
DA
INSACIA
BILIDAD
E
NO CASO
OU
AO
MESMO
TEMPO
UM
MILA
GRE


DA INSACIABILIDADE
OU AO MESMO TEMPO NO CASO
UM MILAGRE

INDÍCE

Cronologia Do Projecto	5
Trevas **Poema de Almada Negreiros**	6
Apontamento Introdutório **Maria Celeste Natário**	7
Apresentação do Projeto "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" **Hugo Calhim Cristovão**	8
"Nu por dentro e por fora" **Joana von Mayer Trindade**	10
Cartazes	12
Imprensa	16
Galeria	17
"Percurso" **André Mendes**	42
"K4 - Ações e Notas de Ensaio" **Francisco Pinho**	43
Reflexão Crítica sobre "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" **Ana Rita Xavier**	45
Figurinos (sobre) **UN T Joana cardinal e Tiago Silva**	49
Joana Machado (Colönia)	53
(Re)Flexões	54
"Da Insaciabilidade No Caso" **Hugo Calhim Cristovão**	55
"Figurações Mitogénicas Destinadas A Destruir A Apatia" **Cláudia Galhós**	63
"Afectivo Primitivo. Um Estudo Sobre A Potência Do Corpo Que Dança A Partir De Nietzsche Segundo Deleuze" **Ana Mira**	71
"O Dhikr: Através Do Labiríntico Círculo Da Infinidade" **Ana Tomás**	75
"Algures Entre O Corpo E A Representação" **Cláudia Marisa**	86
"O Azul Quadrado Do Quadrado Azul: Imaginação Poética Em Almada Negreiros" **Rodrigo Araújo**	91
"A Princesa Dos Sapatos De Ferro Na Génese Da Tragédia Da Unidade" **Mário João Correia**	96
"Wittgenstein. Tocar Una Flor Con Las Manos Sucias" **Alberto Ruiz De Samaniego**	100
"Sem título Aguarela e tinta da china sobre papel 2017" **Rita Roque**	102
Biografias	102

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

Projeto Financiado
República Portuguesa- Cultura, Direção Geral das Artes- DGArtes e Fundação GDA

Apoio à Internacionalização:
Fundação Calouste Gulbenkian

FICHA ARTISTICA
Direção e Coreografia: Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade | **Interpretação:**Ana Rita Xavier, André Mendes, Francisco Pinho e Joana von Mayer Trindade | **Teoria e Filosofia:** Ana Mira, Celeste Natário, Claúdia Galhós, Claúdia Marisa, Eduarda Neves e Hugo Calhim Cristovão | **Música:** Paulo Costa | **Figurinos:** UN T | **Desenho de Luz:** Sérgio Julião e Rui Barbosa | **Design:** Hugo Amadeu Santos | **Produção:** Sofia Reis | **Vídeo:** Andrea Azevedo | **Fotografia:** Susana Neves | **Co-produção:** Teatro Municipal do Porto

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS:
Circolando (Porto), Companhia Instável (Porto),
Centro de Criação do Candoso (Guimarães),
Teatro Municipal do Porto - Rivoli e Campo Alegre
CN D - Centre National de la Danse - Paris

Agradecimentos:
Tertúlia Crioula Portuense
Paula Cepeda
CIRCULAR - Dina Magalhães e Paulo Vasques
FEUP

Duração do espetáculo
1 hora

CRONOLOGIA DO PROJETO

2016

DEZEMBRO

1, 2, 3, 8, 9 e 10- DEZ -2016
Workshop de Dança e Teatro - Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

10-12-2016
Apresentação pública do workshop Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

2017

JANEIRO

02-01-2017 a 24-02-2017
Residência artística Companhia Instável Porto

01-02-2017 a 05-02-2017
Residência artística -Teatro Municipal do PortoRivoli (Sala de Ensaios)

13-02-2017 a 24-02-2017
Residência Artística - Centro de Criação de Candoso / Guimarães

FEVEREIRO

10-02-2017
1° Encontro / debate – ESAP- Escola Superior Artística do Porto

27-02-2017 a 04-03-2017
Residência artística -Teatro Municipal do Porto . Rivoli (Sala de Ensaios)

MARÇO

01-03-2017
Portas Abertas no contexto da residência Teatro Municipal do Porto.Rivoli (Sala de Ensaios)

07-03-2017 a 18-03-2017
Residência artística Teatro Municipal do Porto . Campo Alegre

ABRIL

18-04-2017
2° Encontro / debate – Faculdade de Letras do Porto – FLUP

20-03-2017 a 02-04-2017
Residência artística CN D CENTRE NATIONAL DE LA DANSE – PARIS- FRANÇA

31-03-2017
Ensaio aberto - CN D CENTRE NATIONAL DE LA DANSE – PARIS- FRANÇA

MAIO

20 e 21 MAIO 2017
workshop de dança e teatro circolando - porto

04-04-2017 a 15-04-2017
Residência artística Teatro Municipal do Porto . Campo Alegre

JUNHO

31-05-2017
3° Encontro/debate - Teatro Municipal do Porto . Rivoli (Pequeno Auditório)

17-04-2017 a 05-05-2017
Residência artística - Companhia instável – Porto

08-05-2017 a 26-05-2017
Residência artística - CIRCOLANDO – Porto

JULHO

29-04-2017
Ante-Estreia - Festival Abril Dança/TAGV Teatro Académico Gil Vicente – Coimbra

9-05-2017
Ensaio imprensa - Teatro Municipal do Porto . Campo Alegre

AGOSTO

10 e 11- 05-2017
Estreia - Festival Dias da Dança – DDD Teatro Municipal do Porto . Campo Alegre

10 - 05-2017
Conversa pós-espetáculo com o público moderada pelo Professor Eduardo Paz Barroso - Teatro Municipal do Porto . Campo Alegre

SETEMBRO

30 de Setembro 2017
Conferência Cidades de Amadeo - Ciclo Internacional de Mesas - Redondas - Museu Nacional Soares dos Reis/ Porto

19-05-2017
Apresentação espetáculo - Theatro Circo – Braga

OUTUBRO

31 Outubro 2017
Lançamento da Publicação

29-05-2017
Apresentação espetáculo - Festival Contradança – Covilhã

NOVEMBRO

25 e 26-10-2017
Apresentação espetáculo –Teatro Municipal Sá de Miranda – Viana do Castelo

01-12-2017
Apresentação espetáculo – SODA WORKS FOR YOU 10 Year Festival HZT - Uferstudios Berlim – Alemanha

DEZEMBRO

2018

JANEIRO

3 Fevereiro 2018
Apresentação espetáculo Festival GUIdance 2018, Guimarães

17 Fevereiro 2018
Apresentação espetáculo Festival Cartografias 0 | Forum Dança: Lisboa

FEVEREIRO



TrEvas

De dia não se via nada, mas p'la tardinha já se apercebia gente que vinha de punhaes na mão, devagar, silenciosamente, nascendo dos pinheiros e morrendo nelles. E os punhaes não brilhavam: eram luzes distantes, eram guias de lençoes de linho escorridos de hombros franzinos. E a briza que vinha dava gestos de azas vencidas aos lençoes de linho, azas brancas de garças caídas por faunos caçadores. E o vento segredava por entre os pinheiros os mêdos que nasciam.

E vinha vindo a Noite por entre os pinheiros, e vinha descalça com pés de surdina por môr do barulho, de braços estendidos p'ra não topar com os troncos; e vinha vindo a noite céguinha como a lanterna que lhe pendia da cinta. E vinha a sonhar. As sombras ao vê-la esconderam os punhaes nos peitos vazios.

A lua é uma laranja d'oiro num prato azul do Egypto com perolas desirmanadas. E as silhuetas negras dos pinheiros embaloiçados na briza eram um bailado de estatuas de sonho em vitraes azues. Mãos ladras de sombra leváram a laranja, e o prato enlutou-se.

Por entre os pinheiros esgalgados, por entre os pinheiros entristecidos, havia gemidos da briza dos tumulos, havia surdinas de gritos distantes - e distantes os ouviam os pinheiros esgalgados, os pinheiros gigantes.

A briza fez-se gritos de pavões perseguidos. E as sombras em danças macabras fugiam fumo dos pinheiraes p'lo meu respirar.

Escondidas todas por detraz de todos os pinheiros, choram-se nos ares os punhaes acêsos. Faz-se a fogueira e as bruxas em roda rezam a gritar ladainhas da Morte. Veem mais bruxas, trazem alfanges e um caixão. Doem-me os cabellos, fecham-se-me os olhos e quatro anjos levam-me a alma... Mas a cigarra em algazarra de além do monte vem dizer-me que tudo dorme em silencio na escuridão.

Veiu a manha e foi como de dia: não se via nada.

Almada Negreiros, in 'Frisos - Revista Orpheu nº1'

MARIA CELESTE NATÁRIO[1]

Em 2016, Teixeira de Pascoaes constituiu a base teórica de um projeto intitulado "O céu é apenas um disfarce azul do inferno", em que colaboraram de forma inédita o Instituto de Filosofia, a Nuisis Zobop - Associação Cultural de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas com o apoio da Direção-Geral das Artes e da Fundação GDA. Na tentativa de fazer face às trevas do mundo contemporâneo e em diálogo com um poema do poeta-filósofo de Amarante, foi o poema intitulado "Trevas" que deu origem a uma alargada abordagem em que a poesia e a filosofia se agregaram, à dança, ao teatro e à música. Em 2017, foi a vez de Almada Negreiros servir de ponto de partida para uma reflexão de similar abordagem. Mesmo que também Almada seja autor de um poema intitulado "Trevas", foi o "K4, O Quadrado Azul", que, embora de outro modo, também às trevas – do humano, do mundo e do tempo – se refira, o texto-base do projeto aqui apresentado: "Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre".

Estruturalmente pensado de forma análoga, este projeto foi tão interpelante quanto o primeiro, não fosse, neste caso, o pensamento iconoclasta de Almada plasmado numa obra multiforme que, entrelaçando a pintura, a poesia, o desenho, o teatro, o romance, o ensaio e a coreografia, num diálogo bem pessoal, procurou a assinatura para a "obra prima" do humano, tendo afirmado "ser o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra prima". Entre a humanidade, entre "toda a gente" e "uma pessoa só", trevas, reflexões, disfarces, noites e sombras instauram, não raras vezes, insanáveis dúvidas, impedindo que a humanidade se possa cumprir. Se para Almada o todo criado não era perfectível, sê-lo-ia a captação da natureza do todo, afirmando que "o que está fora de dúvida é que cada um deve ser como toda a gente, mas de maneira que a humanidade tenha efetivamente um belo representante em cada um nós". Foi nesse sentido que procurou percorrer o seu caminho, para tal chegando a defender um cânone, ao mesmo tempo apontando, numa atitude de irreverência e rebeldia para um descomprometimento que foi aliás marca da geração de *Orpheu* e *Portugal Futurista*, onde, com Amadeo, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Santa-Rita, entre outros, constituiu, no panorama da vida cultural portuguesa do início do século, uma impressionante marca de criatividade. Salvaguardadas as devidas distâncias e assumindo maior modéstia, o projeto que aqui se apresenta teve como ponto de partida uma aproximação com idênticos ideais presentes nesta geração.

Das trevas e do "O céu é apenas um disfarce azul do inferno" de Pascoaes, igualmente Almada e a geração de Orpheu conheceram as suas trevas, sempre sublinhando que a descoberta a empreender era chegar à luz por detrás de toda a opacidade e à origem que acreditavam residir o verdadeiro princípio. Para Almada, é nessa Origem, que também poderíamos encontrar a Medida, ideia de tão profundo significado no seu pensamento. Por isso, acreditou no retorno à "ingenuidade dos sentidos", patenteada por um desvelamento também inscrito no quadrado e no seu círculo interior, em que ambos representam, em Almada, o uno indivisível.

Não pretendendo insinuar uma proximidade poética ou filosófica entre Pascoaes e Almada, mesmo tendo sido contemporâneos, não deixou de os aproximar uma conceção de humanidade, aquela que também e sobretudo dialogou com as suas irrecusáveis vidas no pasmo e no espanto da existência, em que a atração pela Origem, em ambos presente, pode ser considerada como a maior linha de fuga das trevas – também dos clichés da arte, quer da arte de narrar como de outras artes e da vida.

O compacto e único parágrafo com que o "K4, O Quadrado Azul" nos é apresentado, é bem a expressão do labirinto em busca do centro, do pensar o lugar do homem no universo, da velocidade e da eternidade. Visto sob o prisma de Almada, que afirmava que "até hoje sempre fui futuro", a velocidade tinha quase um estatuto ontológico, mas ao mesmo tempo uma absoluta necessidade de fuga das trevas, e também de tudo o que, na tradição (simbolista, realista...), bem como no senso comum, era imperioso destruir. "A insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" aponta para esta ideia de Velocidade, de desejo de eternidade, que Almada dizia ser "lenta", podendo ser entendida numa dimensão que trespassa o tempo e nos envolve pelo desejo sempre renovado de quem se move em projetos existenciais de amplo e profundo sentido, tendo como horizonte o que gostaríamos de designar como um "regresso ao paraíso".

"K4, O Quadrado Azul" foi dedicado a Amadeo de Souza-Cardoso e esse facto foi para nós, Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal", do Instituto de Filosofa da Universidade do Porto, bem como para o Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa, motivo de inspiração para o projeto intitulado "Cidades de Amadeo"[2], que, do Outono de 2017 ao Outono de 2018, já no contexto do centenário da sua morte, propõe um itinerário de mesas-redondas e conferências sobre a obra de Amadeo em cidades que fizeram parte dos seus percursos, projetos e vivências, estimulando diálogos entre a história da arte, a estética e os estudos culturais.

---

1 Coordenadora do Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal" (Instituto de Filosofa da Universidade do Porto)

2 Blog do projeto "Cidades de Amadeo": https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/2017/10/04/cidades-de-amadeo-ciclo-internacional-de-mesas-redondas/

Apresentação do projeto

DA INSACIABILIDADE

no caso ou ao mesmo tempo UM MILAGRE

HUGO CALHIM CRISTOVÃO

A especificidade desta criação mostra-se e compreende-se a partir dos componentes do seu título. O primeiro disjunto convoca o início do *Tractatus* de Wittgenstein, "O mundo é tudo o que é o caso", associando-o com "insaciabilidade": o desejo da totalidade do caso, o "fora do mundo". O segundo disjunto convoca uma frase de Jankelevitch que unifica mistério e milagre sob o termo criação: "A criação é o único mistério que é ao mesmo tempo um milagre". A disjunção, "ou", é do mesmo modo crucial, mas pela sua negação. Recusamos a disjunção, mais ainda se pensada como exclusiva, entre a impossibilidade da satisfação e o apelo ao misterioso e miraculoso. Problematizamos a inclusão do incongruente no congruente, em hibridismo e velocidade: "As mais elevadas criações são as que harmonizam os aspetos mais incongruentes" (Austin Osman Spare). Trabalhamos esta recusa no processo criativo a partir de três estratégias: o "Nem-Nem" de Austin Osman Spare; o quadrado semiótico de Greimas; a figura lógica (e retórica) do Paradoxo. Cada disjunto foi de seguida pesquisado criativamente termo a termo ("insaciabilidade", "caso", "ao mesmo tempo", "milagre", e nas frases originais "mundo", "tudo", "criação", "único", "mistério"). A opção artística foi maximalista. Focada no excesso, na sobreposição de padrões, na associação de elementos dispares, no sem sentido, não discursivo, não demonstrável: velocidade e paradoxo de disjunção em disjunção conjugando o aparentemente incongruente e não assimilável. Na multíplice experiência do irrepetível: "Até hoje sempre fui futuro" (Almada Negreiros)[1]. No labiríntico sem centro, de geometrias mutáveis, jogo de espelhos sem imagem original e primeira.

