública  
da oficina no salão ático do Coliseu  
do Porto

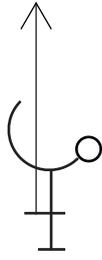
SETEMBRO

26 de Setembro as 19h30

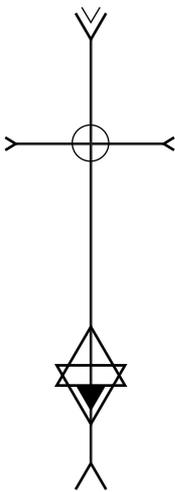
OUTUBRO

31 de Outubro  
**LANÇAMENTO DA PUBLICAÇÃO**

# CRONOLOGIA



# TREVAS



TEIXEIRA DE PASCOAES, "TREVAS",  
in Obras Completas II,  
Lisboa, Bertrand,  
pp. 99-102

Numa treva d' abismo, eu vejo naufragar  
Os seres que descubro à luz desse luar  
Que sobre o mundo chora uma lua de morte...

Um vento de descrença, um frio vento norte  
A árvore do Ideal açoita cruelmente...  
E seus lábios em flor estiolam, numa ardente  
Sede de primavera e fome de Verdade.  
E os seus ramos já nus, hirtos, na imensidade  
Descrevem gestos de loucura e de tristeza,  
Que fazem arrepiar a alma da Natureza...

Uma treva d'abismo as almas asfixia.  
Enquanto a luz do sol é um riso d'ironia  
E é uma gargalhada o soluçar das ondas...  
E enquanto o vento diz palavras hediondas  
E as estrelas do céu são lágrimas perdidas  
Que, nalgum morto olhar, ficaram esquecidas...

E eu vejo a alma humana agonizante e triste,  
Na descrença fatal de tudo quanto existe.  
As pálpebras cerrar à evidência da Luz,  
Como outrora Caifás quando julgou Jesus!  
E abri-las, num assombro, à noite da Mentira,  
Em cujo seio o Mal, numa embriaguez, delira!

Eu oiço a alma humana aflita, no estertor  
Duma agonia cruel, dizer à sua dor:  
«Sou uma sombra, uma mentira, uma ilusão!  
Não sou fonte de luz, mas sim de escuridão...  
A vida não foi mais que um pretexto banal  
Para que, um dia, ó dor, o fantasma do Mal  
Saísse da inconsciência obscura do Universo,  
Onde ele em cada coisa existiu já, disperso!

Eu oiço a alma humana aflita, no estertor  
Duma agonia cruel, dizer à sua dor:  
«Sou uma sombra, uma mentira, uma ilusão!  
Não sou fonte de luz, mas sim de escuridão...  
A vida não foi mais que um pretexto banal  
Para que, um dia, ó dor, o fantasma do Mal  
Saísse da inconsciência obscura do Universo,  
Onde ele em cada coisa existiu já, disperso!

O Amor, a Perfeição, a Justiça e a Verdade  
São como nuvens a fugir na imensidade,  
Que o vento norte numa lágrima condensa  
E que o sol vai beber com uma sede imensa!  
A vida não é mais que este horrível momento  
Em que se chora e sofre, enquanto o doido vento,  
Sem ternura, arrebatada os nossos frios ais,  
Delirante, através dos ermos pinheirais.  
Onde eles deixam, a gritar, sombras estranhas  
Que inundam de pavor o dorso das montanhas!...

## O céu é apenas um disfarce azul do inferno.

O claro mês d'abril é o desganhado inverno  
Mascarado de flor.

De que serve nascer,  
Ter um sonho, um ideal, para depois morrer?...  
E a morte é a podridão, o nada, a cinza fria...  
E a luz que em nós brilhou toda amor e harmonia,  
Em que treva e silêncio ela se converteu...  
A que abismo sem fim, chorando, ela desceu!...  
E quando brilha nos meus lábios um sorriso  
E nos meus olhos a visão do Paraíso,  
Quando mística luz trespassa o nosso ser,  
Talvez, ó negra dor, nosso íntimo prazer  
Torture, sem piedade, ignotos corações!...  
De quantas mortes serão feitas as visões?...  
De quantas dores, para nós, misteriosas,  
Será feito o prazer que enche um perfil de rosas?...

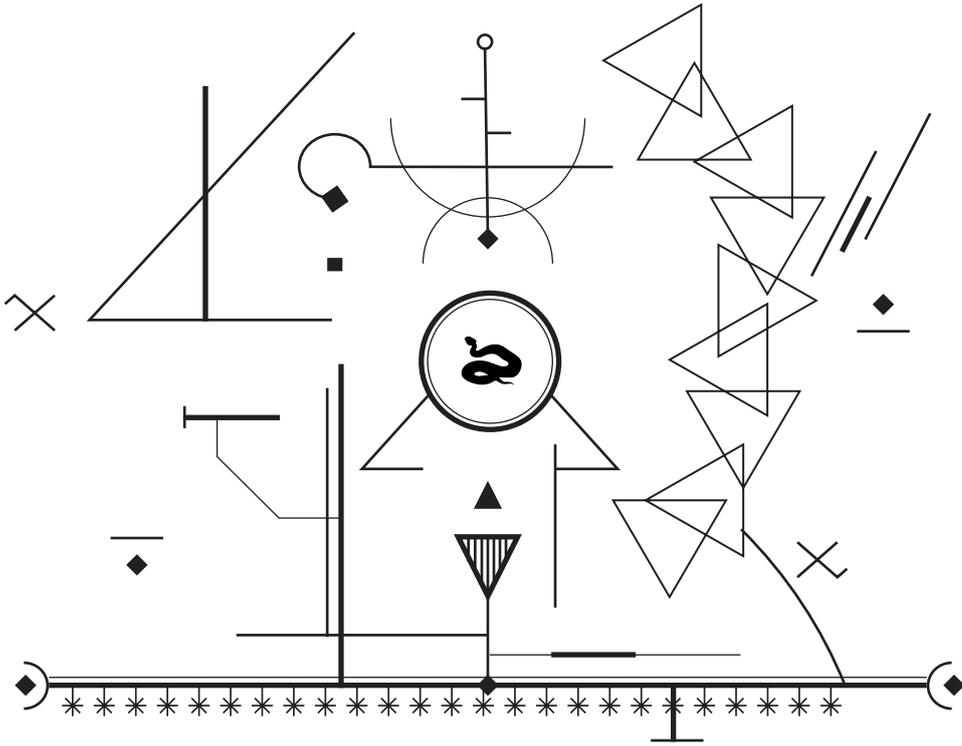
Deus é filho da Dor... se acaso Deus existe.  
Brotou do seu olhar este Planeta triste,  
Como uma lágrima sombria e torturada  
Que no lenço do Azul caiu desamparada!

Corações a brilhar, lágrimas a sorrir.  
Uma asa no azul, uma estrela a fulgir,  
A aurora dum ideal, a luz duma quimera,  
Perfumes a nadar num céu de primavera  
São formas desiguais, são aspectos diversos  
Da dor de Deus que cristaliza em Universos!  
Eis a razão por que somente descobrimos  
De verdadeiro, em nós, as dores que sentimos  
E que afinal também só vivem um instante  
Em pranto diluindo o nosso olhar distante  
Que morre como, à tarde, o fumo que se eleva  
Da paisagem que sente o hálito da Treva!  
Tudo é névoa e ilusão...»

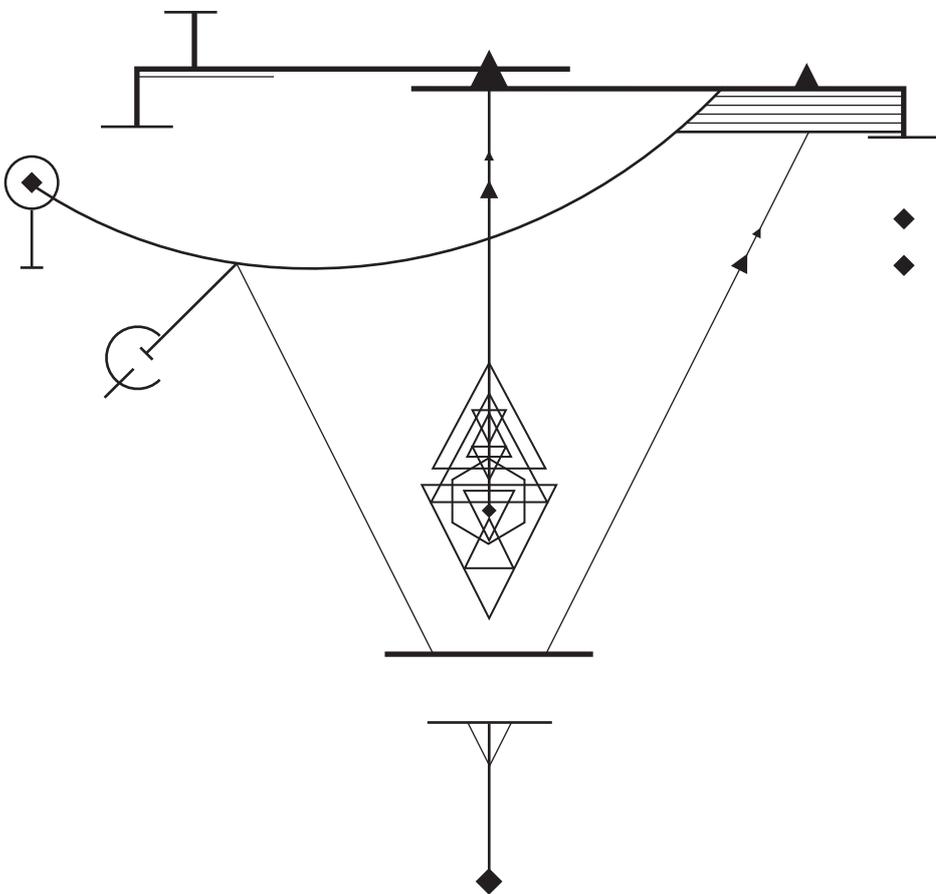
E eu chorei friamente  
Ao ver aquela alma humana tristemente  
À evidência da luz as pálpebras cerrar,  
À Alegria que doira as ondas ao luar,  
À Verdade que fala em cada humilde cousa,  
À Beleza que sonha obscura, misteriosa  
Em cada flor, em cada estrela, em cada fonte,  
E à Bondade que vive e reza em cada monte!...

E, ao ouvir a alma humana, eu tive essa visão  
Do mundo a naufragar num mar de escuridão.  
E a Terra tinha um ar de convés, onde as águas  
Entram, a soluçar desconhecidas mágoas,  
Enquanto, num terror enorme, os marinheiros  
Gritam na sombra espessa e triste dos nevoeiros!...

Do mesmo beijo ideal que prende o céu à terra,  
Nasceram a alma humana e as árvores da serra...  
A mesma luz, o mesmo sonho, a mesma ânsia  
Anima uma floresta e a névoa da Distância...  
No íntimo da pedra esplende a etérea chama  
Que um frágil coração dum santo amor inflama...  
Quantas rochas encontro, à tarde, a meditar!  
Uma pedra, por pouco, é lágrima ao luar...  
Buda aprendeu convosco, ó arvoredos nus,  
E houve um lírio que foi o mestre de Jesus.  
Nos meus olhos murmura a vossa água, ó fontes.  
E um grande sonho eleva os penhascosos montes!  
E um amor, afinal, é todo o Firmamento  
Reduzido a um subtil e simples sentimento...  
Um beijo ardente é o sol. Um abraço a Atração.  
Ó sapo, és uma estrela! Ó lama, és um clarão!  
Quem destrói uma flor, quem mata um ser humano  
Veste de negro luto as ondas do oceano,  
A areia do deserto e as estrelas dos céus.  
Lágrimas onde brilha a oculta dor de Deus...  
E por isso a Justiça, o Amor e a Piedade  
Devem agasalhar na sua claridade  
Qualquer alma que chore, ou d'homem ou de flor,  
Por se ver triste e só na noite duma dor!...



# APRESENTAÇÃO



# INTRODUÇÃO

Maria Celeste Natário  
Maria Luísa Malato

Um verso de Teixeira de Pascoaes, “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno”, deu tema e título ao amplo projeto que nos foi apresentado pelo investigador do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Hugo Calhim Cristóvão. Amplo projeto, sublinhamo-lo, porque diverso nas formas de abordagem: uniu como raramente se unem a poesia, a dança, a filosofia, a música, o teatro no seu sentido mais extenso. Projeto amplo, também porque múltiplo nas suas localizações físicas, apesar da concentração temporal: Bacau, na Roménia, em 2015; Porto, Vila do Conde, Viana do Castelo, Ílhavo, Lisboa, em Portugal, e Berlim, na Alemanha, ao longo da temporada e do ano letivo de 2015-2016.

São os resultados memoráveis dessa jornada, sempre em parte restritos, aqueles que agora e aqui se publicam. Eles falam, porém, pelo invisível que não ficou suficientemente dito: o empenho das partes no diálogo interdisciplinar do todo, a construção, quase ab ovo, de uma linguagem comum nem sempre convencional, o esforço necessário para nos deslocarmos para fora do que se chama eufemisticamente “o nosso lugar de conforto”.

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” tornou-se assim um Tema-Problema. Pensado a partir da obra de Teixeira de Pascoaes (poeta-pensador do século XX, de inequívoca relevância para a cultura portuguesa na atualidade), o “Céu-disfarce-azul-do-Inferno” obriga a vasculhar o Passado e a levantar o Futuro: encontra-se, quer de forma patente quer de forma latente, ao longo das culturas de raiz judaico-cristã, como, talvez de forma menos evidente, noutras culturas; e permanece em nós, mesmo quando a uma visão teológica parecemos alheios, condicionando a nossa forma de sentir e pensar. Tendo na obra de Pascoaes e na produção literária portuguesa uma presença constante, o “Céu-disfarce-azul-do-Inferno” interessa a todos os que são sensíveis às ligações indelévels entre o corpo e a alma, a matéria e o espírito.

Desde a primeira hora apoiada e enquadrada pelo RG Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal (integrada na RL Filosofia Moderna e Contemporânea do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, RG-502-2085 Roots and Horizons of Philosophy and Culture in Portugal), promovem-se assim novos e aprofundados caminhos de investigação que criem alternativa aos rumos mais óbvios. Visa-se aqui um maior e mais esclarecedor conhecimento da nossa cultura e do nosso pensamento, nacional e transnacional, disciplinar e transdisciplinar. Caminhos do futuro que, apesar de todos os esforços que se têm feito, nos importa prosseguir: para que o caminho não seja comido pelas margens.

Remetendo para uma mundividência, não só de natureza religiosa (de raiz judaico-cristã), mas também profana, até pelas fontes anteriores à evangelização cristã na Península Ibérica, a inclusão desses dois espaços imaginários, o Céu e o Inferno, repercute uma visão que foi persistindo ao longo dos séculos, cada vez mais dissociada de uma cultura redutoramente chamada “popular”, em que as fronteiras entre o sagrado e o profano se esbatem, num devir em que a diferença entre o ortodoxo e o heterodoxo deixa, em grande medida, de fazer sentido. Será esse, cremos, um dos grandes desafios do nosso tempo, seduzido pelo radicalismo por recear pensar o sincretismo.

Sem remetermos para o pensamento de Nietzsche, sempre com imprevisíveis implicações, poder-se-á dizer que estamos aqui também num jardim que existe “para além do bem e do mal”. Mas não nos iludamos, porque todas essas visões antigas e novas do céu e do inferno não deixam de, a seu modo, apontar para um bem e para um mal, por vezes de forma muito surpreendente e desconcertante, pelo menos se as virmos à luz das perspetivas tradicionais.

Tal pode explicar-se, desde logo, por uma estrutura comum a todas as visões religiosas ou proto-religiosas (mais ou menos moralistas), em que a presença de uma bipolaridade entre o mais positivo e o mais negativo

(chamemos-lhe ou não bem e mal, céu e inferno) sempre comparece.

Porém, importaria também aqui conseguir perceber, à luz das diversas conceções filosóficas, mais ou menos imbuídas de teologia, do que falamos exatamente quando falamos de Bem e de Mal, de Céu e de Inferno – ou, mais extensivamente, de Amor e da sua ausência, da Paz e da Violência, do que nos aproxima enquanto humanos e do que nos separa... As letras maiúsculas com que muitas vezes identificamos estes conceitos são retóricas: tentam convencer-nos, a nós e aos outros, de que identificamos e definimos objetos que nos fogem, ainda que chamados pelo Nome. As tempestades que geram as trevas são motivadas por quê? O que gera as tempestades? O que gera as trevas? O que gera o bem? E o mal? Quando falamos de Mal, de que tipos de mal falamos nós? Quando falamos de Bem, em quantas pessoas pensamos? Será o nosso Céu o Inferno dos outros? O que nos faz antecipar tantas vezes o Juízo Final, pronunciar aqui e agora a Voz de Deus? Eis algumas questões que encontrámos problematizadas de forma particularmente sugestiva na performance/espetáculo que integrou este projeto.

Salientando a dimensão física e até sensual, encontrámos no projeto um ritmo natural que – pela própria natureza sinestésica (pelos sons, pelas imagens), ou pela sua ordenação cronológica (evidências das performances e das reflexões teóricas que dela partiram ou a ela vieram a dar) – induz um movimento de atração. Parte de uma inicial sutileza, e num crescendo de intensidade, assume contornos que se podem designar até como “brutais”. Como se houvesse aqui uma sublimação do menor que se exalta como ponto de partida e novo ponto de chegada, como se fosse proposta uma dialética que é uma espécie de luta eterna entre uma dimensão mais apolínea, e uma dimensão mais dionisíaca, entre o bem e o mal, entre as trevas e a luz, mas sem que nenhuma das colunas criadas fosse legível por si.

Mesmo que Teixeira de Pascoaes – autor d’Arte de ser Português e d’O Homem Universal, de Para a Luz e d’As Sombras, de À Ventura e de Jesus e Pã – tenha tido como horizonte o regresso ao Paraíso, o mesmo só se tornou possível por via da dor, por via das trevas, tendo chegado a questionar-se, em Duplo Passeio: “que é a vida se não Mitologia?”

Se o autor inspirador deste projeto e deste volume escreveu (precisamente em Para a Luz, num poema intitulado “Trevas”) que viu naufragar “numa treva d’abismo” os seres descobertos à luz de um luar de morte, de descrença, de crueldade, então, de algum modo, a vida pode ser “horível momento” e “o Céu apenas um disfarce azul do Inferno” (verso colhido no poema “Trevas”)... Como poderíamos também prosseguir este projeto perguntando ainda com Pascoaes:

*De que serve nascer*

*Ter um sonho, um ideal, para depois morrer?...*

*E a morte é a podridão, o nada, a cinza fria...*

*E a luz que em nós brilhou, toda amor e harmonia,*

*Em que treva e silêncio ela se converteu...*

*A que abismo sem fim, chorando, ela desceu!...*

*E quando brilha nos meus lábios um sorriso*

*E nos meus olhos a visão do Paraíso,*

*Quando mística luz trespassa o nosso ser,*

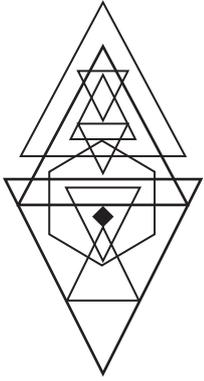
*Talvez, ó negra dor, nosso íntimo prazer*

*Tortura, sem piedade, ignotos corações!...*

*De quantas mortes serão feitas as visões?...*

*De quantas dores, para nós, misteriosas,*

*Será feito o prazer que enche um perfil de rosas?...*



# ◌ (RE)NASCER DE “◌ CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERN◌”



HUGO CALHIM CRISTÓVÃO

◌ texto “Renascença (O espírito da nossa raça)”, de Teixeira de Pascoaes, central no movimento da Renascença Portuguesa (ou Lusitana, para Pascoaes) foi o primeiro de que partimos para a criação. Ainda antes do poema de onde se retira a citação “O Céu é apenas um disfarce Azul do Inferno”. Insere-se no espectro geral de reações ao Positivismo (de Comte) que acabou por determinar o modo de funcionamento (ou o substrato ideológico) da Primeira República. Apesar de outras dimensões em jogo mais prosaicas do que as simplesmente ideológicas ou filosóficas (as condições concretas do país na altura em causa), facto é que a tentativa de importação direta e muitas vezes não crítica de um programa filosófico-científico positivista, sistemático e totalizante, com matizes já na altura bastante pouco consensuais, resultou não em sucesso mas em fracasso. Uma primeira razão conseguimos descortiná-la, com algum cuidado e imaginação, no texto.

Esse programa iria contra o que é dito ser o vivido “dia a dia, hora a hora, no instinto emotivo de um Povo”. Um vivido que não resultaria de “artifícios”, e que não será trazido à tona por “artifícios” (de artes, ou de ciências, é expresso no texto). Um vivido que não se sujeita a programas e reformulações extemporâneas impostas por decreto do exterior, mas que apenas se poderia reconhecer, aceitar, e propiciar. E reconhecendo-o, perceber o que essa instanciação de um vivido singular deseja anunciar, “madrugada”, “alma latente”, “manhã de nevoeiro”, “primavera perpétua”, “casamento”, “síntese íntima”, “ponto onde tudo se cruza”, “beijo com a lágrima”, “amor carnal espiritualizado pela dor”, “Vénus e a Virgem numa só mulher” e, finalmente, “Eterna Renascença”. Procuramos assim, com esta criação, instanciar um vivido singular que se manifestasse dia a dia, hora a hora, segundo a segundo.

Analisando o texto, o que salta ainda à vista no imediato da sua leitura é a grande dificuldade em o categorizar como programático para uma qualquer ação política direta. Ou performativa, no nosso caso. Fala-se, no conteúdo, de Saudade, de Espírito, de Alma, de Beleza, de Génio. Na forma o que se encontra é uma expressão poética de pendor assumidamente místico e profético que termina a fazer brotar da Terra/locus mítico de Portugal uma Santidade exclusivamente sua mas potencialmente universal. Digo da Terra/locus, porque, segundo o que é dito, os “desertos trovejantes” criaram Jeová na Palestina, os “viçosos, harmoniosos vales gregos” criaram Orfeu e Apolo. De Portugal, não geograficamente particularizada no texto, é um dado relevante, ter-se-ia gerado a Saudade. A ilustração literal ficou assim fora de questão.

Percebe-se rapidamente que a Saudade não é no texto concretamente figurada. Não há imagens figurativas diretas daquilo que representa, (como Orfeu, Apolo, Jeová), ou daquilo que com ela se quer traduzir e manifestar. Não existem imagens referenciais, antropomorfizadas e/ou não ambivalentes. O que se encontra de facto são relações, relações que se conjugam principalmente sob dois verbos, “renascer” e “aparecer”. Algo que é agido e/ou relacionado por um outro algo que à partida lhe seria oposto. Concentrações de contrários, síntese de extremos,

milagres e uniões que parecem exigir uma imprevisibilidade de excesso no excessivo, um adentrar daquilo que já está dentro de tudo.

A Saudade em causa conota assim relações inesperadas, contrárias e mesmo contraditórias, que continuamente renascem e continuamente aparecem. Renascendo, não se repetem. São novas, novíssimas de facto: quebram (é suposto quebrarem) a continuidade do tempo que se mede, que se conta. Nos únicos momentos em que os polos de uma das relações são figurados com alguma concretude, a própria relação nunca o é, não encontramos o masculino (como em Jeová, Orfeu, Apolo) mas sim Vénus e a Virgem conjuntas, e positivamente valoradas se conjuntas. Numa valoração negativa encontramos a figura mãe que não reconhece o filho. Assim sendo, não figuração, relação de contrários e de aparente contradição, e o feminino, todo o feminino, moveram a nossa pesquisa.

Um terceiro verbo nos indicou assim o caminho, o verbo “reconhecer”. Reconhecer algo tão próximo que mesmo alheado não é nunca completamente um outro. Reconhece-se conhecendo de novo uma segunda vez. Como a mãe, que já esteve grávida do saber, que já o deu à luz, mas que não o reconhece: maiêutica carnal, cujos filhos não são, como os do parturiente Sócrates, apenas espirituais. A transmissão é pois dupla. A do carnal vivido, da terra, de uma paisagem concreta nos seus detalhes concretos de sabores, cheiros, tatos, uma paisagem onde se nasceu e que se fez nascer. E a do que será o presente futuro da criança, de todas as suas máximas e universais possibilidades (cf “Homem Universal”). Para lá do dizível e do pensável.

Para Pascoaes, num momento mais perto do seu fim, também a Origem será dupla, uma Primeira, e uma Segunda. Sendo esta segunda vez sempre nova e sendo claro que não será a Renascença conseguida nem apenas por mera ciência nem apenas por meros artifícios, que ainda assim se deve cumprir no tempo das repetições, da máquina, do autómato, o que nos sobrava no trabalho? O excessivamente pedir o novo de novo. O adentrar novamente. Sobrou-nos a repetição que se renova, invocando o reconhecimento daquilo que se quer adentrar como Eterna Renascença. Uma presença que se apareça e que se reconheça, pressentida e esperada apenas porque já é sentida.

Não conseguimos aqui deixar de pensar no Deus de Sampaio Bruno, onisciente, mas não mais do que apenas onisciente. Para o que Pascoaes pede, e o que nos interessou, onisciências não são o que merece relevo. Exatamente porque são “omni”, demasiado panorâmicas, demasiado gerais, demasiado englobantes. O trabalho teria que ser feito de detalhes. O “Homem Universal” não é o homem panorâmico. Se houver um divino, um céu, que mereça a pena, será o desta e daquela matérias espiritualizadas, no particular. Desta e daquela matérias a dançar, em paroxismo e apoteoses, em “perpétua primavera”. Desta e daquela matérias em perpétua transubstanciação: “Know what is in front of your face, and what is hidden from you will be disclosed to you. For there is nothing hidden that will not be revealed. And there is nothing buried that will not be raised.”

Conseguimos ainda traçar na “Eterna Renascença” uma confrontação em diálogo com o “Eterno Retorno” de Nietzsche. Com a própria escrita de Nietzsche no que esta tem de poética, de não referencial, de estilo vincado. Subsequentemente, com o fim da Teologia, a morte de Deus, o advento do Anticristo (pense-se a este respeito no que pode significar o “Poema do Menino Jesus” de Pessoa), a Criança do “Eu Quero”, mesmo a presença de um nome outro, “Zaratustra”. É o verbo da poesia, sem dúvida, mas também o do misticismo, do esoterismo, da gnose, e do profetismo. Um verbo de anúncios que vive de excessos e de formas simultaneamente muito trabalhadas e muito obscuras. Um “Verbo Escuro”.

Mais, a ordem discursiva deste texto não pertence a categorias analisáveis com recurso aos instrumentos dramaturgicamente mais familiares. A semiótica que o poderia destrinçar num ato performativo corre por outras águas. Lucíferinas, de Vénus, da Estrela da Manhã, do Sol da Meia Noite, do “Bailado das Sombras”. Os Nomes Outros que Pascoaes escolhe para si (como o Zaratustra era para Nietzsche) são “Marânus”, e “Pascoaes”. Nomes Outros para o mesmo referente. Não heterónimos. Onde Pessoa se multiplica, Pascoaes se condensa. Num deles a Montanha, o local mais alto de onde Zaratustra desceu e onde Pascoaes habita. Átrio de sátiros e de faunos, “viçoso vale” que se ergue, de danças pagãs, de contacto entre anjos caídos e humanos, rezam as lendas. No outro, mais do que o nome de um solar, teremos Páscoa, Pentecostes, Línguas de Fogo, Rapto, a Presença e a Parousia. É entre estes dois polos, na sua relação e conjugação, que a criação se desenvolveu.

Mas é uma possibilidade aplicar o texto à situação política concreta. Pascoaes diz-nos que a República (atente-se nas representações figurativas femininas que o imaginário popular lhe deu) se iria tornar Medeia. Que a “Mátria” (usando uma expressão de Natália Correia), esse carnal vivo, está a ser ignorado e mal amado. Filhos não reconhecem a Mãe e mães não reconhecem os Filhos. Que os Pais da República se alheiam em delírios longe desse agora que é sempre novo mas que sempre aqui está em sabores, cheiros, tatos, sentimentos, lembranças e impressões. Esta é uma boa descrição de quase todas as revoluções que se deformam. Segue-se quase sempre o terror ou, para ser coerente com o texto, a Queda. São revoluções de superfície, que não descem. Comem os seus filhos. Esgotam-se. Isto na peça é claro, embora nunca literal.

Uma Queda similar ocorreu, no tempo, com a própria Saudade, deturpado o que Pascoaes nela via, feita saudosismo revivalista quando não equiparada a fascismos, a conservadorismos, a tiranias, a racismos. Verdade é que alguns dos termos que Pascoaes usa acabaram por envelhecer mal na cronologia das décadas: “Raça”, “Povo”, “Nacionalismo”. Mas, se os textos não bastassem, e bastam, a prática pedagógica e editorial da Renascença Portuguesa, os testemunhos das mais diversas proveniências quanto à convivência e à personalidade de Pascoaes e a sua própria biografia, bastariam para revelar que tais apropriações são infundadas. Negam-nas ainda mais se comparadas com as de outras figuras que, em Portugal e não só, merecem de facto as conotações negativas que hoje se podem associar aos termos em causa, nas teorias disseminadas e nas ações que delas resultaram.

Dentro do infundado, há um que merece particular atenção rebater, e com que tivemos por isso cuidado: o de enquadrar Pascoaes em movimentos de revivalismo da Tradição associados ao esoterismo tradicionalista. Como os de Julius Evola e de René Guenon ou mesmo Rosenberg na Alemanha. Mas as cisões são inúmeras. No exotérico, não há nenhum tipo de militarismo em Pascoaes e a sua biografia e ações separam-no imediatamente dos três autores que refiro. No esotérico e mais profícuo para o que nos interessou, os movimentos em causa fazem

no geral apelo ao cristalizar de um passado, a um virar para trás o rosto sob o chapéu dessa figura mítica da Tradição. É suficiente para os refutar termos presente que a Saudade de Pascoaes é “Saudade do Futuro”. Não é Saudade do Passado.

Este ponto acima é, e foi, crucial. Confundir Pascoaes por um apologetico da regressão seria na realidade confundir tudo. Seria, como poderia dizer Leonardo Coimbra, “coisificar” ao extremo e, para mais, “coisificar” às arrecuas. Permanecer. Estatizar. Imobilizar. O renascer da Infância não é nem regresso ao infantilismo nem a fixação num fetichismo tradicionalista e conservador. É a primavera celebrada, que nos acossa na “leda e triste madrugada”, que vai “formosa”, que vai “descalça”, e que não vai “segura”. Não vai segura, nem a nada se segura, o que ficou perfeitamente expresso na criação.

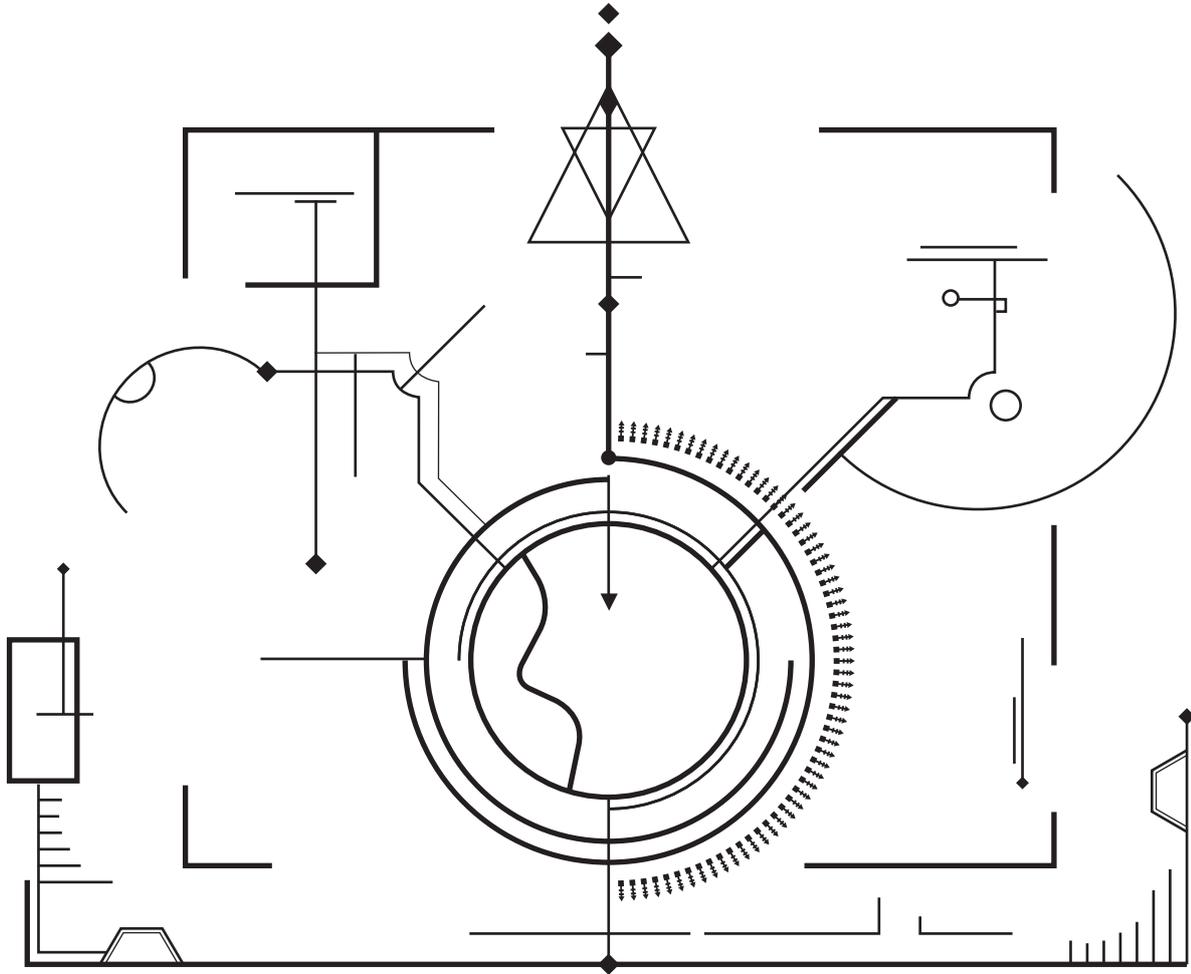
Assim, na criação “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno”, partindo de Pascoaes (do texto que refiro, do poema “Trevas”, e de toda a obra), trabalhamos sobre visões, representações, e heresias, que Céu e Inferno, Demoníaco e Angélico, assumiram na Cultura Portuguesa. Sob o signo da relação: carnal, conceptual, poética, da dança, da queda, da transubstanciação. Sob o signo do “amor carnal espiritualizado pela dor”.

Da Cultura Portuguesa porque a consanguinidade relacional entre Deus e Diabo, Angélico e Demoníaco, que é marca da poética e dos desenhos de Pascoaes, vemo-la também no «Físico Prodigioso» de Jorge de Sena, em poemas de A. Caeiro, em «Entre Deus e o Diabo» de José Régio («Cântico negro»). E em muitas obras em que a Arte, a Filosofia, e Poesia Portuguesas lhe respondem, a reclamam para si, e a querem solucionar com textos de carne e de amor e de perda, como o “Marânus” do mesmo Pascoaes, ou mesmo os “Diálogos de Amor” de Leão Hebreu. Vemo-la em práticas de insaciabilidade inconformadas com um ou outro dos polos da dicotomia, uma simultânea aspiração a tudo e a nada, à loucura que se tem e sente, sem que se a consiga “saber”. Práticas de “Histórias do Futuro”, de “Saudades do Futuro”. Marcas de uma certa insaciabilidade que se foi germinando pelo Portugal que o era nos cinco continentes, distante do Poder, apesar de a muitos convir escondê-lo. Sempre perto da crítica, da ironia, do sarcasmo e do carnal, espiritualizado ou não.

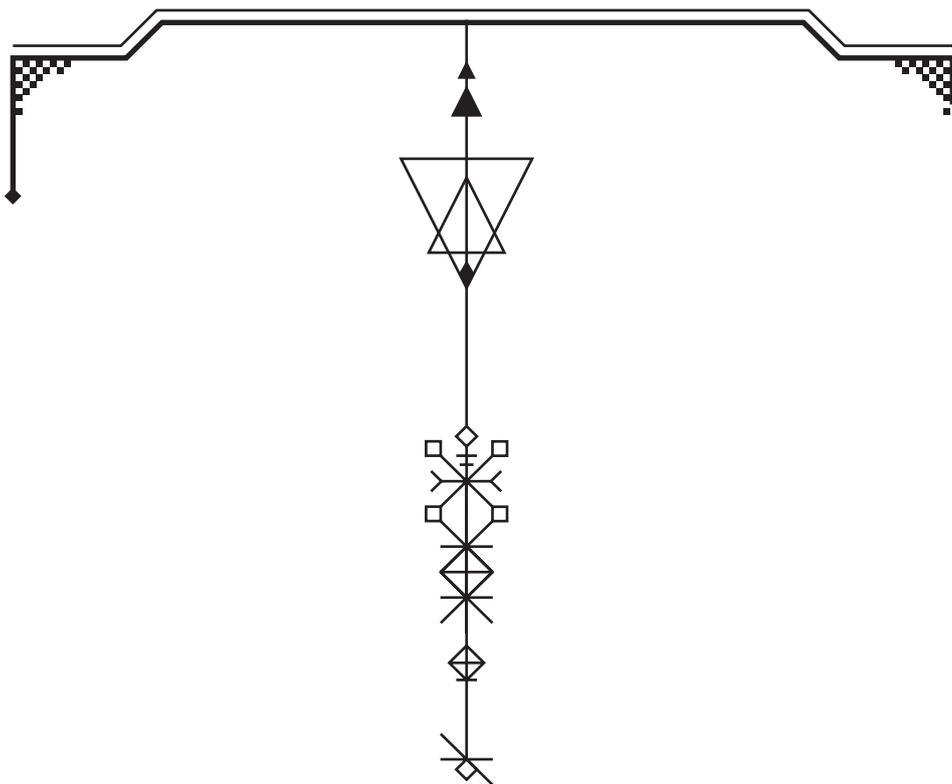
Veja-se como morreu Camões, e a sua Ilha dos Amores. Veja-se o Bocage que escreve “Amor a Amor nos convida” (com o bem e com o mal, diz), e as poesias Eróticas Satíricas e Burlescas, no seu carnaval de lesbianismos, quase coprofagia, e procissões de negros (um quase infernal na altura) bem dotados e em constante cópula voraz. Não é marca de uma geografia, ainda que em Pascoaes as montanhas, as árvores e as rochas sejam Mãe (terra que “mama” do céu). Encontramos ainda esta mesma dicotomia, de disfarce em disfarce, no “Viva o Povo Brasileiro” de João Ubaldo Ribeiro. O mais negro da demonização do outro e da sua exclusão: o angélico de uns metamorfoseia-se no demoníaco a reprimir. Foi-nos forçoso lembrar inquisições, perseguições, colonizações, cárceres. Bem como o sincretismo corporal das culturas africanas de possessão, culturas de resistência às sentenças de infernal.

Com esta criação quisemos recuperar estes céus e infernos, de disfarces em disfarces, num fluxo constante de dissolução de fronteiras e livre circulação de pulsões. Os conceitos de “Caótico” (a partir de Deleuze) e de “Id” (a partir de Freud), surgiram ainda como ferramentas extras a trabalhar e assimilar. Para que se lidassem vibrações, velocidades, intensidades, sensações, choques: o Caótico como criador de forças contrárias que se alimentam de resíduos reprimidos. De céu, e de inferno.

Termino com o nosso obrigado a toda a equipa artística/científica e a todos os parceiros que financiaram, apoiaram e acolheram o projeto “O Céu é apenas um disfarce azul do inferno”.