O elemento de aglutinação decisivo e final para o processo de criação foi Almada Negreiros: "Saudade é a masturbação passiva dos que não sabem que a Natureza é suficientemente variada para que não haja necessidade de voltar atrás. A Velocidade move-se por entusiasmo e nunca descarrila da Felicidade"[2]. Através de Almada associamos ainda o Maximalismo com Dadaísmo e Surrealismo, com "a velocidade", a sofreguidão de ser, de incluir e de conjugar ("A eternidade existe sim, mas não tão devagar"[3]). A criação partiu de Almada, da sua velocidade em despertar cérebros no corpo, a irrepetível orquestra do novo que se consome correndo, em máximas aspirações que recusam o mínimo denominador comum. Para aglutinar na criação artística um conjunto singular de autores e temas vitais na Arte e Filosofia do séc. XX:

No *Tractatus*, a utopia de uma linguagem unívoca sem terceiros excluídos onde ao místico, ético e artístico, sobra calarem-se ou mostrarem-se, aqui e agora, fora do mundo descritível, cindidos e excluídos do discurso. O milagroso mistério único da criação em Jankelevitch, acréscimo de incompreensível de origem não determinável, quase de fé. A arte e escritos de Austin Osman Spare e a sua metodologia do "Nem-Nem", do artístico como a constante negação e resolução de disjunções conscientes e inconscientes motivada pelo prazer pulsional, lúdica insatisfação de criar que se acerca perigosamente do prazer de destruir. A semiótica de Greimas, instrumental para uma hermenêutica não diferenciada entre o natural, o social e o simbólico, objeto e sujeito, humano e máquina, arte e não arte, no dissolver de categorias exclusivas que se pode acercar perigosamente do dissolver do específico. O paradoxo, figura lógica com fronteiras ténues com a ausência de sentido, a contradição, a improbabilidade estatística e o excecional nas figurações que estes podem assumir em arte e vida, que se pode acercar perigosamente do sofisma manipulativo. Simultaneidade, velocidade, incongruência com o exclusivo, assimilação e sobreposição, conduziram ao maximalismo em associação com a eternidade rápida e urgente de Almada e uniram com o gesto, mais que com a teoria, de atos dadaístas e surrealistas de hibridismo de linguagens e de espontaneidade na resistência, que usamos na criação. Experiências e manifestações artísticas linguísticas hibridas entre palavra, música e som, interjeições e onomatopeias, glossolalias de Artaud e experiências musicais afins de Surrealismo e Dadaísmo foram corporalmente pesquisadas.

O trabalho com os intérpretes visou máxima expressão com o uso do máximo de recursos, contrapondo-se a

1 "Até hoje fui sempre futuro' – in poema Rosa dos Ventos, José de Almada Negreiros

2 in K4, O Quadrado Azul, José de Almada Negreiros | 1917

3 in K4, O Quadrado Azul, José de Almada Negreiros | 1917

uma abordagem minimalista: "Eu quero pensar co'as minhas pernas plo menos tão depressa como penso com o cérebro. Eu quero fazer despertar os cérebros dos meus nervos, dos meus movimentos, o cérebro das minhas unhas, o cérebro dos meus gestos."[4] (Almada Negreiros). Conjugamos linguagens e processos da dança, gesto, movimento, coreografia, com os da teatralidade, dramaturgia, texto, personagem, com os da psicologia, pulsão, instinto, libido, inconsciente, com os da filosofia, conceito, argumento, lógicas, sistemas.

Isto exigiu especificidade metodológica e técnica no processo. Longo e exigente período de ensaios, criadores fluentes em quatro áreas chave. Componente dramatúrgica dedicada e extensa incluindo elementos de híbrida formação individual (técnica, académica, artística). Conjugação privilegiada de contextos de intervenção para repercussão privilegiada: o artístico, o formativo, o académico-escolar de docentes e discentes, o de publicação para memória e reflexão futuras. Sempre especificamente articulados com a singularidade estética do objeto artístico coreográfico e suas repercussões.

Organizamos três encontros-debate com produção de investigação original sobre a criação e seus temas e autores (com especial incidência em Almada Negreiros) e encontros teóricos abertos à comunidade na ESAP- Escola Superior Artística do Porto, na FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto em parceria com Instituto de Filosofia – RG "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal", e no Pequeno Auditório do Teatro Municipal do Porto - Rivoli. Com publicação digital e em papel, de registo da criação e da investigação. O projeto fica ainda marcado por diversas atividades transversais de formação e investigação, performativas, académicas e socioculturais. Tais como seminários, conversas direcionadas e apresentações em processo na Companhia Instável, Teatro Municipal do Porto – Rivoli, Centre National de La Danse Paris, Circolando-Porto e Festival Cartografias 2018 Forum Dança, Lisboa

A criação foi, até à data, apresentada em três festivais: FESTIVAL DDD Dias da Dança Porto (coprodução), Festival Abril Dança Coimbra, Festival ContraDança Covilhã; e no Theatro Circo Braga, Teatro Sá de Miranda Viana do Castelo. Será ainda apresentada, até à data, no SODA 10 Year Festival Ufferstudios em Berlim e no Festival Cartografias 2018 Forum Dança em Lisboa.

Terminamos com o nosso obrigado a toda a equipa artística e cientifica, e a todos os parceiros que financiaram, apoiaram e acolheram o projeto "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre"

4 in K4, O Quadrado Azul, José de Almada Negreiros | 1917

Este é o meu **corpo**, insaciável
sou um animal insaciável
Aquilo que é o caso não sacia,
Transformação real ou não?
Ser duas coisas ao mesmo tempo
Ser uma coisa e outra coisa
Nem uma coisa nem outra coisa
Nem homem nem mulher
Nem uma negação
Velocidade
I m p o s s i b i l i d a d e d e c o m u n i c a r
Necessidade de exprimir é muita
Linguagem que explode em sons
INSACIABILIDADE DO SER
Sou um animal insaciável
Animal, escutam?

ESCUTAM?
O não comprometer até a INSACIABILIDADE da morte
Para além da morte
O PARAÍSO terrestre
O milagre louco e puro
Vermelho e preto
Virgem e pecador
Incongruente, paradoxal, a antítese na sua precisão exímia
Saltar a própria vertigem
Virar a cabeça, as pernas, as vísceras e o coração ao contrário
Agarrar e puxar pelos pentelhos e pelos neurónios ao mesmo tempo, num só segundo
Contorcer-se toda em poses excêntricas de quadrado azul
Azul petróleo, azul preto
A b i s m o
Sempre

Almada e tantos, tantos, tantos outros

Anónimos

Aqui e agora

Milagres

Milagres puros e pecadores

Virgem maria

Joana Maria

Trindade

Ámen, Inch´ Allah !

Quadrado, Triângulo, circulo, linha infinita, ponto, ponto, ponto

Geometrias Sagradas

Caos

Essência

Centelha, chama milagrosa

Fogo que arde

ENTROPIA DO PODER

Anarquia do poder

Cómico, de morrer a rir, escancarado

Encarnado

Na minha cara

Na tua cara

Na vossa cara

A cara sem rosto, o rosto sem nome, sem pudor, sem roupa, nu por dentro e por fora

O ser

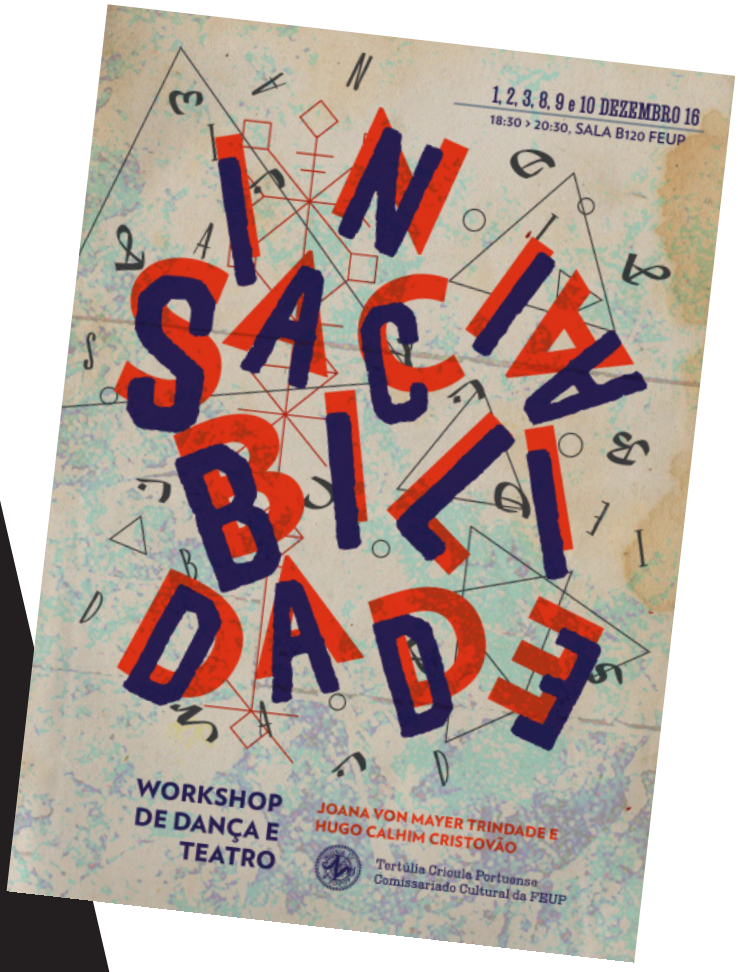
O animal

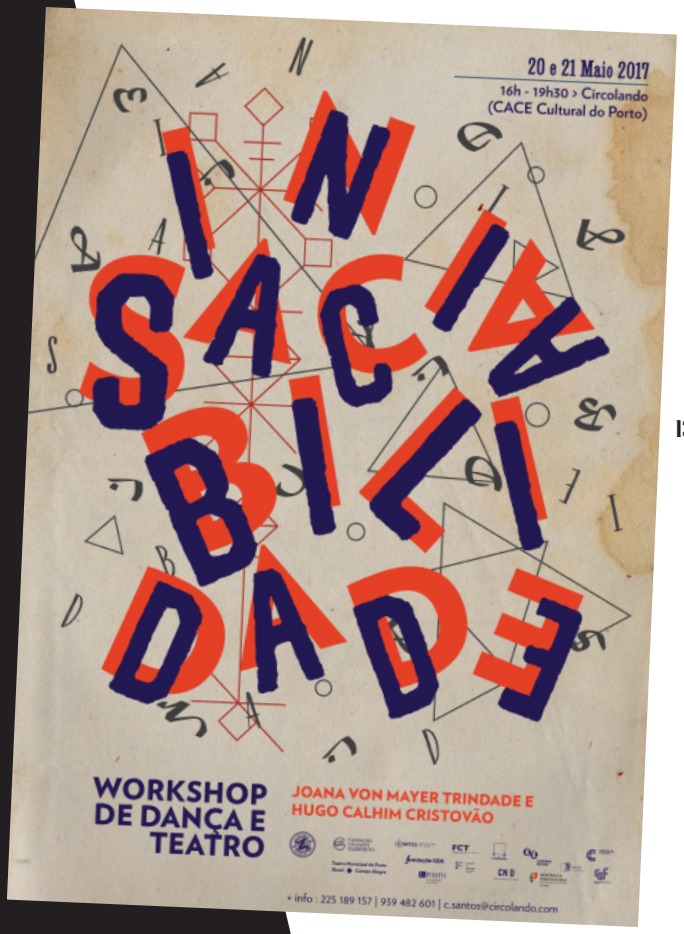
Insaciável

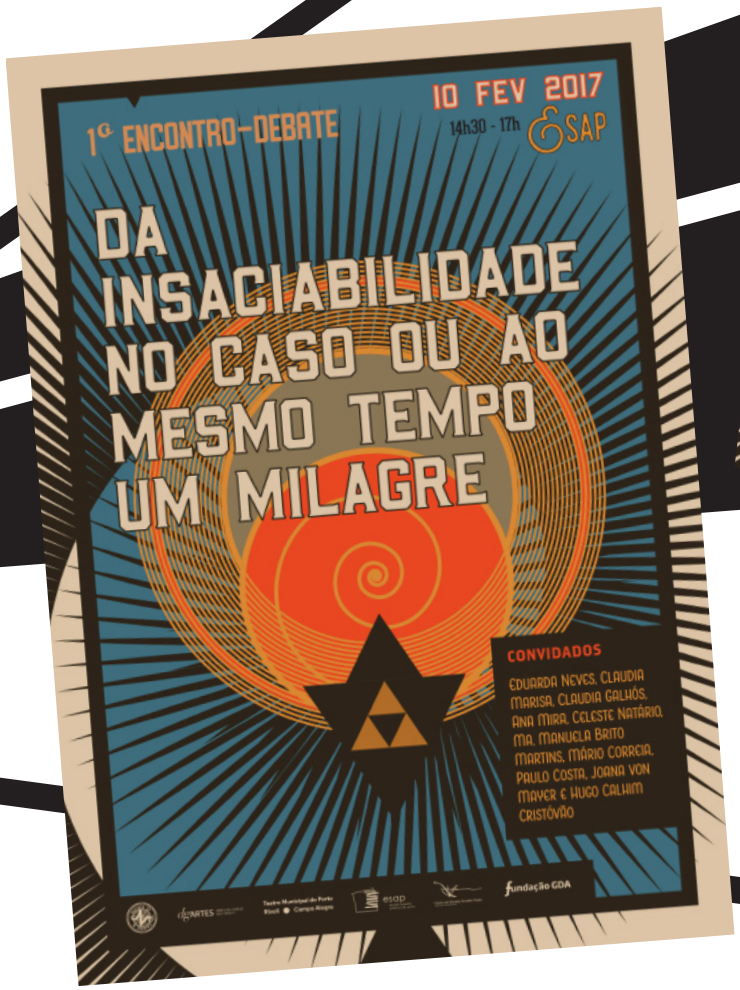
GARTAZ ES

DA INSACIABILIDADE
NO CASO OU
AO MESMO TEMPO
UM MILAGRE
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTÓVÃO


DA INSACIABILIDADE
NO CASO OU
ANTE-ESTREIA
29 ABRIL 2017 | 18H
ABRIL DANÇA EM COIMBRA
AUDITÓRIO TAGV
TEATRO ACADÉMICO GIL VICENTE
Coimbra
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTOVÃO
AO MESMO TEMPO
UM MILAGRE


1, 2, 3, 8, 9 e 10 DEZEMBRO 16
18:30 > 20:30, SALA B120 FEUP
INSACIABILIDADE
WORKSHOP DE DANÇA E TEATRO
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTOVÃO
Tertúlia Crioula Portuense
Comissariado Cultural da FEUP


20 e 21 Maio 2017
16h - 19h30 > Circolando
(CACE Cultural do Porto)
INSACIABILIDADE
WORKSHOP DE DANÇA E TEATRO
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTOVÃO
+ info : 225 189 157 | 939 482 601 | c.santos@circolando.com


1º ENCONTRO-DEBATE
10 FEV 2017
14h30 - 17h
ESAP
DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE
CONVIDADOS
EDUARDA NEVES, CLAUDIA MARISA, CLAUDIA GALHÓS, ANA MIRA, CELESTE NATÁRIO, MA. MANUELA BRITO MARTINS, MÁRIO CORREIA, PAULO COSTA, JOANA VON MAYER E HUGO CALHIM CRISTÓVÃO
fundação GDA


2º ENCONTRO-DEBATE
18 ABR 2017
15h - 18h
FLUP
Anfiteatro Nobre
DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE
CONVIDADOS
FERNANDO GUIMARÃES, RUI LOPO, RODRIGO ARAÚJO, ANA MILIAZES, CELESTE NATÁRIO, EDUARDA NEVES, CLÁUDIA MARISA, MÁRIO CORREIA, MP. MANUELA BRITO, ANA TOMÁS, JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTOVÃO
FCT
fundação


DA INSACIA BILIDAD E
NO CASO OU
ESTREIA
10 MAIO 2017 | 21H30
11 MAIO 2017 | 18H
FESTIVAL DDD
AUDITÓRIO TEATRO CAMPO ALEGRE
PORTO
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTOVÃO
AO MESMO TEMPO
UM MILA GRE


DA INSACIABILIDADE
NO CASO OU
29 MAIO 2017 | 21H30
FESTIVAL CONTRADANÇA
TEATRO MUNICIPAL DA COVILHÃ
COVILHÃ
AO MESMO TEMPO
UM MILAGRE
JOANA VON MAYER TRINDADE E HUGO CALHIM CRISTÓVÃO


3º ENCONTRO-DEBATE
31 MAIO 2017
DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE
CONVIDADOS


DA INSACIABILIDADE
NO CASO OU
AO MESMO TEMPO
UM MILAGRE


DA INSACIABILIDADE
NO CASO OU AO
MESMO TEMPO
UM MILAGRE


CIDADES DE AMADEO
PORTO
SESSÃO ESPECIAL
MUSEU NACIONAL DE SOARES DOS REIS

IMPRENSA

"Mais à 42 ans, c'est la première fois que je peux développer et montrer une pièce coproduite dans ma propre vill» atteste la chorégraphe Joana Von Mayer Trindade. "Nous sortons d'années sinistrées, où la ville avait complètement divorcé de sa communauté artistique. Il a fallu s'organiser souterrainement, sans aucun moyen. Même sans être dupe des intérêts poursuivis par la nouvelle municipalité, comment ne pas être motivés par cette nouvelle donne, où l'on se sent enfin reconnu?" poursuit cette artiste.

Tout autant disposés aux angles d'un carré, les interprètes de Da insaciabilidade no caso ao mesmo tempo um milagre n'ont pas moins intrigué. A l'image de son titre, cette pièce fleure le concept, qu'affectionnent ses auteurs: Joana Von Mayer Trindade – qu'on se plaît à reconnaître en ancienne étudiante du CNDC d'Angers, d'époque Emmanuelle Huynh, alors influente en terre lisutanienne – et son partenaire Hugo Calhim Cristovão, plutôt venu du théâtre expérimental du Porto underground, pour déborder dans la danse.Chez eux, on sent la marque toujours active de leur fréquentation, à la source, du butô d'un Min Tanaka resté intransigeant. Derrière un emballage corporel expressionniste, le mouvement est troublant, qui s'abstient de tout déploiement en trajectoire spectaculaire, mais en même temps se consume d'énergie farouche, en profondeur, comme pour creuser sur place. C'est intransigeant. Intrigant. Et peu à peu enivrant." in "Porto, new place to be",

Danser Canal Historique – 13.05.2017, Gérard Mayen
Artigo Completo: http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/porto-new-place-be

"La culture, nouvel opium du peuple? Trop tôt pour conclure quoi que ce soit. En mai dernier, au coeur du festival Dias da Dança (DDD), l'humeur était à la fête. Du moins au soulagement. Où, ailleurs en Europe, a-t-on récemment entendu des budgets de débloquaient pour la culture (3,5 millions d'euros annuels pour le théâtre municipal, 500 000 euros pour le DDD)? Qu'une mairie lançait de nouveaux appels à projet artistique (15 000 euros par projet)? Ou encore que les artistes seraient le terreau d'une "ville liquide, unie par les liens de pensée et d'art"? Les signaux, symboliques comme financiers, sont forts et encouragent les artistes à (re)venir à Porto. C'est le cas de la chorégraphe Joana von Mayer Trindade et du dramaturge Hugo Calhim Cristovão. Après quelques années en France et à Berlin pour l'une: à Lisbonne et Évora pour l'autre; des voyages en Inde et au Japon ensemble, ils se sont réinstallés à Porto en 2013. "C'était pour des raisons familiales au départ, explique délicatement Joana. Mais j'avais 38 ans, l'envie de me poser et de rendre à ma ville un peu de ce qu'elle m'avait donné. Puis il y a eu le changement de municipalité et on a décidé de rester travailler ici."

Hasard ou logique intime, ce retour coïncide pour eux avec un nouveau chantier de recherche autour de "l'esprit portugais", "La pensée, ou l'âme", portugaise est censée être intimement liée à la saudade (mélancolie –Nda). Nous étions très sceptiques vis à vis de cette idée, voirs très en colère. Le fascime et la dictature se sont complètement réapproprié ces termes de façon à immobiliser la tradition. " Dans leurs dernière création, quatre performeurs font preuve d'une intense physicalité, concentrant leur énergie en infimes mouvements ou sautant jusqu'à l'épuisement, le visage grimé en masque expressionniste. Inspirés par un texte d'Almada Negreiros – Le Carré bleu – , Joana von Mayer Trindade et Hugo Calhim Cristovão cherchent "um maximalisme qui serait construit dans le temps" et tracent ainsi un grand écart temporel entre science-fiction et univers primitif. En mêlant passé et futur, ils referment un piège logique sur la possibilité d'une quelconque nostalgie." in "Porto, point de bascule",

Revista Mouvement Edição Nº90 – Julho /Agosto 2017, Aïnhoa Jean-Calmettes
Link: http://www.mouvement.net/analyses/enquetes/porto-point-de-bascule















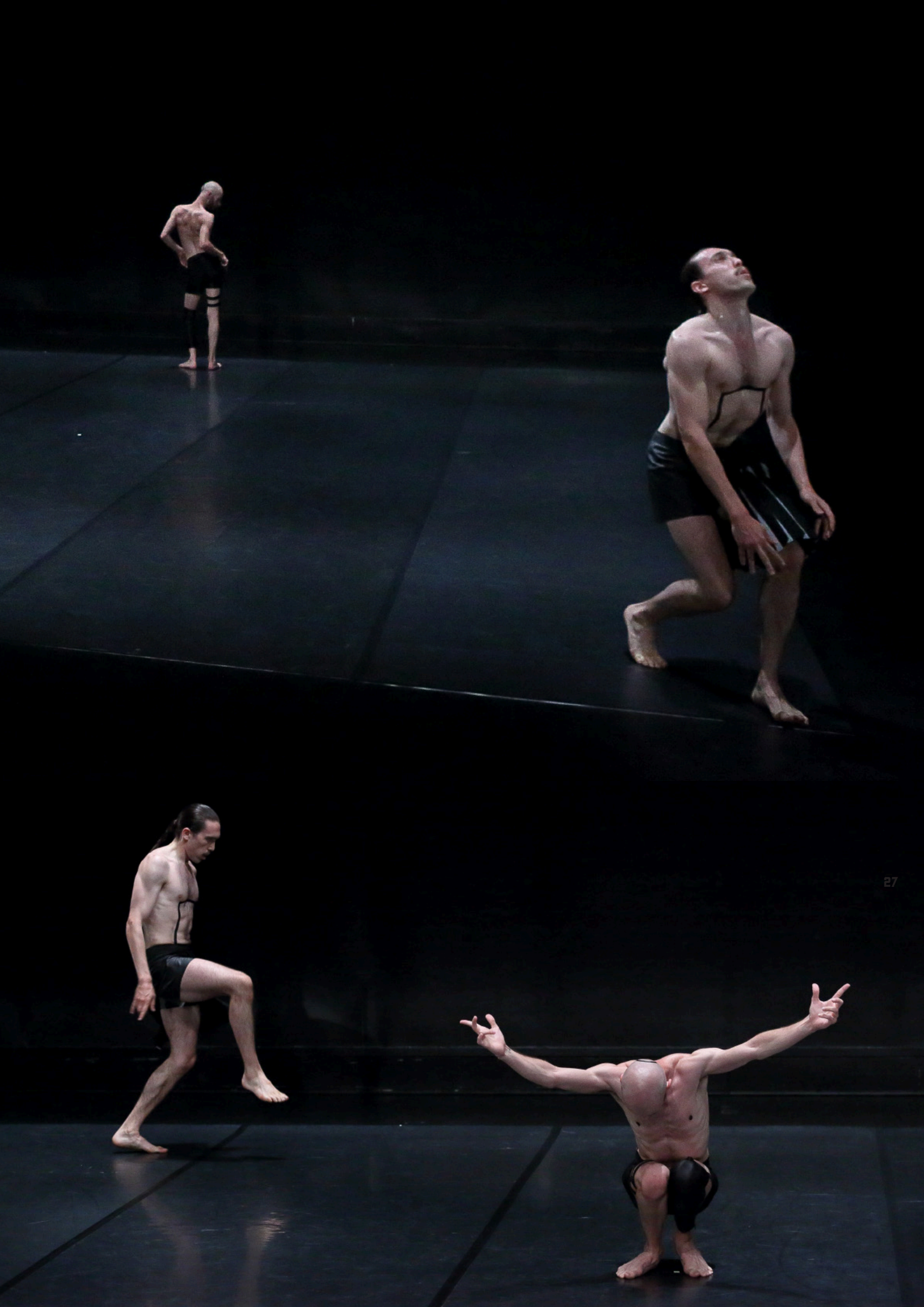












































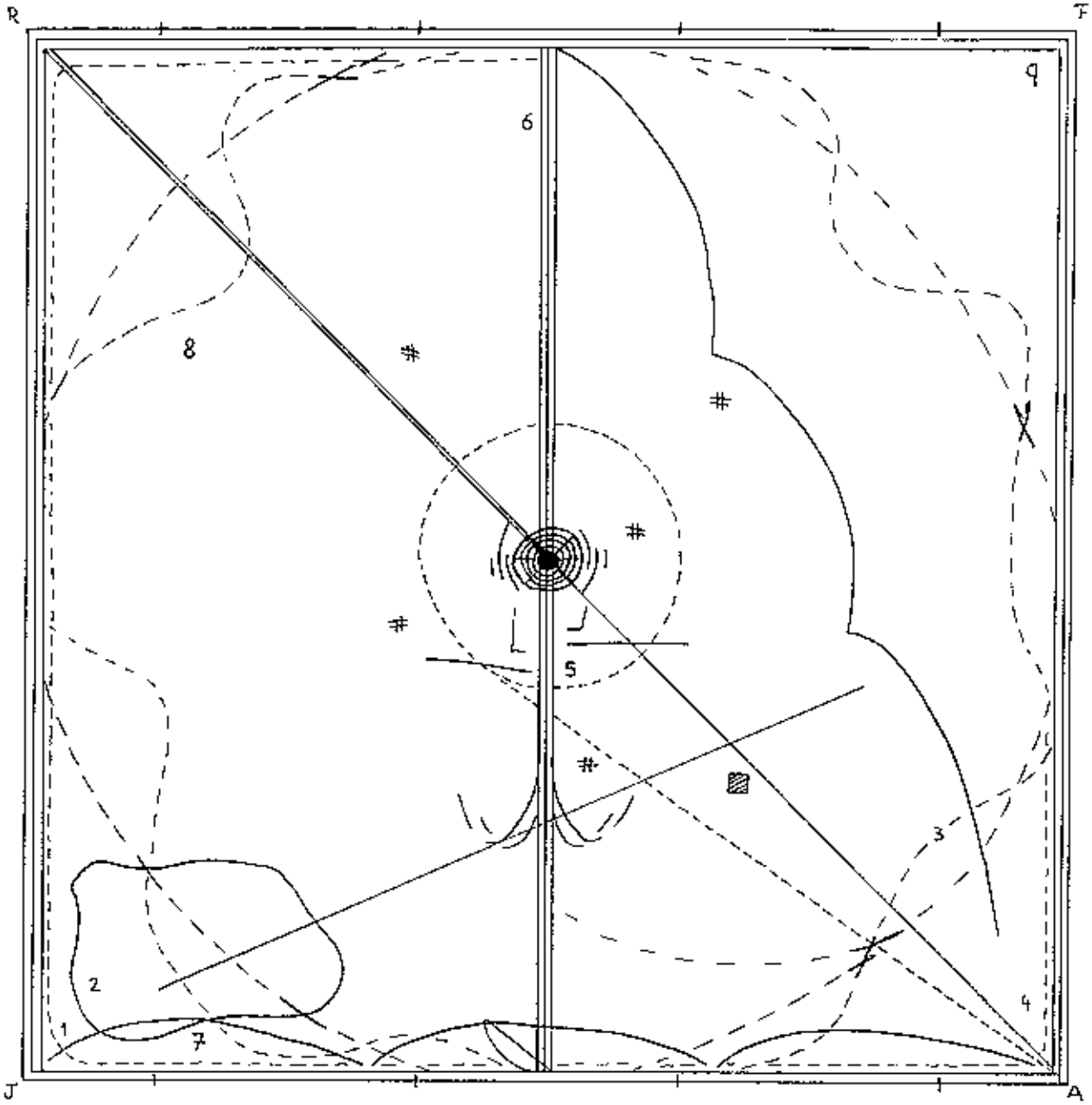












'DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE.'

ANDRÉ MENDES
2017

K4

FRANCISCO PINHO

AÇÕES E NOTAS DE ENSAIO

Intransmissível – não acabar o movimento/és sempre parado a meio, o movimento vem dos ombros
Perfume penetrante – corrida lateral em queda, a cabeça controla a queda até ao precipício
Tirando com a paciência – olhar para cima 360° mais mãos.
Orifícios de luz – pés juntos – sem mexer, braços e mãos relaxados, estar possuído, os braços valem por mim, verticalidade.
Espasmos de pernas a voltar sempre ao sítio
Num contrair-se toda – toca com as mãos e sobe para os cotovelos, diferentes dinâmicas, pernas juntas e apaixonadamente acaba com o detalhe da mão direita.
Prisão das mãos atrás das costas e caminha *nonchalant* e salta repentinamente como se nada tivesse acontecido.
Iluminava para cá do génio – *back bend*, mão esquerda aponta para cima e mão direita aponta para a frente. Com cada passo faz um *ripple*. Deixar cair a mão esquerda na boca.
Há-de haver dois – caminhar de quatro, salta para os braços e arrasta os pés.
Oscilação de um lado para o outro – relaxar pernas e braços e eles iniciam o movimento.
Cavalgar napoleão mais cavalgar com suspensão e queda (bem para trás).
Num contrair-se toda – girar sobre mim mesmo por causa dos braços, evoluir para a caminhada, saltar e ficar.
Orifícios de luz mais saltos mais braços mais jogo de pernas; *plié do Jasper* mais há-de haver dois mais iluminava para além do génio.
Definia em colocação – todas as posições, movimento dentro do corpo; rotação de cotovelos em helicóptero e muda para apertar o corpo com os braços e começa a saltar para cima e para os lados – sempre com as pernas juntas.
Tatuagem azul na sensibilidade – braços para a frente e para trás. Evolui este movimento abrindo o braço atrás das costas e transformando o movimento em chicote, fechando as pernas para um efeito rotativo maior.
Quando entra não para para começar, e quando sai relaxa e sai para trás.

Trindade 6/2/17
Improvisação Inicial:
Preso no braço, liberta um braço e o direito fica esticado e começa a andar à volta. Dobrar os cotovelos. Pés rápidos e pequenos com suspensões.
Cérebro nas minhas pernas.
A velocidade resolve-a – saltar alto e em comprimento com quedas em todas as direções, em que a velocidade resolve.
O meu coração é uma hélice – mãos atrás das costas agarradas uma à outra, coração para o teto, queixo em direção ao teto e gira o mais rápido possível durante 10 segundos e neste tempo executa 30 voltas.
Os meus olhos são holofotes a policiar o infinito, corrida desenfreada em que, quem comanda a corrida, são os olhos a policiar o infinito à nossa volta.
Corrida em diferentes direções, mas o olhar numa diferente direção.
Tivéssemos esmigalhado em dois em escuridão – cada um dos elementos é uma migalha que tem vida própria.
Subir e descer do chão o mais rapidamente possível, com pausa na posição do chão e começa a evoluir o início do estar em pé.

Centro de Criação do Candoso Guimarães 19/2/17
No canto começa com a ideia do *skipping* sempre em relação ao precipício. Movimentos para a frente e para trás e parar na face do precipício.
Chicote para trás com suspensão.
Do precipício fazer as descidas em onda e subir
Ser empurrado pela cabeça, tronco, anca e pernas
Pé faz *Jasper* no joelho, suspensão com a perna à frente.

22/2/17 Centro de Criação do Candoso Guimarães

Deslocações com a Joana

1 - Abraço de mãos
Vai a baixo e sobe
Jugular
Agarra o cabelo
Vai para trás

2 – Entrelaçados de braços e corpos
Trocar lados
Agarrar no pescoço

3 – Joana em baixo e meia-ponta Francisco
4 – X
5 – Repelões laterais
6 – Andar à volta depois do entrelaço

3/3/17 - Sala Estúdio – Teatro Rivoli

2ª Parte – depois dos contorcidos
Rita sai
André cai
Rita caminha
Francisco sobe e faz 1 2 3
Joana faz 1 2 3
E voltamos à posição
André vai e volta e quando está no centro
Eu vou e a Joana vai
No 3º estamos virados para a frente
Depois mais um
Pausa
Joana vai até ao canto
Vem para a frente sempre com 1
Até ao canto
Cruza o André
3 passos de 2
Rasante ao André
Faz um para o lado
Salto para o precipício
Cruzar no centro
Vamos à frente
Diagonal até ao canto

29/3/17 CN D – Centre National de Danse Paris

Última parte – girar e girar e girar
O girar é um pretexto, os braços são o mais importante
O que é que eu vejo a minha frente?
A minha mãe?
O meu avô?
Como é que ele me tocava?
O que é que há depois do meu avô?
Qual era a minha cara antes de nascer?

"Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre"

Ana Rita Xavier

"Se pensa que dançar em queda livre é mais fácil que o bailado convencional, faça a experiência. Não se esqueça do seu saco para enjoo!"
(Spider & Jeanne Robinson, 1977).