# CARTAZES



↑ Sexta-Feira  
2 Outubro 2015

CIRCULAR  
Festival de Artes Performativas  
Vila do Conde  
20h30

# O CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO

criação de  
Hugo Calhim Cristovão  
Joana von Mayer Trindade

UFER STUDIOS



ARTES



Instituto de Arte e Cultura

fundação GDA

PORTO

↑ Sábado  
 29 Janeiro 2016  
 CENTRO CULTURAL DE ILHAVO  
 20h30

O CÉU É APENAS UM  
 DISFARCE AZUL  
 DO INFERNO

CRIAÇÃO DE  
 Hugo Calhim Cristovão  
 Joana von Mayer Trindade

UFER STUDIOS  
 MPT  
 F

↑ Sábado  
 4,5 e 6 Março 2016  
 FESTIVAL CUMPLICIDADES  
 Lisboa  
 20h30

O CÉU É APENAS UM  
 DISFARCE AZUL  
 DO INFERNO

CRIAÇÃO DE  
 Hugo Calhim Cristovão  
 Joana von Mayer Trindade

UFER STUDIOS  
 MPT  
 F

↑ Friday  
 1 April 2016  
 UFERSTUDIO I  
 BERLIN  
 20h30

A BLUE  
 HEAVEN IS JUST  
 DISGUISE  
 OF HELL

CREATED BY  
 Hugo Calhim Cristovão  
 Joana von Mayer Trindade

UFER STUDIOS  
 MPT  
 F

↑ Sábado  
 7 de Abril 2016  
 TEATRO SA MIRANDA  
 Viana do Castelo  
 20h30

O CÉU É APENAS UM  
 DISFARCE AZUL  
 DO INFERNO

CRIAÇÃO DE  
 Hugo Calhim Cristovão  
 Joana von Mayer Trindade

UFER STUDIOS  
 MPT  
 F

1 DEZ  
Sáb. 15h30  
304  
FLUP

APRESENTAÇÃO E CONVERSA

# CÉU E INFERNO

*No Pensamento Português*

- Hugo Callum Cristóvão
- Joana von Mayer Trindade
- Paulo Costa
- Celeste Natário
- Luisa Malato

ORGANIZADO POR  
Miguel Ângelo  
Cristina Aguiar  
Hugo Callum Cristóvão  
Joana von Mayer Trindade

PARCELIOSIDADE  
Miguel Ângelo  
Cristina Aguiar  
Hugo Callum Cristóvão  
Joana von Mayer Trindade

FLUP | FCT | FCT

7 ABR  
18h  
Biblioteca Municipal de Viana do Castelo

COLÓQUIO-DEBATE

# CÉU E INFERNO

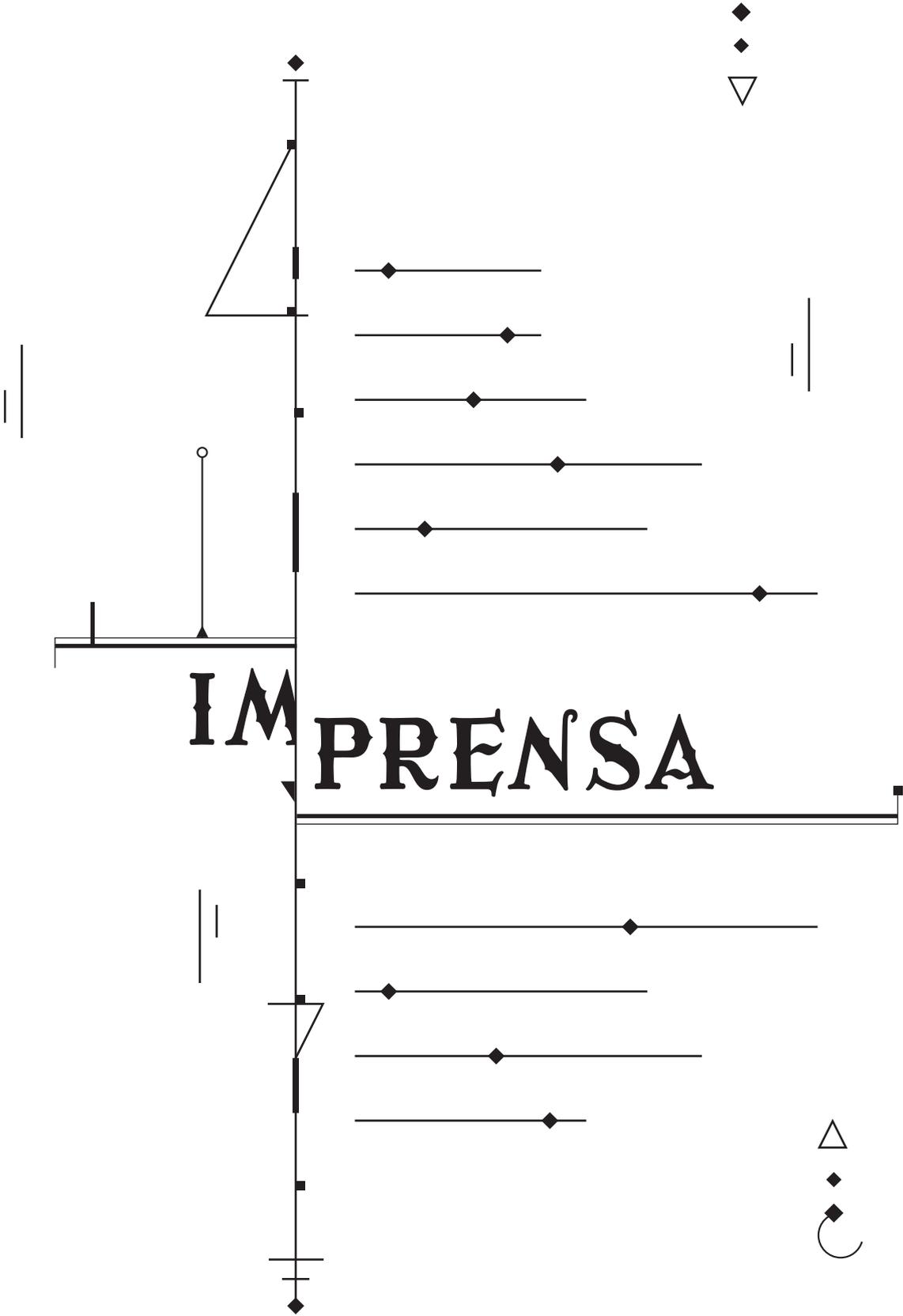
*No Pensamento Português Contemporâneo*

- Maria Celeste Natário
- Maria Luisa Malato
- Rui Lopo
- Joel Costa Macedo
- Maria Manuela Brito Martins
- Afonso Cruz
- Paulo Costa
- Cristina Aguiar
- Hugo Callum Cristóvão
- Joana von Mayer Trindade

ORGANIZADO POR  
Miguel Ângelo  
Cristina Aguiar  
Hugo Callum Cristóvão  
Joana von Mayer Trindade

PARCELIOSIDADE  
Miguel Ângelo  
Cristina Aguiar  
Hugo Callum Cristóvão  
Joana von Mayer Trindade

FLUP | FCT | FCT



# ANJOS, DEMÓNIOS, MANIFESTOS E MENTIRAS NO CUMPLICIDADES

Gonçalo Frota

**O primeiro fim-de-semana do festival oferece o palco a dois espectáculos: Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão convocam o Bem e o Mal, Maurícia Neves segue as pistas do Dogma 95.**

A encomenda original do último Circular – Festival de Artes Performativas a Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão trazia um pedido apenso: se possível, a peça a estrear em Outubro passado deveria relacionar-se de alguma maneira com Vila do Conde. Em visita a vários espaços, perceberam na Casa Museu José Régio, decorada com objectos de arte sacra e arte popular recolhidos pelo escritor ao longo da vida, um primeiro momento de fascínio. “A casa está pejada de cristos”, diz ao PÚBLICO a coreógrafa e bailarina de *O Céu É Apenas Um Disfarce Azul do Inferno*, espectáculo que agora abre o *Cumplicidades* – festival de dança contemporânea de Lisboa, co-produtor da peça.

Esse ambiente da casa de Régio que Cristóvão descreve como “tortuoso e pesado” juntou-se ao livro *Poemas de Deus e do Diabo* e ao poema *Cântico Negro*, criando pontes que os dois seguiram até chegarem a Teixeira de Pascoaes, contemporâneo de Régio, socorrendo-se de um seu poema para baptizar a nova peça. Aí chegados, continuaram depois a desfiar a literatura portuguesa em busca de alusões ao céu e ao inferno, tropeçando de propósito no episódio *A Ilha dos Amores*, d’*Os Lusíadas* de Camões, em *História do Futuro*, do Padre António Vieira, na dicotomia entre a poesia erótica, satírica e burlesca de Bocage e a sua produção romântica, ou no poema *Vi Jesus Cristo Descer à Terra*, de Pessoa/Alberto Caeiro. As referências foram-se amontoando e sugerindo forças contraditórias e representações de luta. Pegando na deixa, Joana e Hugo pesquisaram e estudaram imagens de crianças-soldado ou miúdos tailandeses a praticar muay thai.

Foi com todo este mapa que os dois partiram para o estúdio (acompanhados dos intérpretes André Araújo e Xana Novais) a fim de descobrir que gestos surgiam da recorrência de ideias como a queda (ao inferno), a subida e a descida constantes que apanharam do mito de Sísifo algures pelo caminho, a luta entre contrários, a ideia de que a violência pode comportar beleza e de que Bem e Mal frequentemente se confundem, dinamitando a simplificação maniqueísta do mundo e a sua divisão entre figuras celestiais vestidas de branco, e os outros contaminados pelo pecado e pela possessão demoníaca trajando o negro das sombras. Tudo isto estará em palco entre 4 e 6 de Março, no Espaço Alkantara.

Se Joana e Hugo identificam em Régio e Pascoaes uma “apropriação da mitologia católica que implica a ideia de punição e purgatório”, vislumbram também uma reflexão pagã que nega que a salvação traga sempre a culpa pela trela. “A salvação”, concretiza von Mayer, “é prazerosa, é um espaço de libertação”. “Não se faz por expiação”, acrescenta Cristóvão. Para

publico.pt

PORTUGAL ECONOMIA MUNDO DESPORTO CULTURA-ÍPSILÓN TECNOLOGIA CIÊNCIA OPINIÃO MULTIMÉDIA MAIS

## Anjos, demónios, manifestos e mentiras no Cumplicidades

GONÇALO FROTA 04/03/2016 - 10:53  
 O primeiro fim-de-semana do festival oferece o palco a dois espectáculos: Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão convocam o Bem e o Mal, Maurícia Neves segue as pistas do Dogma 95.

O Céu É Apenas Um Disfarce Azul do Inferno, de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. SILVANA TORRES/ATA

SAMSUNG Galaxy S7 edge

Redefine o que o telefone pode fazer

COMPRAR

CRÍTICAS >

lá do palco, o projecto tem uma metade teórica que culminará num congresso com oradores ligados à Filosofia portuguesa que dissertarão sobre este mesmo material de pesquisa de que *O Céu...* se serve em abundância. Mas em cena céu e inferno empurram os bailarinos no sentido do sofrimento, da agressividade, da violência e do esforço físico. Até ao ponto em que tudo isto, de súbito, desemboca no prazer. O ponto em que os opostos, embalados por uma ritualística bateria indutora de transe, se diluem um no outro.

À boleia do Dogma 95

Logo em seguida, a 5 e 6, no *Negócio*, será a vez de Maurícia Neves levar para palco as entranhas de um espectáculo, inspirada pelo manifesto Dogma 95, de Lars von Trier e Thomas Vinterberg. De acordo com os dez mandamentos do Dogma 95, também a coreógrafa e bailarina tentou resistir a que o seu nome aparecesse como criadora do espectáculo. Mas ficou-se pela cedência do poder absoluto nas suas criações. WE WILL USE SMOKE MACHINES (assim mesmo, em maiúsculas, por reclamar a pompa de uma promessa política) enche o palco de material técnico e, desde o início, assemelha-se a uma peça em construção, ao esboço de um espectáculo que há-de ser, algo que soçobra da ideia original da coreógrafa de convidar o público a acompanhar, uma vez por mês, uma obra a ganhar vida.

Assim, citando o manifesto dos realizadores dinamarqueses como rejeição do artifício, bailarina, músico, videasta, artista plástica e fotógrafo reúnem-se em palco misturando manifestos pessoais com as ideias centrais da proposta: a alusão crítica à indústria, ao capitalismo, à promessa política e à vampirização pelos media. Quando Maurícia toma o palco, entregando-se a um lamento fado-operático rodeada de cabos que habitualmente costumam estar cobertos para deixar o palco limpo, uma câmara segue-a para se banquetear na sua miséria, até que ela se farta da ladainha e passa ao ataque. Como se a intérprete se cansasse do papel que representa e apelasse a que cada um, enquanto indivíduo, se sobreponha à sua função em palco.

Não sendo dança, nem instalação, nem concerto, ou talvez sendo tudo isto em simultâneo, a peça chama as máquinas de fumo para o título precisamente por mascararem a realidade e encenarem uma ficção. Daí que o título encerre, desde logo, uma mentira. Não há máquinas de fumo à vista, apenas um vaporizador, que realça o que Maurícia Neves parece querer sublinhar a cada segundo – a sua procura de verdade assenta na admissão de que impera a mentira.

# LIBERDADE E REPRESSÃO NO FESTIVAL CUMPLICIDADES

Vanessa Queiroga

**O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno, de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, é a coreografia que abre a primeira edição do Cumplicidades - Festival Internacional de Dança Contemporânea, esta sexta-feira, 4, em Lisboa**

O fascínio pela citação de um poema de Teixeira de Pascoaes levou os coreógrafos e diretores Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão a trabalharem sobre as representações que o angélico e o demoníaco apresentam na cultura portuguesa. O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno abre esta sexta-feira, 4, a primeira edição do Cumplicidades - Festival Internacional de Dança Contemporânea, em Lisboa, que se prolongará até dia 19 (produzido pela EIRA e com direção artística de Francisco Camacho).

Estreado no ano passado, no Festival Circular, em Vila do Conde, O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno é a 6ª parceria entre Joana e Hugo, que fundaram o Nulsis ZoBoP em 2004. “A performance revela as nuances e as contradições entre os universos da liberdade e da repressão”, descrevem. Na dramaturgia do espetáculo são investigados os sentidos de desejos reprimidos, o caótico, o dilaceramento que leva ao prazer e a relação conflituosa entre dois mundos, muitas vezes presente em obras da literatura portuguesa, como em Luís de Camões, Bocage ou Fernando Pessoa.

“Imaginamos numa senzala, durante a noite, os escravos a dançar. Pensamos na dança da corte e na dança dos escravos. Essas duas formas diferentes de entender a dança. O que faz com que pessoas que estão a trabalhar o dia todo, que nem loucas, se juntem à noite para dançar. A que necessidade isso corresponde?”, explica Hugo Calhim Cristóvão, sublinhando que no espetáculo não se trabalhou a libertação com um sentido místico, mas sim como uma pesquisa sobre o prazer e o movimento de transgressão. O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno junta em cena Joana von Mayer Trindade, André Araújo e Xana Novais. A música original do espetáculo é tocada ao vivo pelo baterista Paulo Costa, que pela segunda vez trabalha com os coreógrafos.

No Cumplicidades, Hugo e Joana realizam ainda o workshop Práticas de Libertação, dirigido a estudantes e profissionais das artes (Culturgest, 7-8 mar, seg-ter 15h-19h, €30). “Esta noção de caótico fez a coreografia adquirir várias texturas, várias tipologias de movimento e de intensidade. Parte desta partitura de investigação será trabalhada no workshop. As deslocções, os diferentes andares, a ideia do dueto e do trio, a ideia de luta, a questão da verticalidade e das quedas serão partilhadas com os participantes”, explica Joana Trindade.

Ao pensar na oposição entre uma cultura tradicional, como é o caso da dança da corte, e uma manifestação livre, representada pela dança dos escravos, Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão questionam



o que é uma dança libertadora e o que move o desejo pela dança num sentido de reencontro com as identidades, que habita os contextos sociais do passado, mas que também reflete a realidade atual. “Há um lado de nós que nos é cortado com a vida adulta, mas que encontro com o corpo, ao fazer a dança. É um espaço de privilégio poder ir ao encontro disso”, revela a coreógrafa. Depois das apresentações no Festival Cumplicidades, O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno segue para Berlim, no dia 1 de abril, chega a Viana do Castelo, no dia 7 desse mês.

O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno > De Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão > Espaço Alcantara > Cç. Marquês Abrantes, 99, Lisboa > T. 21 315 2267 > 4-6 mar, sex-sáb 21h30, dom 19h > €5 a €7,50

Depois da edição zero no ano passado, o Cumplicidades - Festival Internacional de Dança Contemporânea regressa a Lisboa com espetáculos de Portugal, Egito, Turquia e Marrocos, workshops, exposições, palestras e conferências.



## Teatro &amp; Dança



Joana von Mayer Trindade, Xana Novais e André Araújo em "O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno"

## Arte na intimidade

Cumplicidades é um festival de dança que marca a diferença na primeira edição

TEXTO CLAUDIA GALHÓS

Cumplicidades não é mais um festival de dança em Lisboa. É um festival diferente. Propõe criar relações fortes, profundas, entre mundos interiores de criadores alternativos, portugueses e estrangeiros, com o público. Na sua primeira edição (em 2015 teve uma edição zero), o Cumplicidades afirma na sua identidade que a arte é relacional, entre si e entre as possíveis ligações que, em potência, são possíveis de estabelecer com as pessoas em geral. Por isso mesmo, há espetáculos, mas há mais. Há um ensaio aberto ao público — "Aim", de Flávio Rodrigues (dia 15, Teatro da Voz, sede da Eira) —, há uma conferência internacional sobre o que significa "cumplicidade", há exposições, palestras em que os

artistas partilham os seus processos criativos e workshops... E há um repertório de propostas artísticas de nomes que não são os mesmos de sempre, não são novamente aqueles que já estão inscritos no circuito mainstream da dança contemporânea. Aqui há autores e mundos para descobrir. "O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno", de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhém Cristóvão (hoje, espaço Alcantara), é um desses casos de singularidades artísticas por desvendarem. Esta peça, que abre o festival, trata de "visões, representações, heresias, que Céu e Inferno, Demoníaco e Angélico, assumem na cultura portuguesa, e fá-lo sob o signo da relação: carnal, conceptual, poética". A presença estrangeira segue a mesma orientação. Um exemplo, apenas um também, é "You're not a fish after all" (dias 15 e 16, Rua das Gaivotas, 6), de Mihran Tomasyan (Turquia), "dedicada àqueles que foram mortos pelas suas opiniões, começando por Hrant Dink, um jornalista Arménio na Turquia".

"A proposta foi apresentar trabalhos que questionam o próprio processo de criação, na relação com o tempo, nas questões e paradigmas que os criadores colocam a si mesmos." Ezequiel Santos, programador do festival, que é produzido pela Eira (estrutura do coreógrafo

Francisco Camacho), introduz a ideia de cumplicidade logo a partir de uma visão do interior da criação, que é inerente a muitas das obras propostas. "Temos peças de âmbito muito experimental. Um trabalho a proximidade com o espectador, outras constroem o processo de elaboração da peça, como é o caso de 'Intermitências', de Jodélio Azevedo [dias 12 e 13, Teatro da Trindade], e de 'Contessa', da marroquina Meryem Jazouli [dias 18 e 19, Rua das Gaivotas, 6]". O festival Cumplicidades, que nesta edição tem o subtítulo de "Latitudes em Movimento", não se esgota numa montra de espetáculos para consumo imediato. Propõe em contrapartida, segundo Ezequiel Santos, uma teia de relações mais complexas, visível para os espectadores "através de um rasto reforçado pelas palestras, sobre o processo criativo, em que a Tânia Rovisco, o Jodélio Azevedo e o Rafael Alvarez vão expor os seus métodos de trabalho. Os espectadores são testemunhas também de exposições, como as dos coreógrafos Rafael Alvarez e Maurícia Neves [Casa da Imprensa], que constam de coleções de documentos e de artefactos resultantes da elaboração de meses de trabalho artístico e que são também uma forma de aproximar o espectador deste universo de criação". ●

CUMPLICIDADES — FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA  
Vários locais, Lisboa, de 4 a 19

## IT'S ENOUGH!!!

Posted on 6 April 2016 by [Claudia Galhos](#)

The dictatorship of a few representatives of contemporary performing arts has to end. It's time to be coherent with the statement which praises difference. This is a heartfelt irritation inspired by Festival Cumplicidades (Complicities Festival, Lisbon, Portugal). A rare example which practice the discourse of non-discrimination. It is common, in contemporary art in general and in contemporary dance in particular, to make the defense of difference. It is common to assume the freedom of the creative act as, in itself, an affirmation of the importance of hearing divergent voices, even dissonant voices, and see the world through diverse perspectives. If that is true when regarded from a generic point of view, a more attentive observation discloses a reality of things that, in fact, threatens this assumption.

This disingenuous behaviour of false empathy and false openness to others, which is real and strongly damages the diversity of art presented in different stages across Europe, is a threat to the real freedom of expression in the arts; and it is as destructive to the construction of a sustainable and fair society as the capitalistic and economist world we live in is catastrophic to nature. This silence menace feeds on the reign of the circulation of the so called "contemporary dance," which used to be alternative, and is now a mainstream alternative fed by a protectorship of friendships – in the best cases – and fed by exchange of benefits and ruled by a management of power – in the worst scenarios– which in fact pervert the true discourse of the real value and importance of art. The result of this imperialist reign is the construction of walls, even if apparently invisible. This attitude blocks any possible open spaces, not only to new comers, but also to artists who have been around for some time but are not yet large and influential enough to be protected by the 'imperialist family'. These are artists in in between generations, with a very strong view on arts and/or the world, doing very potent, urgent and pertinent work, pulsing with life and relevance, creating waves of disturbance in the body and in the mind of Festival Bytes Blog of the European Festivals Association (EFA) colleagues and audiences. Some of them have been programmed by Cumplicidades.

Here are some examples. The intensifying power of strangeness, which is violence of the flesh and transformative pulsing of possible visions of the body in "Heaven is just a mere blue disguise of Hell", by Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade. The sarcastic and interrogatory act of the creator imposed into the creation and into the installation of a permanent doubt and tension in the relationship between the materials of the performance and the audience, in "We will use smoke machines" by Maurícia Neves. The internal connections and permanent metamorphoses of meaning that inhabits a piece that is dance, but it is also voice theatre, it is folklore and it is a boxing match, and in this mesh of complexities inter-related portrays on the set issues about this thing we call life but also about the forms of art and the words and gestures which the body and the mind have learned and have been instructed to play daily without questioning its meaning. There is also the refusal of the high speed time without denying the ephemeral quality of the performative act and to the human condition, extending the range of wandering movement, contaminating it with the relationships it establishes with others (other performers), materials (wires and smoke), with the context in which they inscribe a time of a living out of life, though so strongly impregnated of living; always as if in a process of research, the same way each day is a new day, in

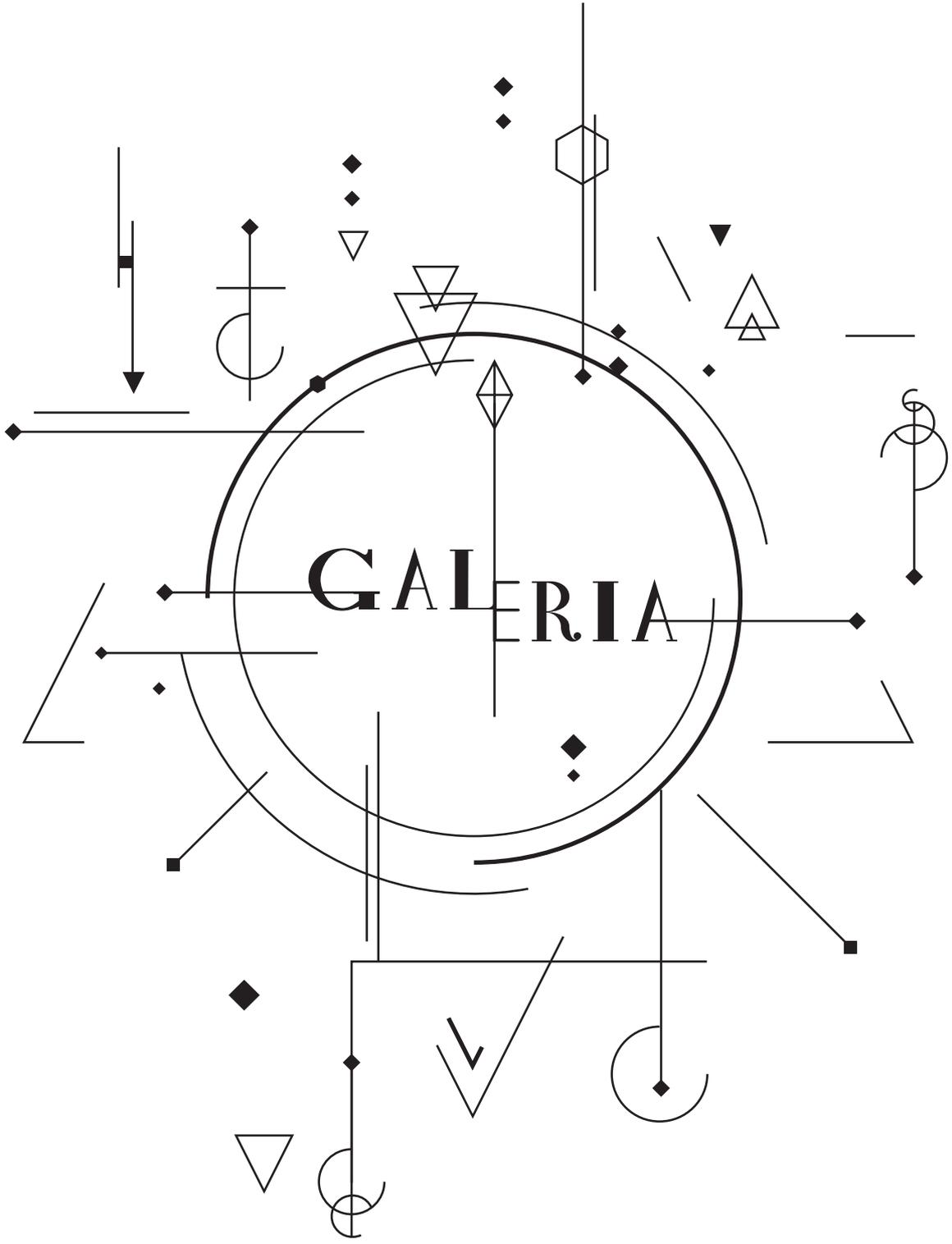
"Intermittencies" by Joclécio Azevedo. Or the place of the performative body memory in Portuguese history, through an intelligent, sensitive and grounded approach in Vania Rovisco's research and recreation – in the sense of create again something new from this memory – in her project "Reacting to time, portugueses na performance – 'Il faut danser', António Olaio".

I reserve for myself the right to use the power of choice and emphasize the Portuguese presence in the festival, behaving accordingly to the great masters of dictatorship in arts. But to be fair, it should be said that there are other names worth mentioning who were part of the festival, in the same frame of mind. It is the case of some other Portuguese artists, such as Bruno Humberto, Rafael Alvarez, but also others, such as Mihran Tomasyan (Turkey), Meryem Jazouli (Morocco) and Karima Mansour (Egypt).

All artists were part of "Moving Latitudes" – the subtitle of the festival – meaning (quoting Ezequiel Santos, the programmer): "Describes our main concern of fostering a programme oriented to processes that are driven by complicity. On the one hand, processes on the creative level (intra-personal and microscopic), focused on the relationship of choreographers with their artistic research time. On the other hand, processes related to the strategic dimensions of artistic diffusion and the connection with production networks in the Mediterranean region and the Middle East. Significantly, the latest intensify the sense of community of contemporary dance in its microscopic scope".

So, to finish, let's say that all the institutional and richly proven discourses of the defense of the so called great names of contemporary dance are, sometimes, a fabrication. They just serve the same logic of society it criticises and questions: the capitalistic, so called democratic, but fake, and in fact – in a dissimulated way – as much autocratic as the era we live in is anthropocentric. Both suffer from the same disease or disorder: the imposition of a person above the others, for the sole benefit of a few. All this becomes very clear when following a festival such as Cumplicidades. Organised by the artistic structure of a Portuguese choreographer, Francisco Camacho, in Lisbon, it was programmed in both the edition 0 (2015) and first edition (2016) by Ezequiel Santos, psychologist and specialist in dance. Attentively observing the performances, the conversations and the diverse offer of parallel activities, it becomes obvious that the name is not just a mere name but a statement and a mission they are true to. It is complicities that create close relations between artists and audiences, but mostly it proposes a real and factual going deeper into the diversity of the world, the large world we all inhabit and the world of contemporary dance in particular.

A final note just to say that, of course, the question I write about here is more complex than I let it show in the text. There are various artists, in dance also, who have long careers and deserve to be respected, and deserve to be protected and promoted. On the other hand, if we are sincere, all artists should be respected for their relevance in the past but also for their relevance in the present, and not only because they mobilise big numbers, either in audiences or in sponsorship and financial support, or because they present themselves in a large scale. There is more to dance, and to life, than numbers and the fight for power. That 'more' is what Cumplicidades is all about.



© Click In































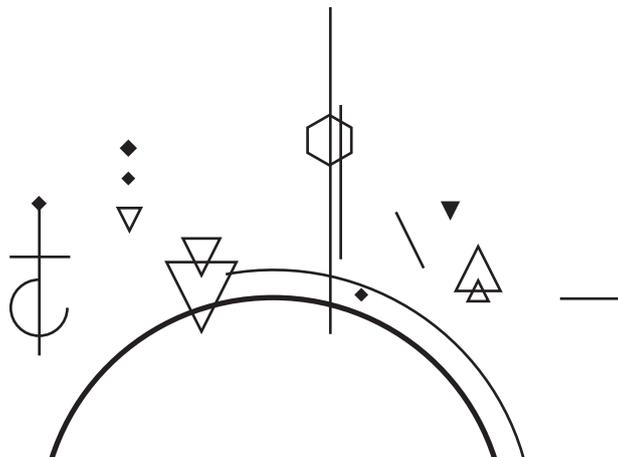


© Click In





© Silvana Torrinha





# AZUL É O CORPO VIVO SACRIFICADO

QUE EM SI CONTÉM A EXPERIÊNCIA DO CÉU E DO  
INFERNO NO INSTANTE EM QUE SONHA VOAR MAS SE  
DESFAZ EM QUEDA NUM ABISMO INTERIOR

(Uma proposta de diálogo possível entre uma  
testemunha e a peça “O Céu é um disfarce azul do  
Inferno” de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer  
Trindade)

*“Podemos definir que o início da vocação do bailarino-ritualista seja a vivência do infortúnio; o mal seria então rapidamente transcendido pela dinâmica da aprendizagem e da libertação do corpo que destrói, um a um, os seus constrangimentos. Talvez seja o bailarino contemporâneo — que segue uma aprendizagem de tal forma rígida, que executa o sacrifício da juventude, de uma parte da sua liberdade e do seu prazer — comparável no contexto das sociedades ocidentais a esses bailarinos-ritualistas das sociedades tradicionais? Se os códigos permanecem mais difusos no mundo ocidental, pode dar-se que a qualidade da emoção possa ser igualmente forte, entre o bailarino contemporâneo e o seu público, de modo a que uma verdadeira comunhão se cumpra. O corpo do bailarino é então habitado. Importa, por isso, que não haja engano quanto a quem o habita.”*

1 Milorad Miskovitch, no ensaio “Françoise Gründ” sobre danças que conduzem ao êxtase ou ao transe, aqui em particular “Zâr”, que se pratica em diversas comunidades tradicionais de países africanos, in “Danse et pensée – une autre scène pour la danse”, GERMS, Sammeron, França, 1993

## EXERCÍCIO DE INICIAÇÃO

Na peça “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” o espaço está dividido em três áreas, corredores retangulares que criam compartimentos de ação habitados, cada um, por um sujeito performativo. Existem dois intérpretes nas periferias, Joana von Mayer Trindade do lado esquerdo do palco e André Araújo do lado direito. No início, estão posicionados dentro do seu corredor, mais ou menos a meio caminho entre a parede de fundo de cena e o limite para além do qual estão aqueles que observam/testemunham: os espectadores (definição questionável neste caso, mas usada para efeitos de simplificação). Estas duas entidades corporais, situadas nas margens, estão primeiro de costas voltadas para o público, num movimento de repetição imperfeita de um ondular orgânico de todos os membros — pernas, ancas, tronco, braços e cabeça. Um comportamento que, ainda sem o rosto à vista, suscita a curiosidade sobre o que não está visível, o que se esconde, não se compreende ou se ausenta/desaparece/apaga, através de imagens de um excesso, de magia, de mistério. Estas duas entidades estão aparentemente desligadas uma da outra ou coexistem — aparentemente também — numa ligação interrompida por um terceiro elemento, Xana Novais, que ocupa o corredor central do palco.

A natureza da movimentação de Xana Novais é de uma ordem totalmente divergente em relação com a dos outros dois intérpretes, surgindo quase como contraponto ao sentido da ação, em termos de orientação geométrica da deslocação: enquanto os dois se movimentam dentro de um espaço fixo, ou executam repetições com variações em círculos executados por partes do corpo ou por todo o corpo, ela corre do fundo para a frente da boca de cena e inversamente, sempre com os olhos presos no público, num assombro que é misto de visão reveladora e de perigo eminente. Esse percurso, que pisa em ritmo veloz uma e outra e

outra vez ainda, é frequentemente interrompido com quedas, execuções de pontes para trás, um abrir-se toda de braços, peito e pernas, quase a tocar o público. Ou seja, ao mesmo tempo que interrompe o sentido horizontal do seu movimento em emergências ou fraturas expressas na vertical com atracão pelo chão, o confronto da fragilidade da carne com a firmeza da pedra, também quebra logo ao início a fronteira de espaço privado que divide público e artistas, instaurando uma relação complexa entre o conflito, o temor e o desejo, com as testemunhas. Mas isto é apenas o começo.

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” instala assim no início uma aparente ordem espacial, a que corresponde, para cada um dos intérpretes, uma aparente tipologia de gestualidade, ritualística, repetitiva. Mas essa aparente ordem e compartimentação revela muito cedo a sua condição de insustentabilidade. Desde logo porque, apesar da separação entre os dois elementos da margem e a figura que se desloca no centro, torna-se evidente que apenas se trata de mera distância espacial. No efetivo não há corte, não há rutura, não há barreira. Tudo flui num lugar que extravasa fronteiras e limites de todas as espécies.

Os dois sujeitos dos extremos participam de uma mesma ordem de ser e estar, de um transe e entrega que constitui a textura substantiva de uma unidade que inclui todos, inclusive as testemunhas. Na composição visível dos gestos, no entanto, as figurações da margem são profundamente distintas da terceira, a central, aquela que aparentemente está fora da comunidade, aquela que está posta em causa, aquela que está posta fora da lógica predominante. Mas quem a põe em causa? Quem a estigmatiza para um estar fora, quando afinal é ela quem está no centro? É algo ou alguém exterior que age sobre ela? Será ela própria a força dominante que se atira ao abismo? Será um misto das duas com ainda mais outras variantes na equação? É tudo apenas aparentemente e, no entanto, tão

verdadeiramente num corpo tão habitado de vida. E porque tendemos a ver na dupla o correspondente a uma comunidade e na bailarina isolada ao centro o símbolo do indivíduo/individual (seria mais justo identificá-la como um ser singular)?

Nestes primeiros gestos iniciáticos, confrontamo-nos com o outro lado de cada um. Repetição e diferença permanente de paradoxo, condição do viver, uma qualidade desassossegada do estar que não se conforma com o medo do desconhecido, antes se entusiasma com a escuridão da noite. É uma condição que Pessoa, por via de um outro seu, heterónimo, tão bem expressou.

*“Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistérios das coisas.”<sup>1</sup>*

Desde o primeiro impulso que Xana dá para a frente enquanto os dois se desdobram em si mesmos, esta estrutura apresenta-se. É uma entrega que aparenta ser de sacrifício, mas também de ameaça para quem está a ver. Dá-se à dor, e nesse dar-se há uma profunda ambiguidade. Aquela fragilidade, que revolve o estômago das testemunhas pelo impacto dos golpes autoinfligidos contra o seu entorno, aquela insistência, aquela ação que autoinflige punição mas que é também desafiadora, que não dá tréguas nem suspiros de apaziguamento a quem assiste. Enquanto se maltrata, a intérprete exhibe o flagelo sem pudor. Não há nada de visível que indique que seja vítima de uma imposição exterior. Parece movida por uma força interior, por um estado alterado de ser naquele instante. Essa dádiva, esse sacrifício orgulhoso, torna-a ainda mais comovente. Presente-se uma entrega em função de algo maior que ela. A comunidade? Se sim, que comunidade? Ou um benefício para uma comunidade? Se sim, que benefício para que comunidade? A questão abre-se na identidade relacional que domina toda a peça.

Ainda assim, é o desequilíbrio e o embate de forças que também aqui são postos em jogo. Sendo tão frágil e parecendo agir em liberdade, há uma tensão que paradoxalmente suscita a impressão de que são aqueles dois corpos nas margens os responsáveis por aquela destruição, por aquele flagelo, aflição, embora não denunciem visivelmente sinais de agirem sobre ela. Por isto mesmo, o sujeito feminino de uma resistência sufocante — a questão do género também aqui se coloca mas não a vamos desenvolver — que se vira do avesso, se olha de cabeça para baixo na constante queda ou embate contra superfícies duras, que se lança ao chão, é simultaneamente vulnerável e tão poderoso. Ela cai repetidamente, cai e levanta-se sempre; fere-se mas recompõe-se desafiadora; está exposta mas com um olhar ameaçador para o público, operando uma transferência para este que o afeta. Assim, fulminada por aquele olhar, no torpor violento do embate entre ambos, recolhe-se agora a testemunha vulnerável porque adquire consciência da sua exposição.

## **SAIR DO CORPO PARA ENTRAR MAIS PROFUNDAMENTE**

*“O homem percebeu que possui mais vigor, mais flexibilidade, mais possibilidades articulares e musculares, do que precisa para satisfazer as necessidades da sua existência, e descobriu que alguns*

*destes movimentos, pela sua frequência, sussessão, extensão, davam-lhe um prazer equivalente a um tipo de intoxicação, e por vezes tão intenso que apenas a exaustão total, um êxtase da exaustão, poderia interromper o seu delírio, o seu gasto motor frenético”.*<sup>2</sup>

Há uma nova e vital pulsação nos corpos dos intérpretes da dança que se faz hoje. Está presente em “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”. E entrando mais no interior da peça, enquanto se intensificam os ritmos dos movimentos, se desmultiplicam as combinações de natureza e origem dos mesmos (tradicional ao contemporâneo, do acrobático às artes marciais, do iniciático, ritualístico ao folclore português...), muitas mais questões vão sendo suscitadas. Que tempos e ritmos são ali convocados? Não é sequer apenas sobre a noção expansiva do tempo, a grande História, mas também o agora, o hoje, o antes e o ontem, o a seguir e o amanhã. Qual o significado do lugar do teatro que, mais ainda pela natureza da obra, passa a ser um lugar habitado de vida, mesmo que entranhada de um ruído de morte soterrado nas profundezas do corpo? Que lugar é este, grotesco e sedutor? Que lugar é este que posiciona todos os que para ali convergem simultaneamente fora e dentro das considerações de ordem formal ou teórica sobre o teatro e, interrogando quanto ao seu poder simbólico no mundo onde foi criado, existe e participa desse mundo numa ressonância que intensifica a vibração dos corpos? Qual a natureza da qualidade relacional entre os indivíduos? Encontramos conflito e tensão, mundanos mas também mágicos, e encontramos a entrega e a dádiva de sacrifício em nome de uma comunidade, ou de algo que supera a salvaguarda do bem próprio.

São múltiplas as formulações relacionais – dentro do teatro e fora dele, na vida que nesta peça é levada para o teatro – entre o mundo das aparências, os comportamentos exteriores que expressam uma interioridade dilacerada em busca de um estado de êxtase ou transe que extravasa o domínio do textual. Os movimentos atingem o olhar com assombro na sua extravagância, na sua entrega, na sua disciplina, na sua insistência, na sua caricatura, no seu constrangimento, na sua contração-libertação. Chegam a ser insuportáveis, revolvendo as entranhas de quem testemunha. É pela vida subterrânea, por debaixo da pele, que ali se dança. É de um quotidiano que apela a um entrar em profundidade, soterrado em terra, coberto de pó, para vislumbrar a liberdade possível do ar. Podemos pensar numa religação ao essencial do sentir, como acontece em certos rituais tribais, mas também podemos viajar pela interioridade portuguesa, a de hoje como a de ontem. Como a dureza do carácter rural que Raúl Brandão tão bem soube retratar em “Húmus”.

*“Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar. Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do carunchonque rói há séculos na madeira e nas almas.”*<sup>3</sup>

Em “O Céu é um disfarce azul do Inferno” as paixões nunca dormem. A morte roda na ponta dos pés alimentada por um estar vivo de sentidos apurados, torna-se ensurdecadora aos ouvidos, impossível de assistir ao olhar. Mói por dentro. “O Céu é um disfarce azul do Inferno” é um ritual

1 Bernardo Soares, “Livro do Desassossego”, Lisboa, publ. Europa-América, 1986

2 Paul Valéry, “Philosophy of the dance”, de 1936, in “What is Dance? - Readings in Theory and Criticism”, editado por Roger Copeland e Marshall Cohen, Oxford University Press, 1983, trad. nossa

3 Raúl Brandão, “Húmus”, Porto, Renascença Portuguesa, 1921

de guerra, de resistência e de desobediência à norma. Um tremor que quer abalar os alicerces das convenções e põe em causa, em espírito crítico atravessado na carne, o significado imutável colado à iconografia histórica. Aqui, ainda mais em concreto, relativamente à coleção de gestos que vão compondo a partitura da peça. Tudo se dilui – todas as convenções – conforme movimento e som atingem níveis de intensidade dolorosos, numa espiral de crescendo. Pela sua qualidade, suscita a interrogação da ordem das hierarquias mais comuns, aqui também postas em causa: uma emergência do interior para o exterior (que é a convenção) ou, como surge na peça, um fluxo contínuo entre uma interioridade, simultaneamente física, emocional e cerebral, que gera um movimento exterior que, pela sua característica de repetição, intensificação, acumulação, colagem, minúcia, gera um retorno a um estado de interioridade. Que opera uma transformação de consciência do ser e da presença dos intérpretes e afeta, de formas muito diversas ao longo da obra, quem assiste.

Decorrente desta contaminação dá-se a superação da convenção relacional entre espectadores e intérpretes, e fluem oscilações entre as formas como se dá a ligação com o público. Entre aproximações, cortes, desequilíbrios, desestabilizações. O que aqui ocorre está em consonância com aquilo que Jenn Joy define em “The Choreographic” como “uma violenta toxicidade do sujeito individual separado de si próprio procurando uma outra ontologia”.<sup>4</sup> A distinção está em sintonia com a defesa que Hugo Calhim Cristóvão faz relativamente ao que é o seu posicionamento face ao teatro. Estando mais próximo de uma exploração das potencialidades expressivas do corpo, também encontra a sua raiz em grandes nomes do passado – Stanislavski, Grotowski, Brecht... – que defenderam em momentos o teatro, ou a arte em geral, como veículo por contraponto ao teatro, ou arte em geral, como apresentação. Esse posicionamento transporta todo um sistema de valores teóricos mas também práticos, não só relativos à prática artística mas também no modo de estar na vida, determinantes na identidade da peça aqui em análise. Diz Hugo: “Quando estás face a uma arte que é um veículo tens uma experiência de assombramento ontologicamente distinta da experiência temporal de ver uma peça que fala contigo diretamente, que te comunica. No primeiro caso, trazes contigo o trabalho na tua vida, cresces com a peça, tens a peça sempre a teu lado a acompanhar-te.”

Chegar a uma tal qualidade de proposta que abale quem a está a ver numa experiência de assombramento implica uma disponibilidade de todos os implicados, artistas incluídos, para partir de um lugar de estranhamento, de desconhecido, de um não saber. Implica uma rutura com a estabilidade confortável de poder olhar sem ser perturbado. Uma rutura que podemos associar à defesa do conceito de “não conhecimento” que Bataille desenvolve em “Inner Experience” (1943). Este conceito implicaria, argumenta Jenn Joy, uma ideia de dança que integra vibrações dilacerantes e ininterruptas do corpo num caminhar para uma consciência e uma comunicação que “não apenas abraça velocidades intoxicantes mas também sensações tóxicas de rejeição, vergonha, embaraço, que acompanha o risco que implica chegar a conhecer-se a si próprio e ao outro em alteridade. Qualidades que se aproximam da conceção de Bataille de ‘não conhecimento’, uma abertura do ser para um horizonte desorientado que vertiginosamente muda através de estados rapidamente alterados. Comunicar tal experiência coreograficamente ou de outro modo deixa-me sem fôlego perante um abismo, propondo um desfazer

radical das categorias da experiência, do pensamento e da escrita, objectivas, subjectivas e científicas.”<sup>5</sup>

## ☉ “NÃO-CONHECIMENTO” COMO MÉTODO

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” joga neste domínio. Sempre num diálogo que parte da expressividade de uma vivência física em constante dialética entre as referências provenientes do teatro (por via de Hugo Calhim Cristóvão) e da dança (por via de Joana von Mayer Trindade) – ou em superação destas distinções porque a partilha entre ambos enuncia já um grau de vivência comum de territórios que rejeita identidades formais fixas, fechadas e compartimentadas. Domínio de saberes que se complementam com a convocação de um mais vasto conhecimento, que colhe inspiração de diversas fontes (ficam por referir as viagens e pesquisas na Índia e no Japão) Poderíamos tomar essa ideia de Bataille do “não conhecimento” como sendo operativa para a abordagem ao ato criativo desta dupla, em particular como expressa por Hugo Calhim Cristóvão. Mas ela traduz não apenas um posicionamento relativo a modelos de criação artística mas principalmente uma convicção e forma de estar num mundo do qual se participa. Mesmo que em si a peça crie uma realidade que lhe é própria e autónoma.

Perante os quadros ritualísticos, cuja repetição vai sofrendo variações, assistimos a um estar do corpo habitado de vida que respira sofregamente dentro do palco e faz ressonância com o fora de palco. Num horizonte terreno que, em rutura e crise, é consciência de propor, como gozo ou ironia, pensar céu e inferno como uma dualidade composta por duas partes distintas. É dessa ordem o fingimento, que apenas significa recorrer a um artifício de engano que denuncia o não querer ver para além do discurso viciado e eternamente repetido que reafirma essa separação. Um fingimento que faz parte dessa equação que Fernando Pessoa desmonta no poema: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”.

Nas palavras de Hugo Calhim Cristóvão, tudo se clarifica:

“é fingimento mas por trás deste fingimento, desta ponte suja, há uma ponte para um mistério”.