Foi assim que tudo começou, em queda livre. A partir do momento em que entramos no estúdio, começamos a cair e não havia saco para enjoo. Nos primeiros tempos, não parava de chocar contra cometas e asteroides e não parava de querer parar. Mas desde que comecei a cair que sabia que parar, só na aterragem. E até à aterragem, faltavam ainda quatro meses. Sabia também que mais importante do que a aterragem, era a queda. Caí como sabia, inicialmente, e depois fui aprendendo a cair e a fazer malabarismos durante a queda e acabei por encontrar planetas que tanto queria ver e luas que não imaginava que existissem.

Mas sobre o processo, não me quero alongar. Já passou e foi para nós, ou não teria ele sido longe de vós. Interessa-me antes expor-vos o que é agora, depois das várias aterragens. Para mim que estava dentro do processo e a ser dirigida, era-me difícil ter consciência de tudo o que estava a acontecer e da forma que estava a acontecer. Aliás, fui dirigida muito mais através do inconsciente do que a partir do consciente. E um dos desafios era esse, parar de pensar. Quando não nos rege o pensamento, rege-nos o que não conseguimos pensar mas que faz igualmente parte de nós, em profundidade. E o que está em nós em profundidade faz-nos saltar, dançar, simplesmente, mexendo sob a forma, quero dizer, de coincidência. Com o propósito inicialmente escondido, mas sempre dado através de referências como o *K4 – O Quadrado Azul,* do Almada Negreiros e os pensamentos de Austin Osman Spare, de explorar a insaciabilidade.

Posso quase comparar este processo à forma como Tristan Tzara aconselhava os seus seguidores a escreverem um poema dadaísta. Era suposto que escolhessem um artigo ou parte dele, mais ou menos do tamanho que queriam dar ao poema. Depois deveriam recortar o artigo e cada palavra integrante. De seguida escolheriam as que quisessem e colocá-las-iam num saco. O próximo passo era retirar uma palavra de cada vez do saco e escreve-las na ordem em que foram retiradas. Era suposto que o poema se parecesse com o escritor.

Resolvi escrever um poema através deste método e dei por mim a escrever cinco ou seis. Já que estamos em maré de crítica refletiva, escolhi uma parte do artigo "Porto, a new place to be", do especialista em dança francês Gérard Mayer, que critica as peças que passaram pelo Festival DDD 2017, do Teatro Municipal do Porto. Entre elas, consta uma pequena reflecção sua sobre nossa peça, "Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", do Hugo e da Joana. Recortei:

"Derrière un emballage corporel expressionniste, le mouvement est troublant, qui s'abstient de tout déploiement en trajectoire spectaculaire, mais en même temps se consume d'énergie farouche, en profondeur, comme pour creuser sur place. C'est intransigeant. Intrigant. Et peu à peu enivrant."

Gérard Mayer

Desta parte do artigo selecionei quase todas as palavras. Decidi partilhar o primeiro poema que surgiu e um outro, que também me pareceu interessante:

"Mouvement:
Déploiement expressionniste,
Place en profondeur.
S'abstient en trajectoire, corporel troublant.
Spectaculaire!
Farouche tout emballage d'énergie!
Creuser intrigant,,"

"Profondeur intrigant
S'abstient
Et
Peu à peu,
Trajectoire d'énergie- emballage.
Même troublant!
Expressionniste comme derrière!
Se consume de place,
Le Enivrant Farouche."

Este corta e cose faz-nos encontrar, dentro do que as coisas são, outras novas, únicas, "Para poderes encontrar o teu lugar na infinidade do ser, terás de saber não só separar como também unir." (I Ching, 1150-249 a.C.).

Da mesma maneira que, nesta forma de fazer poemas, se seleciona uma parte de um artigo, também o Hugo e a Joana escolheram, não artigos, mas referências específicas das quais também nós poderíamos selecionar partes que nos inspirassem. Em vez de colocarmos palavras no saco, colocamos antes inspirações no consciente e depois, naturalmente, no inconsciente. A partir daí o nosso corpo tratou de retirar movimentos do saco e coincidência ou não, dançamos um poema. E o importante não era a beleza do poema, mas sim o poema em si. O poema existe independentemente da beleza que comporta ou do que os outros compreendem a partir dele. Isto porque o

poema resultou do conteúdo e o conteúdo possui a sua natureza, beleza, morta. Apenas tratamos de lhe dar outra vida. Uma reencarnação dançante. "A obra de arte não deve ser a beleza em si mesma, porque a beleza está morta." (Tristan Tzara, 1918).

"O Bailado das Estrelas" apareceu na tela da minha vida muito depois do início do processo. Nessa altura estava já tudo estruturado mas, para sempre, mutável. Podia dizer que o meu encontro com este livro fora obra do destino, mas não sei se "posso" crer no destino. Neste momento, pelo menos, não creio. Creio mais em coincidências. Muito mais. Apesar de, mesmo assim, não saber se "posso" crer nelas. As coincidências têm um impacto real que consegue atingir níveis fortíssimos. Digamos que tudo o que acontece por coincidência tem mais entusiasmo, no que toca aos bons acasos, como este. Já as más coincidências costumam trazer uns polvilhos de raiva e injustiça no bolso. Duas nuvens colidem e ai! um relâmpago! , dois vestidos iguais no mesmo baile e ah! um sorriso!, dois vestidos iguais no mesmo baile e ui! que chatice!, cinco números iguais e uau! ¡jackpot!, muitos pensamentos em comum e wow! A alma gémea!

Na obra "O Bailado das Estrelas", Shara Drummond é a personagem principal. Uma bailarina diferente das outras, com um corpo diferente, de maiores dimensões que, ao contrário do que era esperado, joga a seu favor. Representa a revolucionária Isadora Duncan do mundo real. Shara é única porque dança como nenhuma outra bailarina da sua época. Ignora toda a técnica do ballet clássico, distancia-se da gravidade e pratica livre e exaustivamente ao ponto de desafiar o seu corpo a cada passo, conseguindo resultados únicos. Cria três bailados revolucionários, fora do planeta Terra, em gravidade zero. Em todos eles, Shara quebra a pretensão do belo e apodera-se de variedades e expressões corporais que até então, não tinham sido vistas. Não sente falta nem precisa de recorrer ao que já foi feito. E Almada Negreiros, numa alusão à saudade, explica o porquê de não haver necessidade disso: "Saudade é a masturbação passiva dos que não sabem que a Natureza é suficientemente variada para que não haja necessidade de voltar atrás."

Charles Armstead é outra das personagens principais, fora em tempos bailarino e surge como o narrador da obra, acompanhante do percurso de Shara e espectador dos seus bailados. Numa das passagens de "O Bailado das Estrelas", Charles reflete sobre o último bailado de Shara, "O Bailado das Estrelas", depois do qual morre, no Espaço.

Nesta reflexão encontro uma ponte com o tema da peça, a insaciabilidade. Tudo o que capta desse bailado de movimentos nunca antes vistos, talvez nunca antes experimentados é fruto do poder de improvisação e de um desligar do consciente e do pensamento de Shara que assim conseguiu dançar o não belo, o novo e o inacessível. Sobre este bailado, Charles opina: "Porque o seu bailado falava nem mais nem menos do que da tragédia de ser vivo e humano. Falava, dum modo imensamente eloquente, do desespero. Falava do humor cruel de uma ambição ilimitada, peada por uma limitação de capacidade; da eterna esperança investida num tempo de vida efémero, da necessidade que nos impulsiona a tentar criar um futuro inexoravelmente predestinado. Falava do medo e da fome e, principalmente, da solidão básica e alienação do animal humano. Descrevia o Universo visto pelos olhos de um homem: uma desorganização concreta e hostil para dentro da qual todos somos atirados sozinhos, proibidos pela nossa própria natureza de tocar em outro espírito sem ser em segunda mão, por procuração. Falava da perversidade cega que força o homem a lutar imenso por uma paz que, uma vez alcançada, torna-se em aborrecimento. E falava da loucura, do terrível paradoxo segundo o qual o homem é simultaneamente capaz de razão e de sem-razão, eternamente incapaz de cooperar, até mesmo consigo próprio." (...) "Ser humano é isto: ver a futilidade existencial absoluta de qualquer ação, de qualquer luta – e agir, e lutar. Ser humano é isto: eternamente tentar chegar para além da possibilidade de alcance. Ser humano é isto: viver eternamente ou morrer a tentar. Ser humano é isto: perpetuamente perguntar as perguntas sem resposta, na esperança de que o perguntá-las irá, de qualquer modo, apressar o dia em que serão respondidas. Ser humano é isto: lutar em face da certeza do insucesso.

Ser humano é isto: persistir. (...) Porque ser humano é isto: rir daquilo a que outrem chamaria tragédia. (...) Isto, dizia o seu corpo, é ser humano: se se tornar necessário, cometer hara-kiri, mas com um sorriso nos lábios." (Spider & Jeanne Robinson, 1977)

Comecei a aperceber-me de que era insaciável, como todo o ser humano, em relação a quase tudo, a partir do momento em que começamos o processo desta peça. E percebi que somos insaciáveis ora por desejo, por prazer, ora porque há necessidades que só acabam quando morremos, por mais que nos saciemos no agora, há sempre um depois mais ou menos próximo, que nos obriga a saciar-nos novamente.

Ainda que só tenha consciencializado a nossa insaciabilidade a partir daquele momento, já desde há muito que a sentia. E desde há muito que o meu pensamento se tornara insaciável. Mais do que pelas perguntas sem resposta, pelo porquê das perguntas e pelo questionamento das respostas que já foram dadas.

Disseram-me, em tempos, que o Universo é Infinito. Ou que, pelo menos, comporta uma infinidade de acontecimentos e reações. Nessa altura limitei-me a absorver essa informação e a pintá-la com uma cor de verdade-ponto-final. Até há uns tempos atrás tudo bem. Assentava esta ideia sem sequer questionar. Da mesma forma que "assentava" num sofá de textura confortável sem querer questionar-me se deveria, em vez disso, "desassentar-me" e fazer qualquer outra coisa de textura mais útil.

Há uns tempos atrás, experimentei sem querer, distanciar-me ainda mais do útil e deitar-me numa superfície de questionamento. A textura não a sei definir, mas seria algo próximo do áspero e ao mesmo tempo chegado ao entusiasmante e propulsor. Nesse deleite os meus miolos foram alvo de uma intervenção de Bioarte e reorganizaram-se em forma de nave espacial. A nave cor de entranha-cósmica voou até para lá da atmosfera terrestre e apresentou-me uma panorâmica infimamente diferente da dos pés mal assentes na terra do costume. Esta, além do belo mar de existências do Universo que já vira, mostrava também a Terra, de fora, ao longe, e não

na superfície, ao perto. Quase o mesmo que vermos mais uma lua em Saturno.

Da Nave Espacial "Sinapse 0", avistei a certeza da incerteza. A maioria dos acontecimentos e reações que me desenharam com infinitos, não teremos sequer tempo de saber explicar. Da mesma forma que não sabemos e provavelmente não teremos tempo de perceber se todos estes acontecimentos e reações, finitos ou infinitos, acontecem e dão origem a qualquer existência ou o que quer que seja, por coincidência ou com um propósito lançado não se sabe de onde e provavelmente não haverá tempo para saber. E há ainda a possibilidade de umas existências acontecerem por coincidência e outras com um propósito.

Caso tudo aconteça por coincidência, tudo tem o mesmo valor universal e nada tem um propósito, pois até esse seria uma coincidência. E haveria ainda a possibilidade de algumas existências terem a capacidade de criar propósitos. Propósito ou propósitos esses que preencheriam a sua existência ou que fariam da sua existência um propósito. O ser humano assume por excelência o propósito de explicar o inexplicável, como a existência. O ser humano é ainda capaz de criar propósitos para outras existências. Há várias teorias. Os animais por exemplo, muitos dizem, têm o propósito de se reproduzirem, da mesma forma que as plantas. E não serão os animais e as plantas tão diferentes uns dos outros e os animais entre si e as plantas entre elas? Estou em crer de que, talvez esta capacidade de criar propósitos exteriores a nós sirva para nos superiorizarmos, mas só acaba por coincidir com o propósito mais falacioso e desnecessário de todos, o de explicar a existência. Só é necessário explicar que não é preciso explicar porque nunca vamos saber. Não há tempo para isso, há tempo para existir e no nosso caso e para quem queira, viver. E existir é também uma forma de vivência! Talvez das mais difíceis. Infelizmente o ser humano tem galáxias de dificuldade em desprender-se de uma tentativa de superiorização, de acreditar que existe por um propósito qualquer e que um dia esse propósito vai ser descoberto e? E continua tudo igual ou deixamos tudo para trás para o seguir.

Para o ser humano há a possibilidade de escolher um ou mais propósitos. Um propósito de vida ou o propósito do momento presente ou futuro. E esse propósito pode, nem mais nem menos, ser apenas uma coincidência. O ser humano pode ser insignificante ao ponto de, mais do que ser um minúsculo grão no Universo, ser mais uma coincidência que nele ocorreu. E da mesma forma que existem coincidências iguais, bem como existe repetição no Universo, também poderão existir coincidências únicas. Desta feita, não podemos ainda saber, e talvez não tenhamos tempo para isso, se existe ou não, no Universo, outro clone do nosso todo alcançável para cá da atmosfera terrestre e sendo assim, outro *Homo sapiens*. Nem podemos nós saber, caso exista outro planeta como o nosso, se o tão por nós valorizado ser humano, não toma, muito longe daqui, direções completamente distintas. Se a tragédia do ser humano, lá bem longe, não é outra, oposta, diferente ou inexistente. Se a própria evolução de um ser como o nosso é a mesma. E caso o seja, se conseguiram, felizes, encaminha-la melhor do que nós ou, infelizes, pior ainda.

Uma coisa é certa: qualquer ser humano, aqui ou ali, nasce com uma tela vazia, sem cor, traço, salpico, desenho, rabisco, sujidade ou o que quer que marque e defina. Nascemos apenas em forma de sistema vivo, o qual comporta 6 formas maravilha de proporcionar um sentir de tudo, aqui ou fora daqui, e de construir viagens em naves espaciais e em naves espaciais cor de entranha-cósmica.

O problema é que agora, quando os olhos se nos abrem pela primeira vez, a tela surge e, ao vê-la, tocá-la, cheirá-la, ouvi-la e saboreá-la, pela primeira vez, trespassa-nos um turbilhão-ciclone carregado de tudo. E esse tudo só pode ser amargo ou não seria a nossa primeira reação chorar. Alguns, quando abrem os olhos, ficam tão embasbacados e sem reação, que é preciso dar-lhes uma palmadinha no rabo. Outros tentam resistir e há que puxá-los a ferros. Outros não querem sequer ver e ainda dentro do saco, tentam enforcar-se, outros enforcam-se. Outros, afogam-se e pintam a tela com braçadas vermelhas, nadam mortos. E há ainda aqueles que cometem hara-kiri.

Esse turbilhão-ciclone jorra da tela como um *flash* que cega, impactante. Esse *flash* deturpa-nos a visão até ao dia em um outro *flash* nos apaga os sentidos e o nosso corpo cai, em queda-livre, imóvel. A última dança. A última dança é lenta. A última dança é muito lenta. Leva anos até se tornar a primeira dança, outra vez. O corpo vai-se desfragmentando. Há seres que, coincidência ou não, tratam de ajudar no processo. E depois desse processo de desfragmentação vem outro. Nessa altura já somos, literalmente, mais pequenos que um grão no Universo. A partir daí é rezar! Rezar para que um daqueles que considerávamos ter o propósito de reproduzir, sem movimento aparente, pintado de clorofila, tempere a sua existência com um polvilho da nossa morte. E se transforme em vida. Aí dançamos outra vez. Outra primeira vez. Uma dança muito mais lenta, muito mais das entranhas. Uma réstia de Butoh, ao contrário. A dança da vida. A partir daí fazemos mais parte do Mundo do que nunca! Somos um pequeno grão do pulmão do Mundo!

Depois do primeiro *flash*, nada muda assim tanto na tela. Ainda assim há quem consiga apagar ou transformar algum ou alguns dos traços, manchas, salpicos, desenhos, rabiscos e sujidade dela. Mas se pensarmos desde o *Sahelanthropus tchadensis*, a partir de que o nosso elo com os chimpanzés se rompeu, esse quadro mudou muito.

O de hoje é o nosso, o de nós, do presente. Para muitos uma tragédia. Para alguns, uma bênção. O de hoje tem traços-definição, salpicos-imposição, desenhos-norma, rabiscos-proposta, sujidade-liberdade, mancha-reposição e contorno-obrigação. E perante este amargo surreal, dançamos. E dançamos em modo explicação inexplicável de todas as premissas da tela.

E se, ao abrirmos os olhos pela primeira vez, a tela estivesse vazia? Talvez houvesse dois mundos distintos e um poder de escolha, entre os dois. Um mundo nascido da Terra e outro mundo nascido da Terra e renascido-destruído de Eva. Um mundo virgem cuja evolução passou inevitável e naturalmente e um mundo cuja virgindade escapou entre o prazer humano. Não o prazer que nos é inato, mas o prazer de procura sem fim e transformação-máquina, capaz de preencher a tela sem exaustão à vista e sem noção do poder que não temos.

Nesse caso continuaríamos a ser humanos e, caso não comprássemos a tela "Traços-definição, salpicos-

imposição, desenhos-norma, rabiscos-proposta, sujidade-liberdade, mancha-reposição e contorno-obrigação", coincidência ou não, acabaríamos por pintar a tela com os mesmos lápis de cor mas os traços e salpicos e desenhos e rabiscos e sujidade e manchas e contornos poderiam ser totalmente diferentes. Como talvez possam ser muito longe daqui. O mais provável seria que esses novos quadros fossem muito menos preenchidos ou preenchidos de cores vindas de interesses muito além das procuras de hoje. Ainda assim, muitos dos componentes poderiam coincidir, coincidência ou não. De qualquer forma, seriam fruto de um poder de escolha e descoberta.

O possível cruzamento entre o mundo virgem e o mundo renascido de Eva resultaria no nosso verdadeiro quadro, poderia e provavelmente seria uma coincidência. O complexo facto de nascermos com a tela pintada, não nos permite perceber o porquê da nossa existência, o nosso sentido ou se há algum sentido. Ninguém é um "(...) gâmeta falhado ou qualquer coisa do género, a menos que o queira ser. Toda a raça humana pode ser Homo caelestis, se o quiser. Muitos não vão querer, mas a escolha é deles" (Spider & Jeanne Robinson, 1977), e nossa também. As crianças poderiam "pensar esfericamente desde a infância. Não teriam de aprender toda uma vida de informações essencialmente falsas e puramente locais a respeito de como funciona a realidade." (Spider & Jeanne Robinson, 1977). Da mesma forma que, poderíamos dançar de tantas outras formas, alheias à tentativa de explicar as premissas da tela que não compramos e nos foi imposta.

As únicas formas de, no agora, dançar sem olhar para tela ou pelo menos sem " (...) perguntar as perguntas sem resposta, na esperança de que o perguntá-las irá, de qualquer modo, apressar o dia em que serão respondidas" (Spider & Jeanne Robinson, 1977), é perceber que " (...) a Natureza é suficientemente variada para que não haja necessidade de voltar atrás" (Almada Negreiros, 1917) e criar sem conceito na forma que se pretende e sem nenhuma direção consciente. "Oh, silent watcher, thou sleepless eye of the Universe, watch over the beginning of all my ideas." (Austin Osman Spare, 1913).

E, da mesma forma que tudo pode resultar e ser simplesmente uma coincidência, também a nossa peça o pode ser. E da mesma forma que o ser humano tem a capacidade de criar propósitos, também o criador desta peça tem a humildade de o fazer. Essa é a minha interpretação da nossa peça. É um mar de coincidências com um denso pano de fundo e com o propósito de expor as manifestações ou as consequências dos propósitos do ser humano. Um manifesto de insaciabilidade e liberdade e persistência e prazer. Não procura explicar nada mas a partir do momento em que se criaram propósitos, coincidência ou não, fez com que os corpos se manifestassem com o máximo de recursos, até à consumação de um milagre. E paramos: o propósito chegara ao fim, naquele espaço.

Termino com uma nota-conselho para o expectador: deixem-se contaminar pelas coincidências finitas "Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" que ocorrem no espaço e não procurem um propósito em cada uma delas.

Referências Bibliográficas:

- "Dada Manifesto", 1918, Tristan Tzara;
- "I Ching (O Livro das Mutações)";
- "K4, O Quadrado Azul", 1917, José de Almada Negreiros;
- "O Bailado das Estrelas", 1977, Spider & Jeanne Robinson;
- "The Book Of Pleasure", 1913, Austin Osman Spare.
- "Porto, a new place to be", Gérard Mayer in Danser Canal Historique de Gérard Mayer: http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/porto-new-place-be .



FIGURINOS

(sobre) UN T Joana Cardinal e Tiago Silva



não interessa o género, a forma, a cor, o peso, mas sim o movimento, a aura, a entidade.

deformative aura

walking moving

perceber ou não perceber

ver ou não ver

linguagem secreta do shell alma em movimento // musical transformativa, deformativa

Porquê a aura e não o corpo?

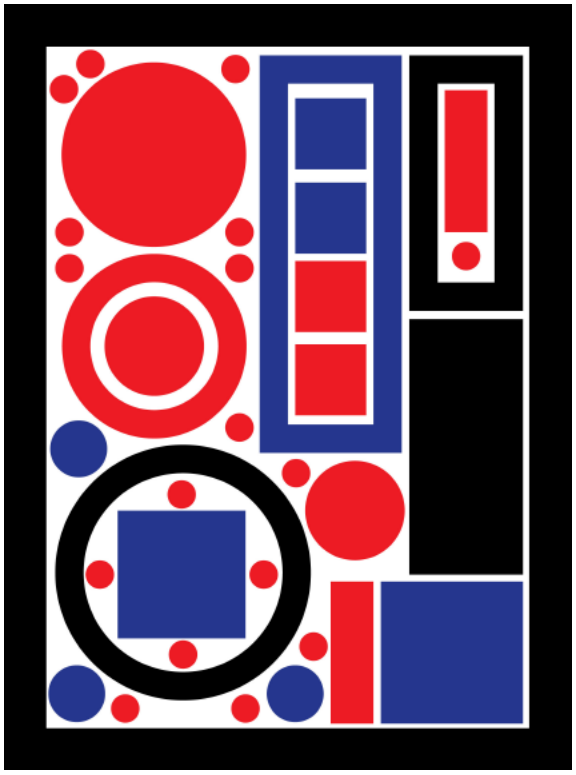
Porque a aura é movimento (dança) e é visual, é incorpórea. A dança não é palpável, o movimento não é palpável, tornar o corpo do incorpóreo e impalpável como a aura / o movimento + deformação.


THE
BLACK



"foi dando sempre uma das mais importantes funções da arte criar uma procura para cujos satisfaz-la plena ainda não chegou a hora"

walter Benjamin







A SQUARE IS A SQUARE BUT ISN`T A SQUARE

A SQUARE IS A SQUARE BUT ISN`T A SQUARE

A SQUARE IS A SQUARE BUT ISN`T A SQUARE



JOANA MACHADO [Colónia]

Realizado no contexto "Isto não é uma critica"

Festival DDD - Dias da Dança 2017

(RE)
FLEX
ÕES

INSACIABILIDADE NO CASO

HUGO CALHIM CRISTOVÃO

Debruço-me sobre duas definições matriciais que balizam a compreensão do espectro da epistemologia tanto na sua génese como ainda na sua atualidade. Duas definições que são debatidas ou criticadas mas em que de facto as próprias críticas as seguem no sentido em que uma resposta se segue a uma pergunta. A definição tripartida do conhecimento e a definição aristotélica de verdade ou concepção clássica de verdade. Proponho-me examinar com elas e a partir delas o conhecimento e a verdade. Fá-lo-ei entrelaçando argumento e metáfora no espírito do que não é necessariamente o caso e cuja saciedade reside apenas na demonstração impossível da totalidade do caso

A definição tripartida do conhecimento surge no "Teeteto". Um diálogo aporético que se apresenta como a memória de uma conversação passada precisamente antes dos acontecimentos da "Apologia". Diz que o conhecimento é uma crença verdadeira justificada. Não surge nesse diálogo como a definição final ou conclusiva sobre o assunto. Nem é entendida como sendo uma resposta aceitável quanto a quais as condições necessárias e suficientes para que algo seja chamado de conhecimento. Começo por formular a definição tripartida do seguinte modo: se x tem uma crença verdadeira justificada, então x tem conhecimento. Ou, lançando os dados do cepticismo: se é possível que x tenha uma crença verdadeira justificada então é possível que x tenha conhecimento. O ponto fulcral a reter nas duas formulações é a natureza específica da desambiguação do consequente. A negação do consequente força imediatamente a negação do antecedente. A negação do antecedente, por sua vez, não força de modo algum a negação do consequente. Se o consequente for verdadeiro qualquer expressão poderá ser colocada indiferentemente como antecedente não prejudicando o condicional. Se x provar que x existe e por isso Deus existe e é veraz então é possível que x tenha conhecimento. Se x estabelecer que conhecer é um instinto natural independente da vontade necessário para a sobrevivência e dado que x e outros como x estão vivos então é possível que x tenha conhecimento. Se x decidir que pôr a hipótese de ser um cérebro numa cuba é automaticamente não ser um cérebro numa cuba então é possível que x tenha conhecimento. Se não for possível que x tenha conhecimento, então todos os antecedentes caiem independentemente de qual a sua natureza concreta. Não me é racional negar absolutamente a possibilidade do conhecimento em todos os mundos possíveis. Do presente, do passado, do futuro. Em todas as dimensões do possível não me parece lícito afirmar que o conhecimento e a existência nunca serão, nunca foram, ou não são até em algum lugar do presente, actuais. Não me é racionalmente possível afirmar que é necessariamente o caso que o conhecimento não é possível. Decorre acessoriamente desta impossibilidade que não me é de todo irrazoável pressupor, com apoio numa sensibilidade não apenas intuitiva mas também racional para o avaliar de probabilidades, que a probabilidade da existência do conhecimento é superior à da sua negação absoluta. Arrisco essa hipótese como premissa. O próprio termo "conhecimento" existe como dado linguístico analisável. Não pertence exclusivamente enquanto entidade de uma linguagem natural aos sujeitos particulares que em um momento ou outro o enunciam, o pretendem definir, o aceitam, ou o negam. O próprio termo surge-me como um dado que me é simultaneamente interior e exterior, na fronteira entre o que nem é completamente objectivo nem é completamente subjectivo. Dever-lhe-á corresponder uma referência no que é o caso, ou um significado implícito em termos de uso, ou deverá constituir-se como a representação de um existente a delimitar. Assumo à partida como hipótese e premissa, não de todo irrazoável, a possibilidade de que x possa ter conhecimento independentemente de eu poder definir com precisão no momento presente o que o conhecimento é, representa, ou refere.

Não me sendo licito negar em absoluto a possibilidade de que x tenha ou possa ter conhecimento, é-me licito considerar que o processo capaz de para mim tornar essa possibilidade em actualidade não está ainda descoberto. Ou que já está descoberto mas que eu não tenho os meios ao meu dispor para o realizar. Ou que mesmo tendo os meios ao meu dispor para o poder realizar a sua dificuldade inerente me oferece uma probabilidade muito superior de fracasso do que de sucesso. Inclusive que até à data não há nenhum caso confirmado de sucesso efectivo em que me possa apoiar ou emular. Mesmo que todas as probabilidades me indicam a não presumir que serei eu mesmo a confirmar a factualidade do conhecimento. Se assim for desemboco num cepticismo de tipo clássico. Defendo que a não impossibilidade teórica de que x tenha ou possa ter conhecimento se reverte na prática em uma quase impossibilidade efectiva. Com segurança afirmo que a minha busca pela realização do conhecimento será contraditória com a minha busca pela realização da felicidade. Concluo, apoiado na excepcionalidade do objecto a atingir, que o conhecimento como actualidade é para quase todo o x irrealizável e que se for realizável a sua consecução tenderá a consumir a quase totalidade dos recursos forçosamente finitos de x. Caso x não seja necessariamente um ser cujo destino é por natureza conhecer determinando-se a sua felicidade pelo cumprimento ou não desse destino, ou caso seja possível a x sem consequências de irremissível infelicidade a negação efectiva e satisfatória da procura do conhecimento ou a

sua substituição efectiva e satisfatória por quaisquer outras procuras y com igual ou superior potencial de felicidade provável, ou caso a felicidade de x não dependa necessariamente de conhecer mas de uma multiplicidade igualmente valorizável de outros factores z passíveis de serem com mais facilidade efectivamente obtidos por x, então a opção de x por uma procura tendencialmente unívoca do conhecimento garantidamente extremamente exigente em termos de recursos e altamente improvável em termos da obtenção de resultados condizentes não será racional se o objectivo de x for a procura da felicidade, e se a felicidade de x puder ser garantidamente obtida. É-me possível caracterizar ou justificar o cepticismo de tipo clássico através de uma distinção metafísica precipitada e ingénua entre aparência e realidade sem a qual a sua coerência intrínseca desaba porque desaba o conhecer como atravessar o véu do aparente desnudando o real, mas é-me igualmente possível caracterizar ou justificar o cepticismo de tipo clássico através de uma discriminação racional dos objectivos alcançáveis no decurso de uma vida temporalmente finita, vivida por seres de recursos e capacidades finitas. Discriminação segundo a qual é-me assinaladamente irracional querer realizar o conhecimento quando o que pretendo realizar porque mais vantajoso e porque efectivamente realizável é a felicidade. Colocada deste modo a questão mantém-se premente. Mantém-se igualmente premente descortinar se o que está em jogo no cepticismo de tipo clássico, analisado como técnica para a consecução de um objectivo, é de facto o puro abandono da investigação cognitiva ou antes a procura de critérios irrepetíveis e não discursivos de justificação. Forçando-se de paradoxo em paradoxo e de antilogia em antilogia um transbordo cognitivo partilhável apenas como acção que manifesta não "doxa aletheia logos" mas "doxa aletheia pathos" e que, como tal, mostra e exemplifica, calando-se, aquilo de que se recusa a falar.

Como não consigo negar no absoluto a possibilidade de que x tenha ou possa ter conhecimento, torna-se irrelevante para o assunto que me ocupa, a definição tripartida de conhecimento, saber se essa possibilidade acarreta uma vantagem que a justifique existencialmente. Ser-me-ia de todo impossível considerar a questão referida como irrelevante se os meus pontos de concentração fossem as cisões a partir de Sócrates entre cínicos como Diógenes e sistemáticos como Platão. Ou mais próximo do presente as cisões levemente análogas entre filosofia analítica e continental, estas ultimas acrescidas por formulações cépticas de outra ordem cuja resolução compõe o quadro para a centralização ou para a descentração epistemológica da filosofia. Analisarei assim a partir de agora não a formulação da definição tripartida que exprimi como "se é possível que x tenha uma crença verdadeira justificada então é possível que x tenha conhecimento" mas a formulação que exprimi como "se x tem uma crença verdadeira justificada então x tem conhecimento". Procuro tentar encontrar formas de transformar a expressão "se x tem uma crença verdadeira justificada então x tem conhecimento" em algo cujo resultado final se apresente como " x tem conhecimento se e somente se x tem uma crença verdadeira justificada". Entre outros factores porque, apesar de manter bem presente que os casos de Gettier como refutação da definição tripartida original oferecem contra-exemplos para uma definição que à partida não o era conclusivamente, é contra esta bicondicionalidade que Gettier propõe os seus contra-exemplos à definição tripartida. Assegurado que o que pretendo definir/normativizar/justificar é o conhecimento, sou forçado a examinar com atenção não o consequente mas o antecedente "se x tem uma crença verdadeira justificada" através do exame das três palavras principais que o compõem. Devo no fim obter uma especificidade semântica destas três palavras que, conjugando-as umas com as outras, me permita dizer que estou perante as condições necessárias e suficientes para x ter conhecimento. Deverei obter este resultado sem recurso privilegiado a qualquer conhecimento particular e independentemente das características particulares de qualquer domínio do conhecimento se o meu objectivo for a explicitação irreversível de uma definição geral. Exceptuando talvez no limite as da própria lógica dado a necessidade de usar os operadores condicional e bicondicional. Quero encontrar uma compreensão das três palavras que possibilite incluir todo e qualquer tipo de conhecimento possível ou particular através da generalidade de uma definição global. Trata-se de um propósito cujo êxito é extremamente duvidoso. Os conhecimentos particulares evoluem a grande velocidade pelo que sou obrigado a ter uma grande capacidade de predição do que poderão ser em tempos indefinidamente futuros. Mesmo nos que agora já são actuais a diversidade de métodos e objectos é tal que a tarefa é virtualmente hercúlea se o meu objectivo for banir toda e qualquer hipótese de apresentação de contra-exemplos a argumentos particulares e concretos capazes de instanciar a definição. Cabe agora precisar que o que está em jogo nos casos de Gettier não são contra-exemplos a uma definição. Mas sim contra-exemplos a argumentos particulares e concretos que supostamente a instanciam, mesmo se esses argumentos tomam a forma de definições gerais e mesmo se o que está verdadeiramente em causa não é tanto decidir da validade desses argumentos como decidir da sua correcção. Subjacente à apresentação dos contra-exemplos está implícita a ideia de que os termos em questão podem ser hoje definidos do mesmo modo em que podiam ser definidos quando pela primeira vez o foram. Não tendo hoje de modo algum nem a mesma carga semântica geral se é que podemos sequer determinar sem ambiguidade qual a que tinham nem, no caso concreto do conhecimento, se referindo sequer às mesmas realidades concretas dadas as mudanças quantitativas e qualitativas tanto daquilo que é conhecido como dos que conhecem. Terei de aceitar, à partida, que isto não é o caso, que algo permanece imutável no modo como o conhecimento é percebido e compreendido. Para que faça sequer sentido

falar-se em refutação da definição tripartida original através dos casos de Gettier. O meu propósito será ainda mais impossibilitado se, como Gettier, misturar o termo justificação enquanto pertencente a contextos de elevada exigência epistémica com o que para um sujeito em contextos quotidianos poderá servir como uma aparência ou presunção de justificação para uma determinada crença, mas que para outro poderia não servir, ou que nunca seria aceite se o contexto por natureza determinasse um grau de exigência superior. Isto é, se aceitar, como Gettier, que acreditar no conteúdo de um testemunho singular de um quase desconhecido supostamente com acesso privilegiado ao assunto da minha crença, por razões que não se chega a vislumbrar impossibilitado de má vontade ou erro involuntário no que diz respeito à informação que me transmite é motivo suficiente para considerar a crença dai resultante como justificada em qualquer contexto onde a exigência epistémica seja minimamente decente. O mesmo se aceitar, como Gettier, que uma só observação indirecta e não confirmada de um fenómeno por meios audiovisuais manipuláveis, que por alguma razão que não se chega a vislumbrar se tornam subitamente merecedores de uma confiança cega, é motivo suficiente para considerar a crença dai resultante como justificada em qualquer contexto onde a exigência epistémica seja minimamente decente.