Joana von Mayer Trindade reforça a ideia:

“É a vida. É essa a minha resposta à questão, ‘o que é mais importante para mim em palco? É a vida mais do que a estética. Claro que concordo quando dizes que essa convicção cria uma estética. Mas o que importa é a realidade crua, o corpo que está vivo. Isso é mistério, e claro que tem um fingimento.”

A importância do “não conhecimento” não se aplica apenas à experiência da obra em si. Ele é praticado também no processo de criação, como explica Hugo:

“Grotowski defendia que ‘uma encenação ou uma peça não é resultado de um conhecimento’. Habitualmente olhamos para um texto, ou para três ou quatro pessoas, e construímos uma imagem muito académica, com ‘abstract’, com desenvolvimento, com conclusão. Se tomarmos como exemplo o ‘Hamlet’, iríamos estudar primeiro toda a dramaturgia, esmiuçar o que se passa, e depois

4 Jenn Joy, “The Choreographic”, Londres, The MIT Press, 2014, trad. nossa

5 Idem

iríamos, supostamente, transpor esse conhecimento para outro formato. A ideia aqui é outra. A ideia é partir de não saber o que é o ‘Hamlet’ e, inclusive, de o não ser possível explicar. É o processo da encenação que irá conduzir a um conhecimento. Ou seja, no fim da peça saberemos, provavelmente, sobre o que estamos de facto a trabalhar, mas o espaço para escolha é o mais amplo. Isto é muito claro desde o início. Seria muito fácil decidir ‘inteligentemente’, ‘vamos fazer assim e assim’, marcar tudo muito certinho, mas isso seria manipular o espectador e manipular-nos a nós. A outra hipótese é: já estudámos muito antes e já estudámos muito para além mas assumimos que, de facto, não sabemos ainda. Não fazemos nenhuma ideia. No final vamos talvez perceber o que está a acontecer, e permitimos que a estrutura se manifeste. A preocupação dramática segue assim em dois sentidos na criação de uma estrutura como a da peça: o sentido que está vivo e o sentido do que está morto. Se sinto que uma coisa está morta — é o que chamo ‘a dramaturgia do morto’ —, tenho de chegar lá, remover, e perceber porque morre.”

O bailarino treme, o seu corpo liberta-se em convulsão, agride-se, o rosto transfigura-se, numa composição em menor escala de boca, olhos, deslocações da cabeça – no caso dos dois que no início da peça se situam nas margens. Ambos têm os lábios circulados por um vermelho que exagera a expressão, transborda para fora dos lábios, e introduz um jogo de máscara. “A máscara assinala ao público que está presente num ritual, que o mundo natural foi tornado temporariamente estático, intensificado e formalizado. A necessidade para este sinal, este símbolo de uma acção sagrada, é sentido pelos bailarinos modernos assim como os dramaturgos modernos. Erick Hawkins, um pioneiro no uso das máscaras no bailado moderno, acusa que a apatia do teatro Ocidental se deve ao seu ‘realismo ingénio;... a máscara contribui em muito para tornar cada dança ‘sagrada’, ou seja, revelando essências, ou seja, revelando o grande Ser em vez do pequeno ser, ou seja, a natureza da existência humana’.”<sup>6</sup>

O “sagrado” aqui inscrito é da ordem do profano, das divindades e crenças terrenas, do mesmo plano que ocupou a invenção de outros corpos em movimento, inaugurando uma nova era para a arte e para um estilo de vida. É o caso de “A Sagração da Primavera”, que tudo faz tremer na sua estreia em Paris, em 1913. “A Sagração” surge numa Europa anterior à guerra mundial. Viviam-se os últimos anos da Belle Époque, tempo de paz num ocidente cosmopolita que acreditava que aquele era o melhor dos mundos. Tempo de mudança de paradigma de vida, fortemente marcado pelas inovações tecnológicas, de desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes, brutalmente interrompido em 1914 com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. A barbárie que se desenhava num futuro próximo estava distante das harmonias da norma que até então conduzia os sons e os movimentos em cena. Nijinsky havia já abalado a ordem desse mundo romântico com “L’après-midi d’un faune”, estreado exactamente um ano antes de “A Sagração” — consta que Diaghilev era supersticioso. A polémica estalava. Stravinsky tinha já despertado a atenção do público com “Petrushka”, em 1911, coreografada para os mesmos Ballets Russes por Michel Fokine. Tamara Karsavina, bailarina dos Ballets Russes à data, recorda nas suas memórias como sentiu que “A Sagração” juntamente com “L’après-midi d’un faune” era uma

provocação, que as pessoas se chocaram com os movimentos quebrados e bruscos que traduziam a barbárie das tribos primitivas, como sentiu que o arcaísmo e a pré-história inspiravam o modernismo dos Ballets Russes. A opinião generalizada era de que Nijinsky não fazia ideia nem do que tinha em mãos nem do contexto das vanguardas artísticas em que se inseria – basta recordar que o “Manifesto Futurista” de Marinetti surge publicado no jornal francês “Le Figaro” em 1909. O próprio Stravinsky, nas suas memórias, repete frequentemente que tal tarefa estava para além das capacidades do jovem bailarino. Aquando da estreia, depois de se ver nos bastidores a agarrar Nijinsky pelas roupas para que este não rompesse furioso em cena a fazer um escândalo enquanto gritava “16, 17, 18...” para os bailarinos, o que mais impressionou Stravinsky na coreografia foi o facto de Nijinsky não ter consciência do que estava a fazer. O tempo faz a sua justiça. Então, Stravinsky fez a sua: “Mostrava a sua completa inabilidade para aceitar e assimilar as ideias revolucionárias que Diaghilev havia feito sua crença”<sup>7</sup>.

## SACRIFICAR-SE À VIDA

Há algo de sagrado no sacrifício. Um ato iniciático, a vários níveis fundador, de renovação, mas também de morte e de fim. “O Céu é um disfarce azul do Inferno” faz parte também da linhagem daquela obra que inaugura o modernismo na dança. E, como ela, faz parte do espírito de um tempo e transporta o anúncio de que vivemos um momento de transição. Importa evocar para aqui o clima de terror tão peculiar às últimas décadas, a clara noção da fragilidade da vida humana, a condenação dos recursos naturais, o conflito permanente entre o homem e a natureza, a crise dos migrantes, a instabilidade da vida que não pode ser projetada no futuro. A ideia de sociedade que se quer precisa de ser reequacionada, re-coreografada, revivida no corpo de modo diverso. Já não basta que o corpo do bailarino seja pensante. Neste momento ele tem de agir, tem de ser agente de mudança, de transformação. E já se tornou evidente que há um conflito entre mover/dançar e pensar. Há todo um paradigma em mudança, e esta obra é exemplo disso mesmo. E não há mudança sem intimidade da vida com a morte, intimidade do céu com o inferno.

Os olhos (ou o olhar) são fundamentais ao longo de toda a peça. Ainda numa fase em que os três bailarinos habitam um espaço/corredor circunscrito e cada um aprofunda a sua combinação de movimentos. Joana é toda incorporação de uma relação ritual entre mulher, carne e espírito, pelo balanço intenso das ancas, repetida alusão ao céu através do uso dos braços e cabeça, enquanto André desenha uma gesticulação mais livre, sem um padrão linear, orgânica, de corpo todo desconjuntado, endiabrado, disforme, em saltos desorganizados e cambaleios, caricaturas de si próprio, que tanto lembram coices de cavalos como iniciam rodopios de transe sobre si mesmo. As geometrias de ser ali pulsante, em êxtase, são muito variáveis. Joana entretanto já diverge numa tensão face à gravidade, que tanto a puxa à terra como a desafia e lança ao ar, com quebras, aparências de desfalecimentos, o tronco descai para trás sem chegar realmente a cair. Apagamentos. Desmaios. Suspiros. Visões interiores. Noite. É dela que se escutam vocalizações que são esgares, disformidades sonoras de uma deslocação interna que traduz um movimento que se expressa no exterior em volume auditivo. A música percussiva de Paulo Costa acompanha a intensificação vibratória daquele viver ali.

6 Susan Harris Smith, “Masks in Modern Drama”, California, University of California Press, 1984, trad. nossa

7 Igor Stravinsky, “Stravinsky: an autobiography”, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1936, trad. nossa

André interrompe a ordem espacial com cruzares desordenados das fronteiras espaciais, afirmando em cambaleio aquilo que já se pressentia: a relação é o mais forte ali e supera qualquer tentativa de divisão, de separação, de compartimentação imposta ao olhar e ao corpo. A troca de lugares, por uns momentos, entre Joana e André é apenas a reafirmação de uma substância significativa que estava já enunciada. Curiosamente, neste contexto dos três corpos imparáveis e num crescendo de cansaço, quebra, esforço, persistência, no aparente caos organizacional, a estabilidade que persiste, durante mais algum tempo, é a do sacrifício – chamemos-lhe assim – da figura ao centro, que prossegue a penitência e auto(?)flagelação no correr para a frente e para trás, sempre a olhar o público, a cair com impacto no chão, a virar-se do avesso, a procurar olhar em redor de cabeça para baixo, o corpo dobrado sobre si próprio num ato de heteronomia interior ou possessão por múltiplas identidades. Passaremos pelo instante em que ganha consciência da inevitabilidade da sua condição, e em que – ainda sem se deixar derrubar – insiste na queda e no poder de se lançar no espaço, quase embatendo contra o muro de pessoas que os observam.

Segundo Hugo:

“Por vezes não é preciso acrescentar, mas antes desfazer o que é humano em nós. Tem a ver com a categorização do mental e a identificação categorial de nós próprios em relação com o resto do mundo. Quando suavizamos isso, ou imprimimos uma perspectiva crítica, um outro corpo emerge à superfície, descobre-se uma energia diferente. Que história habita aqueles indivíduos? Que tensões ou libertações de tensão do corpo ocorrem?”

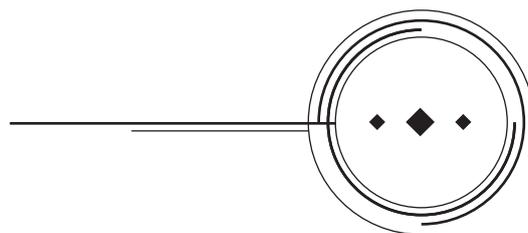
O teatro que a Hugo interessa fazer, que se corporiza em vida e arte na cumplicidade com Joana, parte de um profundo trabalho de pensamento físico. Se por vezes, como veremos mais à frente, o estranhamento pode suscitar a dúvida quanto à existência e papel do drama, há sempre tensão e confronto. É nestes que está Xana quando existe num perpétuo movimento para a frente e para trás, de costas, abandonando-se ao sofrimento e hostilizando quem está frente a ela, “testemunhas” e não propriamente espectadores, enfatiza Hugo. Mas nem precisaria de o fazer. Toda a composição do espaço deixa claro que há uma intimidade e proximidade inescapável entre quem observa e quem está em “cena”. A

contaminação entre todas as presenças disponíveis é um dado adquirido. Hugo desenvolve a ideia:

“Isso tem a ver com ações físicas. Há a ponderação de onde está alguém por relação a um outro. É um -para quem? Um -contra quem? Mais importante se calhar é o -contra quem? Quando jogas, -por que ages? Contra quem estás a agir? A intencionalidade também é trabalhada a partir da fisicalidade. Depois, tem a ver com a lógica orgânica da razão se faz o que se faz. É um tentar, um tentar, um tentar. A saída é para baixo e para cima porque não há mais caminho possível a percorrer. Ela [Xana] já explodiu tudo.”

Entre a vibração respiratória exaltada dos bailarinos e aquele espaço-tempo fora do espaço-tempo convencional da dança teatral estabelece-se uma relação de mistério e magia da imaginação. Entre o que se observa e o que os intérpretes vivem interiormente há duas verdades que coexistem mas que muitas vezes dessincronizam ou mesmo divergem. Faz também parte do mistério da peça. Essa divergência, novamente, como para o Céu e o Inferno, não é dualidade nem incoerência, é antes o paradoxo da condição humana. Tal paradoxo acompanha toda a evolução da peça, que se desenvolve em múltiplos contrastes e dissonâncias. O assombro do mistério não se resolve em definitivo, e essa é uma das qualidades da obra. Cada um guardará o segredo do que para si significa a participação naquela experiência, a partir do ser singular que é. Hugo Calhim Cristóvão partilha o que o habitou, a ele, desde o início. Uma pista relativa ao que está por detrás desta criação, que se não resolve o enigma pelo menos partilha uma visão:

“Da minha parte, o que tinha era uma frase. ‘Se eu me sacrificar à vida, a vida vai sacrificar-se a mim e não posso deixar que esse sacrifício seja em vão.’ Mas nunca o disse a nenhum dos intérpretes. Mesmo à Joana. Disse-lhe a frase, mas sem que ela soubesse que era da minha autoria. Há qualquer coisa que quis descobrir nesta peça, e que não pode ser em vão. Mas isto é algo pessoal. Cada um terá a sua resposta quanto ao que está por detrás da peça.”



Viver no disfarce é a pulsão básica do ser humano, na intrínseca recusa em se fundir à sua própria sombra, na bi-unidade no paroxismo do processo evolutivo. O azul do céu induz à ilusão de uma serenidade reflexa da profundidade tumultuosa oceânica, matriz do inframundo renegado, radicado no caos nascente do vórtice que vivenciei durante a apresentação “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno”. Esse ponto profundo e visceral, onde os tumores da transformação germinam para, depois serem extirpados pelo bisturi iluminado pela percepção real de que o sombrio é tão necessário quanto a luz, ou a dor, para se perceber a dimensão para onde nos conduz o prazer.

O André, a Joana, a Alexandra e o Paulo, sob a mestria de Hugo Calhim Cristóvão, instalaram um novo sistema caótico, capaz de sugar o espetador para dentro do palco – a improvisação cósmica de um duelo criado pela

realidade perceptiva. O confronto entre Eros e Tãntos: o castigo da efemeridade da beleza física, quando não sujeita às dores da Crisálida, em confronto com o castigo da brevidade do corpo, quando este desconhece os mistérios da Natureza.

## O DISFARCE

A ciência feminina surge nesta dança antitética em vislumbres pregnantes de um desafio para o abismo. Eu senti a porta do submundo a abrir-se na oferta das entranhas da vulva, onde Tãntos e Eros se revolvem na lama fecundada na Noite.

A dança da simetria é eufórica, inebriante, vertiginosa. Ao entregarmo-nos à queda primordial, ao desconhecido, ao negro buraco do nosso subconsciente, encontramos todas as personagens do André, da Joana, da Alexandra e do Paulo. No destino final, há o apaziguamento aparente do desfecho do “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno”. Parece ser Tãntos o vencedor, mas Eros está mesmo ali ao lado, como um mundo contíguo, cuja transparência se torna opaca na recusa de ver O Outro Lado.

## DO AZUL

Neste disfarce azul, tudo é neblina, dissolução. O corpo rende-se ao ritmo ministrado pela figura do Paulo, os sentidos dobram-se pelo braço de ferro entre a figura da Joana e a de André, e assumimos o lugar da figura da Alexandra. Somos “presas” dos próprios instintos, ou os instintos são meios operativos da redenção? Aprecio a última via: porque nos instintos percecionamos a sombra que dá razão à existência da luz. O corpo e a alma fundem-se na espessura da carnagem do SER, manifestado na vivência erótico-sexual. A experiência vulvar emana o Princípio do Dilúculo que instaura o fim do Caos e o momento da Criação.

O azul transmuta-se no carmim intenso em torno das crateras vulcânicas labiais de Tãntos e de Eros. Dois grandes lábios abrem-se aos olhos numa pantragruélica sucção para o interior da caverna do caos primordial. A fundura do Não-Tempo regurgita uma só substância incandescente. Uma só forma translúcida, etérica que não é ainda conhecida neste mundo.

A coreografia d’ “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno”, cerzida por Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer, aponta-nos um novo paradigma da consciência do indivíduo. Ninguém fica indiferente ao potencial transformativo dos sentidos. O corpo despedaçou-se com uma força superior ao desmembramento xamânico. Pois neste momento não são os espíritos a rasgar as nossas partes e entranhas: somos nós que nos auto-despedaçamos a cada pancada percutida pelo Paulo.

Obrigada ao Hugo e à Joana



seguir à performance-processo apresentado pela artista polaca Natalia Wilk, que esteve presente no E-Motional Bacău Dance Connection 2015 with Global War(ming) Exercise, a audiência, presente no Centro Cultural George Apostu, pode assistir, dentro do mesmo quadro de apresentações (partilha de processos), a outro tipo de conceito coreográfico, interpretado pelos artistas portugueses Joana von Mayer Trindade e Bruno Senune. Os dois *performers*, cuja coreografia e direção é assinada pelo escritor Hugo Calhim Cristovão, estiveram em Bacău de 13 a 28 de Maio de 2015, como artistas em residência, e participantes no programa “E-Motional: rethinking dance” através da rede ArtistNe(s)t, fundada em 2004 por Gabriela Tudor.

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” é anunciado na publicação do encontro como “um contínuo fluxo de agora-e-aqui para agora-e-aqui, sem regras, uma livre circulação de pulsões”, no qual “ambos são um duo, ambos são um duelo”. Tive a oportunidade de conversar com Joana von Mayer Trindade antes do momento performativo, logo a seguir ao exercício apresentado pela sua colega Natalia Wilk. Antes do intervalo, a artista portuguesa insistia no facto de que ela gostaria que ninguém gravasse ou fotografasse o seu momento de cena. Preocupada com a presença aqui e agora de todos aqueles que assistirão e com a natureza de arte ao vivo da performance, Joana von Mayer Trindade preparou antecipadamente o espaço de receção do seu trabalho de modo sério e rigoroso.

Depois do intervalo, quando toda a gente regressou à sala, a audiência pode reparar nas modificações da configuração

do espaço: contrariamente à outra performance, as fronteiras entre a cena e o espaço dos espetadores estavam desta vez, se não canceladas, pelo menos ambíguas. As filas de lugares do espaço principal do Centro permaneceram no mesmo lugar, mas o palco foi reconfigurado ao serem colocados lugares para a audiência no seu interior. Ao não forçar demasiado subitamente o nível de interação direta entre público e artistas, permitindo que cada pessoa escolhesse o seu lugar na sala, Joana von Mayer Trindade chama desde o início a atenção para o facto de que espera uma relação diferente, mais ativa e interessante.

Com o público disposto em círculo e na frente do palco, no silêncio asfíxiante da sala onde todo o ruído tecnológico havia parado, Joana von Mayer e Bruno Senune começam a performance, que se provará memorável. O som de fundo, essencial para a atmosfera da performance, é composto por sons

THE PARADISE IS  
O PARAÍSO É UMA TRIBO  
A TRIBE - HEAVEN  
- O CÉU É APENAS UM  
IS JUST A BLUE  
DISFARCE AZUL DO  
DISGUISE OF HELL  
INFERNO

process presentation by Joana von Mayer Trindade at E-Motional Bacău Dance Connection, 2015. Roménia

produzidos por sapos – descobri mais tarde que os sons foram gravados ao vivo, no lago em frente ao Centro Cultural George Apostu, onde os artistas estavam alojados na residência. Neste primeiro momento, a cadeia coreográfica que Joana e Bruno articulam desenvolve-se em quedas, contatos violentos, colisões e acidentes com os seus próprios corpos e com o corpo do parceiro.

A pureza do corpo paradisíaco exposta na primeira parte não significa necessariamente uma inocência de criança, mas sim uma ativação intencional de estruturas informes e disformes. A pureza já não é mais a eliminação de coisas, mas sim a recusa da impureza como forma estatizada, pela qual se significariam o humano, o animal, a pedra ou o rio. Os dois captam milimetricamente no interior dos seus corpos o frenesim da rendição face ao fluir da natureza, assimilando através de movimentos cuidadosamente estudados e brutais todas as possibilidades em devir. Um processo irracional que se move de cío para além de regressão e de progressão.

---

Os bailarinos criam e imprimem gradualmente a sensação de um ritual tribal mas recusam, também desta vez, a rigidez da sua instalação num momento único: o mesmo corpo pode ser agora um xamã e no segundo seguinte o animal torturado e sacrificado como, com uma velocidade tormentosa se transpõe do corpo-colonizado para o corpo-escravo. Entre os dois não existem relações de poder, apenas uma interação física através da qual transferem um código outro e uma forma outra de exercer autoridade ou submissão.

Dançando a cegueira através de movimentos e sugestivas expressões no olhar, Bruno Senune dá significação a formas diferentes de sabedoria arcaica, de Homero a Tirésias, ou os profetas do Velho Testamento. A cegueira torna-se abertura para um novo modo de conhecimento, inacessível à luz do dia, simultaneamente ascendendo o homem cego a um nível superior de reconhecimento no interior do seu coletivo. O homem cego em “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” deixa-se por vezes guiar, por vezes venerar, através da demonstração em supremo desapego das consequências do xamanismo.

No corpo de Joana von Mayer Trindade conseguimos perceber a mesma grandeza expressiva que simultaneamente marca o seu discurso. Em primeiro lugar são notáveis na sua arquitetura corporal o vigor atlético, um aperfeiçoamento cujos padrões não são estéticos, mas decorrem antes de treinos físicos específicos que a artista visivelmente impõe a si mesma. Tonificada, preparada para uma luta, mas cristalina em face das epifanias que se abrem gradualmente em ritmo e movimento, a artista executa todos os passos de acordo com uma geometria sagrada cuidadosamente articulada em que o matemático amplia e finaliza o ritual.

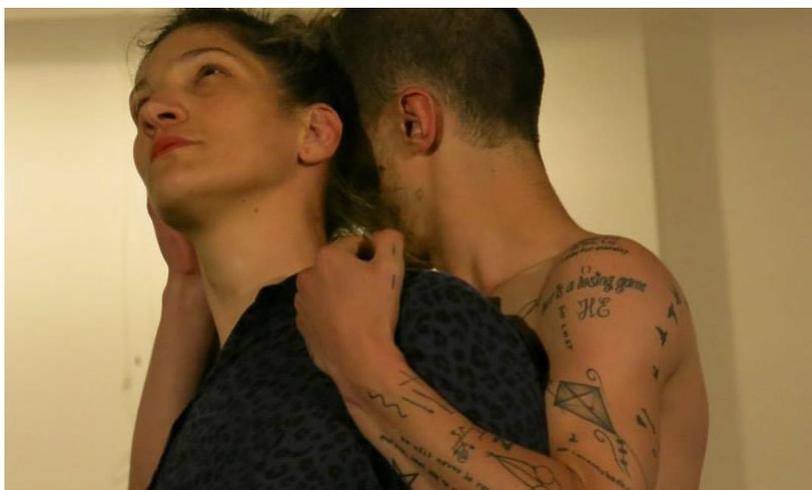
Desde os primeiros minutos a presença corporal de Joana von Mayer Trindade evocou em mim o texto de Grotowski sobre o *performer*. A imposição do seu físico, derivada menos da fisicalidade do que da postura solene-litúrgica nas procuras do sagrado e da compulsão primitiva com as quais a bailarina e coreógrafa portuguesa opera, corresponde a todas as definições oferecidas pelo grande teórico polaco: “O *Performer*, com letra Capital, é um homem de ação. Ele é o bailarino, o sacerdote, o guerreiro; está situado fora dos géneros estéticos. O ritual significa *performance*, uma ação concretizada, um acto (...) algo esquecido”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski, Theater and ritual, Teatru si ritual. Scrieri esensiale, traducere from Polish to english by Vasile Moga, foreword by George Banu, Bucuresti: Nemira, 2014, p. 348.trad. nossa

No segmento final de “O Céu é um disfarce azul do Inferno”, os dois sacerdotes-bailarinos conduzem a audiência para o centro do palco com os ritmos envolventes de uma música que partilha os mesmos acentos tribais patentes na peça. Alguns dos presentes colocam ainda em papel palavras-chave, e impressões, de acordo com o que a artista mencionou no princípio, outros entram no jogo extático, mas sendo com o mesmo ou maior cuidado controlados pelos artistas condutores. Um fluxo de liberdade coletiva irrompe por todo o espaço, os bailarinos oferecem a imagem ao vivo daquilo que poderíamos esperar vir a ser se nos permitíssemos ser mais livres.

“O Céu é um disfarce azul do Inferno” contém todos os dados necessários para se transformar num organismo maduro bem consolidado. Não obstante as modificações que os bailarinos Joana von Mayer Trindade



© Mari Bucur

e Bruno Senune venham ainda a introduzir em conjunto com o diretor Hugo Calhim Cristovão, a *performance* já possui sem nenhuma sombra de dúvida a total e antecipatória energia de um ato artisticamente rejuvenescente.

---

Art Act Magazine Online:

<http://artactmagazine.ro/paradisul-e-un-trib-heaven-is-just-a-blue-disguise-of-hell-de-joana-von-mayer-trindade-la-e-motional-bacau-dance-connection-2015/>

Tradução:

Paula Cepeda

# “CÉU E INFERNO NO PENSAMENTO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO”

Biblioteca Municipal de Viana do Castelo  
7 de Abril 2016

Excerto da conversa entre os vários intervenientes

**Maria Manuela Brito Martins:** “A questão do bem e do mal, independentemente de identificarmos simbolicamente o bem e o mal como um determinado tipo de objetos ou de realidades, é de facto o motor para o ser humano se perguntar sobre o que o faz sofrer...a distinção patente na vossa cena entre duas potências, entre a vida e a morte, entre o sofrimento e a elasticidade de movimentos, movimentos que denotam sacrifício, esforço. Simultaneamente, no vosso registo dramático há poucos momentos de repouso, do contemplativo. Tem ainda outro aspeto interessantíssimo que justifica a frase de Teixeira de Pascoaes, porque a frase é exatamente “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”: eu não vejo ali lugar para nenhum céu, esse azul parece-me um inferno. É isso que me...quer dizer... na vossa peça, esse registo... eu não vejo lugar para o paraíso, porque é sempre esta tensão que lá está, esta força entre Eros-Thanatos, de amor-vida, de amor-morte, sempre, constantemente, sem lugar para o repouso. Perguntei-me... porquê? Reparem que a construção do bem e do mal... é verdade... se é verdade... às vezes é esses dualismos que é preciso corrigir! Meads vinha com uma proposta... sabendo e conhecendo bem a filosofia grega...proposta de retificação do que está para além do mal, embora tenha acabado por não conseguir. Porque o bem e o mal às vezes...por exemplo na cultura helénica eram os aristocratas, nos judeus seriam os escravos...o bem e o mal modificavam-se em função de uma construção social! Só que isto não responde ao nosso problema, e é por isso que eu lanço este repto. Independentemente de tudo eu sinto-me sempre dentro da questão: porque é que eu tenho que, na minha existência, implementar, apesar de tudo, algo de bom e algo de mau!? Ainda que eu não queira ser dualista! Ainda que eu queira recuar o máximo de mim própria.. ou de nós próprios...na procura desse momento em que haveria algo que ultrapassasse o dualismo.”

**Rui Lopo:** “Eu gostaria de regressar à peça. Acho que há vários aspetos importantes que a peça manifesta que ainda não começamos a discutir. O facto de a linguagem ser corporal, de não ser verbal, é um dos primeiros aspetos em que devemos pegar. É muito cómodo continuarmos a desenvolver um raciocínio de tipo dualista, de tipo conceptual, dicotómico, sobre uma peça que afinal nos coloca numa situação que lhe é anterior. O modo como eu experimentei aquilo...aquilo é um espetáculo impossível...logo não é um “espetáculo”. Temos ali uma situação um bocado absurda: estarmos numa sala romântica, a vermos sentados, passivamente, como espetadores, três pessoas que estão... nem diria que estão a representar...porque acho que aquilo é outra coisa.

Há vários pensadores portugueses...e a partir deles procurei pensar...o que é esta situação anterior? Esta situação é anterior a quê? É anterior a estes dualismos de que temos estado aqui a falar, anterior ao bem e ao mal, mas também é anterior ao paraíso, anterior ao nosso céu e inferno. Porque é uma situação anterior à cisão. E aquilo incomoda-nos. Especialmente aos mais jovens que estavam a assistir à peça. Foi bastante gratificante para mim ver que os miúdos não conseguem ainda disfarçar o desconforto como nós conseguimos. Já estamos muito mais treinados, muito mais blindados para disfarçarmos aquilo que estamos a sentir. E então fingimos que não nos incomodamos. Os miúdos não fingem. Os miúdos estão incomodados, riem-se, têm pudor, porque há as sugestões de sexualidade, as sugestões de violência. Há bocado estavam a falar dos indo-europeus...o verbo que deu origem ao verbo to fuck – que ninguém se choque com estas coisas, estamos da falar de etimologia, não estamos a falar de pornografia -, o verbo focker, tinha simultaneamente o significado de ato sexual e o significado de atacar. A peça foi expressão desta situação arcaica. De um momento em que ainda é a mesma coisa atacar e interagir sexualmente. Não se percebe ainda bem onde é que acaba uma coisa e começa a outra. As coisas ainda não estão separadas como mais tarde civilizadamente aconteceu. Aquilo que acontecia nos rituais dionisíacos... os rituais que existiam na Grécia...não se sabe bem o que era. Durante mil anos fez-se silêncio. Quem falava, falava “mais ou menos”. Mas vamos tentar problematizar um pouco. Depois houve uma fuga de informação. Vamos imaginar que durante muito tempo se guardou silêncio, e que o próprio ritual também foi evoluindo, foi sendo também burlado e foi sendo também domesticado. Porque aquele ritual de alguma forma era um momento em que durante o ano se regressava a um estado anterior. E a peça também remete para isso, remete para, ou através do transe, ou através da música rítmica que nos suscita uma aceleração também no ritmo do coração, que nos permite aceder a um estado alterado de consciência, que nos devolve a um estado mental anterior à capacidade separativa. Anterior ao estado de vigília habitual em que distinguimos a sombra da luz, em que distinguimos o bem do mal, em que distinguimos quem é que é o parceiro sexual e quem não pode ser o parceiro sexual, em que distinguimos uma série de elementos que estruturam as vidas complexas em sociedade. Eu diria que a peça nos remete para uma situação pré-revolução do neolítico, uma situação paleolítica. Uma situação anterior a esta cisão que hoje estrutura as nossas vidas. Cisão de cada um consigo próprio, de cada um com o outro, de cada um com a natureza, de todos

nós com a natureza e de todos nós com a divindade. Seja lá isso o que for. Cisão consigo próprio, com o outro, com a terra e com o céu. O que esta peça mostra, sobretudo, é um momento anterior à cisão. Daí que não haja linguagem verbal, oral, concetual.

**MBM:** Para mim o vosso registo dramático, o registo musical, o registo corporal, não me “provocaram” absolutamente nada! Deram-me momentos de intensidade! Momentos de intensidade, esses sim importantes! A linguagem foi uma linguagem corporal muito expressiva, muito bem coordenada com a música. Atingiu um momento de clímax, de intensidade, e deu-me um sentido da totalidade. Foi isto que me deu. Por isso é que para mim, não está lá a questão dessa dicotomia entre bem-mal. Há sim essa intensidade. E há essa expressividade nos movimentos. Uma coisa que me chamou muito a atenção foi que inicialmente havia uma personagem que atua solitariamente... e havia duas outras a atuar e a interagir... foi sintomático de uma grande parte, quase trinta minutos, da vossa peça foi sobre isso, só numa outra parte .... fez salientar... o porquê também. A vossa peça interrogou-me imenso! Foi uma interpelação. Mas foi uma interpelação que eu também quero fazer... sinto que vocês... eu não sou especialista em dramaturgia e não sou atriz, portanto sou.. sou ... não sou especialista em Teixeira de Pascoaes, mas interpelar é aquilo que faço como filósofa. Mas também é o meu repto para vós.

[...]

**Joana von Mayer Trindade:** eu só gostava de perguntar ao Rui se terminou aquilo que tinha para dizer?

**RL:** não, tinha mais coisas [RISOS] mas não quero aborrecer. Queria pegar nos autores portugueses que trabalharam estas questões. E lembro-me de dois fundamentais, o Agostinho da Silva e o Eudoro de Souza. Eudoro, a origem da poesia no tema ritual, o origem da poesia na mitologia moderna ritual. São da Escola Portuense. O Eudoro mais de raspão, mas também se pode considerar como continuador da Escola Portuense. E porque é que que eles os dois podem ser chamados para aqui? Antes deles ainda alguém que foi na geração anterior o seu mestre, na geração da Renascença Portuguesa, o Teixeira Rego. O Teixeira Rego, na altura que o Teixeira de Pascoaes está a escrever o “Regresso ao Paraíso”, está o Teixeira Rego a escrever “A Nova Teoria do Sacrifício” em que propõe uma nova leitura do gênesis. Ele sabia que a Faculdade de Letras do Porto, dava aulas de hebraico e literatura comparada. Propôs uma leitura literal do gênesis em que tentava mostrar que havia uma memória naquele texto de um estado anterior em que o ser humano teria.. o ser humano atual descenderia de uma outra espécie que se alterou completamente quando passou a alimentar-se do alimento carnívoro, do animal. Quando passou a matar para comer. Havia um estado anterior marcado por uma amizade com a natureza, por uma fraternização cósmica que era vivida pelos homens, homens e animais viviam em fraternidade. A dado momento esse animal anterior que não tem nome... o Adão... decidi matar e lutar para comer. A partir daí “começa o bem e começa o mal” – expressão do Teixeira Rego -A partir daí começa tudo aquilo que nós associamos à espécie humana atual. Uma teoria altamente polémica, mas muito fundamentada por ele, com elementos etimológicos, históricos, antropológicos e etnográficos. Lembrei-me logo do Teixeira Rego quando vos vi com os lábios vermelhos, uma sugestão de sangue e de violência, lembrei-me do Teixeira Rego.

**Uma pessoa:** As cores dos Pascoaes, dos desenhos dos Pascoaes são a este nível ... são anjos que são uma espécie de anjos demónios, que tanto

podem ser anjos do bem e anjos do mal, os demónios tinham antes asas...

**Maria José Guerreiro:** essa dualidade romântica do anjo bom e do anjo mau.

**Mária Celeste Natário:** Sim, ainda que em Pascoaes tenha uma envolvimento mais ampla, muito mais forte, mas não deixa de ser curioso... é curioso essa ideia do sangue, é um dos aspetos que curiosamente na peça vai levar-nos ao Pascoaes nessa parte dos seus desenhos originais

**RL:** ...sim, é um ótimo acrescento. No Teixeira de Pascoaes há uma coisa muito curiosa no “Regresso ao Paraíso” o Adão está no Inferno porque se esqueceu. O inferno é o esquecimento. O inferno é o esquecimento, e quando o adão se lembra já é outra pessoa. Já é outra coisa. Tem que inventar um Deus novo. Ele inventa um Deus novo e quando ele regressa ao paraíso o paraíso também é um paraíso novo. Ele teve que inventar um Deus novo e teve que no paraíso ganhar uma nova consciência. A inocência que ele recupera não é a mesma inocência. Esta inocência nova é uma inocência feita de sabedoria. Quando ele regressa ao paraíso transcendeu de alguma forma o bem e o mal que antes eram inconscientes. Ele era inconsciente do bem e do mal. Quando ganhou consciência passou a viver infernalmente. Para superar essa dualidade teve que recuperar a inocência, mas desta vez uma inocência sábia.

**MJG:** Eu tinha uma pergunta para lhe fazer, posso? O que é que nasceu primeiro o movimento ou a música?

**Paulo Costa:** O ovo e a galinha. [Risos gerais]. As duas formas nasceram em simultâneo. O Hugo e a Joana quando falaram comigo e explicaram o conceito... o tema... basicamente isso foi o arranque da música. O Hugo foi muito claro comigo, temos ter que trinta minutos de música ininterrupta, e depois logo veríamos o que é que acontecia. Acabou por acontecer o silêncio, um dos momentos de maior tensão depois daquele inferno musical que vem de trás. Acabou por ficar o silêncio. Realmente, dá essa tensão necessária para a peça. Eu tinha essa premissa dos trinta minutos de música e toda esta questão da dualidade do céu e do inferno. A questão das culturas africanas de transe que depois se transformam, vão para Cuba, para a Santería, para o Brasil para o Candomblé, para o Haiti para o Voodoo. Eu sempre estudei e continuo a estudar bastante esses ritmos, e os seus efeitos. Depois a questão da luta constante. O Hugo e também a Joana fizeram-me conhecer Muay Thai e a questão da luta e da música. Como o transe envolve e faz com que ... para quem não sabe, o Muay Thai, tu podes explicar um bocadinho melhor ...

**Hugo Calhim Cristovão:** Há lutas que estão acompanhadas de música. Em que a música é uma música de transe que cria um efeito de, digamos, violência.

**PC:** Cria outro, outro... Pegando nesta informação toda, nesta questão da dicotomia (eu sou percussionista e também toco bateria), tudo concidiu mais ou menos numa altura em que eu estava a trabalhar um bocadinho a questão da independência dos membros com alguns exercícios. Depois da primeira conversa eu fui para a minha salinha, ia fazer uma sessão de estudo, e não consegui fazer mais nada a não ser começar a desenvolver a peça. Comecei a trabalhá-la no meu dia a dia. Aquilo começou a fazer todo o sentido. Parece que encaixou ali que nem uma luva. Apresentei-lhes a ideia que tinha, eles gostaram, a partir daí desenvolvi-a mais. Acabei por montar a bateria de uma forma simétrica, para que haja esta dualidade. Toda a panorâmica da sala, o microfone estava a captar, e metia tudo o que estava a tocar deste lado ali, e tudo o que estava a tocar neste outro lado ali. Os ritmos nunca se juntam, os ritmos que eu faço são sempre um complemento, é sempre uma luta de um contra o outro constantemente.

Depois para criar esta ideia de transe e de continuidade, a forma como os tambores que vão entrando ...vai havendo uma acumulação mas é em grupos de três...em grupos de três para cada um para... pronto já estou a desvendar um bocado o cerne da composição. Mas acho que também se torna algo que são os três elementos: o céu e o inferno, e ali o humano. E todos os ritmos vão entrando e eu ia acelerando, a música começa a uma velocidade e termina não ao dobro, mas muito mais, mesmo bastante mais acelerada que no início. Para dar esta sensação de recta, de seguir sempre, de autoestrada, sim de... autoestrada, e de força. A música está construída desta forma minimal. Há uns gongos ainda, que vão entrando, que simbolizam um bocadinho os rounds de um combate. Sim simbolizam um bocadinho isso, porque na realidade quando começa o combate mais...

**MJG:** o combate em que vai.. a Alexandra, a personagem da Alexandra, ela ficou completamente desprezada

**HCC:** não é desprezada

**MJG:** desprezada... ignorada..?

**HCC:** Não. A Alexandra, a Xana, naquela altura é para ela desaparecer.

**MJG:** Ela desapareceu completamente.

**HCC:** A ideia não é que ela seja desprezada. A ideia é que tu estejas no palco, tenhas lá quatrocentas pessoas, e que para essas quatrocentas pessoas de repente uma pessoa desaparece, à tua frente. Ela desaparece, tu não a vês, mas ela está lá, à tua frente. Ela está lá, e tecnicamente a dificuldade era essa, era fazê-la desaparecer estando lá.

**Uma pessoa:** Eu nunca a deixei de a perceber como se fosse uma sombra. Isso é muito forte.

**HCC:** Sim, isso é importante.

**PC:** Eu trabalhei sempre o mesmo ritmo base.... em tudo aquilo que eu faço, quando começo o ritmo que faço é o mesmo ritmo que faço quando acabo. Os outros tambores que vão entrando complementam-se com outros ritmos. Mas da mesma forma sempre, em diálogo constante e nunca se misturando, ao tocar ao vivo... nunca misturo este com aquele. Toda esta ideia acho que... de alguma forma parece-me pelas reações... também foi bem conseguida... num todo funciona como um todo. Toda a envolvência que se cria com a dança, e a música, é um bocado o elemento de transe necessário para que elas e o André consigam superar também a luta que estão a viver e a ter, fisicamente é muito desgastante...

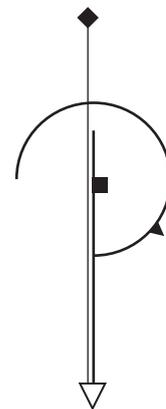
**MJG:** Só para continuar a questão da dança...para quem não esteve lá, nós tínhamos lá cento e setenta adolescentes, quem trabalha com adolescentes sabe do que eu estou a falar, adolescentes de quinze, dezasseis e dezassete anos, que começaram [Imita ruídos dos múdos] e depois quando chegou música, dança, música, dança, música, dança, silêncio, dança, eles estavam em silêncio.

**PC:** Não se fica indiferente. Quer se “goste” ou “não se goste”. Esta é a leitura que eu tenho. E que me tem chegado. Os múdos ficaram colados, não é? E vidrados com o que se passou. Quer tenham percebido ou não.

[...]

**HCC:** Aquilo não é uma improvisação, de todo. Não há nada de improvisado. É um caótico bastante geométrico e preciso. Vão para

aqueles sítios, naquelas alturas e naqueles momentos, com aqueles ritmos específicos, movimentos específicos, intensidades específicas. O caos é detalhado e preciso. Claro que é suposto haver uma ideia de frescura, que está a acontecer naquela altura pela primeira e única vez. Isso acontece. Mas isso devia ser o pão nosso de cada dia de qualquer espectáculo teatral ou de qualquer espectáculo cénico. É técnica. E é o trabalho de criar uma e outra vez, como nunca. O princípio.



# ENTREVISTA PARA A RÁDIO TERRA NOVA

FERNANDO BORGES

CENTRO CULTURAL DE ÍLHAVO

IMEDIATAMENTE APÓS APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO

29 de Janeiro 2016

---

**Fernando Borges:** Isto acaba por ser um desafio coletivo.

**Joana Von Mayer Trindade:** Sim, sim, obviamente. É uma corrida de fundo coletiva.

**FB:** É uma mistura de silêncio, ruído, emoções, ausência de emoções, paz, violência, harmonia, desarmonia, submissão. É um pouco tudo isto.

**JvMT:** Eu penso que sim.

**FB.:** Porquê uma trilogia de dançarinos?

**JvMT:** Acho que [Risos]... como eu vivi muito agora estou a ressoar por dentro, acho que ele está mais em condições de responder agora.

**Hugo Calhim Cristovão:** Tem uma ideia base no princípio, ou seja, a ideia base no princípio, muito base, era os dois anjos, o anjo-demónio e o ser humano no meio. A pessoa que está no meio acaba por representar, muito entre aspas, a humanidade, ou seja, sempre a tentar levantar-se, sempre a tentar cair, sempre a ir para a frente e a não conseguir, um movimento que é para a frente ou para trás, ou cima-baixo. Ou seja, é uma espécie de Sísifo, digamos assim.

**FB:** Uma tensão de poder e de submissão também.

**HCC:** Sim, não direta, mas está lá. E depois, ao lado há os dois lados, são duas pessoas que têm movimentos mais circulares e mais espirais, e que ao princípio representariam uma espécie de anjos demónios à volta dos humanos.

**FB:** A música aqui cria uma certa cadência, qual é o intuito da música?

**HCC:** A música foi construída de raiz pelo Paulo Costa ...

**FB:** ... criar uma cadência de movimentos e fazer uma associação entre o movimento e o som?

**Paulo Costa:** No início não diretamente, não é. A música entra como um fator de transe para induzir o movimento.

**FB:** Criar um ritmo próprio.

**PC:** Sim, que tenha um ritmo próprio com uma cadência que vai evoluindo até à exaustão. Vai repetindo, repetindo, criando a tensão necessária para o desenrolar da peça. A dualidade está sempre presente, mesmo na composição, do céu e do inferno, por assim dizer, o ritmo divide-se para um lado e para o outro e está sempre em combate constante. Não sei se dá para perceber bem isso auditivamente, mas é isso que acontece, com o acelerar a tensão vai-se criando pela repetição.

**FB:** Qual é o simbolismo de desaparecer a música por completo na parte final?

**HCC:** Há alturas em que há música e há alturas em que estamos em silêncio na nossa vida.

**FB:** E estáticos também, não é?

**HCC:** E estáticos também. Há alturas em que estamos parados, há alturas em que nos movemos muito e há alturas em que não nos conseguimos mover, em que estamos parados e as coisas não acontecem tão exteriormente mas mais a partir do interior, mais suavemente com outro tipo de ritmo. É como o dia, acorda-se de manhã acontece muita coisa, à noite quando se está sozinho... e a música pára porque tem que parar

naquela altura, não fazia sentido continuar.

**FB:** Quem assiste, creio eu, cria uma imagem do espetáculo. Acaba por ser um erro ou tem esse intuito de criar uma linha de conduta e um guião?

**HCC:** Nada é um erro. Nada do que o espetador possa sentir ou pensar é um erro, é o direito dele. Não se está a tentar passar uma mensagem direta às pessoas, é uma experiência que se quer que as pessoas passem e vivam, e depois tirem as suas conclusões, reflitam com.

**FB:** Acaba por ser de leitura difícil ou não?

**HCC:** Depende.

**FB:** Depende do público.

**HCC:** Depende do público sim. O que é que seria uma leitura fácil?

**FB:** Este espetáculo também deixa muitas interrogações, não é? Chegasse ao final e há muitas perguntas a fazer e não é fácil obter uma resposta.

**HCC:** Não, e as pessoas devem tentar respondê-las por si, é um bocadinho isso.

**FB:** Já agora disse-me que não é, este é um projeto que já tem alguma sequência?

**JvMT (para HCC):** o Fernando perguntou-me antes se era o nosso primeiro projeto, e eu disse que não, que já fizemos outras peças, outros projetos, portanto não é um primeiro projeto nesse sentido.

**FB:** Mas com um cariz diferente ou dentro desta ambiência?

**HCC:** dentro desta.

**JvMT:** dentro desta ambiência, mas com uma estética diferente, com um cariz diferente, com um simbolismo diferente. Mas há talvez uma espécie de metodologia de trabalho que acaba por estar presente ao longo dos projetos.

**FB:** Fisicamente e não só, mentalmente, acaba por ser cansativo para os dançarinos?

**JvMT:** Não é cansativo, mas é exigente, é focado, é intenso, exige uma grande disciplina interior, exige longos meses de trabalho antes, porque é uma peça que funde a fisicalidade com o estado e com a presença.

**FB:** E tem que haver também uma sincronia entre os três, não é?

**JvMT:** Sim, tem de existir uma espécie de confiança e cumplicidade, ao mesmo tempo, um desafio constante, uma pergunta constante sem resposta. Isso que o público sente, mais que ele, nós sentimos dentro também, estamos eternamente à procura, é um desafio, um desconhecido, um abismo, é um lançar para alguma coisa, é uma procura.

**FB:** Esteve pouco público, entre aspas, que noção tiveram da reação do público?

**JvMT:** Tivemos uma noção de pelo menos de ressonância. Sim, de ressonância. Acho que é um espetáculo que não vive das palmas no fim, exatamente aquilo que disse que é um espetáculo que levanta muitas questões em que as pessoas vão para casa e vão... se calhar amanhã vão falar, precisam de um tempo ...

**FB:** "Para digerir o espetáculo".

**JvMT:** ...digerir, assimilar, da noite se calhar, da noite a dentro, o silêncio

a dentro.

**FB:** A vida continua, há mais projetos em carteira?

**JvMT:** Sim, claro.

**FB:** Qual é o próximo, já agora?

**JvMT:** O próximo vai ser com uma comunidade cabo-verdiana. É um projeto mais de cariz comunitário, em que o Paulo também vai fazer a música connosco porque já fez um projeto anteriormente com prisioneiras. Fizemos um projeto com nove presas da ala feminina da Santa Cruz do Bispo, que foi apresentado no Centro Português de Fotografia juntamente com uma exposição de fotografia. O próximo vai ser com a comunidade cabo-verdiana também mais de cariz comunitário. Ou seja, este é mais... digamos assim... todos nós somos profissionais do espetáculo e agora vamos voltar para um contexto mais comunitário, porque também nos agrada bastante trabalhar naquilo que é o desvio da sociedade, da margem ou à margem.

**FB:** Este foi um trabalho coletivo e criativo do grupo, ou alguém foi o líder deste projeto?

**JvMT:** Eu acho que há sempre um líder. Claro que há muito grupo, mas acho que neste caso o líder é o Hugo Eduardo Calhim Cristovão.

**FB:** Como músico, este ato criativo e criar música para um espetáculo deste género é uma exigência e um desafio?

**PC:** Sim, não é fácil. Não é fácil e é um grande desafio. Principalmente no início, no momento de receber a informação toda, de perceber o conceito e depois ter uma ideia que seja um fio condutor para todo o espetáculo que suporte tudo.

**FB:** É como começar a criar um puzzle e começar a juntar as peças.

**PC:** Sim, mais ou menos. Por acaso, neste espetáculo em si, as ideias que me vieram parar às mãos estavam mais ou menos em sintonia com algumas coisas que eu estava a criar no momento. Quando apresentei a música não houve assim... não digo que é fácil, mas acho que foi direto, foi relativamente direto.

**JvMT:** Uma sintonia, uma harmonia.

**PC:** Houve aqui uma sintonia grande, porque acho que consegui perceber bem as ideias de conceitos que eu também já andava a explorar, e por acaso surgiu relativamente rápido a ideia principal, depois foi trabalhar o detalhe e a continuidade.

**FB:** Ainda vão atuar de novo?

**JvMT:** Sim, vamos atuar no Festival Cumplicidades, em Lisboa, três noites. Depois temos uma data em Berlim, onde eu estudei, fiz o mestrado lá, e depois temos uma data em Viana do Castelo.

**FB:** Com este espetáculo?

**JvMT:** Com este espetáculo, para já são essas datas. Temos mais cinco espetáculos.

**FB:** Há sempre a perfeição e a imperfeição, nos próximos espetáculos ainda há algo a corrigir, que ainda possa ser melhorado?

**PC:** A nível musical ou...

**FB:** No geral.

**HCC:** Pode ser melhorado.

**FB:** Ainda há acertos a fazer?

**HCC:** Pode sempre ser melhorado porque um espetáculo nunca acaba,

nunca está terminado. Há sempre algo que pode ir mais longe. Mas não é tanto a corrigir, não é uma questão de correção neste ponto, não é se está certo ou se está errado. Mas há sempre caminho para melhorar, há sempre caminho para ir mais fundo, e há sempre coisas que podem acontecer e melhorar o espetáculo.

**FB:** E esses aspetos já estão em carteira também?

**HCC:** Já, já, já. Esses estão sempre, isso é uma coisa que estamos sempre a pensar.

**FB:** Para o próximo espetáculo querem deixar algum convite?

**HCC:** que vá assistir, acho eu.

**JvMT e HCC:** temos todo o gosto.

**FB:** Para quem não o viu ainda, o que é que podem esperar do espetáculo?

**JvMT:** Não há fórmulas.

**FB:** Não há fórmulas secretas.

**JvMT:** Não há fórmulas, nem para nós nem para o espetador.

**HCC:** Eu espero que possam esperar serem tocados.

**JvMT:** Interpelados, questionados.

**HCC:** Interpelados, tocados não só intelectualmente mas emocionalmente, é o que eu posso esperar.

**FB:** As emoções mexem muito no espetáculo?

**HCC:** Com as nossas mexe, esperamos com o público também.

**FB:** E o futuro da dança, qual o futuro?

**JvMT:** Continuar a dançar e continuar a dirigir enquanto coreógrafa. Continuar numa valência que se prenda entre profissionais e num registo também de educação artística tanto no que diz respeito a escolas como também... interessa-me muito trabalhar com comunidades desviantes, desde presas, desde pessoas que vivem à margem, que se calhar não têm acesso a este tipo de cultura. Acho que isso é essencial numa sociedade, a criatividade e a imaginação.

**FB:** Há vários coreógrafos no meio, temos qualidade?

**JvMT:** Temos, temos qualidade sim.

**FB:** É pena não haver oportunidades de trabalhar.

**JvMT:** Oportunidades e mais apoios do Estado, e que estes Centros Culturais sejam mais preenchidos com mais programação, programação mais arriscada, menos fácil [Risos].

#### FONTE

<https://archive.org/details/OCeuEApenasUmDisfarceAzulDoInfernoJoanaVonMeyerTrindade30012016>

# ENTRE O CÉU E O INFERNO

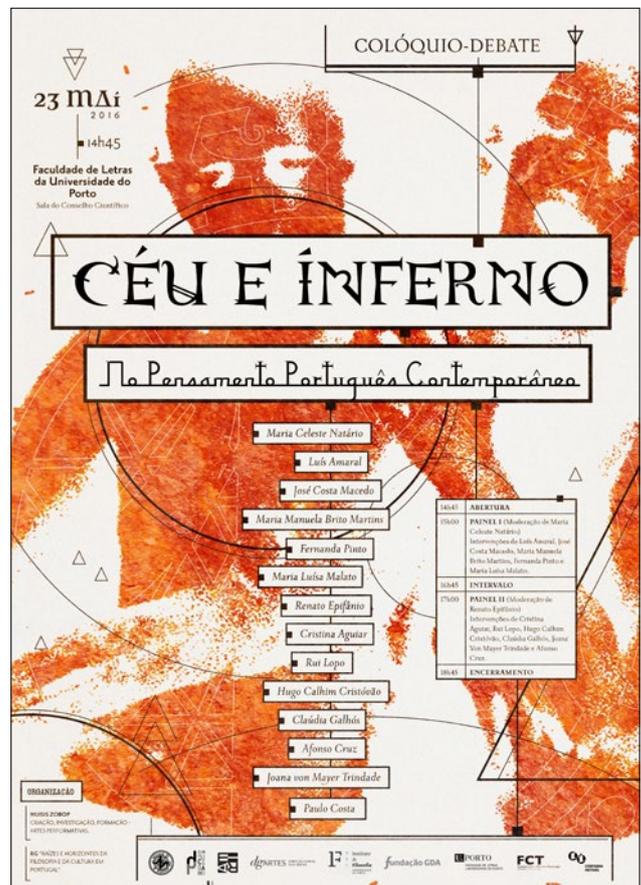
Maria Luísa Malato

Instituto de Filosofia<sup>1</sup>

Muitos dos estudos históricos que se foram fazendo sobre esses espaços representados do Céu e do Inferno, foram acompanhando a minha juventude: cresci com eles. As investigações nos anos 80 do século passado, publicadas regularmente pela editora Fayard – de Jean Delumeau (1983, 1992-1995, 2000, 2010), Michel Hulin (1985), Georges Minois (1991) ou Jacques Le Goff (1981), operaram, na minha geração de leitores, uma lucidez cega. Expulsaram-me do Paraíso e do Inferno como lugares infantis. A História tem sempre alguma crueldade. Como tudo o que vale a pena, faz-nos perder a inocência de falar das coisas como se elas sempre tivessem existido, imutáveis, desde que a palavra surgiu. Com a História descobrimos que as palavras nasceram depois das coisas e dão forma às ideias que temos sobre as coisas. A História torna-nos então, nas palavras de Georges Minois, “visiteurs universitaires et scrupuleux, guidés non plus par Virgile mais par Clio » (Minois, 1991: 4). Mas Clio só nos faz peregrinos de um conhecimento que se sabe incompleto e deformado. Sobretudo quando falamos da visão que temos das coisas invisíveis.

Interessam-me “vivamente” o Céu e o Inferno que ajudo a construir, aqui, agora. Não os da Pintura, que me impressionam com azuis e negros. Não. Por eles deixei de sentir ânsia ou medo, ainda que por vezes sinta vontade de repouso ou movimento: e tenho por eles a mesma ternura que sinto por um quadro de H. Bosch ou um deus sentado numa nuvem. Agradeço à Pintura a visão do invisível. Mas interessa-me o Céu e o Inferno como se eles fossem uma Literatura: eles são o conteúdo da vida a que tento dar uma forma adequada. Ou como uma Filosofia Prática: eles são o pensamento que torno ato ou omissão. Parábolas: lançamentos da palavra, em que o ponto de devolução não coincide com o ponto de receção. Em mim e nos outros tornou-se visível aquele Céu e aquele Inferno que construí “por pensamentos, palavras, atos e omissões”, aqueles de onde não há maneira de sair enquanto eu pensar, falar/ escrever, viver. Pois se conseguir matar o tempo, não pensarei, não falarei/ não escreverei, não viverei. E ainda assim, se instalará pela omissão o Céu ou o Inferno.

De certa forma, regresso ao meu Vergílio para entrar no Inferno. O meu Vergílio é, para este efeito, Teixeira de Pascoaes. O mesmo Teixeira de Pascoaes que escreveu com Raul de Brandão uma peça de teatro chamada *Jesus Cristo em Lisboa*. Era muito suspeito aquele Cristo que se podia passear numa Lisboa em que não tinham passado os ventos sequer do Surrealismo: “Foi uma obra que deu que falar. Só foi bem aceite pelos franciscanos. Mexeu muito com a sensibilidade das pessoas mais católicas que cristãs” (Vasconcelos, 1996: 64). Os portugueses da Brasileira gozavam com os autores. Gozavam e tapavam a boca. Escreviam e não assinavam. Agiam e omitiam. A primeira vez que Raul Brandão e Pascoaes entraram na Brasileira depois da publicação do livro viram um sorriso em toda a gente. Em cima da mesa, uma quadra, a encarnado:



“Jesus morreu na Judeia  
Entre o bom e o mau ladrão  
Agora morre em Lisboa  
Entre Pascoaes e Brandão”

Raul Brandão não queria lá voltar, à Brasileira. Ainda que lá tivesse quase mesa marcada. Pascoaes achava que isso era perder um espaço deles que era público (cf. Vasconcelos, 1996: 64). Para algum público lisboeta, a peça era uma espécie de heresia: colocava Cristo entre os homens de hoje, rompendo com o distanciamento histórico que o torna a lição do Evangelho legível, suportável. Para outro tipo de público, José Gomes Ferreira dá conta da oscilação dos públicos de Pascoaes, em páginas pouco conhecidas do “Relatório de Sombras”, significativo subtítulo do segundo volume d’*A Memória das Palavras*. Di-lo desconhecido, em Lisboa, onde porém “vários poetas e escritores jovens que nunca mais o largavam desde que sabiam da sua chegada aos cafés da Baixa” (Ferreira, 2004: 218-9). Mas é para ele visível o inferno lisboeta, nunca cantado por Dante ou Balzac. Contra esse inferno da Baixa, se erigia o Marão, nessas temporadas de Pascoaes na capital, para escapar ao frio. É Gomes Ferreira que imagina um Marão alheio à Comédia Humana:

“Fora ali, naquele cenário de espectros rudes, alheio à comédia quotidiana da Terra dos homens meio anjos, meio demónios, que escrevera algumas das mais profundas obras-primas da poesia portuguesa – a única criação que, no Juízo Final das nações, poderemos apresentar como justificativa de existirmos como POVO MAIOR” (Ferreira, 2004: 219).

<sup>1</sup> RG-502-2085 Roots and Horizons of Philosophy and Culture in Portugal.

Nesse Céu e desse Inferno com um círculo na Brasileira, descrito por Gomes Ferreira, habitam meio-anjos mais apaziguadores e esses meio-demónios mais terríficos do que os que povoam os frescos ou os vitrais. Os meio-anjos e os meio-demónios da Brasileira são os mesmos de H. Bosch, mas mais próximos. Tornam-se tão próximos que os confundo em mim. Estamos todos, segundo Pascoaes, em processo de metamorfose. Do estado mineral ao estado vegetal, do estado vegetal ao estado animal, do estado animal ao estado humano, do estado humano ao estado divino, tudo está em tudo. A verticalidade da nossa “elevação” é possibilitada somente por um reconhecimento da nossa horizontalidade primária, aquela que nos faz iguais. Pascoaes escreve em *O Homem Universal*:

“No Princípio era o Desejo’ (Verbo Escuro). E o desejo de ser é ser, porque o desejo sabe criar o desejado. A alma criou o corpo, para nele continuar a desejar material e moralmente, para se conservar e aperfeiçoar. Fazer das tripas coração é o máximo do nosso esforço. Que subida! A alma é sensual e quente, casta e luminosa, erótica e mística, pagã e cristã” (Pascoaes, 1993: 49-50).

Deus e o Diabo, eles próprios se confundem. Sobretudo na cultura portuguesa, isso diria ele em *A arte de ser português*, sob diversas formas, constatando a persistência de uma moralidade popular, que gosta de ser dar bem com Deus e o Diabo. Pascoaes funda a sua estética no Oxímoro, não na Antítese: alarga toda a sua estética a uma conceção biológica, política e moral, que faz considerar a mestiçagem, a transposição, como fator de complexidade, progresso e adaptabilidade:

“Quando forças hereditárias, de origens étnicas diferentes, se cruzam, REAGEM, superactivando-se numa unidade moral, que é a própria personalidade, tanto mais definida, livre e criadora, quanto maior for o número e melhor a qualidade dos atavismos cruzados.” (Pascoaes, 1991: 121n).

Para Pascoaes, «Deus é Satã em desdobramento espiritual» e, por isso, «Deus e o diabo não se contradizem, porque o Diabo redime-se em Deus» (apud Coutinho, 1995: 294n). Sob muitos aspetos reencontraremos o desenvolvimento desta reflexão no pensamento de José Régio, dos *Poemas de Deus e do Diabo*. O do “Cântico Negro”: “Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém./ Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;/ Mas eu, que nunca principio nem acabo./ Nasci do amor que hé entre Deus e o Diabo” (Régio, 1993: 19)... Mas também o “Painel”, poema onde o poeta descreve o “seu” nascimento, entre um Diabo e um Cristo icónicos:

“E sem o ver, eu vi-o, todo inteiro,/ Essoutro novo e inseparável companheiro:/ Um que também conheço, nem sei donde nem de quando,/ Por mais que me torture procurando.../ E tinha os pés de cabra, e tinha chifres, tinha pelos,/ E tinha olhos sulfúricos, esfíngicos e belos.../ A baba do seu riso escorregava-lhe da boca,/ E em todo ele ardia uma lascívia louca!/ À minha mão direita, absorto, aéreo, hirto,/ Coroado de abrolhos e de mirto,/ O Outro continuava a chorar lágrimas caladas,/ Com as mãos lansas como rosas desfolhadas.../ Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando,/ Vibrando todo, tumultuando, soluçando,/ Com olhos meigos, lábios torpes – indeciso/ Entre um Inferno e um Paraíso!/[...] A noite em que tudo isto foi, não sei..., sei lá? (Seria/ Essa em que minha Mãe, com tanta angústia, me paria...)” (Régio, 1993: 8-9)

A ideia de que não há, na literatura da Idade Contemporânea, obras sobre o Céu e o Inferno merece por isso ser repensada. A contemporaneidade não fez mais do que tornar próximos os anjos e os diabos. Giovanni Papini (1931: *Gog*) ou C. S. Lewis (1942: *The Screwtape Letters*, traduzido em Portugal como *Yorazmente Teu*, e como *Cartas do Inferno*, ou *Cartas de Um Diabo a Seu Aprendiz*, no Brasil) ou Sartre (1944: *Huis-Clos*) tornaram os demónios uma gente familiar. O Diabo escreve cartas a um sobrinho aprendiz. Gog é um demónio que nos alerta para coisas inconvenientes... Garcin é claro a identificar o Inferno: “O Inferno são os outros”. G. Minois sublinha a facilidade com que os tempos modernos passaram a dizer “ – Isto é um Inferno”: “isto”, ou seja, o que nos rodeia hoje, aqui e agora.

É certo que a estratégia de Lewis e Papini era semelhante à de um livro

que fez furor na Europa de Setecentos, *El Diablo Cojuelo*, publicada em 1641, por Luis Velez de Guevara, e traduzida talvez ainda com maior êxito por Le Sage, em 1707. Mas não se trata agora de um mero artifício de novela exemplar: o Diabo, talvez até mais lentamente do que Deus morto por Nietzsche, fora submetido (pelo menos desde o *Paradise Lost* (1667), de Milton, e sobretudo ao longo do Romantismo) a um lento processo eufemístico: o Diabo tornara-se herói da revolta, da revolução. É agora Lúcifer, o que roubou a luz, confunde-se com Prometeu, Fausto e Don Juan. Baudelaire dedica-lhe poemas, evoca-o: “Ó toi, le plus savant et le plus beau des anges,/ Dieu trahi par le sort et privé de louanges”, “O Prince de l’exil, à qui l’on a fait tort”, “Guérisseur familial des angoisses humaines” (Baudelaire, 1979 : 144).

O sarcástico Tomás da Fonseca julga-se na necessidade de recordar que o Diabo existe, existiu e existirá, conforme o testemunham os teólogos e os filósofos, os cientistas e os autores literários. Num livro dedicado à memória dos que “foram martirizados pela intolerância das confissões religiosas”, *O Diabo no Espaço e no Tempo* (1958) é um levantamento algo caótico de demónios identificados, explicados e manipulados por seres humanos. Ironicamente, Tomás da Fonseca começa desta forma o seu livro: “De todas as empresas a que me tenho devotado, e podeis crer que não têm sido poucas – nenhuma considero maior, mais justa e mais humana do que esta a que vou deitar ombros: a reabilitação do Diabo” (Fonseca, 1958: 13).

O *Mandarim*, de Eça de Queiroz, reproduz admiravelmente esta transposição do Diabo, de ser mítico a ser social:

“E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...” (Queirós, s.d.: 28).

O fato preto colado à pele é substituído pelo fraque, os cornos evocados pelo chapéu alto, a cauda trocada pelo guarda-chuva. Mas a representação icónica lá se reencontra, para facilitar a identificação, para que não fiquem dúvidas ao leitor de que vai entrar no Inferno:

“Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava aa expressão rapace e atacante de um bico de água; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobranceiras unidas; era lívido – mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raiasções sanguíneas como num velho mármore fenício” (Queirós, s.d.: 28-9).

O *Mandarim* reflete já, parece-nos, a reavivada luta entre os que defendiam ainda a primazia de uma hermenêutica literal do texto bíblico e aqueles, cada vez mais, que nela valorizavam os sentidos figurados. Nos finais do século XIX, o termo “Modernismo” não designará um movimento literário, mas uma corrente de teólogos que defende a reinterpretção dos textos canónicos à luz das novas informações das ciências e da história: tal corrente será formalmente condenada pelo Papa Pio X, em 1907, na encíclica *Pascendi*. Eça brinca com a representação icónica de Deus e do Diabo. Para Teodoro (nome que literalmente significa “presente de Deus”), amanuense ateu que reza todas as noites a Nossa Senhora das Dores para que lhe saiam na sorte os décimos da lotaria, Deus e o Diabo estão reduzidos à inverosimilhança da sua iconografia:

“[...] que existam estes dois personagens, velhos como a Substância, rivais bonacheirões, fazendo-se mutuamente pirraças amáveis, - um de barbas nevadas e túnica azul, na toilette do antigo Jove, habitando os altos luminosos, entre uma corte mais complicada que a de Luís XIV; e o outro enfarruscado e manhoso, numa imitação burguesa do pitoresco Plutão – não acredito. Não, não acredito!” (Queirós, s.d.: 29)

Não esqueçamos que um século antes o processo na Inquisição instaurado em 1778 a José Anastácio da Cunha, professor na Universidade de Coimbra, custaram-lhe o afastamento do ensino, valeram-lhe a

reclusão por bondade do castigo:

“[...] tam somente tem ouvido em fama constante, sem saber a origem, que Joze Anastacio da Cunha (...) era tido por Libertino (...) e ouviu dizer mais que elle não cria no Inferno, e tinha dito que se sua May falecesse lhe não havia de mandar fazer Suffragios, talvez por entender que a Alma acabava com o corpo; e supposto que he seu vizinho por morar no mesmo Bayrro lhe não tem visto acção, que edifique, nem que o escandalize” (Cunha, 1787, 15v).

Estando uma vez José Anastácio da Cunha em casa de Sebastião Rubim, se abeirou do Cónego Nicomede José de Figueiredo, que segurava um livro na mão, a lição do Padre Calmet. José Anastácio lhe perguntou então em que ponto ia:

- Sobre o Paraíso terreal e sua existência.
- E quem sabe se o houve...
- Mas o que afirma o Génesis, o que dizem as Escrituras...
- Pois está feito! Como consta das Escrituras...

Ficou o clérigo sem saber se entendera bem a resposta de José Anastácio. E só por rigor intelectual (alegará anos mais tarde) não fez queixa desta resposta ao Santo Offício (*Ibid*, fol. 26 v).

Pensemos no *Auto da Alma*, texto muito mais antigo (1518), escrito por Gil Vicente:

“Planta sois e caminheira, que ainda que estais, vos is donde viestes. Vossa pátria verdadeira é ser herdei da glória que conseguis: andai prestes. Alma bem-aventurada, dos anjos tanto querida, não durmais! Um ponto não esteis parada, que a jornada muito em breve é fenecida, se atentais. [...] Não feis mais despejada, e mais livre da primeira pera andar? Agora estais carregada e embaraçada com cousas que, à derradeira, hão de ficar. Tudo isso se descarrega ao porto da sepultura” (Vicente, s.d.: 5, v. 57)

O que é ser uma “planta [...] caminheira”? Que literalidade interessa aqui averiguar para bem interpretar este texto? “E ajuntou-se muita gente, ao pé dele, de sorte que, entrando num barco, se assentou; e toda a multidão estava em pé na praia. E falou-lhe de muitas coisas, por parábolas, dizendo: Eis que o semeador saiu a semear” (Mt. 13, 1-3).

Aquilo que incomoda o pensamento (português, europeu; religioso, jurídico) é esta confusão que fazemos entre a palavra e as muitas e variadas coisas que a palavra designa ou pode passar a designar. Podíamos voltar à história dos conceitos. Mas não necessariamente. A questão é teológica, literária, filosófica. Perguntaram os discípulos a Cristo: “porque lhes falas por parábolas?” Respondeu Cristo: “porque eles vendo não vêem; e ouvindo não ouvem, nem compreendem. E neles se cumpre a profecia de Isaías que diz: ouvindo, ouvireis, mas não compreendereis e vendo, vereis, mas não percebereis.” (Mt. 13. 10-14)

Talvez devêssemos (re)começar com Aristóteles, por aquilo que ele via de “metafísico” nas nossas referências físicas. Partindo da tabela de opostos delineada por Pitágoras, se estabeleceria uma relação dinâmica de lugares idealizados (uma “topofilia”, usando a terminologia de Yi-Fu Tuan) e lugares temidos (uma “topofobia”). O homem, animal racional, animal de olhos frontais e de posição ereta, apreciaria a percepção dos espaços claros, altos, luminosos. Dissimular-se-ia e temeria a dissimulação dos espaços negros, baixos, tenebrosos. Valorizaria a luz em detrimento da sombra, porque na sombra perde uma das suas capacidades, a da visão. Os sistemas metafóricos das línguas refletem a estrutura das percepções visuais, desde logo: ao conhecimento, associamos as luzes, o esclarecimento, a elevação, no limite, o Paraíso. À ignorância, as trevas, a obscuridade, a inferioridade, no limite, o Inferno.

“[...] que existam estes dois personagens, velhos como a Substância, rivais bonacheirões, fazendo-se mutuamente pirraças amáveis, - um de barbas nevadas e túnica azul, na toilette do antigo Jove, habitando os altos luminosos, entre uma corte mais complicada que a de Luís XIV; e o outro

enfarruscado e manhoso, numa imitação burguesa do pitoresco Plutão – não acredito. Não, não acredito!” (Queirós, s.d.: 29)

A visão simbólica do mundo é alimentada, por um lado, pela percepção individual que temos das posições, das cores, dos elementos. Por outro lado, pela percepção social que nos é dada das posições, das cores, dos elementos. É ao conjunto das duas percepções que chamamos Cultura. Organizamo-la em estruturas binárias que buscam confluência, exigem contraposição, contraposição essa que é mais fácil no indivíduo/ grupo social que se encontra dependente de um outro, mais difícil no indivíduo/ grupo social fechado e autónomo (cf. Tuan, 2012: 53). As estruturas do pensamento são lugares pré-conceituosos que a criação/ a situação desloca, sob pena de a rigidez os tornar preconceitos. Por isso se torna importante fazer perguntas sobre as palavras:

“Pára na dúvida, e o rosto se confrange  
no sempre nebuloso entendimento.  
Onde se lê “cordeiro” não é cordeiro;  
Onde se lê “pastor” não é pastor”  
[...] O mistério persiste, emoliente e arteiro,  
P’ra que vendo não vejamos, e ouvindo não entendamos.  
[...] Que significará ‘meus amados irmãos’?  
Que quererá dizer ‘amai-vos uns aos outros’?”  
(Gedeão, 1990: 13, 15)

## BIBLIOGRAFIA

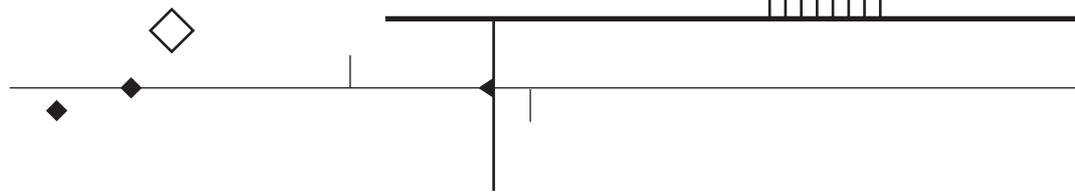
- Baudelaire (1979). *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Coutinho, Jorge (1995). *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes. Estudo hermenêutico e crítico*, Braga, Faculdade de Filosofia da UCP.
- Cunha, José Anastácio da (1787). *Processo inquisitorial de...*, n.º 8087, Mss. Inquisição Coimbra-Lisboa, ANTT.
- Delumeau, Jean (1983). *Le Péché et la Peur. La culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard.
- Delumeau, Jean (1992-1995). *Une Histoire du Paradis*, 2 vols., Paris, Fayard.
- Delumeau, Jean (2000). *Que reste-t-il du Paradis?*, Paris, Fayard.
- Delumeau, Jean (2010). *A la Recherche du Paradis*, Paris, Fayard.
- Fonseca, Tomás da (1958). *O Diabo no Espaço e no Tempo*, Lisboa, [s.n.].
- Gedeão, António (1990). *Novos Poemas póstumos*, Lisboa., Ed. Sá da Costa.
- Hulin, Michel (1985). *La Face Cachée du Temps*, Paris, Fayard.
- Le Goff, Jacques (1981). *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard.
- Minois, Georges (1991). *Histoire des Enfers*, Paris, Fayard.
- Pascoaes, Teixeira de (1991). *A arte de ser português*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Pascoaes, Teixeira de (1993). *O Homem Universal e outros Escritos*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Queirós, Eça de (s.d.). *O Mandarim*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Régio, José (1993). *Antologia Poética. Obras Escolhidas*, Lisboa, C. Leitores.
- Vicente, Gil (s.d.). *Auto da Alma*, Porto, Porto Editora.
- Yuan, Yi-Fu (2012). *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Londrina, Eduel.

# SOBRE A ORIGEM DO MAL

Foi-me proposto discorrer sobre origem do mal, sobretudo no pensamento português. No âmbito desse tema, referirei a obra de Teixeira de Pascoaes muito em especial. Mas antes creio necessário fazer uma série de considerações sobre o que foi durante muito tempo considerado a origem do mal, ou seja, o pecado original. Nesse pressuposto, uma grande parte do que trago para discussão é sobre o pecado original.

Toda a filosofia está marcada pelo problema da origem do mal. Mas sob a mesma designação de “mal” cabem muitos tipos de mal – o mal físico, o mal psíquico e também o mal moral – que em geral não distinguimos entre si, mas são completamente diferentes. É interessante começar por notar que, no passado, os grandes mitos explicativos do mal físico e do sofrimento, e até da morte, justificavam a origem do mal com uma transgressão, especificamente uma transgressão moral. Essa transgressão, naturalmente seguida de castigo, era prévia a tudo o que dela advinha. Veja-se o caso, por exemplo, de Prometeu, que transgrediu moralmente, porque rouba o fogo aos deuses para o oferecer aos homens. Só por essa razão é punido, amarrado a uma rocha do Cáucaso. A mesma sequência acontece no mito do pecado original, tal como é contado no Génesis. Todavia, se atentarmos bem, há no Génesis um delito moral de duplo efeito, por assim dizer, já que é uma desobediência, uma transgressão, que não só tem um castigo, como um castigo com múltiplas consequências e castigos. Na estrutura espacial do mito, o castigo divino tem vários graus. Num primeiro grau, mais óbvio, poderíamos dizer que a expulsão do Paraíso é o resultado da transgressão; ou que o castigo dado por Deus a Adão e a Virago/Eva foi uma consequência natural da sua desobediência, segundo regras estabelecidas previamente, que não deixaram de ser sancionadas por Deus, o único que podia saná-las. Um segundo grau se pode ainda conceber: aquele em que a própria transgressão já é, por si só, punitiva para Adão e Eva, sendo o conhecimento da sua nudez um primeiro sinal da perda de inocência, e desta forma um grau maior, digamos assim, dessa consciência do castigo. Um terceiro grau interpretativo porém se instaura: o pecado original. E, no entanto, ele é o único que não está realmente na linguagem de Jeová. Na verdade, quando Jeová expulsa Adão e Virago/Eva do Paraíso, condena-os apenas a males físicos, quando muito a males psicológicos: Adão e os descendentes comerão o pão com o suor do rosto, ou seja, têm de passar a trabalhar para comer; a mulher, Virago que passará a Eva, parirá com dor, e se submeterá ao marido. Seja qual for a maneira de interpretar esta sujeição, sempre se tratam afinal de males físicos ou males psíquicos. O que não aparece nunca no texto, muito menos pela boca de Jeová, é que Ele tenha dito que, em consequência e por castigo, Adão e a sua descendência nasceriam para sempre pecadores.

Ora é precisamente esta noção de “pecado original” que podemos ler indelevelmente na filosofia (ocidental). Comecei por dizer que a filosofia se preocupou desde cedo com a origem do mal: é próprio da filosofia, primeiro, definir o que é o mal e, em seguida, averiguar a sua origem. Mas a filosofia europeia, mais do que ocupada com o conceito do mal, está preocupada com o conceito de pecado original. E não só é nela recorrente a ideia de “pecado original”, como também a ideia, de inspiração paulina-augustiniana, assim podíamos dizer, da transmissão do pecado. A ideia de que todos pecamos em Adão acaba por exigir que a razão se debruce sobre ela, que ilumine, esclareça, este absurdo. Os teólogos cristãos – e quando digo “cristãos” refiro-me a todas as formas de cristianismo, dito “católico”, “evangélica”, “protestante”, e até “ortodoxa”, quer dizer todo o pensamento de raiz judaico-cristã – têm invariavelmente de se debruçar sobre estas ideias do mito fundador. Como sabemos, no ocidente, a marca maior



dessa filosofia radica em Santo Agostinho que explicitamente sublinhou a transmissão hereditária do pecado, ou seja, o facto do homem – todos os homens logo que nascem, e cada um deles logo que nasce – aparecer já em pecado, marcado pelo pecado. Sabemos também, é certo, que toda a teologia e filosofia, construída ao longo da Idade Média, apontou o pecado, ou o mal, simplifiquemos assim, como uma privação do bem ou privação de ser. Naturalmente, alguém nascer em pecado original significa alguém nascer com a privação daquilo que deveria ter e não tem, que é a graça. Mas de qualquer maneira, sobretudo quando se omite uma falta em concreto, o que aparece como certa é uma transmissão do pecado, dessa falta original. Pensei-o já noutros tempos, quando trabalhava mais de perto nestes assuntos: sob certa medida, a filosofia ocidental foi crescendo na medida em que procurava contrapor-se a esta ideia fundadora de “pecado original”. Não digo opor-se, mas contrapor-se: isto é, dar, ao mesmo tempo, uma interpretação do que foi transmitido e uma alternativa ao que foi transmitindo. Aceitando o mito e explicando-o de outra maneira. De certa forma, para a filosofia ocidental, não é racionalmente satisfatória uma explicação da origem do mal fundada na ideia da transmissão do pecado. O mais que se pode dizer é que há (depois do nascimento ou com a consciência do indivíduo) uma sensação de queda (ele cai em si), mas nada implica que essa queda represente o pecado: a queda representa, quando muito, a consciência de algo de odioso a Deus, por parte de alguém que não fez ainda nada para o merecer. Como sabemos nós qual é, e como é, a ideia de pecado original? Sabemos somente que, depois da explicação mítica, os teólogos procuraram, mesmo os teólogos dentro da ortodoxia, dar a melhor interpretação possível. E claro que a encontraram.

Estou a pensar, por exemplo, na explicação de Santo Anselmo. Segundo Santo Anselmo, em Adão residia toda a natureza humana e portanto a natureza adâmica de cada pessoa tornava cada pessoa naturalmente pecadora. Em cada criança que nascesse, a natureza adâmica passaria, como um gene, de pessoa a pessoa, de pecador a pecador, porque, desde Adão, estava na natureza dela ser pecadora. Isto parece uma espécie de física da metafísica, não é? Na verdade, a explicação baseia-se em grande parte numa materialização do mal moral. Explicação frágil, mas não há outra. Santo Anselmo, o grande teólogo, não encontrou explicação melhor. É necessário dizê-lo, aliás, na sequência daquilo que o próprio Santo Agostinho disse, mas muito melhor dito por ele (Santo Agostinho). Deve porém acrescentar-se, em abono da verdade, que esta explicação de Santo Anselmo acabou por se impor, e creio mesmo, acabou por levar a alternativas interessantes. Talvez o que eu queria antes de tudo lembrar era isto: é que realmente esta reflexão teológica sobre a origem do pecado propôs alternativas filosóficas. Naturalmente alternativas filosóficas variadas, que vão de uma explicação simbólica a uma racionalização absoluta. É nesse contexto, v.g., que se pode entender Hegel. Em Hegel está tudo: a história da salvação, desde logo, mas a história da salvação racionalizada, limpa portanto desta injustiça da transmissão do pecado, uma história avessa à condenação de quem não é agente, ao castigo de quem não foi culpado de um ato que não praticou. Creio que muitos autores, e muito especificamente neste caso, muitos autores portugueses,

procuraram insistentemente uma alternativa à explicação ortodoxa do pecado original. Creio que, sob certa forma, não haveria talvez este tipo de pensamentos (e talvez não houvesse uma “filosofia portuguesa”) se não fosse esta nuvem negra do “pecado original” que paira sob toda a explicação filosófica. Uma nuvem que é preciso extirpar ou assimilar, mas à qual é preciso sempre responder, contrapondo.

Reencontramos este assunto em Teixeira de Pascoas, ainda que sob uma determinada forma poética. Vou apenas ler um dos textos em que ele se refere explicitamente à origem das coisas, à origem do mal: o poema “Trevas”. Parece-nos que o que ele pretende com ele é, como sempre acontece no seu pensamento, demonstrar, ou melhor, mostrar, que não há propriamente um mal radical (podemos/ devemos depois discutir isto mais desenvolvidamente). Mas demorem-nos desde já nessa frase que me foi posta como elemento de meditação, ou (re)consideração: “o céu é apenas um disfarce azul do inferno”. Sabendo bem que Teixeira de Pascoas foi um homem muito telúrico, a importância parece-nos estar no que há nele de “telúrico” (tudo o mais vem por acréscimo). Importa aqui exaltar o eterno, mas na medida em que ele é cognoscível, terreno. É através desse carácter telúrico do tempo que Teixeira de Pascoas se deixa fascinar pela ideia de longevidade (e a longevidade é outro valor fundamental em Teixeira Pascoas). A longevidade, que provem do eterno, acaba por apontar para a beleza. A própria fealdade, isto é, o elemento telúrico, confuso e breve, acaba por apontar para a beleza. Ou seja, este valor superior que é a estética azul do próprio céu radica no valor inferior que é a estética negra do inferno: tudo vem a propósito do próprio céu, ainda que tudo parta do inferno.

É evidente que Teixeira de Pascoas não acredita no inferno como lugar de condenação: estava todavia a pensar nas representações dele, com certeza, ainda que para a essas representações contrapor a sua. No pensamento de Pascoas, este inferno (de matriz cristã, ainda que seja uma imagem pagã reedificada pelo cristianismo) acabaria por se tornar a sublimação de si próprio, do próprio inferno. É claro que isso pode convergir com outros aspetos de Teixeira de Pascoas, aparentemente distintos da origem do mal, desde logo o impulso da escrita. Vejamos: num pequeno poema de Teixeira de Pascoas, “A dor e o medo”, escreve ele: “Quando sozinho, noite morta, rezo/ E a minha voz dos medos me defende/ E a tudo, à terra e ao céu, me sinto preso,/ Vejo que a dor é o braço que me prende”. Nele a dor torna-se alegria, ventura. E noutro poema, “A Dor e o Céu”, Pascoas explicita: “[A] Dor é a única alegria/ A única ventura”. Ou: “a dor é a bíblica mãe que criou tudo”. Há a ideia de que a dor, sendo um mal físico ou um mal moral, um mal psicológico ou um mal espiritual, é sempre, porque é dor, autora da criação. Estamos aqui perante um mal (natural) de tal maneira exaltado, enaltecido, que o mal se torna responsável pela criação. Por causa da dor se reza, se escreve, se sente, se pensa. Estes breves fragmentos mostram esta tendência, transversal em Teixeira de Pascoas, para explicar o superior pelo inferior, a virtude pelo próprio pecado, podemos quiçá dizer, pesando as palavras, a divindade pelo satanismo. Noutro conhecido texto, “A elegia do amor”, Pascoas começa, por exemplo, por inscrever a cena num omnipresente

“lunar”. Já neste tempo-espaço é interessante: até neste “claro da noite”, um claro-escuro, onde se identifica a dor como momento de revelação, como se ao poeta interessasse mais a luz da noite, lunar e ambígua, do que a luz do dia, solar e clara – “Ante o luar que nasce, / Ao longe, dolorido, / Dando às cousas um ar/ Tão triste e macerado [...]”. O luar “dolorido” é a consciência, e a consciência representa movimentos reflexos que bateram ao encontro de qualquer barreira indestrutível, e ao voltar para trás nos mostram então o perfil triste e macerado das coisas. Quer dizer “triste e macerado” precisamente, julgo, os atributos correspondentes ao luar “dolorido”, à beleza dolorida, e os atributos da consciência dolorida e dolorosa também. Mais uma vez, encontramos esta ideia da dor que se torna criação, de alguma forma, a origem do que é superior à própria dor.