Com as condicionantes descritas e os objectivos inicialmente propostos, apoiando-me de novo numa sensibilidade não apenas intuitiva mas também racional para o avaliar de probabilidades, concluo que o meu propósito não poderá senão falhar. Mesmo que se verifique a quase impossibilidade factual da negação desta conclusão eu não tenho nenhum modo de garantir que a probabilidade de esta negação se manter no futuro é minimamente aceitável, tudo me levando pelo contrário a crer que nos moldes descritos e com os condicionamentos descritos esta é uma probabilidade que tende para zero, seja pela natureza especifica do modo como o problema é enquadrado como pela observação do percurso histórico da definição tripartida do conhecimento através de um intervalo temporal de aproximadamente 2416 anos. Surpreender-me com este falhanço ou concluir que este falhanço questiona os fundamentos da epistemologia refutando uma definição matricial soa-me tanto a uma surpresa ingénua como a uma conclusão ingénua. A definição tripartida de conhecimento quando foi originalmente formulada no Teeteto já se questionava a ela própria. Vir a concluir que este falhanço refuta a definição é uma redundância. O ponto-chave da definição está no que determinar como consistindo, ou não, justificação para uma ou mais crenças verdadeiras às quais eu pretenda chamar conhecimento. Concluo assim, dos casos de Gettier, que estes apenas promovem a interiorização da insuficiência de equacionar o conhecimento com a mera ocorrência de crenças verdadeiras sem uma justificação epistémicamente exigente. Concluo que forçam a análise criteriosa da justificação como objectivo determinante da normatividade da questão epistemológica. Concluo que deles decorre que a justificação é a única condição suficiente para que o erguer de uma definição de conhecimento eficaz em contextos de elevada exigência epistémica possa ser concretizado com sucesso sempre que, se e somente se, a atribuição do valor de verdade verdadeiro ao conteúdo proposicional de uma crença já esteja garantido. Concluo que são inúteis como refutação da definição tripartida quando eu recuso a concepção de justificação que deles se subentende. Concluo que procurar resolvê-los acrescentando novas condições adicionais gerais não é mais do que procurar com mais propriedade desambiguar a justificação ela mesma. Concluo que procurar determinar modelos múltiplos particulares de variação da definição tripartida consoante os conhecimentos particulares que estejamos interessados em justificar é tanto reforçar a centralidade da justificação como objectivo fundamental a obter, como, ao recusar em definitivo a possibilidade de uma definição geral ter sucesso, é forçar a justificação como inerente a cada caso ou conjunto similar de casos, no limite caso a caso. Concluo que no fim deste procedimento será licito atingir a conclusão que o conhecimento não é em última análise definível. Apenas poderei primeiro retirar da definição todos os componentes que for possível retirar sem a destruir e em seguida acrescentar caso a caso os componentes extras capazes de justificar a atribuição, ou não, do rótulo conhecimento a uma dada crença verdadeira particular. Vou assim formular uma definição minimal negativa de conhecimento: "acontece necessariamente que se x não tem uma crença verdadeira então não é possível que x tenha conhecimento". Vou formular a conclusão final que em sentido estrito me é permitido retirar dos casos de Gettier aceitando a sua desambiguação epistémicamente pouco exigente do termo justificação como umas das alternativas possíveis para o significado que este termo comporta em linguagens naturais e, inclusive, aceitando que não existe até a data nenhuma desambiguação geral absolutamente consensual e evidente em todos os contextos estritos e particulares de elevada exigência epistémica: "não é necessariamente o caso que se x tem uma crença verdadeira justificada então x tem conhecimento". Formulo algumas proposições cuja utilidade me parece ser exactamente idêntica a "não é necessariamente o caso que se x tem uma crença verdadeira justificada então x tem conhecimento": não é necessariamente o caso que se eu cair de 1500 metros sem pára-quedas então eu irei morrer, não é necessariamente o caso que se eu cair de 1500 metros sem pára-quedas e morrer eu não poderei ressuscitar, não é necessariamente o caso que no dia 25 de Agosto de 2012 às três da tarde não serão descobertas no cimo da serra da estrela provas irrefutáveis da existência de coelhos imateriais na lua, não é necessariamente o caso que se eu vender tudo o que tenho para jogar na lotaria então eu não irei obter riqueza suficiente para toda a vida e não é necessariamente o caso que isto não me acontecerá cinco vezes seguidas, não é necessariamente o caso que se eu entrar no metro a berrar –"Amai-vos uns aos outros", então eu não irei ser subitamente confrontado com a visão de toda a carruagem a despir-se e a envolver-se freneticamente em actos sexuais de grupo.

Considero que uma expressão como "não é necessariamente o caso que" acarreta outros problemas adicionais acessórios com os quais se pode tornar importante lidar. Tome-se a situação em que um primeiro sujeito afirma que o poder conduz necessariamente à loucura. E um segundo sujeito que afirma que o poder apenas acontece ou não contiguamente com a loucura,

logo que o poder não é uma condição necessária e suficiente para que se produza a loucura. Este segundo sujeito afirma que não é necessariamente o caso que o poder conduz à loucura e pode dar como exemplo Marco Aurélio. Um indivíduo particular em quem o poder não terá resultado em loucura. Assumindo por este contra-exemplo que o poder como causa de loucura acontece sempre, ou não, apenas a indivíduos particulares, o primeiro sujeito poderia começar por inferir que para um determinado individuo particular x se poderia dar o caso que o poder fosse uma condição necessária e suficiente para que a loucura se produzisse afirmando também que a loucura é algo que por natureza só ocorre com indivíduos particulares. Definir o que é a loucura é complexo. Mas imaginemos que o segundo sujeito considera loucura como irracionalidade. Apelando a uma definição minimal de racionalidade o segundo sujeito diz que a loucura implica não raciocinar validamente, não acreditar nas conclusões de argumentos correctos, abandonar toda e qualquer justificação racional de crenças, ignorar toda e qualquer lógica do comportamento racional em que estejam presentes o princípio de identidade, o terceiro excluído e a não contradição. O primeiro sujeito contrapõe afirmando que há muitos loucos cujos raciocínios são logicamente coerentes e consistentes, apenas se dando o caso que partem de premissas erradas. Afirma que um louco furioso pode raciocinar validamente e ainda assim estar louco. Afirma que a validade por si só não garante a correcção de um raciocínio porque abre portas a conclusões contraditórias entre si. Afirma inclusive que um louco pode raciocinar utilizando argumentos correctos mas com premissas ociosas. Por exemplo: a terra gira à volta do sol, logo a felicidade é uma ostra ou a felicidade não é uma ostra. Afirma que é perfeitamente possível que esse indivíduo louco decida dedicar a sua vida a comer ostras na expectativa de um dia chegar a consumir o molusco da felicidade. Raciocinando com validade e inclusive com correcção cada vez que conclui que ainda não é esta a ostra. O segundo sujeito diz que é forçoso separar, para o esclarecimento cabal do assunto, o necessário do contingente e que, por definição, a união entre o poder e a loucura é contingente porque pode dar-se o caso que um indivíduo com poder não se transforme num louco. Veja-se Marco Aurélio por exemplo. O segundo sujeito reafirma que não existe nenhuma conexão necessária entre o poder e a loucura e conclui que o poder não é uma condição necessária e suficiente para que se produza a loucura.

O primeiro sujeito afirma que isto é um erro. Afirma que não se pode deduzir que o poder não é uma condição necessária e suficiente para a produção de loucura porque a loucura acontece sempre a indivíduos particulares e específicos um a um. Basta que para um o poder tenha sido uma condição necessária e suficiente para produzir a loucura para que não se possa afirmar que não é necessariamente o caso que o poder produz a loucura. Logo, que não é uma verdade necessária que o poder não seja uma condição necessária e suficiente para que a loucura se produza. O primeiro sujeito afirma que não se pode defender a tese que em toda a espécie humana não existe um único indivíduo particular e concreto para quem o poder não seja uma condição necessária e suficiente para que se produza a loucura. Qualquer argumento particular e concreto que pretenda instanciar a afirmação "não é necessariamente o caso que o poder produza a loucura" não será mais do que uma possibilidade à espera de um facto actual que a confirme ou desminta provisoriamente para cada individuo particular. Sendo que todos os indivíduos particulares e concretos que podem ou não ser loucos são no momento em que enlouquecem necessariamente indivíduos actuais. Só se poderia concluir que não é necessariamente o caso que o poder produz a loucura se se considerar os loucos individuais não como indivíduos actuais mas como um conjunto possível e predicável a partir do qual se poderiam abstrair necessidades. Implicando-se que a loucura de um é equivalente à loucura de outro e que a loucura é uma propriedade abstracta existindo independentemente da sua predicação específica a indivíduos concretos atuais. Existindo separada dos indivíduos a quem será ou não predicada. O primeiro sujeito afirma que nesse caso o conjunto a predicar seria o conjunto dos indivíduos com a propriedade de serem loucos. Afirma que não existe nenhuma conexão necessária entre ser um indivíduo e ser louco. Que não existe nenhuma conexão necessária entre ser um indivíduo e ter poder. Que não existe nenhuma conexão necessária entre ter poder e ser louco. Que não há nem loucura nem poder sem existirem indivíduos particulares actuais. Que podem existir indivíduos que nem sejam loucos nem tenham poder. Que não há senão indivíduos individuais. Que não existem indivíduos não individuais. Que factualmente não existem dois indivíduos idênticos enquanto indivíduos. Que os indivíduos são sempre factualmente singulares. Que factualmente um indivíduo actual é sempre um conjunto singular. Que a proposição "não é necessariamente o caso que o poder produza a loucura" pode ser sempre verdadeira para o conjunto singular de um indivíduo particular actual e sempre falsa para outro. Que pode pois existir uma conexão necessária entre ser um indivíduo e ser louco. Que pode existir uma conexão necessária entre ser um indivíduo e ter poder. Que pode existir uma conexão necessária entre um indivíduo ter poder e ficar louco. Que a asserção "não é necessariamente o caso que o poder conduza à loucura" não é necessariamente o caso e não é necessária. Condizentemente que a asserção "não é necessariamente o caso que se x tem poder então x tem loucura" não é necessariamente o caso e não é necessária. Condizentemente afirmo que a asserção "não é necessariamente o caso que se x tem uma crença verdadeira justificada então x tem conhecimento" não é necessariamente o caso e não é necessária.

Regressando ao Teeteto. O filósofo está nele impossibilitado por natureza de dar à luz, dado que a sua vocação é fazer nascer e não produzir. É postulada uma relação antitética entre estas duas disposições : a disposição de fazer nascer e a disposição de produzir. Trata-se de um dado revelador sobre como entender a especificidade da questão epistemológica e da própria filosofia, caso se escolha não a considerar uma ciência empírica, o que me parece correcto, e caso se pense que o meramente formal é inútil para a justificar como

actividade, o que me parece igualmente correcto. O carácter assumidamente não conclusivo da definição tripartida original, reforçado pelo cariz de demonstração maiêutica patente no diálogo, lança ele mesmo as bases para a necessidade futura de reformulações à definição e foca o centro da actividade filosófica numa metodologia de proceder a interrogações. Num caminho dialéctico para precisar a definição e fazer nascer o conceito cuja utilidade e realização não implicam necessariamente uma certeza final, que se podem justificar com uma gestação o mais eficaz e precisa que for possível. Para Sócrates, não se podendo dizer o mesmo com toda a segurança de Platão, a definição não é forçosamente algo de conclusivo mas uma estratégia de procura para banir o erróneo em perseguição do certo. De criar as condições capazes de fazer emergir uma compreensão metaforicamente identificada no Teeteto com o parto. O parto é uma metáfora precisa na especificidade da sua significação e naquilo a que se refere. É conveniente distingui-lo de pelo menos outras duas metáforas versando igualmente sobre o conhecimento, mais concretamente a alegoria da caverna e a linha dividida em partes desiguais. A emergência do conhecimento é lançada no Teeteto como uma ação de cisão descontínua exemplificada biologicamente como parto entre um estado antes e um estado depois. Numa orgânica do vivo cuja apercepção bruta se ocorre é indesmentível. Não como a continuidade de uma recta projectada na abstracção inteligível de um espaço mental ou como a ascensão progressiva e vertical para um inteligível a partir do qual o único movimento pensável é o retorno da descida. Um parto na acepção literal em que se apoia a acepção metafórica acontece sempre a um sujeito particular. Caso seja bem sucedido dele resultam sempre um ou mais sujeitos particulares. Particular neste contexto presume o sentido de previsível por hereditariedade, de passível de ser numa certa medida planeado e enquadrado, mas nunca cem por cento determinável. Analisando apenas a metáfora proposta posso deduzir que o conhecimento não é separável de um sujeito em quem a sua emergência se concretiza. Que o conhecimento após emergir terá a sua própria identidade não completamente previsível à partida. Que essa identidade nova tenderá gradualmente a um processo de maturação e auto emancipação. Que cada conhecimento particular ir-se-á desvelar como uma sonda que gradualmente ganhará consciência do seu domínio e autodeterminação colocando desafios a quem o fez nascer. Aceito também à luz do presente que a imprevisibilidade pode acarretar um factor de mutação espontânea evolutiva, em termos genéticos e biológicos, de teor radicalmente diverso do que é já existente e previsivelmente enquadrável no momento. Aceito tanto o direito a qualquer conhecimento que nasça de determinar epistemologicamente as suas próprias condições de sobrevivência e justificação, porque são as suas em primeiro lugar de modo incorrigível com acesso privilegiado, como aceito com alguma naturalidade a proposta de após a concepção e maturação de um domínio particular do conhecer serem estes particulares em conjunto com outros da mesma natureza a, já sem recurso aos métodos padronizados de interrogação e definição da gestação e emergência primeira, determinarem aquilo em que efetivamente consistem. Fora de reflexões primárias de filiação, olhando prioritariamente para o que eles próprios produzem, comparando, analisando e dissecando diferentes perspectivas emergentes. Consequentemente, é-me permitido prever um germe de epistemologia naturalizada seguindo as ramificações da análise da metáfora proposta no Teeteto. Ou de naturalização fisicalista dos critérios de justificação. Ou de abandono gradual da própria justificação como componente referencial e fim último de uma meta teoria que perde o seu sentido quando não existe nenhuma subordinação necessária de um saber particular perante outro. Quando não faz já nenhum sentido fazer apelo a métodos estritamente filosóficos de ironia e maiêutica face a um saber já produzido. Quando por motivos óbvios considero que o ser que resulta de um parto não é nunca determinável ou conhecível de um modo infalível por qualquer tipo de apriorismo. Quando continuando a entranhar e a tecer nas ramificações da metáfora proposta deduzo a factualidade de uma diferença precisa entre a filosofia que faz nascer conhecimento e conhecimentos, e os conhecimentos que depois de produzidos se reproduzem e procriam. Sobra-me para a filosofia a insaciabilidade por provocar o nascimento de conhecimentos e a necessidade de sobreviver às suas emancipações. Não vejo analisando as ramificações da metáfora de parto e parteiro proposta por Sócrates que caiba à filosofia constituir família adoptiva e cuidar normativamente da prole de conhecimentos que faz nascer.