Pascoaes escreveria precisamente, cito de cor, creio que num texto acerca de Tolstoi publicado n’A Águia: “Abençoemos o calvário, só dessa altura de dores Jesus Cristo se tornou visível aos homens. O mal é a condição do bem”. Não lhe chega dizer que o mal é a origem na verdade. Na sua perspectiva, o mal é a condição do bem. E o mal e o bem existiam quando o Mesmo, com “M” maiúsculo, se fez outros. Quando o Mesmo se fez outros. Isto é, quando o Mesmo se tornou aquilo que (pelo menos, do ponto de vista de uma filosofia clássica) é inferior, porque é plural, sem unidade. Não é, portanto, o mal que se tornou outros, mas o Mesmo que se tornou outros. Como se Deus exclamasse: – E se Eu fosse muitos? O texto que está compilado por Pinharanda Gomes no livro *A Saudade e o Saudosismo*, “Uma Carta a dois Filósofos”, esclarece talvez melhor esta representação em claro-escuro da própria divindade: traçou “ao longo do infinito os alicerces do céu e do inferno, e viu o seu corpo luminoso desdobrar-se em matéria lúgubre de sombra, e também viu encontrar-se com a sua sombra a claridade do seu corpo”. Depois, escreveria Pascoaes em função disto: “Satanás revelou Deus a Deus”.

Até onde poderíamos discorrer? Tentámos, de uma forma muito breve e coloquial, explicar a complexidade de um conceito como “mal” e como ele serviu e serve para despoletar um conjunto vasto de alternativas filosóficas à explicação mítica. Na verdade, sob um ponto de vista filosófico, o mal pode até justificar o que é superior a ele: observemos a alusão de Pascoaes a Satanás. Sob as vestes de uma entidade que remete diretamente o leitor para o próprio Satanás da mitologia cristã, Pascoaes aponta provocativamente para uma valorização de Satanás, um Satanás de que o próprio Deus seria devedor. Basta o jogo de dissimulação que se estabelece entre estes dois elementos míticos para mostrar, ou demonstrar, até que ponto há, nesta “explicação” poético-filosófica, uma renovada contraposição ao conceito de “pecado original”. Vimos já que, tal contraposição, a nosso ver, caracteriza também, em grande parte, o pensamento contemporâneo. É interessante que as primeiras narrativas míticas acerca da origem do mal comecem por um mal, uma transgressão,

um mal moral, de que depois o resto é consequência ou castigo. Em Pascoaes, começa-se eventualmente por um mal físico, sem que haja aqui um elemento de culpabilidade prévia ou posterior. Pode o ser humano começar pelo mal físico e só depois chegar de alguma maneira ao mal superior ou ao mal moral. E todo o percurso, para a beleza ou para o bem, parece necessitar de um jogo de disfarces, que tem de ser desmontado: “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”. Claro que há muitas outras imagens do ser humano na obra de Teixeira de Pascoais: Pascoaes define o homem, por exemplo, como um animal mentiroso. Mas até esse atributo acaba por representar depois um ponto de vista superior para a própria definição do poeta.

No pensamento português, conviria ainda, talvez, realçar duas outras perspectivas, bastantes distintas, de abordagem a esta reiterada questão da origem do mal.

Uma é a de um autor português contemporâneo, Miguel Real. No seu livro *Nova Teoria do Mal* (Lisboa, Dom Quixote, 2012), este filósofo tem, quando se ocupa desta questão da origem do mal, uma noção distinta das demais, ou das usuais. Para ele, a origem do mal só se coloca porque há evolução: “O mal é o princípio da destruição de um ser, da sua identidade, biológica, física ou moral, da sua quididade ou essência”. O que, porém, nos parece mais importante é que, para Miguel Real, é o mal que é verdadeiro, é o mal que é real, substancial: nesse sentido, “ontologicamente, o mal é essencial”. E o bem? O bem seria accidental. O bem nem sequer vem do mal: o bem é uma justaposição arquitetónica, artificial, sobre o mal. “O bem reflete apenas equilíbrios instáveis no seio de uma ininterrupta instabilidade. O mal é a instabilidade»: mas se o bem acaba sempre por ser provisório, o mal é definitivo, constante. Retoma-se, é certo, a definição do homem como “animal racional”, uma vez mais. Mas se, em Aristóteles, a animalidade com a racionalidade formam uma conjunção perfeita, controlando a racionalidade o impulso da animalidade, em Miguel Real, a racionalidade, a racionalidade e a ética, vogam como barco sem leme na tempestade, na instabilidade constante de tudo o mais.

Falta-me o tempo para falar ainda da outra perspectiva: a de Sampaio Bruno. Muito diferente das demais, mas ainda, a meu ver, uma filosofia que se pretende alternativa ao pecado original, construindo-se, uma vez mais, por contraposição. Podemos sempre depois falar dela.

**Transcrição e edição:**  
Paula Cepeda

**Revisão:**  
Maria Luísa Malato

# “(…) ENTRE O CÉU E O INFERNO, ENTRE O BRANCO E O PRETO, HÁ MUITOS CINZENTOS PELO MEIO (…)”

Luís Amaral

Faculdade de Letras da  
Universidade do Porto

Boa tarde a todos. Em primeiro lugar gostaria de saudar os meus colegas de mesa e os demais presentes, e agradecer o convite que me foi dirigido pela Professora Celeste Natário. Devo começar também, e para além deste agradecimento, que é formal mas que é verdadeiro, por uma declaração de interesses. Sou historiador de formação, mais rigorosamente sou altimedievalista, e estudo matérias que pouco têm a ver com aquelas que aqui serão abordadas. Mas também é verdade que qualquer medievalista acaba por estudar — mesmo no âmbito da mais pura e dura História económica com a qual às vezes me cruzo — nos documentos com que quotidianamente lida, a realidade do Céu e do Inferno. Ora, tal como nos tempos medievos, se há sociedade marcada por estes parâmetros, é precisamente a sociedade actual. Acresce ainda que sou professor de História da Igreja e trabalho sobre instituições eclesiais, donde resulta que algumas coisas poderei dizer sobre o assunto, apesar de não ser esta a minha lavra como investigador. Segundo aspecto que quero sublinhar é o facto de ser medievalista. Tenho sempre dificuldades em falar de outros tempos que domino mal, o que não quer dizer que domine muito a Idade Média, sobretudo a Idade Média Central em que trabalho. Imaginei, por isso, que estaria um bocado como peixe fora de água, porque viria falar com gente que se reportaria especialmente à contemporaneidade. Em suma, pensei no que poderia trazer de interessante para a vossa reflexão e eventual discussão, que não fosse cair em banalidades, em particular naquelas que todos nós conhecemos.

Se há coisa que fascina o homem medieval, sobretudo o da Idade Média Central, é a ideia dos estados intermédios entre o Céu e a terra. O Céu e a terra, ou o Céu e o Inferno, não são propriamente invenções do cristianismo, são reutilizações de temas e de cenários anteriores e do diálogo permanente que se desenrola desde que há seres humanos na terra com consciência, com um princípio e um fim, e que se interrogam sobre se o fim é definitivo ou não. Todos sabemos isto. Claro que na Idade Média esse diálogo é pautado por critérios que são claramente cristãos, sendo que muitos deles na sua origem não o eram, mas já estavam suficientemente assimilados pelo cristianismo e traduzidos em linguagem cristã. O primeiro milénio, do ponto de vista da História Cristã, é um milénio de grande “arrumação”, em que se arruma a casa, em que se vai estreitando cada vez mais os caminhos, quer da prática quer do pensamento. Não significa que não continuem a existir margens, mas de facto vai-se estruturando um pensamento único. Surgiram problemas muito concretos e esses problemas foram-se acumulando na vida de sociedades cada vez mais diversificadas e não apenas de um ponto de vista religioso. Grandes alterações começaram a ocorrer sobretudo na viragem do décimo século para a centúria seguinte.

É um momento decisivo, é um momento em que se inicia a

construção da Europa. Essa construção da Europa, tal como a entendemos hoje, teve dimensões políticas, militares, económicas, sociais e teve também uma dimensão cultural e uma dimensão religiosa. Essa imensa construção que se está a colocar no terreno e que levará à criação dos reinos — Portugal surgirá em determinado momento como uma pequena alínea de todo esse processo —, exige também uma definição, uma clarificação, no campo religioso, nomeadamente dentro da Igreja Cristã. A articulação que se vai desenvolver, e que conduzirá a um processo de afirmação das autoridades eclesiais e da criação do verdadeiro Papado, levará também a essa arrumação das ideias e levará concretamente a debates vários sobre os tais estados intermédios. A grande questão era simples, e colocava-se ao comum das pessoas, entendendo que o comum das pessoas deveria saber muito pouco acerca das grandes formulações teológicas, e nem teria preparação para isso, mas a vida quotidiana era, digamos, influenciada, marcada, condicionada por essas realidades. A grande questão, que aliás já se debatia, sobretudo a partir do século IV, era: se se aceita que o Juízo Final de Deus é feito no momento da ressurreição dos mortos, na Parusia final, o que acontecia a todos aqueles que morreram antes? Ficavam à espera ou não? E ficavam à espera de quê? Ponto um.

Ponto dois. Vai-se levantando um outro problema, também a partir do século IV. Quando assistimos à recuperação da Filosofia antiga, daquilo que interessava aos cristãos, outra pergunta se vai colocando: o que é que se sabia de todos aqueles que viveram antes de Cristo? Se Deus estava na origem, o que é que acontecia a todos aqueles que morreram antes da vinda de Jesus? Portanto, por muita capacidade de devoção que tivessem ao Deus verdadeiro, não podiam ter tido acesso ao Deus revelado e incarnado em Jesus. Tinha que se encontrar espaço para eles.

Terceiro elemento fundamental, o século XI e o século XII são incontornáveis na História da formação da Europa. Do mesmo modo que assistimos a uma domesticação e ordenamento do espaço, assistimos também a uma domesticação de outras dimensões, nomeadamente a um gradual controlo e domínio da morte. Não bastava a expressão e a explicação biológica da morte, não bastava dizer que Jesus tinha vencido a morte, não bastava atestar a verdade inscrita na Ressurreição (a prova definitiva), era preciso, de facto, que o comum dos mortais tivesse a percepção do controlo absoluto da morte.

Quando cruzamos tudo isto, ou seja, quando cruzamos estes dados e elementos, percebe-se que eles necessitam primeiramente de sistematização, e em seguida necessitam de respostas. Assim, tanto no século XI, como, sobretudo, nos séculos XII e XIII, particularmente em ambientes monásticos que se dedicavam a procurar respostas, surgirá, digamos assim, uma restauração e não tanto uma invenção. A restauração,

ou se quiserem a “invenção” daquele que será o estado intermédio por excelência, o Purgatório, que virá a ter um fortíssimo impacto na cultura portuguesa, sobretudo a partir de Quinhentos, com a reforma tridentina.

Não interessa explicar tanto os fundamentos que regem o Purgatório, interessa sobretudo perceber como é que a estrutura do Purgatório se transforma numa estrutura intermédia de facto. Abre-se definitivamente a porta para que os vivos deste mundo interfiram no universo dos vivos do outro mundo. Esta é a questão fundamental. Pela primeira vez é possível solicitar aos que permanecem nesta vida uma contribuição activa na outra vida, acima de tudo socorrendo todos aqueles que, tendo esgotado a sua hipótese de salvação — a salvação só se alcança nesta vida —, tendo esgotado tudo, repito, vêem aberta uma hipótese de salvação através da acção e oração dos vivos. Estes são aspectos que, creio, a generalidade dos presentes sabe, mas ainda assim trata-se de factos de uma grande complexidade. Esta dialéctica é, por um lado, extraordinariamente complexa e, por outro, extraordinariamente simples, e vai ter reflexos espantosos na sociedade. A partir dessa altura desenvolve-se definitivamente e, sob muitos pontos de vista, chegou até aos nossos dias, o culto institucionalizado dos mortos dentro do universo cristão e em todas as expressões cristãs. Gerou imensos reflexos do ponto de vista social e do ponto de vista económico. A canalização de bens materiais e recursos económicos para as mãos das instituições eclesásticas a fim de sustentar o culto dos mortos foi verdadeiramente colossal, e acabou por proporcionar à Igreja enquanto instituição um acrescido poder de controlo. Já não é apenas a mediação, mas é também a negociação da salvação, ou seja, a capacidade de interferir nesse processo de salvação que pertence a Deus, como dom misterioso da sua Graça. Existe, pois, uma forma, uma maneira de “interferir” nos desígnios de Deus.

Ora, em relação a Portugal, apesar de se conhecer pouco deste quadro para o período medieval, pois os dados que chegaram até nós são muito escassos e avulsos, a verdade é que quando avançamos para o século XVI e daí para a frente, o Purgatório passa a ocupar um lugar central em toda a sensibilidade religiosa do catolicismo nacional (algo que nos parece indiscutível) e ibérico em geral.

Tudo isto acontece maioritariamente do lado católico, no âmbito de uma profunda reforma que tem, de facto, uma dimensão também de resposta à Reforma Protestante, uma dimensão de Contra Reforma. Para além desta realidade que se tem tornado cada vez mais óbvia a partir de estudos recentes, há uma outra percepção, ou seja, de que esta reforma, que se desencadeia no século XVI, foi antecedida por um conjunto de reformas, reformas pontuais, reformas sectoriais, não articuladas entre si, mas que aceleraram um processo que acabará por se organizar definitivamente no grande Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563.

O concílio distribuiu-se por várias sessões. Em Trento, poderíamos dizer em português corrente, aconteceram muitas coisas importantes. No entanto, do ponto de vista da Igreja Católica romana, a primeira fase foi aquilo que nós hoje chamaríamos uma espécie de “revisão da matéria dada”. Perante a contestação protestante procedeu-se à reavaliação de tudo, tudo foi discutido detalhadamente, começando-se pelos sacramentos, pelo papel de intermediação da Igreja, pela acção dos santos, etc., etc., etc.. Tudo foi analisado, tudo passado a “pente fino”, para se estabelecer doutrina, as mais das vezes para sistematizar. Mas esse esforço de sistematização foi muito importante, porque foi sobretudo um esforço de esclarecimento, inclusivamente para o lado católico. E não foi apenas esclarecer, mas também concatenar, indagar como é que todas as coisas se relacionavam entre si. Por isso esse colossal esforço de arrumação foi efectivo, e também do ponto de vista institucional, se bem que não interesse invocar agora e aqui esta dimensão.

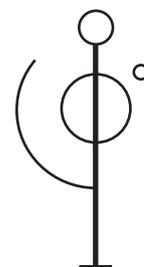
Neste contexto, o Purgatório vai assumir um lugar centralíssimo, não só porque tinha vindo a ganhar corpo, mas igualmente porque sustentava um elemento fundamental da crença cristã, particularmente aquilo que a partir do século XVI será a crença da Igreja Católica romana. Para esta, o Purgatório representava um elemento decisivo na forma

como amadurecera a sua fé, nomeadamente considerando o seu papel de intermediação que tanto se desenvolvera a partir dos séculos XII e XIII, em grande medida por influência monástica. Aqui se integra e compreende o culto dos santos e uma das suas vertentes mais materiais, o culto das relíquias, tão desenvolvido durante a época medieval. As críticas violentas da intermediação e do papel dos santos formuladas pelas Igrejas reformadas, colocavam em causa não apenas a veneração dos santos e das suas relíquias, mas deitavam também por terra toda uma estrutura que tinha sido extraordinariamente bem arquitectada, e na qual o Purgatório ocupava lugar central. Resulta daqui que Trento se preocupará imenso em sistematizar a ideia e a “realidade” do Purgatório. Aliás, deverá assinalar-se que estas discussões, como vos disse, acabam por chegar ao comum das pessoas, não tanto directamente, mas através da sermónaria, das homilias, da literatura religiosa, etc..

Portugal será muito marcado pelo reformismo católico. Veja-se, por exemplo, o que acontece com a pintura no decurso do século XVI (talvez o período mais expressivo da História da pintura portuguesa). Verificamos o número significativo de figurações quer do Purgatório quer do Limbo — o Limbo levar-nos-ia para outras discussões. Mas sobretudo no que diz respeito ao Purgatório, percebe-se que na sermónaria, na oratória sacra (a parenética), no discurso religioso em geral, a questão do Purgatório assumiu um lugar central. E porquê? Porque ele sintetiza essa capacidade de relação com o além através de formas palpáveis, visíveis. O comum das pessoas é solicitado a participar, a tratar da sua salvação antes de mais, mas a colaborar na salvação dos outros. Nunca mais deixará de ser um tema presente na cultura portuguesa. Não me sei pronunciar sobre o período contemporâneo, mas garantidamente até ao século XVIII a questão esteve bem presente nas múltiplas e diversificadas expressões do catolicismo português. Bastaria ver e ler os processos inquisitoriais para percebermos a importância que os inquisidores deram à questão da doutrina do Purgatório. A tentativa de demonstrar sempre que o Purgatório era esse estado intermédio praticamente incontornável para a progressão da alma de qualquer cristão após o seu passamento, transformar-se-á claramente num padrão da cultura religiosa portuguesa, desenvolvido, como é óbvio, de múltiplas formas.

Ficam estas ideias para animar eventual debate, e para percebermos que entre o Céu e o Inferno, entre o branco e o preto, há muitos cinzentos pelo meio, há muitos degraus intermédios.

Muito Obrigado.



**Transcrição e edição:**  
Paula Cepeda

**Revisão:**  
Luís Amaral

# O CÉU E O INFERNO OU A PERSISTÊNCIA, DESISTÊNCIA E INSISTÊNCIA NO ALÉM

Rui Lopo



Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. António Lobo Antunes, “Conhecimento do Inferno”, 1980.

*digo purgatório:*

*(...)*

*É que por aqui o melhor  
esquecimento nem precisa de  
uma outra índia.*

*Duarte Braga<sup>1</sup>*

1 Duarte Braga, *Volts do Purgatório*, 2015.

## I

Estimulados pela desafiadora manifestação parateatral (ou antiteatral?) de Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade que parte de um desconcertante verso de Pascoaes, O céu é apenas um disfarce azul do inferno (do poema “Trevas” de Para a Luz, 1904), empreendemos neste estudo um roteiro por algumas descrições de imagens de céu e inferno, e suas inerentes articulações e desdobramentos conceptuais, na cultura textual portuguesa dos últimos dois séculos. Visar a exaustividade seria inviável pela enorme multidão de autores que tais tópicos convoca ou dessas ideias depende. O aprofundamento analítico ou explicativo num ou noutro autor, se bem que fecundo e estimulante, é igualmente incumpridor do que almejaríamos por apenas melhor compor um ou outro dos ramos doutrinários disponíveis entre as imensas possibilidades de tratamento destes temas. Assim, partimos da constatação de que, à semelhança do que sucede com outros símbolos, imagens ou conceitos de origem tradicional, profundamente impregnados na cultura religiosa europeia, também com estes se verifica uma enorme polissemia ao longo do tempo. Estes tópicos estruturaram a mentalidade dominante durante séculos e, embora subterraneamente possam ter sido sempre bastante contestados ou visto o seu alcance de várias formas matizado, a verdade é que actuaram secularmente como perenes categorias operativas no e do imaginário colectivo. Mais recentemente, com o lento e longo processo de laicização das sociedades, com a múltipla crítica da religião operada pela filosofia, a ciência e a literatura, assistiu-se a um progressivo desvalorar da importância do elemento religioso dominante nas vidas dos homens, correlativo também de uma vivência dos seus temas num plano espiritual menos evidente, circunscrito à ordem moral, ou, na ordem intelectual, procedendo a descodificações simbólicas cada vez mais complexas e a reapropriações destas imagens, passíveis de infinitas leituras na medida da sua assunção como alegorias ou metáforas de inesgotável pregnância.

Filósofos e poetas servem de guias no mapa de um arquipélago de difícil inteligibilidade. O que iremos ver nestas ilhas é o modo como o mundo textual vai manifestando essa profunda mudança mentalitária.

## II

Começamos em 1854 com João Chrysostomo da Veiga, Prior d’Aguada de Baixo, que publica na Imprensa da Universidade de Coimbra, em dois tomos, a sua História Universal Sagrada, Profana, Política e Eclesiástica. Nessa obra data-se com uma precisão esmagadora a criação do mundo, afirmando que sua primeira idade durara 1656 anos. Estava desde início da criação do mundo nele incluso o céu e o inferno, mas só mais tarde surgirá o respectivo paraíso terrenal, hoje aparentemente dissipado:

*Elle disse: faça-se a luz, e logo apareceu uma luz, que dissipou as trevas do universo, o qual antes, na phrase antiga, era um chãos ou confusão dos quatro elementos cardeaes, terra, ar, agua e fogo: separou logo a luz das trevas, e porque viu que era boa, a chamou dia, e às trevas chamou noite: e assim como separou a luz das trevas, apartou os anjos dos demónios, a graça do peccado, a gloria da pena, o Ceo do inferno. Assim foi feito o primeiro dia.*

O primeiro e indito agente deste texto não podia deixar de ser Outro senão um já despeitado criador, que até no inaugural acto criativo vai respondendo aos filósofos, cientistas e outros livres-pensadores que parecem existir só para cismar e cindir, ou pior: colocar hipóteses, teimando a anterioridade do sol em relação à flora, desafiando a letra bíblica. E prossegue a criação, ou divisão:

*Creando no 3º dia a terra fructifera, e no 4º o sol, já respondeu previamente aos philosophos, que quisessem attribuir a este luminoso astro a produção das plantas e das hervas, porque as fez existir antes:*

*foi por isso o mundo obra de seis dias, e o instrumento com que se fez, foi simplesmente a força da palavra do Senhor.*

*E continua Veiga a descrição, acompanhando a narrativa bíblica, e acrescentando-a de dados doutrinários tradicionais, que dela não constam. Ao sexto dia,*

*Deus, pela grande estimação em que tinha o homem, creou no meio do mundo um Paraíso, logar ameno, fértil, regadio e delicioso, com uma fonte tão famosa, que se dividiu em quatro canaas, origem dos quatro grandes rios do Oriente, que são: o Pisão ou Ganges, o Gião ou Nilo, o Tigre e o Eufhrates; e o colocou nelle para o guardar e cultivar, com liberdade de desfructar tudo o que nelle havia, excepto a arvore da vida e da sciencia do bem e do mal, que estava no meio d'elle, cujo fructo lhe proibiu comer debaixo de pena de morte, isto é, de ficar sujeito á morte. D'aqui se segue que, se Adão não transgredisse o preceito do Senhor, nem elle, nem seus descendentes morreriam: todavia, nem seriam absolutamente exemptos de trabalhos e cuidados, nem seriam eternos em a terra, mas, depois de muitos anos de idade, seriam trasladados ao Ceo, como Henoch, o qual, como se lê no Genesis, passeou com Deus, e não apareceu mais, porque o senhor o levou. S. Paulo diz, que elle pela sua grande fé foi trasladado para que não visse a morte, e o Ecclesiastico diz que ele agradara a Deus, e fora trasladado para o Paraíso.*

Atente-se aos tópicos constantes de definição do locus, típicos da literatura ao paraíso consagrada<sup>1</sup>: fertilidade e amenidade que propiciam abundância, fruição, longevidade explicada porventura por uma diferente natureza humana – ainda que corpórea – ausência de penas e sofrimentos, mas também identificação da árvore da vida e da árvore da ciência (que outros autores distinguirão) e clara distinção – de tipo cosmogónico – entre Paraíso e Céu, que outros autores não cultivarão, ficando o primeiro associado à saudade e o segundo à esperança. A referência minuciosa à bacia hidrográfica do Jardim do homem, com menção dos rios asiáticos que por ali correm e que a geografia de Oitocentos já à exaustão infirmaria, sendo desconcertante aqueles quatro grandes rios aqui surgirem como afluentes de uma edénica nascente prévia. Mas ainda mais se a pusermos ao lado da dificilmente interpretável condição dos homens de então. Henoch, apesar de geracionalmente posterior aos tempos da transgressão ainda parece ter podido não só habitar no paraíso, como daí ter ao Céu progredido sem conhecer a morte. Nem mortais nem imortais, dir-se-ia<sup>2</sup>, heraclitianamente. As categorias que aqui nos convocam figuram neste autor ainda como instâncias absolutamente concretas e fundamentadoras do próprio discurso historiográfico. Só há história porque houve Origem. A descrição da Origem foi revelada ao homem. O homem tem uma ancestralidade e padece de uma transgressão cometida antanho que inda hoje estrutura a sua existência. Como dirá, pelos mesmos anos, uma personagem de Camilo, num passo soberbo: O Inferno não é uma fábula<sup>3</sup>.

1 Lembremos os panorâmicos estudos de Jean Delumeau e Jacques le Goff.

2 João Chrysostomo da Veiga, História Universal Sagrada, Profana, Política e Ecclesiastica, em II Tomos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1854, pp. 9-11.

3 Camilo Castelo Branco, em seu primeiro romance, datado de 1851, Anátema, coloca na boca do Padre Carlos da Silva, Abade de Vilamarim e familiar do Santo Offício, a seguinte reflexão:

Este Cristóvão da Veiga, senhor conde de S. Vicente, é o representante de um crime hereditário. Há nesta família um vínculo moral de perversidade. As trações cavilosas vêm-lhe de muito longe. No dia em que o primeiro Veiga recebeu a cruz de cavaleiro abriu o demónio um reservatório de fogo para todos os Veigas. O inferno não é uma fábula. É necessária uma aflição infinita, uma eternidade atormentada de expiações para homens como Cristóvão da Veiga... desculpe-me, senhor d. Manuel de Távora... eu perco-me às vezes no mundo, onde suponho que reina a justiça de Deus, quando mais me forço em rojar pelo chão amaldiçoado dos homens... Este romance é analisado e profundamente comentado por Joel Serrão em Portugueses Somos, (Lisboa, Livros Horizonte, 1975) pp. 209-231, esp. 230-231: O inferno a que se referia o Pe. Carlos da Silva (...) não era apenas uma engenhosa concepção da mentalidade teológica; o reinado de Satanás principiava e fundamentava-se nas "algemas íntimas" que aprisionavam o abade. Ora, tais algemas – perguntamo-nos – nada terão que ver com outra espécie de algemas mais concretas, situadas no coração das coisas e no estatuto das relações inter-pessoais? (...) ou seja, porventura: o inferno de concepção transcendente, que povoava a mente do Camilo novelista, só será inteligível a partir do inferno imanente – nele e na sociedade do seu tempo.

### III

Mas na história o tempo não avança da mesma forma para todos e o tempo da tradição que estava ainda para muitos consolidado era por outros aceleradamente póido. Já no século 18 surgira João Pinto, o lavrador heresiarca<sup>4</sup> que agitou as terras de Bouro com sua pregação sobre a extinção do Inferno, por intercessão da Senhora da Graça que no chão abriria um buraco para dos profundos retirar todos os condenados e a misericórdia por fim prevaleceria.

O tópico da vida gratuita e generosa, do regresso à natureza vista como pródiga e maternal e não como feroz ou adversa, a proposta de novas relações entre os homens: elementos do discurso mito-poético relativo ao paraíso terrestre são recuperados ao longo do tempo pelos milenarismos que agora parecem ressurgir sob a capa do utopismo, de vasta prole. Ao longo do século poetas e romancistas vão manifestando cada vez mais licenças estilísticas que dão conta do afastamento e crescente questionação dos moldes com que a questão era abordada. Céu e Inferno são cada vez mais livremente utilizados como metáfora de diagnóstico de estados físicos e psicológicos.

Em 1866 publica Amorim Viana Defesa do Racionalismo ou Análise da Fé, obra filosófica decisiva e que fundo influxo provocou no pensamento posterior, especialmente em Sampaio Bruno, e porventura através deste, num conjunto de pensadores tão amplo que vai de Guerra Junqueiro a António Sérgio, de Teixeira de Pascoaes a José Marinho, e de Álvaro Ribeiro a Santana Dionísio.<sup>5</sup>

A depuração racionalizante a que Viana submete os dogmas da tradição (como a Encarnação do Verbo, o Pecado Original, a Redenção, a Trindade, a Ressurreição, a Transubstanciação e a Vida Eterna) dá azo a um originalíssimo tratamento dos temas do céu e do inferno:

*Não se deve julgar, porém, que em época alguma a alma se torne isenta de matéria. A alma só pode manifestar-se à consciência na sucessão, por meio de ideias e sensações.*

Afirmada assim taxativamente a indiscernibilidade de alma e corpo:

*A alma, portanto, não conservando relações com o cadáver, não pode existir no espaço com ele; e perdemos, assim, as esperanças de ir habitar os astros ou de voitar pelos orbes, admirando-lhes o engenhoso mecanismo. (...)*

Demolida a iconografia medieval que representa as almas pairando atentas fitando o espectáculo ptolomaico do mundo, prossegue Viana a sua contundente exposição argumentativa:

*Não lastimemos, todavia, demasiado a destruição dessas ilusões. Não passavam de entretenimentos insuficientes, com que mal disfarçavam os pobres bem-aventurados o tédio que lhes causava a sua ociosidade no Céu. (...) Muitas páginas poderíamos encher com descrições das moradas gloriosas, mais ou menos risonhas, todas pueris (...) É tão ridículo pensar que a morada de Deus está no espaço que circunda o antigo Empíreo como crer que além do âmbito muito maior, mas ainda assim finito em que se encerram os astros, existem regiões povoadas de espíritos puros que constituem o Reino dos Céus.*

4 Na expressão de António Ribeiro. Cf. Um buraco no Inferno. João Pinto – O lavrador heresiarca e a Inquisição, Viseu, Palimage, 2006, onde se transcrevem e estudam os processos inquisitoriais relativos a este movimento.

5 Assim o atesta António Braz Teixeira pp XV a XVIII do seu prefácio à edição organizada por António Carlos Leal da Silva publicada pela INCM, 1982. Na posteridade hermenéutica de Viana, destaque-se Vítor de Sá, autor da Sociologia em Amorim Viana e Santana Dionísio que, ao arripio de qualquer dogmatismo, corajosamente valoriza as hesitações e até contradições de Viana: A aspiração de racionalização do Eterno com frequência é vencida pela consciência da impossibilidade desse designio. Daí as oscilações rítmicas do seu espírito, ora gnóstico ora agnóstico. Teólogo Laico, Lisboa, Seara Nova, 1961, p.53.

É com argumentos teológicos e ontológicos, partindo do pressuposto de que Deus é o criador e mantenedor das criaturas que Viana infirma a possibilidade de existência do lugar da negação de Deus:

*Felizmente não há Inferno, não há Satanás, porque a ideia do estado de réprobo encerra em si o princípio da própria destruição. (...)*

Amorim Viana parece assim inaugurar uma tradição de longa posteridade relativa ao questionamento do estatuto ontológico de Céu e Inferno que estava firmado numa doutrinação que a si mesma se não questionava. Neste sentido, também o purgatório será descodificado como expressão simbólica particular da experiência do remorso e do arrependimento, entendidas como universalmente humanas:

*Talvez a recordação do mal que fizemos nos contriste na outra vida e nessa mágoa se realize o purgatório do Catolicismo; mas em breve o desejado aperfeiçoamento e a presença do bem sufocarão em nós o remorso<sup>6</sup>.*

A conclusão inaugura uma longa linhagem, ainda hoje presente: a da redefinição do Inferno e do Céu já não como instâncias cosmológicas, mas como alegorias psicológicas de âmbito moral:

*o dogma destrói-se a si mesmo; e se o Inferno não voa para o país dos sonhos, emigra para o império da alegoria, concentra-se no peito humano; e os demónios e as fúrias não são mais do que a eloquente pintura dos remorsos e das paixões que excruciam e despedaçam o coração do mau<sup>7</sup>.*

Viana remete não para a abolição dos temas teológicos e escatológicos, mas para a sua imanentização sugerindo como que uma releitura em clava antropológica e psicológica dos temas teológicos. À demolição do dogma, segue-se o reaproveitamento dos seus tijolos:

*A teologia fica assim sendo um corolário da psicologia; e a cada descoberta da ciência divina deve preceder uma descoberta sobre a da alma humana<sup>8</sup>.*

Na tradição vieirina de busca de um reino de cristo na terra consumado, também Viana afirma não só a perfectibilidade moral e intelectual do homem, como a progressivamente menor experiência do sofrimento. Abolidos céu, purgatório ou inferno ou devolvidos à consciência moral do género humano, resta enfrentar os infernos íntimos e fazer da Terra um paraíso, escutando a sua promessa, pronunciada em tom inevitavelmente profético, ou mesmo redentorista:

*Será dispensada toda a prédica, porque cada homem será sacerdote e mestre. (...) Não haverá já clero distinto; mas também não haverá governos distintos. Cada homem servirá a si próprio de norma e de lei, porque se verificará então a promessa de Cristo: a Terra tornar-se-á um aprisco de irmãos sob as ordens de um só pastor, mas esse pastor será Deus, que falará plenamente ao coração de cada homem porque em cada homem a vontade se confundirá com os ditames da caridade e da justiça<sup>9</sup>.*

A promessa de Viana que é afinal um optimismo histórico, um profetismo racional, uma pressuposição da perfectibilidade moral humana e uma adesão a uma peculiar teoria da transmigração das almas rumo a cada vez maior sublimidade e menor sofrimento tem continuação em

outras formas de evolucionismo igualmente singulares, como as de Sampaio Bruno, Guerra Junqueiro, Teixeira Rego ou Teixeira de Pascoaes. Na impossibilidade de as desenvolvermos com o cuidado, detenimento e profundidade que mereceriam, concentremo-nos em Guerra Junqueiro, que as parece conter e amalgamar. Fica no entanto firmada a hipótese de que partir das imagens de Céu e Inferno é chave heurísticamente operativa de mostração do desenvolvimento conceptual do que mais importa em cada autor.

#### IV

*Guerra Junqueiro parece-nos particularmente significativo neste estudo pelo modo como assumiu um conjunto de tensões e paradoxos, juízos oscilantes e contraditórios, significativos de uma profunda mudança na cultura portuguesa e que cindiu os seus mais atentos ou intuitivos intérpretes.* Referimo-nos a três seus muito diferentes textos: o importante prefácio que redigiu para a segunda edição, datada de 1887, de *A Velhice do Padre Eterno*, que é de 1885 e que só postumamente foi divulgado, o que dá conta da hesitação do autor em torno do seu pensamento e da sua expressão pública, o prefácio a *Os Pobres*, de Raul Brandão, datado de 1902-1903; e terminaremos abrupta e inconclusivamente com os fragmentos póstumos do *Caminho do Céu*, postumamente organizados e editados por João Grave (1925)<sup>10</sup>.

O discurso filosófico de Viana, expositivo e argumentado, teria funda mas lenta penetração na cultura portuguesa. Já Junqueiro, com suas imagens ferozes e ágeis teve ampla adesão popular. O tom é agora outro. De bíblica só a violência. A clareza meridiana de Amorim dá lugar a um combate de morte. O passo do referido prefácio é longo, mas imprescindível:

*Tem catorze fôlegos este demónio deste Deus (...) Confesso-o. Causa-me horror o Deus sanguinolento e fúnebre que separou o homem da Natureza, – que disse ao filho: Cospe em tua mãe!*

Em vez de procurar racionalizar o dogma e mostrar a sua insubsistência, Junqueiro serve-se de elementos igualmente mito-poéticos, vistos como religiosos, mas de sinal contrário: Jeová é denunciado como um demónio que livremente decidiu cindir o homem da natureza (queda), segundo o ensino gnóstico antigo<sup>11</sup>.

*No entanto reconheço-o, de todos os Deuses existentes é Jeová quem ocupa ainda no Céu – Largo das Religiões – o mais belo e sumptuoso dos palácios. Brama e Buda vivem menos mal, mas no fim de contas são dois criados de servir da Rússia e da Inglaterra e portanto de Jeová, – Pai e Filho.*

*Quem diria que este truculento Sr. Padre Eterno, um pobre Deus semita, desprotegido e bárbaro, um Deus de 4ª ou 5ª classe, havia de fazer uma carreira tão longa e tão brilhante! Ele, que conhecera Júpiter Todo-Poderoso, dominando o Olimpo e trovejando lá de cima: - “O universo sou eu!” – quando havia de supor que o grande Deus helénico morreria tão depressa, deixando-lhe o seu Versalhes sobrenatural, dum luxo quimérico, para ele instalar a sua corte desgrenhada e mística, de*

6 Amorim Viana, ed. cit. p. 295.

7 Idem, ed. cit. pp. 280-284.

8 Idem, ed. cit. p. 93.

9 Idem., p. 299. O tom profético – escatológico-milenarista – com que Sampaio Bruno termina a *Ideia de Deus* e até *O Encoberto* a é incompreensível sem o confronto com este passo de Viana.

10 Para o aprofundamento do estudo do pensamento teológico ou escatológico de Guerra Junqueiro valerá ainda a pena confrontar a *Oração à Luz*, de 1904, com o *Para a Luz* de Teixeira de Pascoaes do mesmo ano. Para este ensaio servimo-nos do indispensável nº 133-134 da revista *A Águia*, de 1923, dedicado a Junqueiro. Desde então Junqueiro foi objecto da leitura atenta de autores como Sérgio, Leonardo, Marinho e Amorim de Carvalho. Mais recentemente, de consulta obrigatória, são os trabalhos de António Cândido Franco e de Henrique Pereira que apresenta bibliografias exaustivas e actualizadas.

11 Entre a abundante bibliografia de temática gnóstica, destaque-se por exemplo, para os temas da deminização do criador, demiurgo ou mantenedor-governante (Júpiter) deste mundo (não omnipotente) e do estatuto de Cristo como emissário de uma potência que a este é anterior, superior, excedente e adversa cf. os importantes estudos de Elaine Pagels e Antonio Piñeiro. Sobre a peculiar tradição gnóstica portuguesa vejam-se os estudos de Ricardo Ventura (a partir de Prisciliano), Ângelo Alves (Antero, Pascoaes e Pessoa) e Afonso Rocha (Bruno e Pessoa). Veja-se ainda o nosso estudo *Ecos e ressurgências da Gnose na cultura portuguesa contemporânea* (no prelo).

*profetas selvagens e de anacoretas cavernosos, calcando uma face de luar e de olhos azuis, húmidos de esperança, fitos na última lágrima da noite – que é a primeira estrela da manhã!*

*Teve sorte o velhote! Ele, que habitou lá em cima uma vetusta trapeira desconhecida e infecta, achar-se de repente nas Tulherias dos Deuses, do Olimpo!*

*Que delícia! O criador selvagem, o Átila furibundo, castrado e piolhoso, ver-se de repente no luxo resplandecente da Grécia de Alexandre e da Roma dos Césares! Job em casa de Lúculo! Ezequiel à mesa de Vitélio! Ah, na primeira noite em que o Deus dos Exércitos dormiu na cama de Júpiter – Sardanapalo, ele achou naturalmente bem preferível as molezas lúbricas da Assíria e da Pérsia aos areais flamejantes do seu deserto, aos basaltos calcinados da sua recozida Palestina!*

Apesar de pendermos para a interpretação de que Junqueiro está conscientemente a assumir a remota (e porventura nunca de todo extinta) tradição gnóstica e que assume realmente um posicionamento alternativo ao dominante em relação a estas potências cosmogónicas, repare-se que este texto pode ser visto como uma mera utilização alegórica de dados mitológicos e históricos, Brama e Buda criados da Rússia e da Inglaterra refere-se às disputas pela partilha colonial do mundo numa data em que o Imperialismo se alargava ao espaço do globo. As Tulherias e o Versalhes, sinónimos do luxo que todos os impérios assumiram e que o cristianismo como religião de estado veio não só legitimar como reforçar, pela acrescida autoridade moral dada pelo exemplo de Cristo. A genialidade de Junqueiro patenteia-se na possibilidade desta dupla leitura, alegórico-política ou metafísica de ressonâncias gnósticas.

*Civilizou-se. Ao deitar-se era ainda um bárbaro; quando se levantou, era já um corrupto.*

*Nessa primeira noite de Olimpo, Jeová não pregou olho, decerto.*

*Era natural. O Deus de Jerusalém, castrado, feroz, porco, cheirando a alho, um Deus cujo reino, na geografia celeste tinha as dimensões do principado de Mónaco, encontra-se subitamente no trono de Júpiter, César todo dominador de tudo quanto existia – porque tudo fora feito por ele!*

*Estonteadora vertigem! E a quem devia tudo isso, no fim de contas? Ao Rabi, a Jesus, ao Nazareno, ao filho que odiava, porque Jeová o impotente, não era seu pai, ao filho sublime e desprezado q ele deixou morrer atrocemente numa cruz (...) Abandonas-me, Pai? – soluçava Cristo, no estertor.*

*E o pai – eunuco, a quem a Alma Humana, a grande Criadora eterna, tinha dado um filho, deixou-o agonizar.*

Segue-se uma descrição do mundo como circo monstruoso, Coliseu imenso isto é, como um inferno, onde o Filho (não de Jeová, mas de uma outra entidade, feminina, a Grande Criadora, como vimos) se dirige com o objectivo de remir a humanidade. Regressa ao paraíso, escorrendo sangue, e declara:

*Salvei o género humano. Purifiquei-o. Dum rebanho de corpos, fiz um exército de almas. De milhões de vermes, fiz milhões de astros. Como? Dizendo ao corpo: és nada! e dizendo ao espírito: – és tudo! Corpo, vai para o sepulcro. Espírito, vai para a glória eterna.*

*Eliminando a carne eliminei o pecado. O globo, que eu vi povoado de crimes, deixei-o estrelado de consciências. Converti a terra e pus-lhe por cima um outro céu. De hoje em diante, o olimpo inteiro pertence-*

*te. Os deuses gregos e romanos, deuses de prata, de ouro, bronze, de alabastro – deuses de cinza – morreram para sempre.*

*«Trago-te o império do Universo. Aí o tens, meu Pai!»*

E o Nazareno, dizendo isto, atirou-lhe aos pés o diadema de espinhos e a cruz ensanguentada do Calvário. Jeová, que era já Deus há muito tempo, e por isso mesmo prático e utilitário, julgou a situação num relance.

Respondeu ao Filho: – Andaste bem. Chegas cansado, crivado de golpes, vai-te deitar. Amanhã falaremos. É tarde. Eu te abençoo. E Jeová, na cama, pensou: – Este meu filho, como todos os grandes génios, é um idiota. Divino imbecil! Deixei-o crucificar, e ele, em recompensa, faz de mim – pobre Deus de Jerusalém – O Deus do Universo inteiro!

E ao outro dia o Padre Eterno instalou-se no Olimpo.<sup>12</sup>

O que aqui está deve ser confrontado com a conclusão do capítulo da *Velhice sobre a Árvore do Mal*, em que se procede a uma inversão dos termos tradicionais, valorando-se o fruto proibido, identificado com a Verdade, zelosamente guardada por um deus receoso de perder o seu poder, como viria a acontecer pelas mãos de Cristo, seu falso e enganado filho, e pode voltar a suceder pela humanidade que siga o seu exemplo:

*E quando o mundo inteiro enfim houver comido*

*Até à saciedade*

*O fruto que lhe estava há tanto proibido,*

*O fruto da Verdade,*

*Homens, dizei então a Jeová: – «Tirano,*

*Vai-te embora daqui!*

*Construímos de novo o paraíso humano;*

*Fizemo-lo sem ti.*

*Expulsaste do Olimpo a humanidade outrora,*

*Ó déspota feroz;*

*Pois bem: o Olimpo é nosso, e Jeová, agora*

*Expulsamos-te nós!»<sup>13</sup>*

Estamos pois diante da mesma concepção já antes vista da necessidade de construir um paraíso humano despojado de ilusões e que só poderá ser fundado na fruição da Verdade. O prefácio a *Os Pobres*, de Raul Brandão vem clarificar o seu pensamento filosófico, em diálogo com aquele autor. Se atrás apontámos a marca gnóstica, aqui o evolucionismo sobrepõe-se-lhe, solucionando aquilo que parecia tragicamente experimentado como irresolvido.

Junqueiro interpreta a concepção do mundo que Brandão nesta obra desenvolve como correspondendo a uma terceira e última fase do seu espírito (e o mesmo não se poderia dizer do próprio como expressão do seu mesmo percurso?), uma fase religiosa, marcada pela emoção divina

<sup>12</sup> Seguimos a edição ilustrada por Leal da Câmara, Porto, Lello & Irmão, s.d. “Prefácio à Segunda Edição”, esp. pp XX-XXIV, em que o autor procurou responder a algumas objecções, quanto às tradições poéticas e quanto ao decalque que teria feito dos críticos da religião como Voltaire. Na verdade a concepção que aqui longamente citámos tem antes longa e profunda ancestralidade, entre os gnósticos, por exemplo, o que fica patente na oposição entre Jeová - tido como senhor de um mundo visto como negativo, logo, como senhor demoníaco de um reino visto como infernal e como agente de separação do homem em relação ao homem, do homem em relação à Natureza e do homem em relação ao verdadeiro divino, que infinitamente o transcende e Cristo - deus da verdade, libertador dos homens do aprisionamento desse mesmo mundo, emanado por uma instância muito superior à daquele demiurgo ou governante deste mundo.

<sup>13</sup> Ed. cit. pp. 66-67.

que se teria seguido a uma emoção dinâmica, segundo a qual o mundo resolve-se num jogo de forças, num conflito de vontades, brigando, casando-se, transfigurando-se em aparências rápidas, ilusórias e à emoção moral, inaugurada pela pergunta sobre a natureza da vida que tem como resposta a identificação da vida e da natureza com o mal, mediante um juízo operado pela consciência e a razão. A longa reflexão de Junqueiro dá conta de um fundo acordo entre o seu pensamento e o de Brandão. E com o de um terceiro elemento, aqui não explicitamente mencionado, Sampaio Bruno, que também em 1902, edita *A Ideia de Deus*, onde igualmente se apresenta uma processão teo-cosmogónica em três etapas, fundada numa queda inicial.

De metáforas políticas e alegorias históricas, céu e inferno passam a ser etapas do desdobramento evolutivo do universo<sup>14</sup>, uso completamente inovador e singular das categorias que aqui estamos estudando:

*A natureza desagregada em movimento traduziu-se-lhe em dor e resolveu-se-lhe em amor. Movimento infinito, dor infinita, amor infinito, eis os três rostos da natureza no espelho cada vez mais profundo da sua consciência, nos olhos cada vez mais abertos da sua alma. O dinamismo atómico do universo reduziu-o, — pavorosa síntese! — à dor sem fim, à dor universal. Viver é sofrer, e tudo vive, tudo sofre. Vida infinita igual à dor eterna, eis a equação matemática da natureza. Pandiabolismo, satanás-universo. Um círculo infernal, hermeticamente inexorável. Não há pois evasiva? Há. Desse inferno sobe uma escada de chamas tenebrosas, que vai ao purgatório, e do purgatório uma espiral de luz radiante, que nos leva ao céu. A dor, que se lhe afigurou a essência íntima da vida e sua única expressão, não era, ao cabo, o substrato último da natureza, o fundo irredutível do universo. A dor não era irredutível. A alma, vencendo-a, converteu-a em amor. Não há beleza esplendente que não fosse dor caliginosa. A flor é a dor da raiz, a luz, a dor das estrelas, e a virtude ou o génio, a dor ascendente do éter luminoso, cristalizando no homem, ao fim de um calvário inenarrável de milhões e milhões de séculos sem conta. A alma de Jesus proclama o triunfo da santidade sobre o crime, como o corpo de Vénus entoia a vitória da linha viva e musical sobre a linha inerte, a linha bruta e desarmonica. Beleza de essência ou beleza de aparência, virtude de Jesus ou formosura de Vénus, têm, ancestralmente, a iniciá-las o mesmo horror e a mesma imperfeição. Do verbo odiar nasceu, evolutivamente, o verbo amar. Se o homem foi tigre, o beijo foi dentada. Toda a alegria pura vem do amor, e todo o amor inclui o sofrimento. A alegria é o sofrimento amoroso, o sofrimento espiritualizado. Deus é, pois, o amor infinito, vencendo infinitamente a infinita dor. E, vencendo a infinita dor, ele é a infinita alegria, a paz absoluta, a glória eterna, a bem-aventurança ilimitada. (...)*

*Sem universo imperfeito não há Deus perfeito. Satanás é uma das faces de Deus. Mais ainda: Satanás é o corpo de Deus.*

É difícil agora ler os fragmentos do projecto *No Caminho do Céu*<sup>15</sup>! Talvez não seja sem significado que Junqueiro já não logrou realizar este plano que manifesta como que um afastamento não só em relação ao tom violentamente satírico que adoptou, mas também em relação às oscilações e deliberadamente polissémicos posicionamentos que foi adoptando, bem como à muito mais complexa equação dos termos religiosos, nomeadamente de Céu e Inferno, seja como alegorias ético-políticas e históricas, seja como conceitos reapropriáveis por uma obra filosófica em projecto mas que não logrou plenamente manifestar-se<sup>16</sup>. Apesar da busca de conciliação com a ortodoxia que talvez a última

fase da sua produção manifeste, e mesmo arrependimento, censura e reescrita suavizadora das afirmações anteriores<sup>17</sup> destacamos no entanto como linha de continuidade a funda preocupação com a natureza, como se graus de amor e compaixão crescente fossem franciscanamente sendo radicalizados, incluindo homens, animais e natureza em geral. Esse dado permanece num contexto em que o inferno é pobremente metaforizado como deserto sem esperança e sem Deus e o Peregrino vai sendo castigado na sua busca iniciática do Céu que implica sacrifícios crescentes:

*Nem uma ave, nem uma herua, nem uma flor. Deserto de areia, deserto sem fim para todos os lados. O sol a prumo coruscava. A areia adusta exalava fogo. E o sol abrasador, por mais que as horas corresse, não declinava no zénite. Era um meio-dia eterno de labaredas. Nem madrugada, nem noite, nem crepúsculo. Sol infinito, chamejando; areal infinito, esbrazeando.*

Mas do deserto-inferno se pode escapar, pela via cristã do Amor:

*Amando e sofrendo tornei-me livre. Amei e sofri um pouco a dor dos homens e por vezes a dor dos animais e a dor das plantas. Mas a dor da terra, que nutre as searas e que nós calcamos, eu não a amei nem a sofri ainda. (...)*

Note-se como se evaporaram as ambiguidades e polissemias e se afirmam claras e distintas as definições, ortodoxamente convencionais agora, como a de Deus, como Amor Infinito na duração infinita e culminando na visão indescrita da Glória:

*Entram no céu todas as almas que se libertam dos desejos egoístas, as almas que vivem unicamente para o Bem, para amar os outros. E, chegando ao paraíso, não esquecem o mundo. Ao contrário. Quanto mais se elevam, mais se lhe prendem, mais o estreitam no seu amor. Conquistaram a bem-aventurança, amando e sofrendo na terra. E amando e sentindo no céu cada vez mais, não já unicamente a dor da terra, mas a dor do universo, cada vez mais se aproximam de Deus. A hierarquia católica dos bem-aventurados, dos anjos, arcanjos, querubins e serafins, é uma realidade. Como há graus ascendentes de perfeição desde o homem ordinário até ao santo, também os há desde o santo até ao Criador, que é Amor Infinito na duração infinita. Vamos ver como a alma do peregrino chegou ao Reino de Deus, à soberana Glória<sup>18</sup>.*

## V

Após Junqueiro, Pascoaes em seu paradoxo torna-se mais inteligível. Parece que Inferno e Céu se voltam a fundir e apresentar em sua mútua e contraditória interdependência. Obras como *Verbo Escuro*, *Para a Luz*, *Regresso ao Paraíso* e *Duplo Passeio*, assim como imensos excertos de poemas e aforismos, acrescentariam a esta reflexão dados novos e complexificantes. Também Teixeira Rego deve ser aqui mencionado, por em sua *Nova Teoria do Sacrifício* identificar a Idade de Ouro e o Jardim do Éden, o paraíso terrestre, perdido mercê de uma mudança de alimentação que teria propiciado a mudança do antropóide no humano actual, com todas as consequências que se conhecem. Todo o desenvolvimento desta teorização teve fundo impacto em autores como Agostinho da Silva e Eudoro de Sousa.<sup>19</sup>

Alguns autores, como Ângelo Jorge, em *Irmânia*, Amílcar de Sousa em

14 Citamos pela primeira edição das *Prosas dispersas*, onde o dito prefácio foi republicado em 1921, pp. 53 e ss.

15 Porto, Lello & Irmão, 1925. 1ª edição, conta com prefácio de João Grave.

16 Devemos a Joaquim Domingues a publicação na revista *Teoremas de Filosofia* n.º 8 de um resumo dessa obra de Junqueiro intitulada *Unidade do Ser e que desenvolveria estes temas.*

17 Cf. António Cândido Franco, *O Essencial sobre Guerra Junqueiro*, pp. 42-48.

18 Ed. cit. pp. 44-47.

19 Coibimo-nos aqui de desenvolver este aspecto remetendo o leitor para o nosso longo estudo intitulado *Condição de Teixeira Rego no Pensamento Português Contemporâneo*, inserto no volume colectivo que integra as actas do encontro *Pensamento, Memória e Criação no Primeiro Centenário da Renascença Portuguesa (1912-2012)*, promovido pelo grupo de investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal".

Redenção, ou Vasco José de Aguiar, Sarmento de Beires ou Luís Altina de Campos, entre tantos outros, produzem obras que exemplificam a transmutação do elemento edénico e escatológico (mais ou menos acrescentado de traços milenaristas) num discurso já de características canonicamente utópicas, de descrição topográfica de um modelo social, político, familiar, comportamental, insituado. Também Raul Leal concebe a Astralédia. Como se o imaginário, carente de paraísos, em conflito com uma razão descrente das suas doutrinações, os projectasse agora não num além mas num alhures: do outro lado do mundo, noutra tempo ou noutra planeta. Este utopismo não parece facilmente associável às formas de messianismo mais habitualmente estudadas, embora esta sugestão tenha já sido feita por alguns intérpretes. Do mesmo modo, no século XX e XXI, temos assistido ao regresso dos elementos simbólicos e arquetípicos definidores dos planos infernais – sensação de aprisionamento sem fim, de ausência perene de esperança, de interrupção da passagem do tempo – (assim como de situações apocalípticas) nas descrições romanescas de cenários distópicos, tema de importância crescente no imaginário cultural contemporâneo. Demonstrando a pertinência desta sugestão, citamos Saramago, exemplo máximo de autor que tanto descreveu uma terrível distopia, no Ensaio sobre a Cegueira, como concebeu uma utopia ibérica, na Jangada de Pedra.

Um outro feixe de utilizações que não iremos aqui desenvolver pela abundância de exemplos e alusões que encontrámos prende-se, ao longo do século vinte, com o cultivo (literário e ensaístico, mas também ocorrente no imaginário popular da música e do cinema) não já apenas psicológico, mas caracterológico, de regresso a um imaginário mitopoético do éden, do paraíso terrestre, do purgatório e do inferno (e dos seus habitantes, anjos e demónios) para dar conta de situações existenciais, sociais, históricas ou políticas, desligando assim estes termos do seu estrito âmbito teológico tradicional, de onde parecia impossível poderem sair se não por erradicação e nunca por reapropriação como seguramente veio a suceder.

De assinalar ainda a presença completamente nova ou regressada de religiões não cristãs ao espaço português, o que também vem introduzir nas expressões culturais mais insuspeitas cenários escatológicos e entendimentos mitopoéticos completamente diversos dos até então aqui prevalentes.

E em terrestre humanação, fechamos com O'Neill.

## Ladrainha<sup>1</sup>

*despenha foguetões  
desintegra satélites  
despenteia cometas  
precipita aerólitos*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*devolve como chuva  
as setas dos tementes  
se acertam num incréu  
é castigo de deus*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*nenhum arranha-céus  
grimpou a arranha-deus  
escarrar para o ar  
jamais arranhou deus*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*se ele deixou na lua  
pousar três zingarelhos  
foi só para que o homem  
o seu circo alargasse*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*por interposto engenho  
a vénus marte o homem  
chegou viu e perdeu  
que lá também há deus*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*polícia-adamastor  
do universo à esquina  
impede com maus modos  
que o homem chegue à índia*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

*mandou o filho dar  
exemplo de avião  
eram três mas só ele  
é que subiu ao céu*

*o céu a seu dono  
o céu a seu dono*

<sup>1</sup> Alexandre O'Neill "Ladrainha" in A saca de orelhas, [1979], incluído em Poesias Completas, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002 (3ª edição), pp. 388-389.

# A SIMBÓLICA TEOSÓFICA EM «PARA A LUZ» DE TEIXEIRA DE PASCOAES

Universidade Católica Portuguesa

1. O poema «Para a Luz» de Teixeira de Pascoaes, publicado em 1904, e dedicado a seu irmão, António, apresenta a meus olhos uma certa singularidade. É essa singularidade que quero aqui evidenciar. O texto que apresentamos, aqui, é resultante de um debate realizado em Viana do Castelo, e no qual, participámos, bem como da análise interna do poema que vamos hoje expor neste colóquio. O debate foi organizado conjuntamente pelo Pelouro da Cultura da Câmara de Viana do Castelo, o grupo de encenação de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade e a linha de investigação dirigida pela professora Celeste Natário. E pese embora o facto de eu ter assistido a essa encenação teatral, que glosa apenas um verso deste poema “O céu é a apenas um disfarce azul do inferno”, em cuja encenação, se evidencia, sobretudo, o movimento constante e intensivamente contínuo posto em cena pelos três atores principais, glosarei, nesta exposição, preferencialmente, como a luz calcorreia todo o poema, e sob diversas formas imagéticas e simbólicas que o metamorfoseiam em partitura musical, onde a luz e o azul são as notas principais da sua composição. O que irei abordar, continuando a temática que explorei no debate, irá analisar, em primeiro lugar a expressão Luz, e a expressão Azul, recordando, ainda que brevemente, a encenação, em forma de intróito. De seguida, farei um retrocesso interpretativo, que instaura o *céu*, o *disfarce* e o *inferno*, numa trilogia singular a partir do poema *Para a Luz* de Teixeira de Pascoaes. Na verdade, se a palavra pode ser o disfarce entre o pensar filosófico, o agir cénico e a expressão poética, talvez se possa apreender melhor o sentido estético do disfarce como a tópica da transmutação que a própria trilogia indicia: o disfarce que vai do poetar ao pensar e ao atuar, ou seja, à ação cénica. Na Poética, Aristóteles descreve os elementos que compõem o drama e que definem a obra poética: a palavra, (*lexis*), a melopeia (*melopoiia*), isto é, a musicalidade, o espectáculo cénico (*opsis kósmos*), o pensamento (*dianoia*), e por fim, o carácter (*ethos*). Todos estes elementos constituem a acção poética, ou seja, compõe a poesia na sua plena acção. Essa acção vem da beleza e do espanto do poeta que transpõe, na sua arte de dizer, o que o poema espelha e traduz, o que ele viu e admirou exteriormente, mas, simultaneamente, também o que o poeta transferiu, para o seu mundo interior. Essa arte de transposição é o movimento que vai do exterior para o interior e do interior para o exterior. De entre estes seis elementos destacamos três: o discurso, o pensamento e o elemento cénico (*opsis*), palavra grega que foi traduzida para língua latina, pelo termo espectáculo (*spectaculum*). É, de facto, este espectáculo que deve levar os espíritos para o mais emocionante da acção poética. Porém ele é, segundo Aristóteles, o que é menos específico da composição poética (1450 b 16). De facto, o *spectaculum* deverá poder levar-nos a um ver ‘circunstanciado’ e ‘localizado’, ou seja, trata-se de um ‘ver’ a partir de um ponto de vista. Por isso, o disfarce é a força visionária que potencializa a transição e a transmutação constante de um ver que se disfarça constantemente e passa de um ver a um outro ver. E será talvez Teixeira de Pascoaes, aquele que melhor manifesta esta forma poética de ver e de visionar, que as palavras de Leonardo Coimbra tão bem expressam: “A poesia portuguesa deve revelar-nos, em acção

viva, o nosso pensamento metafísico”<sup>1</sup>. É também, por esta razão que José Gama, aflorando a relação entre Filosofia e Poesia, declara a respeito de Teixeira de Pascoaes: “Um outro Poeta, quanto a mim o mais complexo de todos, é Teixeira de Pascoaes”<sup>2</sup>. De facto, será, certamente, um dos poetas da sua geração, que integra o rol dos poetas complexos, mas não será, nem o único, nem aquele que mais se distinguirá, porque outro poeta se destacará na geração posterior: Fernando Pessoa.

2. Na diatribe que se seguiu à encenação, um dos temas dominantes da discussão, por entre os vários intervenientes, foi a questão do mal e do bem na cultura de todos os tempos, e em particular, na cultura e no pensamento português. O problema do mal e do bem institui-se desde ab ovo, como uma questão com carácter ‘necessitarista’ e com um sentido cada vez mais premente ao quisermos visionar o mal e o bem num ‘espaço’ ‘real’ e ‘concreto’. Por isso, o céu e o inferno são configurações tópicas, muitas das vezes, resultantes da necessidade de recriar e de hipostasiar o mal absoluto ou o bem, num dado ‘local’ ou num dado ‘lugar’ que, por inevitabilidade da existência humana e cósmica, se situa numa esfera de ordem superior. Na literatura e nas mais diferentes religiões à escala mundial e universal, o bem e mal estão inscritos num imaginário simbólico, cujo referencial é simultaneamente real e vivencial, sendo expresso de forma categórica em todos os mais variados monumentos literários, estéticos e religiosos, como fazendo parte integrante dos mitos de ‘origem’ e de ‘destino’. Os autores portugueses não escaparam a esta categoria universal, e a tal ponto, que a questão do mal tornou-se um problema incontornável, para alguns dos nossos vultos, desde o findar do século XIX e inícios do século XX. É por esta razão que o título que demos a este pequeno contributo explora a teosofia como elemento revelador da poética pascoaliana, mas não só. De facto, na longa tradição filosófica e cultural o termo teosofia aparece em contexto neoplatónico. A palavra teosofia é introduzida por Porfírio (234-305), um filósofo neoplatónico, e ela será reutilizada por autores que estão na mesma linha de pensamento. Para Porfírio, o teósofo é aquele que é, simultaneamente, poeta, filósofo e místico<sup>3</sup>. Dentro da mesma linha, para o filósofo platónico e neoplatónico Proclo (412-

1 Leonardo Coimbra, “Regresso ao Paraíso”. Prefácio para a segunda edição, in *A Águia*, Porto, 3ª série, vol. I, nº 2 (1922), p. 54.

2 José Gama, *Filosofia e Poesia no Pensamento de Leonardo Coimbra*, in *Revista portuguesa de Filosofia*, 39 (1983) 4, p. 371.

3 Porfírio, *De abstinência*, II, 35, l. p. 101; II, 45, 2, p. III; IV, 9, 9, p. 15; IV, 17, 1, p. 27. Texte établi et traduit par J. Bouffartigue et Michel Patillon, tome II-III. Paris, Les Belles Lettres, 1979; texte établi et traduit par M. Patillon et Alain Ph. Segonds, tome III-IV. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

485 d. C.), um dos últimos sucessores da academia platónica, a teosofia grega é própria da actividade teosófica, cujo saber se liga directamente com os mistérios indizíveis das coisas divinas<sup>4</sup>. Um pouco mais tarde, Dionísio Areopagita, um autor cristão de origem provavelmente síriaca, do século VI, utiliza também, em vários dos seus escritos e, em particular, nos Nomes Divinos, as palavras teosofia e teósofo para expressar a ideia de que o verdadeiro instruído é aquele que é sábio nos mistérios divinos<sup>5</sup>. De igual modo, no século IX Escoto Eriúgena retomando a interpretação do Pseudo-Dionísio considera igualmente que o teósofo é o sábio das coisas divinas<sup>6</sup>. Há, portanto, uma certa identificação entre teosofia e teologia que os autores da tradição filosófica antiga e medieval perpetuam. Na verdade, o teósofo é aquele que tem a sabedoria divina, a mais arcana ciência de todas<sup>7</sup>. Essa identificação entre uma sabedoria divina e teologia permanecerá durante a Idade Média. É unicamente a partir dos finais do Renascimento<sup>8</sup>, séculos XVI-XVII, que a teosofia surge como corrente esotérica e distingue-se claramente da teologia propriamente dita<sup>9</sup>. O introdutor nos tempos modernos da tradição teosófica e da teosofia como corrente que se inspira do hermetismo neoalexandrino, do neoplatonismo, da kabala judaico-cristã, de alguns elementos da alquimia espiritual, foi o alemão Jakob Boehme (1575-1624). É durante o século XVIII, que duas tendências se fazem sentir, prolongando, por um lado a linha visionária e especulativa de Boehme<sup>10</sup>, e por outro, uma outra linha de orientação mágica que explora a tendência paracelsiana e alquímica, protagonizada em autores do período iluminista que a desenvolvem durante o século XVIII. No seguimento desta dupla tendência, a corrente teosófica vai influenciar o Romantismo alemão que se prolongará até aos seus posteriores desenvolvimentos no século XIX configurando-a como uma corrente esotérica que exercerá a sua influência em alguns filósofos contemporâneos. A simbólica teosófica de Pascoaes estará mais alicerçada na linha da tradição antiga de teosofia, onde o poeta traduz o seu saber visionário sobre o divino, o mundo e o homem. De facto, em todo o poema *Para a Luz* Pascoaes expressa a íntima relação entre Deus, homem e criação-universo, que conduz todo a 'narrativa' poética a esta trilogia indissociável.

3. O ressurgimento de uma especulação teosófica em pleno século XIX, acaba finalmente por se diversificar e expandir em certas formas de pensar. Na sua generalidade, fala-se muito do gnosticismo como uma forma teosófica, mas na verdade, esta 'forma de doutrina' engloba diversos elementos sincréticos<sup>11</sup>. Dever-se-á ainda dizer que a denominação moderna de 'gnosticismo' não se identifica totalmente com gnose, porque a gnose é uma forma mais depurada de um saber e de um conhecimento verdadeiro que se mantém numa linha de construção teórica e vivencial. No caso dos autores portugueses, subsiste, portanto,

a ideia veiculada claramente e recentemente, por parte de Ângelo Alves<sup>12</sup> e de Afonso Rocha<sup>13</sup>, de que há a influência ou a presença de uma tradição gnóstica, ou simplesmente da 'Gnose' no pensamento português. Esta nova perspetiva sobre uma determinada linha de reflexão no pensamento português é descrita por Ângelo Alves da seguinte forma:

"O ano de 2008 marca um novo ciclo na corrente de filosofia religiosa do Portugal contemporâneo, que classificámos como idealístico-gnóstica e remonta à Geração de 70, englobando os seguintes "metafísicos heterodoxos", na denominação e escolha de Paulo Borges: Domingos Tarroso, Cunha Seixas, algum Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Sampaio Bruno, o primeiro Leonardo Coimbra, algum Fernando Pessoa, José Marinho, Eudoro de Sousa e Agostinho da Silva, entre outros. O mesmo autor destaca como pensador de referência, Teixeira de Pascoaes, porquanto é aquele que mais profundamente assumiu a questão fundamental da metafísica e da teologia da Criação, isto é, da origem de todas as coisas"<sup>14</sup>

De facto, a denominação idealístico-gnóstica permitirá melhor enquadrar e determinar a reflexão dos nossos autores portugueses contemporâneos quanto à sua filosofia da religião. A denominação 'idealístico-gnóstica' permite, na minha perspectiva, englobar e enquadrar melhor os elementos que não se circunscrevem estritamente com a doutrina gnóstica nos autores portugueses. É por esta razão que consideramos por um lado, mais esclarecedora a designação dada por Ângelo Alves e por outro, porque me ajuda contextualizar e a relançar um novo olhar sobre esta temática, explorando a simbólica teosófica usada por Pascoaes. No entanto, nem a teosofia se identifica com gnose nem o poema em si mesmo poderá ser lido unicamente nesta linha de reflexão, ainda que a trilogia – Deus- homem- mundo esteja omnipresente, com uma força visionária e experiencial muito marcada.

4. Alguns estudos académicos consideram que este poema de Teixeira de Pascoaes tem um carácter profético, tal como um outro, *Jesus e Pã*, mas este último, sendo considerado representativo e pré-anunciativo do tema da saudade pascoliana. Porém, em *Para a Luz* encontramos uma maior força de carácter na recriação poética de Pascoaes. Em todo o caso, parece-nos uma forma poética muito mais construtiva e recreativa que aquela do poema *Jesus e Pã*. De facto, mais do que a profecia que ele irradia, é o desiderato profético que o poeta evidencia nalguns dos poemets, que se incluem no *Para a Luz*. Este longo poema está construído na sua generalidade em versos dodecassílabos, com base numa combinatória rítmica diversificada e variável, ainda que por vezes se constitua em estrofes de quatro versos. É a própria rima que nos sugere o movimento da leitura dos versos com base numa téttrade poética, que se vai repetindo no poema, com algumas variantes: **justiça, luz, amor e piedade**. São estes quatro pilares simbólicos que instituem a força e a vitalidade do poema na sua construção angular. No primeiro poema intitulado: "Á alma de meu irmão António", esta tráde aparece na segunda estrofe, composta por oito versos: Sê um dilúvio, ó Alma, inunda este Planeta/ Que te penetrem as raízes com amor;/ Que se transforme em seiva o sonho do poeta,/ E cristalize o Ideal numa infinita flor/ **De justiça e de Luz, d'Amor e Piedade.**<sup>15</sup>

Já no poema "Trevas", no sexto e último verso, aparece, no primeiro caso, a téttrade poética, introduzindo agora um segundo binómio: Verdade e Perfeição: **Amor, Perfeição, Justiça e Verdade** e, no segundo, caso uma tráde onde reaparece a Piedade: **E por isso a justiça, o Amor e a Piedade**. São como nuvens a fugir na imensidade,/Que o vento norte

4 Proclo, *Teologia Platónica*, V, 35, p. 127 Texte établi et traduit par H. D. Saffrey et L. G. Westerink. Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 127. Proclo fala dos teósofos gregos como sendo aqueles que celebram e se ocupam com o carácter imaculado da pureza divina, à qual está intimamente ligada também a guarda do universo.

5 Pseudo-Dionísio Areopagita, DN I, 6 596A. *Corpus Dionysiacum I*. Herg. Beate Regina Suchla. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1990 (Patristische Texte und Studien Bd 33), p. 118.

6 João Escoto Eriúgena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, II, 1108 ; 1124; IX, 449. Turnhout, Brepols, 1975 (CCCM, 31).

7 Eusébio de Cesareia, *Praeparatio evangelica* I, 5 ; XI, 5 (MPC 21 48A ; 852B).

8 O mais provável é que seja no século XVI que a teosofia de carácter mágico e hermético tenha tido origem na obra :Arbatel, *De magia veterum. Summum sapientiae studium*. Basel, 1575.

9 Vejam-se os artigos em diversos dicionários filosóficos : G. Müller "Theosophie", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10. Herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Schwabe & Co. AG Verlag, 1998, pp. 1158-1162; "Theosophie I-II-II" in *Theologische Realenzyklopädie* Herausgegeben von Gerhard Müller. Berlin, New York, De Gruyter, 2002, pp. 398-409; Antoine Favier, "Theosophie", in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*. [Taborin-Tiers]. Paris, Beauchesne, 1990, pp. 548-562; artigo mais breve, assinado pelo mesmo autor em : *Dictionnaire Critique de Théologie*. Publié sous la direction de Jean-Yves Lacoste. Paris, Presses Universitaires de France, pp.1135-1137.

10 Um dos autores franceses que prolongará o movimento boehmiano é o francês : Lois Claude de Saint-Martin (1743-1803), cujas obras reflectem a necessidade de se entender a relação entre Deus, o homem e o universo.

11 Esses elementos são variados e múltiplos, mas reunidos numa forma teosófica, da qual, fazem parte o gnosticismo, o neoplatonismo, o maniquéismo, o catarismo, o rosicrucianismo e a maçonaria, nas suas variantes.

12 Ângelo Alves, *A corrente idealístico-gnóstica do pensamento português contemporâneo*. Antero, Pascoaes, Pessoa. Estratégias criativas, 2010.

13 Afonso Rocha, *A Gnose de Sampaio Bruno*. Sintra, Zéfiro, 2009.

14 Ângelo Alves, *A corrente idealístico-gnóstica do pensamento português contemporâneo*, p. II. A obra de Paulo Borges, a que Ângelo Alves alude, é: *Princípio e Manifestação*, I vol. Lisboa, INCM, 2008, p. 1.

15 Obras completas de Teixeira de Pascoaes. Poesia. "Para a Luz". Introdução e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho, II volume. Amadora, Livraria Bertrand, s. d. p. 55.

numa lágrima condensa/E que o sol vai beber com uma sede imensa!<sup>16</sup>. Já no poema “Visão” reaparece, novamente, a **Piedade, o amor e a justiça**, e substituindo-se a luz pela **vida**: Eu sou o mau ladrão a voar para Jesus.../O madeiro da morte horrendo e solitário,/A cair, desfeito em pó, nas urzes do Calvário,/Para ressuscitar numa árvore florida/**De piedade, d’amor e de justiça e vida!**...<sup>17</sup>. E no poema “Nova luz” reaparece novamente a Piedade, o Amor e a Vida, mas não a justiça. Para além disso, o par Piedade e Amor surgem na mesma estrofe enquanto que a Vida vai reaparecendo ao longo do poema de forma solitária: **O lodo é a Piedade, é o Amor infinito**. É apenas comoção a rocha de granito.../No Poeta comovido há a loucura do cento;/A nuvem é um delírio, a água um sentimento...<sup>18</sup>. E nos versos mais à frente: Deus disse à Luz do sol o segredo da Vida./Desvendemos a Luz amada e preferida!...<sup>19</sup>. De igual modo, no poema, “O homem”, na segunda parte, reaparece a téttrade: **Piedade, Justiça e Amor e Bondade**. A luz só aparece como função vicariante da esperança e da dor, e da matéria: Foste doce luar boiando sobre um lago.../Os vales sem ninguém cobriste de saudade,/E, entrando pelo olhar dum ser confuso e vago,/Numa alma ascendeste o luar da **Piedade!**.../Agora deves ser a Bondade consciente,/A **Justiça** e o **Amor**, com olhos e razão,/Para que o mundo alcance a Paz eternamente/E seja um Paraíso terno a Criação!...<sup>20</sup>. No poema “Todos os dias”, é onde, uma teogonia lamacenta dá lugar a uma teurgia que se deve refazer a partir da Luz, do Amor e da Verdade: “Do bandido que adora a injustiça e a maldade;/Do assassino da **Luz, do Amor e da Verdade!** Do canalha sem nome e pútrido sicário/Que nova cruz ergueu sobre um novo calvário,/E que é a vergonha eterna, ó Deus, da Natureza!/Uma nódoa do Azul, a mancha da Pureza<sup>21</sup>.”

O poeta torna-se, assim, um teósofo, pois só ele possui o poder de imitar a natureza do universo e o poder demiúrgico dos deuses em criar e recriar o mundo natural e humano. A ele próprio não se dá o nome, de poeta, mas de teólogo, em cuja natureza poética, vive o teólogo a sua relação com o divino. Não se trata de um teólogo que pertença a uma qualquer religião institucionalizada, mas que pertence antes a uma religião sem nome, ou com muitos nomes, pois o teósofo utiliza a ‘polionímia’, tal como fala o Pseudo-Dionísio. Talvez assim essa religião do divino e da humanidade atinja a universalidade da verdade que o Ideal do poeta criou: Sonâmbula e latente./ Luz do Ideal que o poeta revelou/A si mesmo; e, portanto, à Natureza inteira./Luz que se libertou,/Num esforço genial, da escuridão primeira!/É a pura luz do Bem/Que doira o livro que a Verdade encerra,/E que só lê o poeta, o teólogo que tem/Na alma toda a luz, no corpo toda a terra!...<sup>22</sup>.

5. Por isso, o poema pode ser lido e visto sob dois prismas diferentes: o olhar sobre a natureza. Sob este prisma o poema descreve as diferentes formas naturais: “inverno”; “tempestade”; “uma sombra”; “vida do campo”; “um burro”; “vida do mar”; “o homem e o universo”; “a voz das cousas” (o verme, a lua, o sol, o vento, o mar, o homem) – estes vários subtítulos parecem uma forma ascensional de descrição bíblica dos seis dias da criação, onde o homem também aparece no 6.º dia -); “antemanhã”; “nova luz”. Já sob o prisma do humano e da sua relação com o divino encontramos os poemas: “a rua”; “numa viela”; “uma tragédia”; “mendiga”; “a fábrica”; “todos os dias”; “dor”; “ascensão”; “os condenados”; “o bem e o mal”; “visão”; “o homem”; “mulher”. Entre uns e outros poemas, o poeta é um teurgo que faz e refaz o mundo natural e humano numa proximidade com o divino ato de criar. Há, por assim dizer, uma actividade demiúrgica que o próprio poema faz. Por isso, a sua sabedoria é uma teosofia que guarda e se dedica às coisas do divino,

tal como descreve o neoplatónico Porfírio para quem os «teósofos» são aquela classe de sábios que se dedicavam ao conhecimento da sabedoria divina e onde há uma partilha entre a natureza e a própria ordem divina que o sábio aprofunda<sup>23</sup>.

6. O poema inicia-se com o verso dedicado ao irmão e termina, com o último canto dedicado aos pais. É, por isso, um poema que está evadido de simbologia pessoal e intimamente própria, mas também fraterna e desejando a fraternidade. Entre o primeiro canto e o último, há uma complementaridade que os torna *alpha* e *omega*.

Ao longo de todo o poema encontramos cerca de noventa ocorrências da palavra luz. Ela abunda e superabunda nas suas diferentes variações linguísticas e semânticas. Por vezes, a luz é invocada como expressão própria, mas outras vezes ela é o determinativo de algo ou de alguém, sendo usada, também, na sua forma adjetivante: luz do alvorecer, luz do sol; leito de luz; tempestades de luz; reflexos de luz, luz do teu olhar; luz dum novo dia; raio de luz; niágara de luz; fantasma de luz. Todo o poema é uma reconfirmação contínua e simbólica da luz que a entrelaça em múltiplas variantes lexicais: treva, sombrio, escuridão, espessa, claridade, clarão, dia e noite, azul do céu, azul dum lago. Há também diversas variantes de tópicas simbólicas: céu e terra, céu e inferno, ideal e real, bem e mal.

7. Já a frequência da palavra Azul, palavra portuguesa, de etimologia persa *lajward* e que passou para o árabe, ‘*lazurd*’, tem a ocorrência de vinte e nove, na integralidade do poema. Comparativamente à expressão ‘*luz*’, a palavra ‘*azul*’ tem uma menor frequência embora, possamos dizer que tem uma força expressiva bastante acentuada, e por isso, usada em momentos cruciais do poema.

O Azul é o azul do céu, do firmamento, do divino, mas é mais do que isso, é tudo o que expressa a absoluta transcendência. No poema “Um burro”, é onde o olhar do burro revela através do olhar do poeta mais do que aquilo que ele próprio contempla: “Olhar que só descobre o que o Universo sente;/Olhar feito pra ver o Espírito somente.../Que numa lágrima só vê bendita dor,/Numa pedra uma alma e num lírio um amor,/Divino olhar que nos parece amortecido,/Como um astro remoto a nada reduzido,/Porque brilha no além, no **azul** distanciamento<sup>24</sup>.” São vários os azuis que se enredam na composição plástica dos poemas. O tom cerúleo com que o poema é escrito reaparece ao longo dos sucessivos poematos que integram o *Para a Luz* e que podem ser enumerados e descritos numa variabilidade de sentimentos e de emoções, bem como na variedade de aparições cósmicas do azul. No poemato “Inverno” o poeta clama: Onde os bandidos são felizes e opulentos,/Onde a Bondade sofre os mais duros tormentos!/Um mundo que ao **Azul** dá a impressão dum grito,/Onde o espírito humano é um réprobo maldito,<sup>25</sup>. Em “Tempestade” o poeta diz: Minh’alma fez seu ninho ao pé dum grande abismo,/Onde chega, a tremer, o álgido paroxismo/Dum imenso estertor./Um orvalho de sangue as minhas faces molha,/E o lírio do **Azul** por sobre mim desfolha/O vendaval da dor!/ (...) Dorme em paz, meu irmão. Ó vítima sublime/Da negra estupidez, da injustiça e do crime/Que ainda insultam Deus!/Dorme em paz; que o teu sonho imenso de Verdade/Há-de ser para o mundo a nova claridade/E o novo **azul** dos céus./ (...) Desce do etéreo **azul**, alma bondosa e forte!/És precisa no mundo e não nos altos céus,/Que tu conheças bem a noite, o mal e a morte,/Antros onde não chega o resplendor de Deus!...<sup>26</sup>.

E no poema “Mendiga”, construído num sistema estrófico de quatro versos: A chuva desbotou o meigo **azul** do céu./Sopra um vento que fere os roxos corpos nus.../A Fome anda a gritar na rua; enlouqueceu.../E a noite vai, ó crime, estrangular a luz!/<sup>27</sup>

16 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 55.

17 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 128.

18 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 129.

19 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 131.

20 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 136.

21 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 79.

22 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 127.

23 Porfírio, no De abstinentia IV, 17 aproxima a filosofia grega dos brâmanes da Índia. Esta teosofia é, por isso, universal.

24 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 92.

25 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, pp. 59-60.

26 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 68; 69; 71.

E logo à frente, diz ainda: Pelo seu rosto corre, em fio, um pranto amargo,/Onde um sorriso etéreo eu vejo cintilar.../E lá no vácuo do seu peito fundo e largo/Há prenúncios d'Azul, grandes sintomas d'Arl!<sup>27</sup>. Já n' "A fábrica": As negras chaminés, quais bocas tenebrosas,/Cospem no azul negros escarros pestilentos/Dum fumo que envenena as paisagens nervosas/E que os lúcidos céus nos torna nevoentos.../<sup>28</sup>; em "Uma sombra": Fúnebre palidez desce do Firmamento.../Dum cadáver parece exalações estranhas.../Fugitivo, no azul, vê-se o perfil do vento,/Olha o pálido mar e as lívidas montanhas!<sup>29</sup>; já em "Todos os dias", poemeto escrito em forma de rima que combinam a sucessão das estrofes duas a duas, diz o poeta: E que é a vergonha eterna, ó Deus, da Natureza!/Uma nódoa do azul, a mancha da Pureza,/. E ainda em verso mais à frente: E então todo eu me sinto enlevado e suspenso,/Como nuvem de dor, do teu Azul imenso...!<sup>30</sup>; Em "Vida do campo", o poeta em vários versos do poema utiliza o azul nas suas múltiplas formas naturais: E no orvalho que pende, a rir, dos troncos velhos,/Há reflexos azuis, doirados e vermelhos.../ (...) Alma obscura a sonhar no longínquo, no vago,/Ébria de névoa, como o olhar azul dum lago.../ A neblina que o sol tão sófrego absorveu,/Deixa-nos quase ver, em alma, o azul do céu.../Do nítido o azul é quase material./E os ramos nus, pelas encostas d'ermo val',/<sup>31</sup>; reaparece em "Um burro", e sobre o qual já falámos acima<sup>32</sup> e na "Vida do mar": Ó leitores do livro azul do Firmamento,/Intérpretes do luar, das nuvens e do vento!<sup>33</sup>; em "Trevas": O céu é apenas um disfarce azul do inferno./O claro mês d'abril é o desganhado inverno/Mascarado de flor./ (...) Como uma lágrima sombria e torturada/Que no lenço do Azul caiu desamparada!/ (...) /Corações a brilhar, lágrimas a sorrir,/Uma asa no azul, uma estrela a fulgir,<sup>34</sup>; em "O homem e o universo": Anda errante no Azul, como um perfume etéreo,/A ignota dor que deixa o mundo em convulsões!/Há nas asas do ar cinzas de cemitério.../Percorrem nosso sangue os mortos corações./ (...) Uma ideia sublime e um grande sentimento/São filhos da influência astral que, em nós, exercem/Um astro que cintila, o murmúrio do vento/E as nuvens que, no Azul, à tarde, empalidecem.../<sup>35</sup>; em "A voz das cousas" o poeta coloca na voz da lua, a voz transmutada do eu: E eu,/Que faço desmaiar, à noite, o azul do céu/Num longínquo Planeta avisto um frágil ser/Que, à minha luz de sonho, eu vejo entristecer.../A minha luz é o pó de mortos corações,/ Poeira d'amores, fria cinza de ilusões,/Que eu derramo no Azul, num gesto extraordinário/De quem semeia um campo enorme e solitário.../. Já na voz do sol, o poeta diz: Eu sou o pai do dia.../Sou velho tronco, a arder, no lar azul do espaço./Os planetas abrange (m\*) a curva do meu braço.../<sup>36</sup>. Por sua vez, em "Ascensão": Vai transformar-se em fértil terra criadora./E nesse húmus germina o trigo – astros dos céus-./Nesse húmus comovido, em pranto, quando a aurora/Aparece, no azul, como o esplendor de Deus!<sup>37</sup>. No poemeto "O Bem e o Mal", o poeta faz uma pequena história da criação manifestando a Deus as suas dúvidas: Representais acaso o mesmo sentimento/Perante o azul e o mar, as estrelas e o vento?<sup>38</sup>. Já na "Visão": E as florestas desvaira um furioso vento/Que dos vales levanta as ondas das montanhas!.../ Raios de desespero as nuvens ensangüentam,/ferem o azul do céu gritos incendiários./<sup>39</sup>; "Mulher": Disfarçada em esperança, em alegria.../

Nos teus olhos azuis, Virgem Maria,/Que voz de piedade é a cor azul do céu!/Da cor roxa dum lírio que sofreu/<sup>40</sup>. E por fim, o "Último canto": E o orvalho que sorri, sob os beijos da aurora,/Nem se recorda já que foi dilúvio outrora/O precipício ri; o oceano canta e reza.../O azul, olhar d'amor, afaga a Natureza.../<sup>41</sup>.