Vou agora estabelecer uma ponte conceptual tecida como segmento e fio de teia entre a definição tripartida de conhecimento e a concepção aristotélica de causa final, com o objetivo de despoletar a explicitação de um conjunto de interrogações a desembocar no assunto da verdade. O conhecimento pode ser pensado como a finalidade última que dá sentido justificativo a uma crença? Os três componentes da definição tripartida resumem-se a um único movimento a ser concretizado como conhecimento? São três componentes estanques entre si que se aglutinam acidentalmente? São três componentes descontínuos entre si? São a mesma entidade em diferentes graus de evolução? São três partes constituintes de um todo a que se chama conhecimento? Tendem para esse todo como um caçador tende para uma presa? São uma habitação cujo residente, o conhecimento, atravessa sequencialmente num périplo por diferentes divisões? Uma crença verdadeira justificada é ainda apenas e tão só uma crença? É uma crença à qual são acrescentados factores exteriores que não lhe pertencem, verdade, justificação? A verdade existe quando não existem crenças? A verdade existe quando não é possível que as crenças sejam explicitamente listadas? A justificação existe quando não existe a verdade? A justificação existe quando nenhuma atribuição de verdadeiro ou de falso pode ser discriminada? A verdade modifica semanticamente o conteúdo proposicional de uma crença? A justificação aprova a verdade de uma crença sancionando-a de facto como um acreditar justificado? O conhecimento é um conjunto composto por crenças, por verdades, por justificações? O conhecimento é o conjunto das crenças verdadeiras justificadas? A verdade é só o verdadeiro? A verdade é o conjunto dos valores de verdade?

Recordo que a definição aristotélica de verdade equaciona a verdade com a concordância entre um *logos* declarativo e a realidade efectiva do Ser como ele é ou como ele ocorre. Proponho o termo adicional "ocorre" porque as categorias do próprio Ser explicitam diferentes condições em que este pode ocorrer ele próprio. Categorias que lhe pertencem e não ao sujeito. A ocorrência do ser verazmente enunciada por uma proposição abre mesmo assim um novo horizonte para o falso: não apenas a negação absoluta do Ser como tal mas também a descrição errada de um modo particular da sua manifestação. Distancio-me assim da predicação exclusivamente ou tautológica ou negativa do Ser que marca a via da verdade de Parménides bem como da verdade Platónica que ontologicamente se opõe à falsidade de todas as possíveis predicações de particulares, entendidos como mero jogo opinativo de aparências. Aqui reside uma implícita possibilidade de vir a considerar a verdade também como uma propriedade não substancial. Como a natureza de uma relação entre um enunciado e o Ser, que no limite pode ser falsa sem que o Ser a que se refere o seja, assumindo o carácter de uma adequação mais ou menos bem conseguida. A consideração da verdade como uma propriedade não substancial do mundo mas das proposições que o descrevem ou caracterizam e o remeter posterior do verdadeiro ou do falso a um tipo de organização lógica e formal das proposições independente inclusive dos conteúdos factuais referentes ao mundo, está também implícita no corpus Aristotélico se tomar em linha de conta a patente de primeiro criador da lógica formal que lhe é usualmente atribuída, com o que isto implica, e com uma adicional referência à unidade organizacional de sucessão e encadeamento constante de contrários do Logos de Heráclito. Este aspecto organizacional e de encadeamento sucessivo das predicações que permite pensar a justificação como entrincheirada em regras formais de dedução lógica ou mesmo como dependente de dados quantitativos indutivamente inferenciados com vista à maior probabilidade permitida de predição não seria possível sem o advento prévio de uma teoria formal da dedução debruçada sobre as estruturas internas daquilo a que se viria a chamar portadores de verdade. Isto emerge no campo do possível com Aristóteles. Tanto Tarski como Wittgenstein, e inclusive Russell, reformulam a definição tradicional de verdade como correspondência, essa mesma e não nenhuma outra. O primeiro através da criação de um esquema formal de atribuição de valores lógicos a proposições, e o segundo através de uma arquitectura formal desprovida de sentido cujos alicerces permitem a existência do sentido por uma correspondência pictórica de modelo com a realidade ou tudo o que é o caso. Mesmo o empirismo não reducionista e não atomista, critico da analiticidade proposicional dada a origem experiencial de todas as verdades sem excepção, que é defendido por Quine, não consegue evitar após análise cuidada a correspondência com uma experiência ou verificação como critério final da atribuição da expressão "é verdadeiro que" a uma dada proposição. E, talvez, mesmo se uso aqui uma comparação desapropriada, "é consistente que " a um conjunto ou conjuntos de proposições unificadas sob a designação de serem uma hipótese ou uma teoria cujas conclusões pretendem serem portadoras de verdade efectiva. Entendo consistência como a ausência de contradições internas e a impossibilidade de se poderem deduzir contradições de um dado conjunto de proposições entendidas como premissas ou axiomas. Um conjunto de proposições singulares não explicita necessariamente uma teoria e apenas as proposições entendidas singularmente são passíveis de terem condições de verdade satisfeitas ou não. Assim, a um conjunto de proposições não se pode atribuir nunca, senão uma a uma, a hipotética satisfação de condições de verdade, por definição do que significa ser uma proposição singular diferente de todas as outras. Presumindo, com Quine, que quando testamos proposições perante a experiência estas nunca se apresentam singularmente mas sempre como um conjunto de características especificas a que posso denominar de argumentos, ou teorias compostas por argumentos, e que a estes não se atribuem valores de verdade mas sim classificações como validade ou invalidade, correcção ou incorrecção, sabendo que a validade por si só não evita a possibilidade de conclusões contraditórias entre si ao contrário da correcção, que não o permite mas que sempre implica uma confrontação com o que é ou não o caso, só posso deduzir que o decisivo no teste com a experiência não será a atribuição de condições de verdade tal como estas se relacionam com proposições singulares. Mas sim os meios pelos quais decido que uma dada teoria ou argumento é mais apropriado que outro com o fim de justificar uma conclusão, tomada como a consequência lógica ou semântica de um número finito de premissas ou axiomas ou, no limite do problema humeano, que ainda é o problema humano segundo Quine, tomada como condicionalmente mais ou menos provável dada a verdade efectiva de um numero finito de premissas ou axiomas.

De novo sou assim conduzido preferencialmente para a problematização das condições para justificação epistémica, aqui entendida como coerência na edificabilidade de teorias ou argumentos. Mais do que conduzido para a problematização de uma teoria ou definição de verdade entendida como aquilo que permite atribuir valores de verdade a proposições singulares. Mantendo-se como condição de atribuição de valores de verdade a proposições singulares a necessidade de algum tipo de confrontação com a experiência, com factos, com o que o mundo efectivamente diz enquanto fazedor de verdade. Sendo impossível que uma coerência entre proposições diversas justifique por si só a atribuição de um determinado valor de verdade ao conteúdo proposicional de uma crença. A validade de um argumento ou teoria composta por argumentos nunca garantirá, por si só, a sua correção. Basta-me analisar a história da ciência, a sistemática refutação factual de teorias logicamente consistentes, ou de conjuntos de crenças coerentes entre si, para compreender que por si só a coerência não servirá eficazmente como teoria da verdade. Algo mais é pedido para confirmar e justificar a atribuição de valores de verdade a proposições. Nomeadamente a fricção entre as bordas da teia de crenças com aquilo com que holisticamente se deparam, o mundo e a experiência. Esta

cisão entre coerência e/ou regras lógicas de dedução por um lado, e por outro a necessidade de estar sempre dependente em ultima instância da experiência para determinar aquilo que se aceita como verdadeiro permite refutar a utilidade justificativa de termos modais como "é necessário" e refutar a possibilidade de justificar epistémicamente termos como "sempre", bem como permite refutar a própria ideia de justificação através de dedução lógica com a constatação de que mesmo a lei do terceiro excluído não sobrevive incólume à confrontação com a experiência. Qualquer tipo de consequência meramente lógica é inutilizado como critério apriorístico irreversível de justificação de crenças quando o valor de verdade de toda e qualquer proposição é em última instância dependente da observação experiencial. Em rigor nenhuma proposição ou frase é ou não verdadeira em si, logo o valor de verdade de toda e qualquer proposição nunca será infalivelmente atribuído e justificado analiticamente. Em última análise não existem nem proposições propriamente analíticas nem verdades necessárias analíticas. Perco factualmente as hipóteses formais de justificação como certeza, derivadas da distinção entre analítico e sintético, bem como perco a própria possibilidade de isto vir a ser o caso se assumir como premissa verdadeira a proposição segundo a qual nenhuma verdade lógica é estritamente irremissível face à experiência. Devo concluir que o carácter formalmente necessário e tautológico de uma proposição não me garante nunca que seja necessariamente o caso que a experiência não a irá desmentir. Consequentemente que nenhuma justificação existe que não a contingente e por isso mesmo forçosamente falível. Determinada esta conclusão, ou diminuo drasticamente o peso dos critérios de justificação e definição do conhecimento no seu sentido normativo geral o que equivale a abandonar a esperança de vir a encontrar definições conclusivas irreversíveis ou, sem que esta disjunção seja exclusiva, procuro uma justificação assente nos resultados forçosamente falíveis de cada domínio especifico do conhecimento substituindo o dever ser pelo que efectivamente é, na particularidade do caso. Substituindo a normatividade pela mera descrição de padrões, aproximando a epistemologia de uma ciência empírica da cognição e aproximando a filosofia de um inquérito contíguo e continuo com o de todos os outros campos de conhecimento sem divergências intrínsecas de natureza e de grau.

Mas a mera negação da certeza efectiva não implica forçosamente a negação da utilidade da sua procura estritamente metodológica ou existencial e intuitiva. Nem implica forçosamente a absoluta negação de toda e qualquer possibilidade de a certeza vir a emergir imprevisível como ruptura com o que é atualmente o caso. A não ser que se assuma como necessariamente verdadeiro que só o actual é possível e que não há utilidade em procurar o que o actual não pode conter. Negando a certeza não apenas como um dado efectivo que o caso não comporta através de uma inferência de todo o caso que é o meu caso para a totalidade do caso, mas também negando-a como anseio intrínseco pela manifestação efectiva da totalidade do caso como possível conhecimento justificado, não obtenho nada que não seja já demasiado evidente como ponto de partida, se contrastado com a imposição ao conhecimento de um exílio metódico em que o seu objecto nunca é espelhado em definitivo no que é o caso. Constato que se Descartes internaliza os critérios da justificação epistémica numa demonstração racional de cariz apriorístico, se Hume internaliza os critérios da justificação epistémica através da prevalência natural de um instinto indutivo inerente no mental que através de princípios formais de associação se projecta sobre o embate das impressões, se Kant internaliza a necessidade e a universalidade como características do conhecimento visto como ciência às estruturas formais apriori transcendentais do sujeito, é com o aparecimento de novas formalizações e desenvolvimentos da lógica em sentido estrito (Boole, Frege, Russell, inclusive Husserl na análise dos conteúdos da consciência) que tanto a epistemologia como os novos paradigmas da cognição ganham tanto relevância possível como ganham instrumentos capazes de pôr em causa a dicotomia entre interior e exterior de um modo pluridimensional e em múltiplas realizações não linear. Ganham métodos, no sentido estrito do termo, mais extensos e precisos de julgar e propor teorizações do interface ele próprio cujo cerne habita a noção de correspondência entre dois fatores. Para além do simplismo de sistematicamente raciocinar em termos de sujeito versus objecto, de demonstração racional versus verificação sensorial, de critérios de justificação e teorias da verdade dependentes do exterior versus critérios de justificação e teorias da verdade dependentes do interior, de necessidades e universalidades à priori versus contingências e particularidades à posteriori, de predicações puramente analíticas versus predicações sintéticas, sejam à priori ou à posteriori, de realidade real versus aparência aparente, entre um extremo dialéctico e o outro extremo dialéctico. Tanto as ciências cognitivas em geral como a inteligência artificial em particular e as lógicas formais no seu todo permitem pela primeira vez pensar fundadamente a metáfora proposta do parto diversamente da significação biológica que lhe é usualmente atribuível. Refutando ou reconsiderando a uma nova luz a maior parte das deduções estritamente biológicas que lhe estão associadas. A hipótese de uma inteligência artificial forte dotada de consciência, dotada do desejo ou da possibilidade de determinação própria, dotada da possibilidade de proceder à sua justificação existencial intrínseca, é capaz de retirar questões como o direito à vida e como o fazer nascer do campo exclusivo dos suportes estritamente orgânicos e das suas construções teóricas. Fazer nascer ganha ainda um outro sentido quando se aborda o artificial em inteligência, o artificial em consciência, o artificial em intencionalidade, o artificial da artificialidade. Não há nada que em rigor me obrigue a limitar o artificial exclusivamente ou à máquina ou ao orgânico ou a uma combinação dos dois. Essas são apenas as hipóteses com que me é aparentemente mais imediato lançar a teia das possibilidades no presente que agora se atualiza. O artificial no limite ainda não é o caso e no limite não é regido pelo que orgânica e biologicamente é o caso, no limite não é regido por nada que seja naturalmente o caso a não ser que no limite mesmo o artificial não passe de uma naturalidade do caso.

A concepção de um centro da teia de crenças como composto de verdades lógicas mais entrincheiradas é uma analogia parcial. O mesmo ocorrendo com a concepção de uma teia de crenças que toca na experiência apenas nos seus bordos. O centro intencional consciente de

toda e qualquer teia é a estratégia de uma aranha em cujo ventre a teia é produzida e para cujo ventre a teia regressa. Os bordos efectivos de uma teia de crenças estão no ventre da aranha que a faz nascer e porque a faz nascer acessoriamente a produz. Toda a teia é uma experiência da aranha e toda a teia é pensada para estar permanentemente em contacto com a experiência. Ingerida e expelida pela aranha que através dela se desloca, preparando-a para o embate com seres que habitualmente nunca a penetram pelos bordos, mas por qualquer lado. Constituindo-se os bordos como âncoras da possibilidade de experienciar que a teia proporciona e não como experiência. Nenhuma crença se deixa cair como fio de uma teia previamente construída ou em construção. Apenas se pode fortalecer ou reparar a teia segmento a segmento e fio a fio, ou a teia se pode romper e desmoronar face a uma força incomportável de experiência que a pressiona, ou se pode abandonar toda a teia inteira e segmento a segmento, fio a fio, tecer e construir uma nova teia toda inteira noutra localização deixando os restos da anterior, que não foram assimilados no processo de a abandonar, organicamente a esmorecer. A única coisa verdadeiramente entrincheirada no centro de uma teia é quem a faz nascer e quem dela depende para sobreviver. Uma aranha que tece teias. Esta sobrevivência está dependente tanto da invisibilidade da própria teia para a experiência como da invisibilidade na teia da própria aranha que a faz nascer. Para que contra a teia a experiência embata e se deixe ingerir. A ascensão semântica é o privilégio exclusivo da aranha. Fazer nascer é um vector de complexificação e formalização rigorosa de possibilidades capazes de emergir inteiras, justificando-se pela sua efectiva virtualidade passível de vir a ser, sejam-no ou não. Produzir é concretizar efeitos no presente, legislar justificadamente na pergunta resposta do que é efectivamente o caso e de nenhum outro modo. Analisar o que já foi produzido é exactamente analisar o que ainda nele não nasceu, pelo traçar do que efectivamente já é e já foi. Encontro a justificação específica da filosofia na fome da aranha que faz nascer não as crenças mas a teia. Discrimino a estratégia da filosofia como fazer nascer os conhecimentos de que se quer alimentar. Os conhecimentos crenças através dos quais a sua teia é tecida preenchendo o vazio de tudo o que sempre podendo ser o caso, na totalidade de tudo o que é o caso, nunca é nem todo o caso nem a totalidade do caso. Os segmentos e fios através dos quais a filosofia se apercebe mais precisamente da vibração da experiência que a torna insaciável e da qual nunca se sacia, o conhecimento. Cuja verdade é apenas o engodo virtual que atrai a presa do Ser para a sua assimilação como experiência que nasce, que é circunscrita em teia, que é digerida ainda viva e que por fim se consome simultaneamente enquanto é consumida alimentando a gravidez de uma outra tecedura em outra teia ou na mesma, de artificio em artificio ou de milagre em milagre tecendo da insaciabilidade no caso a demonstração impossível da totalidade do caso.