O azul é lírio, é ar, é etéreo, é fugitivo, é quase material, é imenso, é doirado e vermelho, é névoa, é distanciamento, estrela a fulgir, azul do céu e lar azul do espaço, é esplendor de Deus, é grito, é voz de piedade como cor azul do céu, é olhar de amor, é meigo azul do céu, é mancha de Pureza. Há, porém, um miasma (*miasma* – substantivo que deriva do verbo grego *miainô*, que significa, sujar, profanar, macular) do azul, que se transmuta em céu e inferno. No Poema À *ventura*, diz-nos o poeta: Há horas em que a Vida é um pântano miasmático,/Onde passeia triste a pálida Doença,/Quando o Poeta fica angustioso e cismático/<sup>42</sup>. De facto, esta mutação ou transmutação caracteriza o que é a própria Vida. Na antiguidade, o céu e o inferno são entendidos como lugares, terrestres ainda que representativos de configurações espaciais simbólicas e hipercósmicas. Os próprios deuses estendem-se desde o céu até aos confins da terra, e o céu é o lugar visível do Firmamento e o inferno o que está debaixo da terra ou no lugar inferior. A identificação do céu e do inferno com uma forma mais ou menos visível de uma 'forma de estar' ou de ser, que se alinha respectivamente pelo bom e pelo mal, significa apenas a necessidade imperiosa de se representar a vida nas suas boas ou más significações, reais ou fictícias e no bem ou no mal que se pontifica em formas dualísticas opostas e absolutamente entendidas. As várias expressões do inferno, Hades, ou Tártaro (*tartaros*), no pensamento grego, traduzem esta mesma ideia. No contexto bíblico várias são também as expressões de origem grega, Hades, que pode ser entendido nos evangelhos como *phulakê*, quer dizer, aquilo que significa uma espécie de prisão da alma corrompida e que vive debaixo da terra. Do mesmo modo a palavra *geenna*, que possui um sentido forte, na medida em que exprime a ideia de um 'lugar' de condenação eterna, que é expressa no livro do *Apocalipse*. Por sua vez a palavra grega Hades é sinónimo da palavra hebraica 'sheol'. A tónica do céu e inferno faz parte de todas as culturas, por isso, o nosso poeta expressa, a universalidade da sua grande dor nos limites físicos e cósmicos: entre o céu e a terra ou entre o céu, ou melhor, os céus, como se o plural do substantivo céu reforçasse aqui o carácter 'superior', relativamente ao inferno ou às coisas 'infernais'. De facto, Pascoaes utiliza aproximadamente trinta vezes a expressão céu, ou céus, mas o mesmo já não acontece com a expressão inferno, que poucas vezes aparece. Citemos uma passagem onde Pascoaes retoma este confronto entre céu e inferno no poemeto: "Os condenados": Que sonha a Idade d'Oiro...E o Dante tem no olhar/As chamas infernais, donde sai um luar/Que ascende, como um sonho, aos quiméricos céus,/Aonde Beatriz o espera ao pé de Deus.../

Na verdade, o mais 'espectacular' do poema consiste na enorme abundância com que a luz se difunde na tessitura do poema, dando lugar a uma variabilidade luminosa que se manifesta em tons de azul e de azuis. Foi esta a intenção que nos animou ao tentar efectuar uma leitura interna do poema glosando em particular duas expressões poéticas: luz e azul, como um ideário poético-filosófico espiritual, resgantando a simbólica teosófica antigo-medieval. Por isso, terminamos com este poema de Pascoaes:

Homem, tu és a luz da Esperança e da Dor...

És a lira de Deus que o sonho faz vibrar!

Os teus olhos trespassa um clarão interior

Que dimana dum foco imenso de luar!

27 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 72; 73.

28 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 75.

29 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 77.

30 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 79; 81.

31 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 83; 84; 85.

32 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 92.

33 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 97.

34 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 100; 101.

35 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 107; 110.

36 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. III; II2. \*o asterisco é nosso: o verbo não está no plural no texto, ainda que a concordância o exija.

37 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. II6.

38 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 123.

39 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 126.

40 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 133.

41 Teixeira de Pascoaes, Para a Luz, p. 141.

42 Teixeira de Pascoaes, À ventura, p. 28.

**T**eixeira de Pascoaes sustentou um esquema dual de antecedentes étnicos na matriz da nacionalidade, postulando, nesse sentido, uma arriscada e fascinante simbiose entre os contributos da cultura ariana e semita. A inspiração do paganismo-natural de Pascoaes bebe da herança grega, romana, goda e celta, e o seu espiritualismo radica na cultura semita de onde extraiu os ditames bíblicos e o culto do espírito.

Pascoaes lançou as sementes da doutrina de reconstrução saudosista da alma do país e contribuiu para o desenvolvimento de um nacionalismo místico (“Arte de Ser Português”), no despertar espiritual da Nação portuguesa, no dealbar da República. Pascoaes reativou a comunhão atávica dos povos antigos com as sombras (sinonímia de alma das coisas, no meu entender) das árvores, das montanhas, rios e nascentes como um valioso caminho de abertura ao sagrado, como expressões hierofânicas naturalísticas. A visão panteísta da natureza oferece um amplo santuário

# FRAGMENTOS ATÁVICOS NA RELAÇÃO COM ALÉM NA RELIGIOSIDADE POPULAR

Cristina Aguiar

de experiências extáticas, de candura e de prazer, alimentando a conceção metafísico-religiosa de Pascoaes. A ansiedade dicotómica entre o imanente e o transcendente, e da origem do Bem e do Mal tornam o poeta do Marão no pivô de resgate das interrogações agostinianas, e, concomitantemente, esforçando-se na preservação da herança cultural pagã: “Deus é uma sombra espiritualizada da Natureza, o seu fantasma inatingível, vivendo para além dela, num silêncio misterioso e remoto”. Pascoas constrói as bases messiânicas numa fusão harmoniosa do mundo natural ao mundo espiritual; pois ele mesmo diz que “hão de subir ao mesmo altar |Jesus e Pã!” - a transcendência espiritual versus a imanação telúrica.

A demopsicologia portuguesa manteve-se, igualmente, suscetível e vinculativa ao contributo do ramo ariano na religiosidade popular e partilhou a dialética saudosista de Pascoaes. As reminiscências pré-cristãs sobre uma existência imortal no Além, conflituavam com um rosário de dúvidas surtidas da influência católica, em particular nas zonas rurais. A persistência da vinculação aos cultos ctónicos arcaicos no inconsciente coletivo facilitou o processo sincrético ao Purgatório, o dogma de Fé prevalente na Idade Média. A localização desta transição medial das almas dos defuntos, no interior da Terra e um pouco acima do Inferno, reativou superstições resultantes da antiga religião ctónica associada ao culto dos Antepassados, e abriu um horizonte de esperança na salvação, mitigando a angústia terrena em relação ao dualismo do Céu, como destino gracioso para os bons, e o Inferno, como destino dos impuros e transgressores.

A introdução do culto das Alminhas propôs uma via expiatória alternativa, suavizante e solidária, no trajeto post mortem pelo fogo do Purgatório. O extraordinário engenho criativo e sincrético do povo manteve a arcaica janela de comunicação e de entreaajuda com os defuntos - cultuados, antes do Cristianismo, como agentes benéficos e promotores da germinação das plantas - e enriqueceu o património cultural. As Alminhas substituíram nas encruzilhadas, nos caminhos de passagem,



antigos monumentos romanos erguidos em honra das suas divindades e númenes. Estas microcapelinhas articulam um diálogo psicológico silencioso e cúmplice entre os vivos e as almas dos falecidos, mantendo ativa a memória comunitária dos mortos, na função, já esbatida, de génios apotropaicos.

A escolha destes locais de intercessão não foi, pois, aleatória. Há nestes nichos religiosos fragmentos atávicos da cultura religiosa Celta, Romana e Grega - tradições antigas sensíveis à adoração dos antepassados e dos Deuses do submundo: Hermes, Senhor dos abismos da terra, intermediário das estradas entre a Terra e o Céu, dispensador de sonhos e do sono, e Hécate, deusa protetora das portas e das estradas, da morte e da luz lunar. Os Celtas acreditavam que nas encruzilhadas dos caminhos se reuniam as almas dos seus antepassados; e às feiticeiras cabia a função de intermediar os mundos terreno e dos mortos, simbolicamente representados nesses pontos de cruzamento. As crenças populares nas Alminhas fizeram, portanto, o aproveitamento destas portas de entrada para o submundo ativadas pelas práticas antigas. Por essa razão, o Cristianismo transformou esses lugares de junção simbólico do mundo de cá com o de lá, num lugar de manifestações diabólicas, suscetíveis a interferências sobrenaturais profundamente negativas. A superstição seguiu esses ditames inquisitivos e transformou as encruzilhadas num misto de cenáculos de promiscuidade e de invocação do diabo às horas abertas (meia-noite ou meio-dia) fazendo-o emergir da fundura da terra. As feiticeiras retinham o Senhor dos Infernos, apertando-o entre pernas, numa alusão à sexualidade. Na tradição Celta, era legítimo aos espíritos influenciarem a vida dos vivos e os deuses não viviam longe dos homens, mas na terra ou debaixo dela.

Exemplo de Alminhas

*“Ó tu mortal que vês  
Repara bem como estou  
Eu já fui o que tu és  
E tu serás o que eu sou”*

-----  
*“Ó vós que ides passando  
Lembrai-vos de nós  
Que estamos penando”*

As Alminhas confrontavam os vivos com a ameaça de uma destino transitório nas brasas purgativas e apontavam-lhes a relativa fragilidade da vida e o peso inevitável da morte. O sufixo “inha” pressupõe um sentido complacente, afetuoso e de compaixão por quem sofre as penas do fogo purgativo, fortalecendo, por outro lado, os laços emocionais e o sentido de continuidade pertença dos defuntos à comunidade. Havia a certeza que jamais seriam esquecidos e sugeria aos vivos o desfrute da mesma condição após a morte. A devoção das Alminhas deu uma visão mais doce à versão do Purgatório, e funcionou ainda como barreira à aparição das almas penadas, ajudando à superação do medo das penas infernais.

A cumplicidade dos vivos com os defuntos aprofundou-se numa rede corporativa de ajuda mútua e algo subversiva. Às Alminhas está subjacente o surpreendente poder taumaturgo, invertendo a ordem divina exclusiva a Nossa Senhora - desde sempre o primeiro socorro dos aflitos - a santos, e a Cristo. O povo atreveu-se a construir, à margem das diretrizes eclesiais, uma ponte de acesso ao divino, implorando às benditas Almas proteção, apelando-lhes a atender as suas necessidades, por quem já conheceu o real sabor das agruras terrenas. A imagem sofredora do Purgatório desvanecia-se nesse momento contemplativo e nela se vislumbra a matriz da religiosidade popular portuguesa na revivência dos cultos gentios dos Ancestrais como entidades divinizadas e guardiãs das atividades dos vivos - era costume ver-se nas Alminhas transmontanas produtos da terra ofertados pelo povo em agradecimento pela produtividade, num gesto arcaizante de rituais das colheitas.

Novembro é o mês tradicionalmente dedicado às almas. A festa do Dia dos Fiéis Defuntos, a 2 de novembro, no dia seguinte ao Samhain, festival de encerramento das colheitas na celebração do Ano Novo Celta e início do inverno. É o momento de abertura dos portais do mundo dos mortos para a visita anual ao mundo dos vivos e com eles conviverem durante o período de inverno. A estação escura e fria encontrava-se sob governo das forças do submundo, tanto as benéficas na ágape com os mortos, como as perniciosas simbolizadas pelas forças meteorológicas destrutivas. As populações rurais criaram uma perceção religiosa sui generis em função do processamento imaginativo dos fenómenos naturais. As tempestades invernais resultam em personificações do temperamento de espetros violentos e perigosos, solidários ao Diabo (a Caçada Selvagem liderada por Ódin, Holda e Gwyn ap Nudd, divindades germanas e celtas diabolizadas, caso do Secular das Nuvens que produz ruidosas tempestades e anda pelas nuvens a batalhar, entidade do folclore português).

Nos Fiéis limpam-se as campas e acendem-se velas para que não falte luz às almas no caminho de regresso à última residência e oferece-se-lhes castanhas. A Encomendação das Almas ou cantar às almas na Quaresma é outra expressão ritual da cultura popular em louvor dos defuntos, reminiscência de práticas culturais pagãs, visando o seu progresso espiritual e alívio das penas, e de encorajamento. O rito, sempre noturno, tem um aspeto marcadamente tétrico: cantos e procissões soturnas. Destinava-se alguém para se deslocar à meia noite ao cemitério com uma campainha onde começava a tocar, dizendo: “almas, acompanhai-me” depois seguia pelas ruas a tocar a campainha pedindo “padres-nossos e avés-marias” pelas almas, juntando-se-lhe pessoas ao cortejo. As almas eram alimentadas por orações e exortadas a elevar-se da condição punitiva, enquanto o préstimo piedoso cumpre a sua parte de estimulação aos fiéis a corrigirem erros, evitarem pecados e a progredirem espiritualmente ainda em vida.

## De braço dado com Pã

A Luxúria de Júlia Ramalho

Os Diabos, Mafarricos e tudo o género de figuras diabólicas pertencem à simbólica do caos, à Noite original essencial ao desencadear de novo ato de criação. Na profundidade telúrica, Terra da Felicidade dos povos pré-cristãos, reina agora o esquecimento e o sofrimento. A Morte atua neste rituais populares acompanhada por Diabos, personagens míticas de cerimónias pagãs associadas aos prazeres sensuais. A mitologia popular manteve, contudo, o Diabo como importante filantropo nos processos de fecundidade.

Rosa Ramalho tornou a arte do figurado uma proflática forma de exorcizar a ansiedade psíquica, ao regurgitar para a realidade mundana os embaraços monstruosos nascidos no universo de pesadelos que ensombrevam a sua infância. A candura das suas peças de cerâmica ajudavam Rosa a canalizar os medos dos pecados capitais interiorizados na catequese e a mostrar a existência física do Inferno. Rosa Ramalho mergulhou nas dimensões infernais durante o sono, precisamente no período de maior libertação psico-emocional de eventos traumatizantes. Ela tirou da realidade onírica o imaginário religioso e fantástico do figurado na representação dicotómica da religiosidade popular.

A vertente fantasmagórica do inconsciente de Rosa abriu as portas ao imaginário enigmático de outros barristas de Barcelos. Júlia Ramalho, neta e discípula de Rosa, manteve a linha dual entre o Céu e o Inferno na figuração dos pecados e das virtudes - intervenientes na epistemologia da morte. Vemos nestas peças resquílios da metamorfose da serpente de avatar do renascimento e solidário à mulher para símbolo das forças do mal; e Pã, deus da sexualidade renovadora, transfigurado na imagem chifruda e devorador de corpos.

---

## Breve incursão pelo Além Germânico

Se a existência humana estava pautada por duras e restritivas doutrinas, que penitências sofreriam os povos bárbaros do Norte, cuja história, escrita de violência, rapinagem, destruição e morte, garantia-lhes em absoluto um destino post mortem na ardência infernal?

A Voluspa, “A profecia da vidente”, poema inicial da Edda Poética, descreve que o habitat dos mortos situava-se na região subterrânea, onde os defuntos beneficiavam de um estado de graça. Helheim, morada dos mortos, é descrito como lugar de felicidade e luzente. Não havia castigo maior do que ser um pária nos domínios do Além, a impossibilidade do defunto de ter uma vivência bem-aventurada em Hel, última residência para mulheres, homens que nunca envergaram a espada, e crianças, no Valhalla ou Folkvang, o paraíso exclusivo aos guerreiros imortais. Os deuses aprovavam e aplaudiam com gáudio atos heroicos e patrióticos, mas baniam os receosos e cobardes. Os deuses sorriam a cada golpe sobre o inimigo que, na mundivisão destes povos, engrandeciam a força divina. Nos países do Norte, porém, Hel preservou o seu sentido lato de lugar de felicidade e de acolhimento dos mortos, e sem a sugestão adicional de condenação e suplício. A cosmovisão dos povos do frio não comportava sofrimento além túmulo, pois a vida prefigurava a inefável oportunidade de convívio com os deuses, após a da morte.

Não havia razões para temer o além túmulo, mesmo para os que cumpriram o ciclo de vida sem nunca erguerem a espada, nem por que castrar os sentidos físicos, pois tudo fazia parte do ciclo da própria Natureza. Vivia-se em harmonia com os deuses, cujo trono estava próximo da Terra, no Céu, onde se veem claramente as nuvens, o azul celeste de dia, as estrelas à noite e se sente o ar que envolve a terra.

A conceção de um cosmo para pecadores não integrava o léxico religioso dos antigos germânicos, e para esse facto faz-se nota as dificuldades do bispo Úlfilas, o Apóstolo dos Godos, do século IV, na tradução Novo Testamento do Grego para o Gótico (sistema linguístico por ele inventado a partir do proto-germânico). Úlfilas não dispunha de equivalências semânticas o lugar de tortura e de intensos sofrimentos: a Hades manteve o significado original de Halja (Hel), «lugar dos mortos» e para Geena «inferno», recorreu à palavra *emprestada* gaifálna.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., Máscaras da Província de Zamora, do Nordeste Transmontano e Douro, Bragança, Câmara Municipal de Bragança, 2009
- Beirão, Florentino Vicente, Laços entre Vivos e Mortos: As benditas almas na religiosidade popular.
- De La Saussaye, Chantepie, História das Religiões, volume III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1979.
- De Vries, Jan, La Religion des Celtes, Paris, Payot, 1975.
- Valhalladur, Valquíria, As Moradas Secretas de Ódin. São Paulo, Madras Editora, 2007.

Sendo certo que muitos autores escreveram sobre o homem e a sua condição, poucos refletiram sobre a natureza, a origem e o sentido da maldade humana como o fez José Saramago, em particular ao longo do seu Ensaio sobre a Cegueira, uma obra filosoficamente profunda e emocionalmente angustiante. O que se pretende aqui mostrar será, pois, a forma como o Nobel português perspetivou o mal, e, por conseguinte, o inferno; todavia, não será sobre religião, mas apenas sobre ética, o conteúdo deste artigo. No nosso estudo, centramo-nos na leitura e análise do “Ensaio sobre a Cegueira”, mas também considerámos os diários que o escritor redigiu durante o tempo em que escreveu aquele romance, concretamente, “Cadernos de Lanzarote, Diário I” , publicado em 1994, e “Cadernos de Lanzarote, Diário II”, de 1995 (o mesmo ano em que sai o “Ensaio”). Outros textos foram igualmente contemplados, nomeadamente algumas das entrevistas realizadas a José Saramago, onde se pode ler a explicitação do pensamento do autor pelas suas próprias palavras.

Confrontado com a vida, a passagem do tempo e a morte, o amor, a intolerância, a violência e a crueldade, a indiferença e a solidão, o medo fundado e infundado, a verdade, a falsidade e a mentira, confrontado com a ideia de um Deus transcendente e criador de tudo o que existe, Saramago nada mais fez (e muito fez) do que questionar o mundo e os homens, procurando solucionar, tanto quanto possível, as interrogações que o inquietavam. No género do romance encontrou o meio privilegiado para o fazer, assumindo as suas personagens e as suas histórias fingidas um papel determinante para a compreensão da humanidade e das sociedades humanas. Tratando-se “na sua essência, de um ensaísta que escreve romances”, como António José Borges o definiu (2010: pp.16) ao considerar as palavras do próprio autor, não por acaso, Saramago escolhe para título do livro que selecionámos para o nosso estudo – Ensaio sobre a Cegueira – precisamente o termo ensaio, entendido como uma tentativa ou um esboço, uma análise pessoal não doutrinária sobre determinado assunto. A esta sua obra, chamou “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto «filosófico», se este fim de século necessita tais coisas.” (1995a: pp.101). Noutra ocasião, afirmou tratar-se de um livro sobre as grandes questões (filosóficas, acrescentaríamos nós) dirigida, a todos aqueles que não querem conformar-se (1994: pp. 16). De facto, esta obra – retrato do Homem em situações-limite – provocará qualquer alma inquieta e inconformada; desde a primeira página, mesmo o mais desprevenido leitor, antevê um caminho de sofrimento e angústia, só não imagina até que ponto.

O Prémio Nobel da Literatura não tinha a pretensão de ser filósofo,

como o afirmou em diferentes circunstâncias. Quando ao velho da venda preta, uma das personagens principais do “Ensaio”, lhe chamam filósofo, o velho responde “Que ideia, só sou um velho” (1995b, pp.269). Contudo, embora Saramago não tendo a pretensão de ser filósofo, como dizíamos, as suas obras revelam uma análise crítica, rigorosa e honesta, uma lucidez, proveniente não apenas da maturidade mas das virtudes de um espírito verdadeiramente amigo da sabedoria. Ao adoptar sempre, em todos os contextos, uma postura indagadora, reflexiva e muito atenta, o escritor de “Ensaio sobre a Cegueira” nunca abdicou da sua faculdade de julgar: nas suas palavras, lemos uma visão denunciadora

de um mundo desconcertado e desconcertante. Herdeiro de uma tradição que não nega mas na qual não se revê, Saramago não ocultou as suas raízes civilizacionais, que vão da fé judaico-cristã à racionalidade greco-romana; à revelação da falência de tais fundamentos culturais, todavia, se dedicou com afinco, não apenas nesta, como em toda a sua obra (REAL, in BORGES, 2000).

Definindo-se como um “pessimista pela razão, otimista pela vontade”, adotando para si uma frase de António Gramsci, o escritor de “Levantado do Chão” mostrou-se sempre muito crítico face ao curso que o ser humano estava a tomar. Pelo desrespeito face ao outro e ao ambiente, pela indiferença, o egoísmo e os valores materialistas da plutocracia que parecem continuar a reger o comportamento dos homens, assim como pela violência atroz e a crueldade que continuam a ser praticadas em nome de ideologias cegas e surdas, declara, em mais do que uma ocasião, “Não sou pessimista, o mundo é que está péssimo.”, ou

ainda “O mundo é o inferno. Não vale a pena ameaçarem-nos com outro inferno porque já estamos nele. A questão é saber como é que saímos dele.”

Em “Ensaio sobre a Cegueira”, Saramago procura então caracterizar a sociedade contemporânea, evidenciando assim a sua visão de inferno. Para isso, recorre a um mundo alegórico que recorda, em certa medida, a passagem da “República” de Platão, onde o filósofo apresentava a alegoria da caverna como uma representação do mundo e da condição humana. Em “Ensaio sobre a Cegueira” assistimos a uma cegueira geral ficcional, uma epidemia que se alastra por toda a população de uma cidade e quiçá do planeta, espelhando a degradação social e moral da humanidade. Desde a escolha das personagens (incluindo o cão das lágrimas), das relações que estabelecem entre si e dos espaços por onde se movimentam (o antigo manicómio e a cidade), aos símbolos

# O ÍNFERNO PARA SARAMAGO, A PARTIR DE UMA LEITURA DO SEU ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

*Fernanda Moura Pinto*

utilizados (por exemplo, para além da própria cegueira, evidentemente, as cores – o branco da cegueira e o amarelo da luz), passando pelas estratégias narrativas de que se serve o autor (como a ausência de nomes próprios na obra ou as referências intertextuais, entre outras), cada opção é intencional ao representar a realidade a que alude. Da interpretação do discurso metafórico, emerge a ideologia daquele que escreve o romance e que Saramago sempre desejou desvelar.

Ora, a ideia de inferno está realmente presente ao longo de toda a obra, associada quer à vivência dentro do antigo manicómio, onde os que vão sendo contaminados pela misteriosa doença são internados compulsivamente, quer à vida na cidade, aonde regressam após o incêndio que destrói a prisão e a generalização da epidemia – dos dois, qual o pior cenário. Entre o autoritarismo e o desrespeito pelos mais fundamentais direitos humanos do internato e o desamparo e a indiferença da labiríntica e caótica cidade (imbuindo-me do espírito da temática deste nosso colóquio-debate), apetece dizer: venha o diabo e escolha. De qualquer modo, o termo inferno é referido explicitamente em algumas passagens da obra. Na primeira situação em que ocorre um conflito entre os internados, a mulher do médico, protagonista nesta história e a única que inexplicavelmente conserva a visão ao longo de toda a narrativa, adverte: “Estão a comportar-se estupidamente (...) se a vossa ideia é fazer disto um inferno, continuem que vão por bom caminho.” (pp.54). E, mais adiante, aquando da chegada do segundo grupo de cegos às camaratas e com o clima de tensão a aumentar, desabafa: “Tinha de ser, o inferno prometido vai principiar.” (pp.72). Por fim, no momento mais angustiante da obra, na descrição do mais veemente ataque à dignidade humana, escreve o autor, não prescindindo da fina ironia que o caracteriza, a propósito da violação coletiva a um grupo de mulheres imundas e malcheirosas:

*“Parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos, não faltam mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há.” (pp.174)*

O “Ensaio sobre a Cegueira” não alude diretamente a qualquer facto histórico, pelo contrário: intencionalmente esta obra não tem tempo nem espaço determinado, tendo sido escrita, apesar de tudo, no final de um século em que o homem foi capaz de formas de mal tão extremas, às quais o seu autor nunca poderia ser indiferente. Em “Cadernos de Lanzarote” questiona-se:

*“quantos milhões de pessoas terão acabado assim [mortos de fome, mortos de miséria, mortos fuzilados, degolados, queimados, esfaqueados, mortos, mortos, mortos] neste maldito século que está prestes a acabar? (Digo maldito, e foi nele que nasci e vivo...) Por favor, alguém que me faça estas contas, dêem-me um número que sirva para medir, só aproximadamente, bem o sei, a estupidez e a maldade humana.” (1995a: pp.148)*

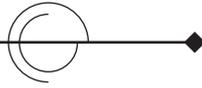
Efetivamente, é forçosa a associação, sobretudo da primeira parte da obra, que retrata a realidade vivida dentro do antigo manicómio, aos totalitarismos vigentes no século XX, destacando-se o papel do governo, da voz do altifalante e dos soldados. No entanto, manda a justiça referir também, para além da ação individual daqueles que agem motivados por

razões fúteis e egoístas, o papel do capitalismo desenfreado, que tem sido igualmente responsável, ainda que mais silenciosamente, pelo sofrimento e morte de muitos milhares de pessoas e para o qual remete a ação da personagem coletiva dos cegos malvados (liderados pelo chefe dos malvados e depois pelo cego da contabilidade). O século passado assistiu a uma destruição massiva sem precedentes de seres humanos inocentes, que conduziu a uma “banalidade do mal” que Hannah Arendt tão bem descreveu na reportagem que fez sobre o julgamento em Jerusalém do dirigente nazi Adolf Eichmann, um burocrata que, convicto do seu mérito em cumprir o dever que lhe havia sido incumbido, nunca chega a revelar verdadeira consciência das consequências dos seus atos e a responsabilizar-se por eles (– inclusivamente, durante a sua defesa, chega mesmo, numa interpretação aberrante do imperativo categórico kantiano, a citar o filósofo de Königsberg para justificar o seu comportamento). Por isso Arendt afirma (e certamente Saramago anuiria) ser a ausência de pensamento e a ausência de liberdade a causa do mal banal, aquele que existe quando o mal extremo é o que se espera dos indivíduos, quando a tentação é fazer o bem.

Mas a denúncia de Saramago, porém, não se cingiu à sociedade ocidental do final do século XX., o seu olhar perscrutante atinge, de facto, toda a humanidade. Numa passagem do “Ensaio” pode ler-se: “[...] o mal [...] sempre foi o mais fácil de fazer.” (1995b: pp.90). Ora, quando assim é, vive-se no inferno – morada punidora não dos mortos pecadores mas dos vivos que perpetuam o pecado. De resto, a associação vida-morte é também uma constante ao longo da obra (por exemplo, quando se diz: “[...] o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo.”, 1995b: pp.241). Castigo em vida, numa vida que é morte, porque não é digna de ser chamada vida, o inferno é o castigo, o mal físico decorrente do mal moral. De destacar, neste ponto, a marca da tradição judaico-cristã, mas não só. Como aponta Paul Ricoeur (2013), não apenas no mito adâmico, mas em todas as explicações míticas – cosmológicas e teológicas – se encontram associados ao mal os símbolos primários da mancha (sujidade, impureza), do pecado (quebra de uma ordem estabelecida, caos) e da culpabilidade (responsabilização e punição pela falta cometida), os quais percorrem toda a obra.

Na verdade, Saramago não apresenta qualquer definição superficial de bem ou de mal, encarados, para além disso, como conceitos facilmente confundíveis. Afirma a mulher do médico a dada altura: “agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, [...] o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros” (1995b: pp.262). O escritor abstém-se, pois, de fazer julgamentos morais, canalizando o conceito de mal moral para o desrespeito pela pessoa humana. Exemplo disso é a rapariga dos óculos escuros, aquela que era prostituta antes da cegueira (embora só se deitasse com quem quisesse), e que por isso, pelo seu comportamento imoral, acreditava ter cegado. Contudo, a mais bonita e atraente de todas as personagens da história é apresentada como uma mulher consciente, sensível e solidária. Qual Maria Madalena.

Saramago desconhece qual a quota parte da hereditariedade e qual a da educação na escolha que cada ser humano faz entre o moralmente correto e o moralmente incorreto, o que sim admite é ser o indivíduo a causa das suas ações. Aliás, a difícil relação que Saramago mantém com Deus, no seio do seu “ateísmo espiritualista”, como a Professora Celeste Natário tão bem denomina, resulta precisamente do facto do escritor não perdoar a Deus a maldade humana. Em “Ensaio sobre a Cegueira”, numa



das duas únicas referências a Deus, podemos ler:

*“todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, [...] Se foi o 76 padre quem tapou os olhos das imagens [...] esse padre deve ter sido o maior sacrilégio de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver.” (1995b: pp. 301-302)*

Restará então a cada indivíduo pensar e agir livremente, cabendo apenas a si a responsabilidade das inúmeras opções que toma, e através das quais se define. A rapariga dos óculos escuros afirma a dada altura: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos” Saramago acabará por chamar a essa “coisa” humanidade. Não será no campo das ideias mas perante a força das circunstâncias que se testam os caracteres, sabendo de antemão, como diria Kant, que a vontade humana não é santa (e por isso mesmo é humana). Neste aspeto se evidencia o pessimismo de Saramago, por desconfiar que, perante as circunstâncias adversas, o pior de nós emergirá, tratando-se apenas de uma questão de tempo (várias são as passagens do “Ensaio” em que esta ideia é realçada: “[...]... em menos de dez minutos os sapatos já estarão sujíssimos, é como tudo na vida, deem tempo ao tempo, e ele se encarrega de resolver.” (pp.232); “Nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas, é preciso esperar, dar tempo ao tempo, o tempo é que manda” (pp. 299). Até a mulher do médico, exemplo de generosidade e coragem, se questiona, depois de encontrar um armazém cheio de comida, na cave de um supermercado despejado de alimentos, mas ainda assim abrigo de vários cegos famintos e (des)esperançosos:

*“Que faço. Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. Ajudando-se com o ombro, fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, seria como no manicómio quando se declarou o incêndio, rolariam pelas escadas abaixo, pisados e esmagados pelos que viessem atrás [...]” (1995b: pp. 224)*

E mais adiante continua o narrador: “(...) a mulher narrou as suas aventuras, de tudo o que lhe acontecera e fizera só não disse que tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado” (1995b: pp.228). A mulher do médico, sendo, entre todas as personagens, a mais consciente em relação ao mundo que a rodeia, ao outro e a si própria (reconhecendo por isso mesmo as suas limitações e as suas fraquezas), será, por essa razão talvez, a única que nunca não chega a cegar. Apesar de descrente na humanidade (“É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.”, murmura o médico a dada altura, 1995b: pp.40), Saramago é um humanista convicto, apontando como causa da desumanização do ser humano e do mundo a cegueira da razão, que ocorre quando esta (a razão) não é usada, revelando-se o Homem incapaz de se observar a si mesmo e aos demais na sua interioridade, na sua essência: ao afastar-se da sua natureza racional, esse ser a-racional torna-se menos humano. Saramago é um pessimista mas não um niilista, como assinala Gómez Aguilera (2010), e em “Ensaio sobre a Cegueira”, como em todas as suas obras e intervenções públicas, na verdade, o romancista pretende abrir os olhos da humanidade, para que

esta reaprenda a ver.

Valorizando sempre o pluralismo da verdade, entende o Nobel português ser o respeito pelo outro e pelo ambiente a única via para impedir a propagação do mal – o respeito pelo outro, insistia, e não o amor ao próximo, porque, como chegou a afirmar numa entrevista, “o amor é uma coisa pessoal” que “não transcende para o coletivo” e por isso, por não ser suficiente, a máxima bíblica do “amemo-nos uns aos outros” se torna ineficaz. Proclamava portanto Saramago a urgência de uma insurreição ética – expressão que gostava de repetir – uma revolução da bondade que despertasse as consciências pessoais e exigisse a cada indivíduo a responsabilização (perante si e perante a sociedade) pelos seus atos, lembrando que a inação é já uma acção, uma escolha. Apesar dos horrores descritos ao longo do livro, uma esperança ténue permanece, emergindo da enorme capacidade de adaptação e de reorganização do ser humano face ao caos: “[...] organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos,” defende o médico. (1995b: pp. 282). Portanto, ao contrário do que afirmara Sartre, o inferno não são os outros, pois é pelo outro que passa a salvação. Vidente depois de ter cegado, um novo Homem emerge no antigo Homem: cabe-lhe agora a si a construção do céu na terra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABOS, Márcia (2008) – ‘Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo’, desabafa Saramago, in jornal O Globo. Disponível em linha: <http://oglobo.globo.com/cultura/nao-sou-pessimista-mundo-que-pessimismo-desabafa-saramago-3604651#ixzz48pAFDV29> (última consulta: maio de 2016).
- ARENDE, Hannah (2004) – Eichmann em Jerusalém, Uma reportagem sobre a banalidade do mal. Introdução de António de Araújo e Miguel Nogueira de Brito. 2.ª edição. Coimbra: Edições Tenacitas.
- BORGES, António José (2010) – José Saramago – Da Cegueira à Lucidez. Prefácio de Miguel Real, posfácio de Elsa Rodrigues dos Santos. Sintra: Zéfiro.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1944) – A Luta pela Expressão (Prolegómenos para uma Filosofia da Literatura). Coimbra: Editorial Nobel.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010) – José Saramago nas suas Palavras. Edição e Seleção de Fernando Gómez Aguilera. Lisboa: Caminho.
- KANT, Immanuel (1999) – Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Introdução e análise de Marcello Fernandes e Nazaré Barros. 5.ª edição. Lisboa: Lisboa Editora.
- REIS, Carlos (1998) – Diálogos com José Saramago. Lisboa: Caminho.
- RICOEUR, Paul (2013) A Simbólica do Mal. Prefácio Maria Luísa Portocarrero. Lisboa: Edições 70.
- SARAMAGO, José (1994) Cadernos de Lanzarote, Diário I. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1995a) Cadernos de Lanzarote, Diário II. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1995b) – Ensaio sobre a Cegueira. 9.ª edição. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (2008) – Não posso estar contente, o mundo é o inferno, entrevista a Maria José Oliveira (Público) e Paulo Magalhães (Renascença), Lisboa. Disponível em linha: <https://ibericos.wordpress.com/2008/06/16/jose-saramago-nao-possa-estarccontente-o-mundo-e-o-inferno/> (última consulta: maio de 2016).
- TODOROV, Tzvetan (2002) – Memória do Mal, Tentação do Bem – Uma Análise do Século XX. Porto: Edições Asa.



# CLAREIRAS NO CÉU ABERTO: OU O CIMO BRANCO ONDE O SER DIVINO, EM SILÊNCIO, SE RESPIRA UM OPÚSCULO SOBRE O PENSAMENTO TEO-TELEOLÓGICO DE ANTÓNIO RAMOS ROSA

Joaquim Pinto



*“(…)Dir-se-ia que ninguém está onde Deus respira  
Mas Deus é o vazio que nada é para ser ele próprio  
Nunca podemos dizer que chegamos à altitude divina  
porque estamos sempre chegando sem chegar  
Por isso estamos sem estar no círculo do seu espaço  
Deus não é uma presença mas um pressentimento  
que suscita a presença mais lúcida e mais vaga  
do nosso ser que se ignora e que respira a sua ignorância  
e o espírito que vibra nessa errante nuvem.”*

Ramos Rosa

## BREVE NÓTULA INTRODUTÓRIA E ALGUMAS RESSALVAS HERMENÉUTICAS

Para alcançar a devida compreensão da filosofia poética de António Ramos Rosa torna-se necessário, antes de mais, ter sempre presente uma certa noção de fluxo integrador, linha de continuidade ou de apelo primevo cujo trilho de enraizamento se estende até à primeira noite dos tempos. Contrariamente a todas a omnímodas paradigmáticas, das quais se poderá dizer que, em cada época sua, representam inúmeros ‘estuários’ que resultam de diversas afluições e confluências de significação a montante, e que sob as suas égides sempre se atribuíram denominações que comportam o propósito de subsumir no seu leito conceptual um caudal semântico cada vez mais amplificado, algo que implica, por essência e circunstância, a constante adaptação das milhentas unidades de consciência humana em relação com esta contínua metamorfose, mas com ‘vírgulas’ que, ao invés de unirem, separam, contrariamente, dizíamos, e ressaltando as devidas proporções semânticas, a poesia de António Ramos Rosa oferta-nos um novo ‘rio’ que dispõe possibilidade de vínculo, ‘rio’ de sentimento sentido ou fluxo ‘líquido’ do tempo cujo significado primeiro e último vislumbra um ante e além tempo ou, ainda, melhor dizendo, um horizonte contínuo de adesão passível, no qual o homem assume, antes da procura e achamento, e demais que seja, a sua perda. Ainda contrariamente, não é, por isso, um ‘rio’ no qual coabitam, invariavelmente, por via das suas naturais estagnações, coagulações ou sedimentos, instaurando uma miríade de complexas sistematizações, quer possíveis, quer obliteradas pelos tempos, de que falamos, nem de um ‘rio’ que se encontre sempre determinado por balizamentos de condição ou fatalidade, que o impediriam de se tornar que naquele imenso mar que sempre o transcende, mas para o qual concorre, ou naquela ‘fonte’ antepredicativa, da qual o seu ‘sempre’ continuamente brota. Falamos, então, de um ‘rio’ sobre o qual não se diz e que só pode ser falado por quem presente “a sua extrema ausência”.

Todo este articulado introdutório concorre para realçar a distinção existente entre a filosofia poética de António Ramos Rosa e as filosofias ditas sistemáticas ou panlogistas, nas quais, não obstante quaisquer que sejam os pólos dialécticos nos quais se fixam o eixo a partir do qual se edifica qualquer sistema, são esses mesmos pólos que balizam a sua possível abrangência, quer de um ponto de vista positivo, quer negativo.

Neste sentido, na maior parte destes sistemas, principalmente naqueles de carácter epistemológico, no que respeita à ciência dita clássica, ou

psicológico ou psicanalítico, sem mais, no que respeita à consciência humana, existe objecto sempre que se conseguir identificar uma relação com o seu eixo de sustentação, isto é, enquanto o sentido, por via dessa efectivação, for exequível de ser alcançado.

Disto isto, podemos entender que, de um ponto de vista meramente epistemológico ou psicológico e, ou ainda, psicanalítico, existe objecto sempre ou até que se prove a sua ‘culpa’ semântica no sentido correlato do paradigma, isto é, e ainda no campo da metáfora, na construção do edifício desta ou daquela geografia de conhecimento, uma vez que não sendo possível provar-se a sua ‘culpa’, isto é, ser predicado e integrado no espectro adequado do sentido, isto é, e ainda, poder-se aferir, por via da prova, da sua verdade ou falsidade, estaremos perante a sua irredutibilidade, melhor dizendo, perante algo que, por não se conseguir determinar e se torna, por via dessa contingência, não num objeto, mas num obstáculo.

Esta separação da gramática feita na ‘habitação’ do objeto serve apenas para enfatizar que toda e qualquer referência feita ao mesmo é sempre referenciação de sentido em relação a um seu qualquer eixo, mas que toda ou qualquer aproximação metodológica feita aos pólos, ou aos referenciais dialécticos, nos quais o eixo se encontra fixo, apenas servirá para delimitar as fronteiras entre diferentes mundos, onde nuns habitam referenciais e noutros referenciadores e referências.

Destarte, mesmo que seja desiderato de alguns entes académicos encartados aludir a uma hodiernidade, dizem eles, de sentido contemporâneo, quer seja com o objectivo de descontinuar a memória dos tempos do sentido e estacionar os seus significados, quer seja simplesmente para iludir incautos ou capturar crentes para a sua doutrina, essas supostas luminárias, dizíamos, que orbitam em torno da academia, nada mais afirmam, mesmo não o querendo, que, apesar das variações nos tempos de referenciação, dos referenciadores e até, arriscamos, das referências e nas suas ontologias próprias, sempre houve constância nos pólos a montante e jusante, não obstante estes assumirem, consoante as épocas, diferentes nomes e abrirem novos caminhos, muitas vezes resultantes da virtude ou genialidade filosófica ou poética de quem não se conforma em viver em águas estagnadas, como é patente em António Ramos Rosa.

Feita a devida ressalva de enquadramento filosófico, é precisamente acerca das correlações entres estes pólos que pretendemos ensaiar no pensamento de António Ramos Rosa, guiados pelos opúsculos poéticos «O Deus da Incerta Ignorância» e «Incertezas ou Evidências».

## 1: À PROCURA DO CÉU EM «O DEUS DA INCERTA IGNORÂNCIA»

Não sendo nova, uma vez que é recorrente em muitas tradições ancestrais, a predicação 'brancura', invariavelmente feita ao céu, sendo sempre indiciadora de pureza, faz sempre referência a um estado ascético prometido de liberdade, isto é, um mundo livre de necessidades e de fatalidades, enfim, das sujidades ditas humanas, contraponto imperfeito do divino.

Neste sentido, poderemos encontrar no pensamento poético ou na razão alquímica de Ramos Rosa, ao longo dos opúsculos poéticos que nos ocupam, o ato de mundação, mundos de tempos e tempos de mundos, interpretação decorrente das seguintes menções:

1) "(...) Em qualquer caso nunca estamos perante ele | e se é a sua substância que nós multiplicamos e dividimos | ela não pode identificar-se ao seu princípio."

2) "Só nesse cimo branco renasceremos | porque nos entregamos à silenciosa respiração | do ser divino que atravessa o nosso sono | e faz resplandecer a nossa incerta ignorância."

Na primeira menção, para além de se apresentar como bastante claro a intuição da 'existência' de uma fonte de Luz ou Luz Incriada, Deus Criador ex-nihilo e o seu secreto círculo, o seu mundo, também é patente, por contra reportação, porque dir-se-ia que ninguém está onde Deus respira, a noção em Ramos Rosa de que Deus é natural vazio e constante ausência, isto é, o mundo mundado não se confunde com aquele que o munda, "Deus não é uma presença mas pressentimento". É, no entanto, na segunda menção que poderemos intuir realmente o mundo-céu em Ramos Rosa, o cimo branco onde renasceremos livres.

Esta consideração fundamental em Ramos Rosa, por certo até um pouco mítica, no que se refere aos relatos dos originais acima descritos, no entanto, não informa o propósito do alcance dessa Luz Incriada, isto é, a inteligibilidade desse Mundo de Deus, algo que se encontra vedado à razão humana, pois é Deus de mundo ignorado que para ser amado não são precisas provas, certezas e evidências, mas, outrossim, o acompanhamento da latência do Incriado como outro Mundo, o Céu, lugar de renovação de identidade e firmamento da primeira noite dos tempos. É aqui que residem os fundamentos, ou princípios, do pensamento, se quisermos, teológico de Ramos Rosa, no sentido em que, mesmo que diferentemente, todos somos reflexos imanentes desta Incriatura, em constante procura pelo achamento dessa 'brancura' prometida.

É um mantra que atravessa o primeiro opúsculo, «O Deus da Incerta Ignorância», o pressentimento daquela de Luz Incriada e do cimo branco, ou céu, que ela aponta, este como algo que decanta ou emerge das trevas como Treva distinta e Luminosa. Nos primeiros instantes poéticos, Ramos Rosa, informa-nos de que a via para a libertação se inicia pela assunção de nudez, de que se é um nada que deseja e só no amor encontra a sua consistência. É o puro sentimento que possibilita o nada vir a ser, por via da conexão à unidade ideal da Consciência Cósmica e à presença do Uno Transcendente: O Incriado. Em Ramos Rosa é evidente o desnível existente nesta relação enigmática de entre estes dois pólos, a criatura e o Incriado, nesta doce e incessante procura pelas dimensões mais profundas dos segredos do espírito que o discorrer poético do autor nos possibilita. A poesia de Ramos Rosa é uma proposta de saída desta "escuridão" gradual em que atualmente habita atualmente o ser humano e, como também aponta António Vieira, sermos o olhar madrugador e a presença lúcida e amorosa da criatura num mundo que habita no seio do Incriado

que faz mundo.

Tudo isto concorre para afirmar que tal como refere este «olhar madrugador» de Vieira, devemos, numa fase inicial, intuir que as suas leis são emanadas e devem ser reflexos dos princípios primordiais, reflexos, esses, que operam em dimensões distintas, é certo, mas que são manifestações da singularidade «sem excesso nem carência». Estes mistérios de uma procura pela Lucidez Espiritual ou Razão Alquímica em Ramos Rosa, desvelam-se quando atingimos a intuição profunda ou pressentimento de que existe um caminho para este Deus do Amor, ou caminho de Espiritualidade; caminho que configura, em primeira instância e de forma particular e exemplar, uma demanda de si mesmo a partir de uma situação-limite de assunção de carência radical, na qual a figura simbólica de «O Caminho» se apresenta como via aberta para a sua superação. É, então, por via de uma Palavra-Portadora de Ser, descritiva emocional e encantatória, na multiplicidade dos seus recursos discursivos e retóricos, que Ramos Rosa diz do ser e do não ser. Este «dizer» reveste-se de um carácter único e originário, não apenas na perfeição das suas formas múltiplas, na riqueza das referências culturais que encerra, mas também na coragem das suas propostas.

Para a maior parte dos 'caminhantes', esta situação de superação da carência radical transmuta-se num trânsito contínuo entre as suas dimensões constitutivas: o mundo do espírito e o espírito do mundo, num caminhar que se apresenta direcionado a uma finalidade: a ascensão ao céu, ou, nas palavras de Ramos Rosa, ao «Cimo Branco» ou «Pureza Celeste». A aceitação da sua natural carência radical leva os futuros caminhantes à decisão entre a finitude possível de um beco sem saída ou a demanda por uma espiritualidade plena. É por via desta atualização dramática da condição humana, pois, não por acaso, frente às águas do Atlântico, que o poeta nos canta o sentir imerecido de Deus que em si desce.

É precisamente através deste pórtico inaugurado por este movimento catabático que avançamos com a nossa peregrinação por uma poesia tão rica e inesgotável em interpretações. Logo aqui assinalamos, como aponta o intitulado, o pressentimento anagógico da existência de uma promessa unificadora entre Incriado e Criatura, o alcance do céu, sob o descritivo alegórico, quicá de ressonância ancestral, mas também de algum modo homólogo, «Cimo Branco», portal de descensão do sopro benfazejo e mareante de Deus, que liga os tempos, pois é antigo como o mar e novo como as ondas, como diria Chillida.

Se flutuamos nas «ondas» desse mar, aqui também não é indiferente o lugar que em Ramos Rosa o coração toma sobre si, como órgão empático por excelência. Ele assume-se aqui não só como o recetáculo do sopro divino, prelúdio de um caminhar que melhor guiará e preencherá o coração dos caminhantes pela peregrinação abissal e, por vezes, amarga do oceano deserto do mundo, feito de dunas labirínticas, de desesperos, de lamentações, mas também de convicção, conforto e esperança. Esta metáfora do coração constitui-se assim como o centro, o ponto de partida da jornada que a poesia de Ramos Rosa no exorta a trilhar, pois é lugar de movimento oscilante, de sístole e diástole, de purificação e de escolha interior, de sentimentos e de sabedoria. Senda perigosa que só pode iniciar-se pela decisão interior (metanóia) de demanda pela liberdade e de busca pelo Cimo Branco.

Como também já apontavam as poesias de Pascoaes e Antero, em «O Deus da Incerta Ignorância», Ramos Rosa, a partir desse vaso vital, desse recetáculo aparentemente esvaziado ou ausência grávida, reconstrói e restitui a identidade espiritual aos portugueses, algo que já se houvera perdido, fundido e dispersado pelos imensos desertos do mundo. Neste sentido, não será despiciendo amplificar a versada referência feita pelo

autor, nos opúsculos que nos ocupam, ao sopra ou ao bafo, este último, não poucas vezes, sumptuoso, à própria poesia do autor, como se de uma tentativa de libertar uma voz que se encontrara presa se tratasse, aportando assim a uma oralidade ainda ‘mais-possível’, até prenhe de uma ingrediência ultra semântica e cuja razão de escolha radica no facto de também poder funcionar como meio promotor de identidade espiritual entre caminhantes, servindo esta quase oralidade como um centro de encontro unificador, diferenciador, mas sempre unitário de uma comunidade arquetípica. Esta opção, que é também um topos de pertença cultural e um ponto motriz de partida, funciona como um seio ou útero materno, como refere o autor, por via do qual os caminhantes se nutrem de sentido e que lhes proporcionará não só uma anamnese refundadora da consciência espiritual, mas um reposicionamento na ordem temporal do seu horizonte de futuro, retomando a peregrinação em direção a um lugar que não é uma mera utopia, mas outrossim um topos bem definido, a Clareira da Luz Branca, ou Cimo Branco, aqui como referência última na procura de um Ethos Espiritual ou de uma busca de um si mesmo (raiz primeva), de um lugar – uma habitação ou casa onde o ser divino se respira em silêncio. A linha condutora do reconto poético desta narrativa ancestral encontra-se e joga-se numa tensão inicial genésica. E de que forma se nomeia aqui Ramos Rosa este Incriado? Esse Outro radical, transcendente e único que emanou possibilidade de criação, por um ato incondicional de amor, espelhando-se como num espelho de água? - Exprimindo-O pela interjeição amorosa de «Deus do Amor». É neste contexto que se inscreve, também, a situação do homem, aquele “nada que deseja”, pois as suas palavras, tribulações, consolações e obras tomam, na poesia de Ramos Rosa, lugar como instrumentos de manifestação da vontade livre possibilitada pelo Deus Benfazejo, O Simples: escutando-O ou ignorando-O; dizendo-O ou calando-O. À guisa de conclusão, deixemos falar nas linhas as palavras de Ramos Rosa, que termina o opúsculo com a seguinte ‘dedicatória’, ou enlevada expressão, onde se encontra patente o temos vindo a aludir: “Ao deus [sic] que ignoro mas desejo | para estar nele como numa folha de silêncio de água | ofereço o que em mim é nada e nada quer | porque tudo o que eu conheço é a sombra desse nada.”

## 2: TELOS E OUTRAS RESSONÂNCIAS EM «INCERTEZAS E EVIDÊNCIAS»

É a natureza elemental que sustenta o cenário idílico que acolhe este segundo opúsculo, onde discursam e convergem diáfanos protagonistas animados, como se para eles rememorar e refocilar só aqui e assim fosse possível. É, dizíamos, no refúgio da natureza que tudo se passa como se nos sentíssemos carentes de regresso a uma fonte original onde as nossas próprias lágrimas e as águas de um rio próximo assumem um caráter catártico, purificador.

O choro amargo da carência, expressão da alma errante e atribulada, e as lágrimas purificadoras do sentimento situam-nos no início do trilho que, seguindo-o, nos levará à morada onde poderá aportar a alma atormentada: o Céu. Ramos Rosa mostra-nos que esta tensão interna leva o caminhante a começar o seu processo de transmutação ou regresso ao ser de si mesmo. Assim se inicia a predisposição e o processo da escuta atenta do silêncio, ofício explanatório de amor e esperança num imenso bem por via de uma suma glória.

Em Ramos Rosa, a morte, bem como a dor, a tortura, o sofrimento, bem como o erro, são apenas passagens ou veredas ásperas que também se apresentam como uma oportunidade de experiência, aprendizagem e redenção ou resgate. Possibilidade, também, para a afinação da atenção, escuta, intuição ou conhecimento ou vivência plena da (re)visitação divina. A questão fundamental será, então, «não perder a alma», isto é, não se deixar aprisionar num dos pólos da dialética metáxica: morte (por sofrimento, infidelidade ou vazio ou ausência do divino – seria esta a noção de inferno em Ramos Rosa) versus vida realizada (por fidelidade ou plenitude ou presença do divino, alcance do Céu ou Cimo Branco).

Mesmo nos abismos de dor, não perder a esperança e abrir “na nossa sombra um espaço”. Há como que um mar amargo e um deserto abrasador de lume e padecimentos cuja travessia se tem de empreender, durante a qual se terá de reconhecer os limites da dor insuportável e do grito indizível da carência. O essencial será então, neste contexto, nunca deixar de procurar o caminho, o trilho ou o socorro divino, por via da busca de um silêncio que seja voz no ‘dentro’ de cada um, uma voz que é a Voz-Fluxo do silêncio do «ser» e bafo do «vir a ser», e também voz mesma do sujeito mesmo que busca a Voz e o objeto da sua demanda.

Fazer cá a nossa casa lá, sempre edificando e reedificando ‘clareiras’ abertas a um céu de pleno de sentido, mesmo que ciclicamente destruídas, corresponde, deste modo, à homologação final entre a nossa morada Terrestre e este celeste Mundo da Luz Branca, Cimo Branco lenta e silenciosamente desvelado pelo autor, que, em certa medida, se encontram plasmados como objetivos últimos de uma peregrinação poética, material e espiritual, interior e exterior.

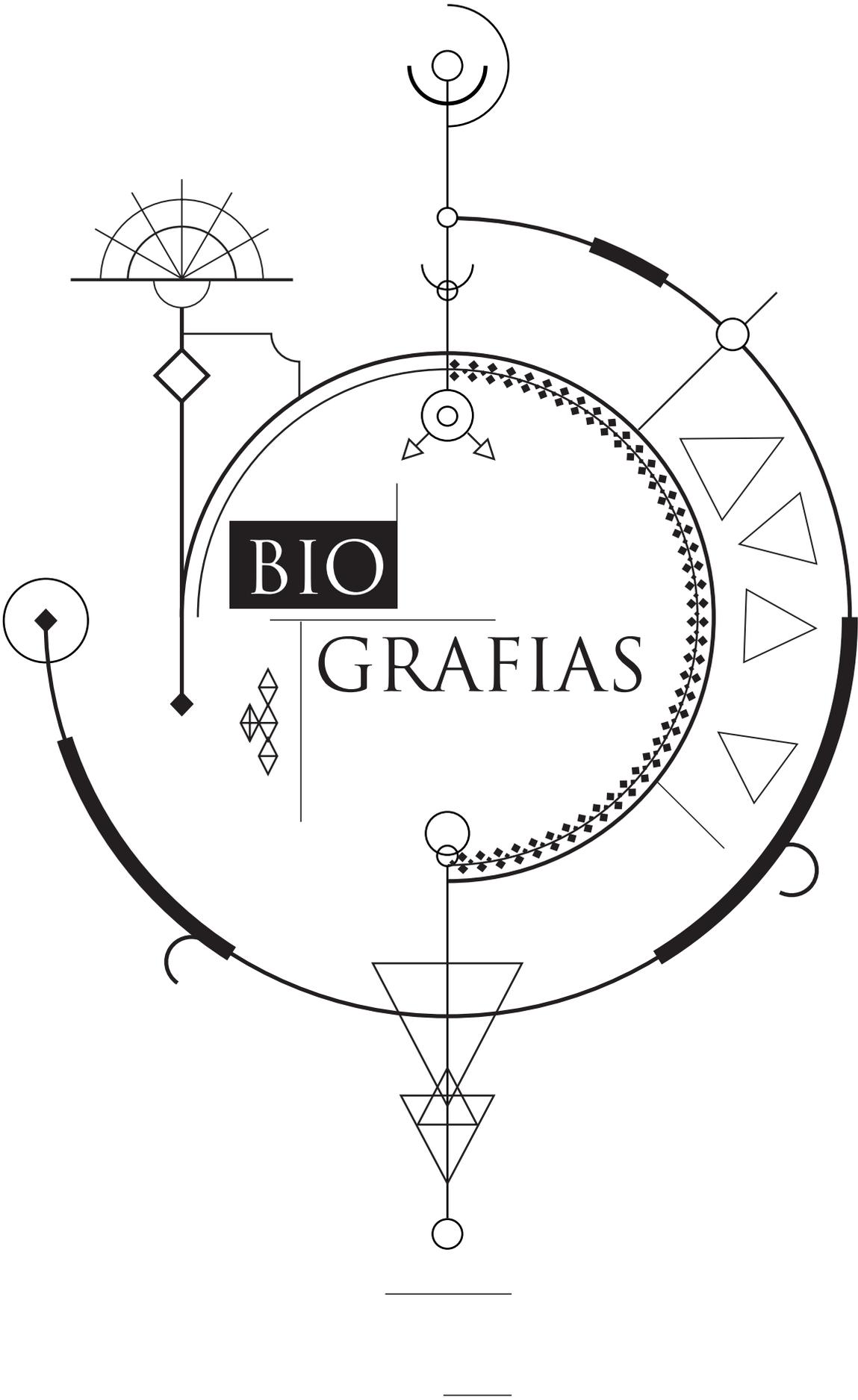
Para qual tal peregrinação se faça de forma benfazeja, é sempre necessário ter presente a consciência da errância da condição humana e, simultaneamente, não louvar penhora a bens terrestres, insígnias de vã glória que em tudo se assemelha a um desfilar de sonhos numa realidade que tem nada mais que uma mera consistência onírica. A Razão Divina prevalece, mesmo perante supostas desgraças. As perdas sucessivas podem-se metamorfosear pela consciência dos nossos erros e não serem entendidas como fatalismos, mas como a afirmação de uma liberdade de escolha. A presentificação e confissão dos erros, racional e finalmente revividas e entendidas, poderão torná-los, por fim, aceites. Por via da revelação, é este o passo primeiro para uma interiorização plena de um providencialismo divino e personificado pela virtude e preenchido pelas preces e cânticos de louvor ao Divino.

A memória ou anamnese, inteligência ou racionalidade e intuição, imaginação ou emoção são faculdades, chamemos-lhes assim, que em Ramos Rosa se entrecruzam no decurso de ambos os opúsculos, entrelaçando-se, intensificando-se, até se materializarem numa escrita que se transcende e transmuta na fruição de um eterno momento da ordem do inefável e, por via de uma imunidade à condição imposta pelo seu tempo, que assim se torna poesia. Manifestações e vivências sensíveis, expressões, pois, de uma sensibilidade e de uma sensualidade de metamorfose, dada essencialmente pelo sentido da visão alquímica de Ramos Rosa, dita na primeira pessoa do singular, numa fruição onde o material e espiritual se volvem finalmente em unidade, tal é o sentido de uma ressuscitação e descensão do espírito lusitano em descendentes atuais que hoje se vestem do seu paramento.

«Vestir do seu paramento», metáfora que alude às vestes e ao ethos, requer, antes de mais, um despojar, despir ou mesmo um arrancar da veste suja e expor a sua nudez humilde, expiando a tormenta que um dia se recompensará pelas vestes verdadeiras concedidas: em suma glória jurada em amor.

## ALGUNS – POUÇOS – APONTAMENTOS FINAIS

A poesia de Ramos Rosa, no que respeita ao seu discorrer, sustenta-se na Palavra portadora de Ser como legitimadora de transmissão do sentido etiológico de uma Singularidade Primeva, querendo, assim, o autor, nos apresentar a existência de uma Entidade Incriada, espargida por emanação de Si mesma, naquilo a que o ‘bardo’ de Faro designou por Sopra ou Sumptuoso Bafo, qual manifestação do Espírito ou Fluxo Energético Universal. Embora quanto ao processo que origina a onipotência e a onisciência da Singularidade Incriada existam algumas divergências, de acordo com as diferentes correntes interpretativas, há uma noção que é comum: O Incriado em nada se assemelha à criação e nenhuma imagem Dele poderá ser feita, visto que qualquer alusão feita a esta entidade suprema, Incriada, se refere apenas à manifestação mediada e sentível da Sua energia, e não à sua Essência Singular.



## Hugo Calhim Cristóvão

Encenador, Actor, Pedagogo, Investigador. Criador do grupo de pesquisa NulsIs ZoBoP, onde dirigiu e dirige regularmente os processos de investigação contínua Thanateros – Trainings psicofísicos e psicovocais de descontextualização activa para performers e Ex Nihilo - Estratégias de criação livre e improvisação sistemática. Criou, escreveu, e dirigiu ABBADON para Paula Cepeda 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 Joana von Mayer Trindade. Direção conjunta com Joana von Mayer das peças MENINAS, BETWEEN BEING AND BECOMING, THE SAINTS GO MARCHING IN e O CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO. Licenciatura em Teatro- Interpretação e Direção de Atores, ESMAE-IPP. Seminário de Formação para Jovens Encenadores do Teatro Nacional Dona Maria II. Licenciatura em Filosofia (18) FLUP; Pós-Graduação em Filosofia Contemporânea (18), FLUP. A concluir (2016) Mestrado em Filosofia Contemporânea, tese sobre Austin Osman Spare: “The Dionysian, Zos vel Thanatos, and the Zoetic Art - Sorcery of Austin Osman Spare”. Lecionou Oficina de Expressão Dramática I e II no ensino secundário. Lecionou as disciplinas Corpo e Movimento Cénico II e III, Improvisação II, na Fac. de Évora. Orientou teses de mestrado e de licenciatura de Joana von Mayer (HZT Berlim) e Paula Cepeda (Universidade de Évora). Destaca experiências de trabalho com Conceição Nunes, Polina Klimovitskaia, Rogério de Carvalho, Malcolm Morrison, Min Tanaka, Christinne de Villepoix, Laurie Booth, Thomas Richards, Andrej Mayak, Andrej Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov.

## Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Performer, Pedagoga, Psicóloga. Fundadora com Hugo Calhim Cristóvão da NulsIs ZoBoP. Mestre em Solo/ Dança/ Autoria, Universidade das Artes de Berlim UDK/HZT 2013. Licenciada em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto 1998. Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea 1999 e Curso Reciclagem de Monitores de Dança para a Comunidade 2001, Forum Dança. Curso Essais 2006, CNDC d’Angers Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Artista residente da Circular Associação Cultural desde 2015. Com Hugo Calhim Cristóvão para a NulsIs ZoBoP, cria e interpreta as peças: She Will Not Live, VELEDA, ZOS (She Will Not Live) e o “O Céu é apenas um disfarce azul do inferno”. Da sua autoria destaca ainda outras criações: “Between Being and Becoming” Edge Londres, “Installation-Exhibition For All and For None”; “Conquest- adaptação para solo de uma coreografia de Deborah Hay”, “MENINAS”; “THE SAINTS GO MARCHING IN” “SALTUS” e NAMELESS NATURES e “JUSTIN(E)”. Peças apresentadas no Festival Trama, Festival Materiais Diversos, PT13, ZDB, Centro Português de Fotografia, CNDC Angers, CIRCULAR, Festival CORPO + CIDADE, 2.ª Plataforma de criadores nacionais DEVIR, RIVOLI, Uferstudios Berlim. Enquanto intérprete trabalhou com criadores como: Min Tanaka, Antonio Carallo, Wil Swanson, Paulo Henrique, Olga Roriz, Filipe Viegas, Sónia Baptista, Deborah Hay, Ana Guerra Marques, Emmanuelle Huynh, Eric Didry, Danya Hammoud, Colectivo LIGNA, Isabelle Schad, François Chaignaud, Jennifer Lacey e Loic Touzé. Bolseira do Centro Nacional de Cultura Japão 2002, onde pesquisa e pratica Butoh com Min Tanaka e Budismo Soto Zen. Autora dos ensaios: “Just a Point. No More, No Less”; “Chaos as an Inevitable Tool for Composition”; “The Cruelty of Creation” e “Truthful Images”.

## André Araújo

André Araújo Concluiu a licenciatura em Educação Física e Desporto Escolar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Vila Real, em 2009. Intérprete do Solo # André, criado por Tânia Carvalho no âmbito do Projecto Movimentos Diferentes de Bomba Suicida. Intérprete na peça Inferno de Filipe Moreira em 2013. Criador e intérprete na co-criação Vanilla? ...Not! com Liliana Garcia em 2013. Concluiu a Formação em coreografia (FAICC II) da Companhia Instável apresentando duas peças no final. Integra a peça Novo-Velho Circo – Os Acrobatas do Desejo das companhias ACCCA – Companhia Clara Andermatt e Radar 360°, dirigida por Clara Andermatt.

## Andrea Azevedo

Licenciada em Cinema e Audiovisual na ESAP - Escola Superior Artística do Porto. Trabalha como freelancer na área do vídeo / cinema, moda-cinema e teatro. Destaca a nível das Ficções: Curta-metragem A Ceia-Direcção de fotografia; Operadora de câmara (2013); Curta-metragem Liberdade Condicional-Desenho de Luz; Operadora de câmara (2013); Curta-metragem Por aqui não há nada de Novo-Assistente de Produção (2014); Documentário Soul of the Sword-Direcção de fotografia (2013). Vídeos: Rebirth (videodança) -Realização; Direcção de fotografia; Operador de câmara e Produção (2013); Love-Ish- Direcção de fotografia; Operadora de câmara e Produção Londres (2014). Teatro: Registo de imagem e teaser da peça Machina Beckett do Teatro Plástico, Teaser da peça Showroom de Andre Mendes, Registo de imagem da peça Meninas, Saltus, Nameless Natures e “O Céu é apenas um disfarce azul do inferno” de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão, Registo de imagem da peça End of Transmission de Mariana Tegner Barros. Fashion- Films: Fashion film Mon Père para a loja vintage Mon Père - Realização; Direcção de Fotografia; Operadora de câmara e Edição (2014); Fashion film Warp para o designer de moda Ivan Almeida- Produção; Realização e Styling (2014); Fashion film Devoiler SS14 para a estilista Elisabeth Teixeira (2014); Fashion film Cava para a marca Cava - Produção; Direcção de Fotografia e Edição (2015). Vídeos promocionais: Vídeo promocional para a aplicação Just Time in Tourist -Londres 2014.

## Beatrice Lapadat

licenciada em 2012 pela Faculdade de Letras, da Universidade de Bucarest, Roménia, na qual obtém o grau de Mestre em Literatura Comparada. Actualmente é estudante e investigadora de PhD na Universidade de Laval, Québec, Canada. Com uma tese intitulada Mutilação e violência no teatro contemporâneo como forma de reviver o ritual, coordenada pelo Professor Liviu Dospinescu; e concebida como um projeto interdisciplinar centrado na corporalidade contemporânea e na relação com os paradigmas políticos e sociais que influenciam as suas manifestações. A sua contribuição no jornalismo inclui reflexões críticas sobre o teatro, a dança e a performance para publicações romenas e plataformas culturais tais como: Cultura, Luceafarul, LiterNet e Art Act Magazine. Os interesses de Beatrice Lapadat nas artes performativas consistem maioritariamente no teatro social, in-yer-face movimento teatral, performance centrada nas questões de género e dança contemporânea. Beatrice Lapadat é membro da Associação Canadiana para Pesquisa Teatral e da ACFAS- associação francófona para o saber.

## Bruno Senune

nasce em Aveiro no ano de 1992. Actualmente vive no Porto. Inicia os seus estudos em dança no Balletteatro Escola Profissional o qual acaba em 2011 e de onde destaca os conhecimentos adquiridos com Elisabete Magalhães. Como intérprete já trabalhou com Né Barros, Tânia Carvalho, Flávio Rodrigues, Joana Castro, Mariana Tengner Barros, Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão, Joclécio Azevedo e Victor Hugo Pontes. Como autor desenvolve Lonely em 2015 projeto de colaboração com Flávio Rodrigues, estreia inserida na Exposição Sub40, Curadoria de José Maia. Em 2016 cria o solo Kid As King com estreia na Mala Voadora (Porto), Festival DDD, um projeto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

## Claudia Galhós

Jornalista, crítica de dança e escritora. Escreve sobre artes performativas em geral e dança em particular para jornais desde 2004. Atualmente escreve sobre artes performativas para o semanário Expresso. É colunista do “Festival Bytes” (blogue da European Festivals Association, EFA), foi editora do magazine sobre artes performativas “Palcos AGORA” (2015 na RTP2). Em Junho de 2015 lançou, em Londres, no âmbito do festival Two Deegrees de Artsadmin o livro “There is nothing that is beyond your imagination” (publicação da rede europeia “Imagine 2020 – Art and Climate Change”, que reúne 10 teatros europeus, liderada pelo Kaaitheater, em Bruxelas). Acabou de lançar (Julho de 2016) “15 anos – O Espaço do Tempo”, livro sobre os 15 anos do centro de residências artísticas de Montemor-o-Novo, de Rui Horta. Foi editora do suplemento semanal «Artes de Palco», do programa «Magazine», da 2: da RTP (de 2004 a 2006), e editora do magazine cultural AGORA, também da RTP2 (2012-2014). Escreveu sobre artes e cultura, nomeadamente dança, para jornais como O Independente, Diário Económico, O Público ou Jornal de Letras. Entre 2001 e 2003, teve um programa semanal de entrevistas na rádio Voxx, intitulado «À Conversa sobre Artes». Estreou-se na área da ficção em 2001, com «Sensualistas», o primeiro livro da Trilogia Rock, ao qual se sucedeu «Conto de Verão», em 2002 (livro seleccionado pelo Instituto Português do Livro e da Biblioteca para ser promovido na Feira do Livro de Frankfurt do ano seguinte), e «O Tempo das Cerejas» (2007), todos pela editora Oficina do Livro. Tem diversos contos publicados em colectâneas em Portugal e no estrangeiro, e textos sobre teatro e dança em publicações estrangeiras, alguns apresentados em conferências internacionais.

## José Costa Macedo

Investigador no Gabinete de Filosofia Medieval do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, José Maria da Costa Macedo é docente aposentado do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leccionou durante várias décadas.

## Cristina Aguiar

é o nome profissional de jornalista no âmbito desportivo, carreira que exerço há 30 anos em Portugal. Nasci na cidade do Porto num 24 de Outubro muito quente de 1967; e nos primórdios da minha juventude abracei uma rápida passagem pelo Curso Superior de Matemática, sonhando que a vida poderia ser preenchida por equações com soluções surpreendentes, e decidi regressar à Universidade no limiar da meia idade para sondar os mistérios da mente e do comportamento humano no Mestrado Integrado de Psicologia. Complementei o estudo da Tradição Nórdica com dois livros publicados, no culminar de investigações ao longo de 15 anos que se renovam no final de cada etapa: As Moradas Secretas de Odin, editado pela Madras Editora, no Brasil, em 2007, este escrito sob o pseudónimo Valquíria Valhalladur; e As Máscaras da Grande Deusa, este sob a chancela da Zéfiro Editora, em Portugal, em 2011, são apenas aperitivos do que pretendo explorar nos domínios da relação dos povos de raiz germânica com os arquétipos da Natureza. No momento, estou a ultimar o terceiro livro sobre a influência social e cultural do significado dos símbolos rúnicos, descodificando a sua dimensão para além do mero uso oracular com o propósito de oferecer uma nova visão sobre o poder dos símbolos que outrora alimentaram um alfabeto especial. Todo este trabalho tem sido coadjuvado pelos resultados das experiências recolhidas nos workshops de introdução à Mitologia Escandinava e o impacto físico-emocional dos seus intervenientes, por via da experiência de posturas psicodinâmicas como suportes vivos dos símbolos de cada uma das 24 runas que compõem o FUTHARK - alfabeto mágico-religioso dos antigos povos germânicos.

## Fernanda Moura Pinto

é licenciada em Filosofia e em Línguas, Literaturas e Culturas, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estudou também na Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia, em Espanha, durante um ano letivo. É docente no ensino secundário e membro colaborador do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Encontra-se a concluir o mestrado em Filosofia e, como membro-estudante, integra Comissões de Avaliação Externa da A3ES – Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior, na área da Cultura, Línguas e Literaturas Estrangeiras.

## Hugo Amadeu Santos

Designer, ilustrador programador, músico. Licenciado na Escola Superior de Arte e Design (ESAD) de Matosinhos em 1999. Inicia-se como Freelancer em 2001. O seu trabalho abrange diversas áreas como o Design de Identidade, a Ilustração, a Fotografia, o Design Editorial e Web Design e Programação. Em 2007 inicia os primeiros projectos para os EUA, criando posters, websites, postais, capas de DVDs e outros suportes promocionais para documentários tais como: “DMT - The Spirit Molecule”, “Cancerpants”, “Stepping into the Fire”, “A New Understanding - The Science of psilocybin” onde para além do trabalho habitual, se estreia no trabalho de motion graphics criando os “opening titles” e “end titles” para o documentário. Desde 2012 que colabora com Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

## Luís Amaral

Licenciou-se em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1983, escola onde obteve os graus de Mestre em História Medieval, em 1987 e o de Doutor em História, em 2008. É docente do Departamento de História da referida Faculdade desde 1984. Tem leccionado sobretudo disciplinas da área de História Medieval de Portugal, História Geral da Idade Média e História da Igreja em Portugal. No que respeita a temas de investigação, tem privilegiado estudos sobre povoamento e organização social do território (séculos X-XIII), bem como sobre instituições eclesásticas medievais portuguesas. Acerca destas matérias, proferiu já mais de 40 conferências e seminários, tanto no país como em Espanha, Itália, Hungria e Líbano. Conta mais de quatro dezenas de trabalhos publicados (livros e artigos).

## Joaquim António de Jesus Palma Pinto

é Licenciado em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa e Doutorado em Filosofia pela Universidade de Évora. Desde 2012, é investigador do Centro de Estudos de Filosofia (CEFi) da Universidade Católica Portuguesa, integrado na linha de investigação «Ethics, Politics and Citizenship»; desde 2013, é membro colaborador integrado no CIDEHUS. UE - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora; desde 2015, é investigador internacional convidado e membro do Grupo de Investigação «Experiencialidade» (HUM 968) da Universidade de Sevilha; desde 2016, é membro do IFLB e da SOFELP. Entre autorias, coautorias e artigos, conta com dezenas de publicações na área da Antropologia Filosófica, Ética, Pedagogia, Cultura e Espiritualidade.

## Maria Celeste Matário

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 do Século XVIII (2010); Pascoaes: Saudade, Física e Metafísica (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o projecto de investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal” (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto).

## Maria Luísa Malato da Rosa Borralho

é Professora Associada com agregação, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua investigação centra-se na Literatura Comparada (Teatro, Filosofia, Narrativas utópicas, séculos XVIII e XIX), nas relações entre a Literatura e a Filosofia e na Retórica (Literária e Política). Dos seus estudos monográficos destacáramos: *Le XVIIIe Siècle, une Epoque d'Ombres et Lumières* (Mons, 2009); *Manual Anti-Tiranos* (Porto Alegre, 2009); *História da Literatura Europeia* (Lisboa, 2008); "Por acaso hum viajante...". A vida e obra de Catarina de Lencastre, I.<sup>a</sup> Viscondessa de Balsemão (Lisboa, 2008); *O Balão aos Habitantes da Lua: uma Utopia Portuguesa* (Porto, 2006); *Manuel de Figueiredo, uma perspectiva do neoclassicismo português* (Lisboa, 1996); *Camus* (Porto, 1984). É co-autora de *O Teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX* (Lisboa/ Berlim, 2015); *Manual de Retórica & Direito* (Lisboa, 2007); edição crítica das *Obras Completas de José Anastácio da Cunha* (Porto, 2001-2006). Colaborou na *Biblos. Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa* (Lisboa, 1995-2005), *História da Literatura Portuguesa* (Lisboa, 2002), e na *Historia de la Literatura Portuguesa* (Madrid, Cátedra, 2000). É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e colaboradora do Instituto de Filosofia.

## Paula Cepeda

Licenciada em Linguística pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Professora. Investigadora. Atriz. I Membro da Nulsls ZoBoP. Membro do grupo de fonologia Phon\_Up do Centro de Linguística (FLUP/UP). Licenciada em Estudos Teatrais no Ramo Vocacional (UE/2005), com tese de pesquisa performativa «Mergulho da mesma maneira que o sangue me corre nas veias», inspirado na obra de Henri Michaux com orientação de Hugo Calhim Cristovão e José Alberto Ferreira (Universidade de Évora/2005). Formação no Institut del Teatre (Barcelona), cursos de Encenação e Interpretação Corporal. Formações avançadas com: Nigel Ward (*The Obscure Object of Desire*) Regina Goerges (Butoh); Lee Breuer e Paulina Klimosvskaya (*International Actor's Workshop*); e contínua sob a direção de Hugo Calhim Cristovão (2006-2015). Trabalhou com Carlos Pessoa, Luís Castro, Tiago de Faria, Luís Varela, José Alberto Ferreira, C. A. Machado, Hugo Calhim Cristovão, CCB, entre outros. Apresentou ANNABEL LEE, no Festival Escrita na Paisagem - objeto performativo de "Seres de Vidro/Cinzas - projeto sobre a performatividade em espaços abertos". Apresentou ABBADON, monólogo para uma atriz, escrito e dirigido por Hugo Calhim Cristovão. Foi Performer em VELEDA de Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade. Licenciatura em Ciências da Linguagem/Linguística (Faculdade de Letras da Universidade do Porto/2013). Mestranda em Português Língua Segunda/Língua Estrangeira (FLUP), com tese de investigação nas áreas de Linguística Aplicada, Fonologia e Pragmática, ênfase no uso de técnicas teatrais para compreensão de atos locutórios e ilocutórios.

## Maria Manuela Brito Martins

é Doutorada em Philosophie et Lettres pela Université Catholique de Louvain-la-Neuve (Bélgica).

Tem diversas publicações, a nível nacional e internacional, sobre autores medievais na linha da tradição agostiniana.

Tem-se dedicado igualmente ao pensamento filosófico contemporâneo na sua relação com a tradição filosófica grega e medieval. Alguns dos seus estudos dedicam-se ao pensamento português, nomeadamente, em torno da filosofia da história. É professora na Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, no Porto, onde leciona várias cadeiras de filosofia.

## Paulo Costa

Paulo Costa - Nasceu no Porto em 1974 e iniciou-se na Bateria como autodidata em 1995. Em 1998 passou pela Escola de Jazz do Porto onde estudou Bateria e em 1999 iniciou os estudos em Percussão no Conservatório de Música da Maia. Concluiu o curso livre de Percussão em 2003 na Academia de Música de Espinho e em 2007 licenciou-se em Percussão na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE-IPP), sob orientação de Miquel Bernat e Manuel Campos. Participou e assistiu a vários seminários com os professores Georges-Elie Octors, Miquel Bernat, José Salgueiro, Angel-Omar Frette, Bart Quartier, Alexandre Frazão, Steven Schick, Peter Erskine, Emmanuel Séjourné, Rogério Boccato e Vinícius Barros, Nico Arnicho, Mickey Hart, Jean François-Léze, Duo Speak Percussion (Eugene Ughetti e Peter Neville), Joel Grare, Carlos Bica, John Riley, Jeffrey Davis, James Carter, Gerard Gibbs, Leonard King Jr., Matchume Zango, Glen Velez, David Friedman e Peter Vulperhorst. É percussionista do Drumming - Grupo de Percussão e integra, desde a sua formação, o projecto Steel Drumming... Still Drumming, Orquestra de Steel Drums do mesmo grupo. Membro fundador do colectivo de improvisação "FMI" (Frente de Musica Improvisada) e do grupo "GLAUCO" com o qual gravou o CD "Azul Estranho". Líder e compositor do grupo "pLoo". Tem vindo a participar em vários projectos de diferentes áreas musicais tais como Jazz, Músicas do Mundo, Música Contemporânea e Improvisação. Paulo Costa leciona Percussão no Conservatório de Música do Porto e é músico acompanhador de aulas de dança contemporânea. Mais info: [www.drumming.pt](http://www.drumming.pt) ou [www.glaucoband.com](http://www.glaucoband.com)

## Rui Barbosa

Rui Barbosa teve o seu primeiro contacto com a área da produção teatral através da companhia portuense Seiva Trupe - Teatro Vivo, C.R.L., em 1999, com a qual colaborou até 2004 desempenhando funções de assistente de palco, de iluminação e de produção. Colaborou com a companhia Panmixia enquanto assistente e sonoplasta nas peças de teatro “Ilhas” e “Rio”, do autor e encenador José Carretas. Estagiou como técnico de iluminação na Culturporto – Rivoli Teatro Municipal em 2005. Concluiu o bacharelato no curso de Teatro – Ramo: Design e Produção Teatral; Variante: Luz e Som, do Departamento de Teatro da E.S.M.A.E., em 2006. Durante o ano de 2006 colaborou como técnico/designer freelancer com a Culturporto, Fundação de Serralves, com o Núcleo de Experimentação Coreográfica e com o Balletteatro, onde foi coordenador técnico e desenhador de luz durante um curto período de tempo, até ingressar na Fundação de Serralves - Serviço de Artes Performativas, onde exerce desde 2007 e até ao presente as funções de desenhador de luz e de luminotécnico.

## Rui Lopo

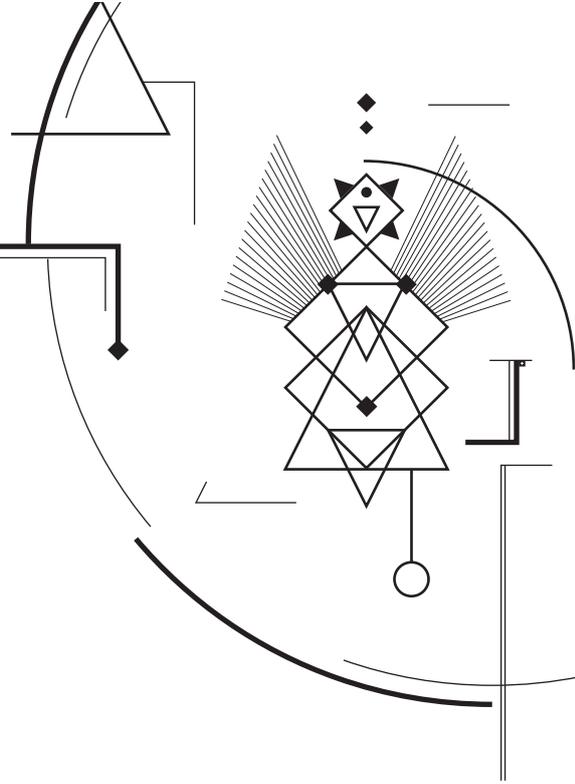
licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi membro da direcção da Associação Agostinho da Silva e do grupo de estudo do seu espólio até final de 2012. É também membro de unidades de I&D, nomeadamente: do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, do Centro de Estudos do Pensamento Português do Centro Regional do Porto da Universidade Católica e do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira. Foi colaborador do projecto de estudo do espólio de José Marinho, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal. É tradutor de ensaios de língua francesa e inglesa. Autor de diversos artigos, especialmente na área da cultura e filosofia portuguesa e da filosofia da religião, publicados em revistas e livros. Prepara actualmente a redacção de uma dissertação de doutoramento intitulada “A Recepção Filosófica do Budismo na Cultura Europeia Oitocentista. Orientalismo e Representação da Universalidade” a apresentar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

## Silvana Torrinha

Licenciada em Artes-Plásticas Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Fotógrafa profissional pelo Instituto Português de Fotografia. Trabalha como fotógrafa freelancer desde 2006, particularmente na área da fotografia de cena e espetáculo, colaborando com diversas entidades artísticas. Desenvolve trabalho na área da formação e dinamização de workshops de fotografia, seguindo uma linha de capacitação e empoderamento de públicos, assim como trabalho artístico de reflexão social e urbana. Foi parte integrante do projecto M E N I N A S, com a coreógrafa Joana von Mayer Trindade e as reclusas do estabelecimento prisional de Sta. Cruz do Bispo, sendo que, para além de toda a parte de registo documental, foi elaborado trabalho fotográfico directo com as reclusas, culminando numa exposição fotográfica, no Espaço Mira, aquando da apresentação do trabalho coreográfico M E N I N A S. Integra a equipa do projecto Partis a decorrer até final de 2015, Vitória 283 onde, em conjunto com a companhia de teatro Mala Voadora e a associação A3s, acompanha todo o projecto na vertente documental, assim como na realização do workshop de Fotografia que integra este projecto.

## Xana Novais

Xana Novais Porto, 1995. Fez ginástica rítmica de competição durante 7 anos. Frequentou o Balletteatro no curso de Teatro entre 2010 e 2013. Durante o ano 2012 deslocou-se a New York para fazer aulas com, entre outros, Max Stone, Laurie De vito e Alexandra Beller. Co-criou com Flavio Leihan: “A Plataforma Fora do Círculo”, “O Amor é Fodido” e “Utopias”. Enquanto criadora realizou: “Uma Tela Presa Por Nada”, “Se Elas Fossem Número Ímpar”, “KÖRPER?” e “#NAZIPARTY”. Como intérprete foi bailarina nas peças “Notre Dame” e “Tiger Balm” de Alice Joana Gonçalves, actriz no projecto “Triunfo dos Fortes” do Teatro Marionetas de Mandrágora e em “O nome da Rosa” de Pedro Penim, e bailarina na peça “Debajo de la Piel” de Flávio Leihan e “O céu é apenas um disfarce azul do inferno” de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão. Em 2015 começou a trabalhar profissionalmente em fotografia, fotografando peças como: “End of Transmission” de Mariana Tengner Barros, “NIL-CITY” de Flávio Rodrigues, “Divocean” de António Onio e “Easily Disturbed” de Flavio Leihan. Concluiu o curso de dança FAICC na Companhia instável no qual realizou o seu mais recente projeto (VS) POPCORN. Neste momento esta a desenvolver um projecto musical em colaboração com Flavio Leihan cujo o nome é “The Glasgow” (concerto performativo).



**TÍTULO**  
O CÉU É APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO

**CONCEÇÃO DO PROJETO**  
Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade • Nuisis Zobop

**EDIÇÃO**  
Maria Celeste Natário e Maria Luísa Malato

**AUTORES**  
Beatrice Lapadat, Cláudia Galhós, Cristina Aguiar, Costa Macedo, Fernanda Moura Pinto, Hugo Calhim Cristovão, Joaquim António de Jesus Palma Pinto, Joana von Mayer Trindade, Luís Amaral, Maria Manuela Brito Martins, Maria Luísa Malato, Paulo Costa, Rui Lopo

**FOTOGRAFIA**  
Silvana Torrinha e Fernando Borges /Click In

**DESIGN e ILUSTRAÇÃO**  
Hugo Amadeu Santos

**EDITOR**  
Universidade do Porto. Faculdade de Letras

**ISBN**  
978-989-8648-89-1

**DEPÓSITO LEGAL**  
416983/16

**IMPRESSÃO**  
Empresa Diário do Porto, Lda.

Esta publicação é financiada por Nuisis Zobop, DGArtes, Fundação GDA e 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 FIL/00502.

**CONTACTOS**  
Nuisis ZoBoP  
E [nuisiszobop@gmail.com](mailto:nuisiszobop@gmail.com)  
W: [www.nuisiszobop.com](http://www.nuisiszobop.com)  
Facebook: [www.facebook.com/Nuisis-Zobop](http://www.facebook.com/Nuisis-Zobop)

PROJETO	FINANCIADO POR	CO-PRODUÇÃO	EM PARCERIA COM
  	  		           