CLÁUDIA GALHÓS

"FIGURAÇÕES MITOGÉNICAS DESTINADAS A DESTRUIR A APATIA"[1]

ALMADA NEGREIROS

A norma ortográfica do texto reflete as opções do autor

COMEÇAR / I

O primeiro número é quatro. Quatro corpos em cena.

A primeira divisão é uma dualidade: aparência de dois homens e duas mulheres – Francisco Pinho, André Mendes, Joana von Mayer Trindade e Ana Rita Xavier. Entram em cena sinais que lançam a imaginação para lugares opostos, paradoxais.

Entre o vermelho e o preto, sobre a pele, inscrevem-se símbolos de geometrias variáveis, que depois se expandem para o traço do gesto no espaço: não é apenas entre as formas circulares e as linhas rectas que se desdobram as múltiplas figurações do humano que, aliás, escapa constantemente à fixação de uma imagem passível de ser reduzida exclusivamente ao humano. É antes permanente metamorfose, evocação de outro, de outro ser, mesmo quando o outro é outro em si mesmo. Mitogénico porque dotado de extrema sensibilidade. Mitogénico porque dispara tanto para o futuro quanto para um passado distante. Mitogénico porque pesa e agrilhoa sem subtileza a consciência ao estar presente. E simultaneamente fora de um tempo-hoje, fora de um tempo passado-presente e futuro. Estando assim, arrancada a um tempo e geografia ou cultura específica, mais profundamente se enraiza numa presença que é afirmação de um estar e profundamente ser no instante em que se está. Renovada urgência desse sentido da presença (reclamada em diferentes modos em distintas épocas do século passado, particularmente nas artes vivas), que se desdobra em espelho de representação, devolvendo, na curva sobre si própria, o caminho para a superação da fantasia, imprimindo uma tatuagem no momento que a absorve na mesma escuridão, que é também abismo e visão do interior, todos os presentes. A respiração, em modulações distintas, é um dos despertares do alheamento.

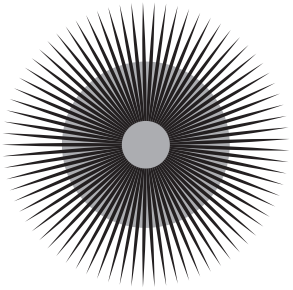
A ocupação espacial desenha uma primeira constelação de lugares-próprios de separação. A primeira divisão, da dualidade, é simultânea de uma outra: quatro. A primeira divisão, da dualidade, que é simultânea de uma outra – quatro – era já também simultânea de ainda outra: um [4X1]. Quatro corpos dividem-se pelo espaço em quatro zonas delimitadas. Estamos já na dimensão da geometria poética que implica, a este existir irrepetível, um sentido mítico, de mistério e até de sagrado.

Cada um, sendo vários à superfície da pele, ocupa o seu espaço e entrega-se à articulação da visão de si e do outro e dos muitos outros em si, no olhar para dentro e para fora, de olhos ora fechados ora abertos para um interior profundo.

Éramos países separados em continentes partilhados,

1 Nota: Este texto partiu de uma primeira escrita que teve a intenção de ser ouvida, no encontro ocorrido no Pequeno Auditório do Rivoli – Teatro Municipal do Porto (a 31 de maio de 2017). Por esse motivo, as citações/excertos foram propositadamente retiradas de suportes áudio, neste caso documentários e entrevistas realizadas pela RTP sobre/ao artista, que aqui (na versão escrita) surgem transcritas mas também com os devidos endereços electrónicos onde, à data da edição final do texto, julho de 2017, estavam disponíveis, não sendo garantido que se mantenham acessíveis durante muito mais tempo, mas esta qualidade de desconhecido inerente ao contexto da nova realidade de suportes digitais, efémera, não controle e domínio dos materiais e conteúdos que fundamentam esta reflexão, está em sintonia com o próprio espírito da peça que o suscita... Acresce ainda o facto de que se procurou manter na transcrição a qualidade do entusiasmo e ênfase oral e empenho físico que o próprio artista, Almada Negreiros, dava às palavras, fazendo corresponder uma visualização dessa implicação, da crença que se expressa com o corpo todo.

credos afastados, que anunciavam um futuro outro. O animismo respira o mesmo desejo do unanimismo, que apela a um universal absoluto, no desejo mágico e sonhador do poeta, do artista, do bailarino, do xamã, do homem comum. As divisões aprofundaram-se, mas há artistas que insistem em tocar esse antes de todas as separações, sem negar a escala celular, singular, rizomática do mundo.



> "O pavor sagrado é próprio do homem; o irracional ignora este receio. A inteligência encontra naquele terror augusto o seu eclipse e a sua prova.
> A sombra é uma; daí o horror. É ao mesmo tempo complexa; daí o medo. A sua unidade faz massa no nosso espírito, e tira-nos a vontade de resistir. A sua complexidade faz com que se olhe para todos os lados em torno de si; parece que há a recear rápidas aparições. Entregamo-nos e acautelamo-nos. Está-se em presença do Todo, daí a submissão, e de Muitos, daí a desconfiança. A unidade da sombra contém um múltiplo. Múltiplo misterioso, visível na matéria, sensível no pensamento. Isto faz silêncio, razão de mais para estar alerta." (in Victor Hugo, "Os Trabalhadores do Mar", de Victor Hugo, tradução de Machado de Assis, edição Martin Claret, São Paulo, Brasil, 2004)

COMEÇAR / II

No contexto particular em que dialoguei com a peça "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, dia 29 de maio, no Teatro Municipal da Covilhã, no âmbito do festival Contradança, tudo começou por começar com uma aparição: há um pequeno morcego que volteia por ali, em permanente fuga para a escuridão, ressurgindo ao olhar nas breves passagens pelo palco. Este começo prossegue sem outros artifícios sonoros para além da própria respiração que se altera, se aflige e atravessa múltiplas formulações rítmicas, correspondentes às tempestades dos corpos, e sem outros artifícios visuais para além da variação da intensidade da luz, a luz que se abre e amplifica, até se esbater em recolhimento novamente. Mas talvez por iluminar assim tanto, cegue mais ainda os olhos. E ver, ver verdadeiramente, com o corpo todo, é um abalo permanente. O apelo ao privilégio de poder ver o espetáculo sabendo ver é sério.

Entra aqui a voz do poeta, Almada Negreiros, sobre o assunto.1

> "Eu enganei-me muitas vezes na minha vida, e sobretudo com a palavra TEATRO. Ainda hoje estou absolutamente SUBJUGADO pela palavra TEATRO, MAS expliquei-me a mim mesmo do que se tratava! Não é o teatro que me interessa! Não é a pintura que me interessa! Não é a escultura! Não é nenhuma arte especial! O que me interessa A MIM é o ESPECTÁCULO! ESPECTÁCULO! quer dizer VER! VER! O espectáculo pode estar onde quiserem mas que ESTEJA e que SEJA VISTO. Olhem que isto de haver no mundo a possibilidade de haver ESPECTÁCULO! que todos saibam ver é sério." [1]

A primeira conexão de cada elemento é de si para si, no interior, profundamente atento ao exterior e seu contexto envolvente. Mas sempre também só. Só. Só desdobrado em múltiplos, numa agitação a cada caso particular. A cada gesto particular. A cada respiração particular.

---

1 Consultado em : "José de Almada Negreiros: artista multimédia" https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/almada-negreiros-arquivo-rtp/

Quando começou este começo havia já uma história. E este segundo, terceiro ou quarto começar é já uma viagem a todo o antes que gerou o momento. O segundo começar é a consciência da apropriação. É começar um recomeço. O re-começo é a primeira afirmação. Na origem da memória?

Cem anos depois do Manifesto Futurista, o terror deste novo século é de ordem distinta da violência do século XX, mas ainda assim assustador. Entranha-se na pele, como xagas, e desperta em cada um crenças antes desconhecidas. Re-liga-se com o passado, e o passado é cada vez mais distante. Por vezes, está para além do tempo, antes da história.

São distintas as razões de reclamação da nova ordem mundial. Esta, para já, é: CHEGA DE PÓS! CHEGA DE PÓS-MODERNISMO, PÓS-VERDADE, CHEGA DE CONDIÇÃO PÓS. PIM!

Escutemos Almada:

> "BASTA! PUM! BASTA!"[2]

Chega de estado transitório que não assume plenamente a sua condição de permanente fluidez e desequilíbrio instalado. Este estado de actualidade actual – como define a pintora Sarah Afonso, companheira de Almada Negreiros, a obra deste – alimenta-se do contraditório, do paradoxo, da carnalidade sensual e material dessa insaciabilidade «ou ao mesmo tempo» a intangilidade, o mito, o arquétipo que é o todo, fruto de memória, esquecimento e operação da imaginação. Afirmemos o novo, o novo novamente, o começar finalmente, o RE: o Re-começar, o Re-formular, a Re-volucionar, o Re-Inventar, Re-imaginar.

Eis novamente as palavras do artista multiforme, num começar que se repete sobre si mesmo, até avançar. São ecos das raízes sagradas que Almada investigou para fundar a sua arte.

> "É espantoso que neste século violento haja ainda quem não repare que a NOovidAaaade chegou finalmente. Chegou da mesma maneira que o diz um pintor, Eugène Delacroix. Ele diz:
> O NOVO EXISTE
> e
> É TUDO O QUE HÁ DE MAIS ANTIGO!
> Os séculos foram sempre vexados pelos anteriores porque eles viviam a interpretação que o anterior tinha feito. Mas, chegamos finalmente a um século em que era de tal maneira uma MULTITUDE de interpretações de vários séculos e milénios sobre o SINAL que era indispensável que viesse o século que dissesse: BASTA! RECOMECEMOS!"[3]

Basta! Pum! Basta!

---

2 Consultado em: Manifesto de Almada Negreiros, dedicado aos "Dantas de Portugal"!
https://www.youtube.com/watch?v=CSRC6-XgSHo

3 Consultado em: Documentário biográfico "Almada & Tudo"
https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/almada-negreiros-arquivo-rtp/

COMEÇAR / III

A luz queima e cega mesmo e é na escuridão da noite, roubados pelos sonhos, distraídos ou esquecidos do controlo da convenção e da norma, que a possibilidade do que se anuncia para vir à existência se insinua e surge no mundo, à superfície da pele, no corpo e na exteriorização do seu signo.

Da permanência imóvel, de aparência de um apaziguamento interior – por muito que o corpo se abale e estremeça por dentro – parte esta obra, mergulhada no negrume que faz apertar o olhar na procura de acompanhar a direcção das presenças. Quatro figuras em cena desenham duas lanças entrecruzadas. Um X que se faz em duas linhas marcadas em pontos distantes por pares de dois a dois. Cada ponto na linha é um corpo manifesto, dado à evidência de um existir. Cada um expressa a sua singularidade por signos traduzíveis em combinações de movimentos, vocábulos próprios, que se vão diferenciando na acumulação de repetições: Ana Rita Xavier estática, braços e mãos alongados às laterais do tronco, para irromper em saltos (a lembrar rituais de uma "A Sagração"?), todos os membros em simultâneo levantados no ar, em tons de ritmos sujeitos aos caprichos do temperamento que os conduz. A lógica que os gera e comanda permanece oculta. Apenas na versão com música (que não é o caso em análise), poderá lançar indícios de relações de reciprocidade e dependência que permitam uma leitura de causa e efeito.

Entre o humano e o mecanizado, entre o urbano e o étnico, entre o contemporâneo e o ancestral desdobram-se os significados sugeridos, em acumulação ou simultaneidade.

As rotações de membros, os ângulos desenhados, as escalas de energia dno ritmo, divergem – são próprias a cada intérprete e múltiplas em cada intérprete. Ana Rita varia aqui na direcção da dobragem de articulações, para cima e para baixo, para os lados, e num balanço para a frente e para trás (como quem salta à corda? ou se inclina sobre um abismo onde quase cai mas retoma a posição?). A acção suscita desenho do humano tribal, crinas e extremidades acrescentadas à figuração apenas como possível sugestão de quem vê, porque nada efectivamente, em termos de materiais extra, se acrescenta. Totens afloram-se à pele. Internos e externos. Dizem do indivíduo mas também da comunidade. A troca de posição da cruz, inicia-se pelas posições da ordem de frente e trás. Esse é o primeiro movimento para uma configuração do caos. As variáveis dos círculos e das linhas decompõe-se e esbate-se num território de desordem. E tudo permanece mergulhado na escuridão.

O mundo quer-se abalado, mas um abalado de sentidos despertos, agitado, convulsivo. No re-começar importa re-nomear, re-forçar, re-inscrever, reabilitar rituais de implicação total no estar, no dar-se e no fazer. A implicação total tem várias possibilidades de significado.

Tomando Almada como patrono e "Da Insaciabilidade" como exemplo, assistimos a pelo menos três começos – estes fora do texto e dentro do espectáculo -, que não resultam necessariamente de três finais, mas antes quedas dos quatro corpos, rupturas da agitação exterior, transições que passam por idas dos quatro ao chão.

A cada começo alcançam estados de consciência, exaustão, sacrifício, auto-agressão, superação, transformação. A implicação total, primitiva, ancestral, despojada, faz parte da peça como sinal de um espírito do tempo, que é uma criação de um original, de uma totalidade implicada, gerada de múltiplas cópias que lhe estão na origem. Eles dão-se, tanto que quase ficam em chamas. E nós em risco de arder.

É deste mesmo "O Mundo" de que fala Eduardo Galeano, em "O Livro dos Abraços".

"Um homem da aldeia de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus. Quando voltou, contou. Disse que tinha contemplado, lá do alto, a vida humana. E disse que somos um mar de fogueirinhas.

O mundo é isso – revelou – Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e figueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chega perto deles pega fogo."

COMEÇAR / IV

Rituais tradicionais, bailado triádico português, geometrias variáveis de uma dança mecânica que denuncia a sua organicidade humana a cada embate, a cada salto, colisão, intrusão do espaço do outro. Brincadeiras de crianças, jogo da macaca (talvez?), combates, contrastes. O peso desse existir, o peso desse insistir, o peso desse não abdicar... todo esse peso transporta um riso que é figuração do humor também. Guerreiros, arlequins, acrobatas de circo, desejos inconfessáveis, fazem parte da mesma geometria secreta da arte, na sua aspiração alquímica, de uma totalidade partilhada por uma população ingenuamente sábia.

O riso nasce também da colisão com a desordem, o estranhamento, e o indecifrável. O homem que se exalta em sátira contra os comportamentos instituídos, contra a imitação, contra os moles, faz de si próprio matéria-prima da obra que cria. Há um "re" que não cabe aqui: "re-trógrado". Contra a tacanhez desmedida, o conformismo burguês, o corpo rebela-se numa crítica impiedosa: contra a apatia, Basta! Pum! Basta!. É imperativo destruir para re-construir.

Eis esse grito de revolução:

"TU! que inventaste a CHATICE e o BALÃO! E que farto de te chateares no chão te foste chatear no ar e que ainda foste inventar os submarinos para te chatear também por debaixo de água. TU que tens a mania das INVENÇÕES e das DESCOBERTAS e que nunca descobriste que eras BRUTO e que NUNCA INVENTASTE A MANEIRA DE O NÃO SERES!,
TU consegues ser cada vez mais BESTA! e a este progresso chamas
CI-
VI-
LI-
ZA-
ÇÃO!
VAI VIVENDO A BESTIALIDADE NA NOITE DOS TEUS OLHOS!
VAI INCHANDO A TUA AMBIÇÃO!, TOLHO!
ATÉ QUE A BARRIGA TE ARREBENTE! RÃ!

SEREI VITÓRIA UM DIA. HEGEMONIA DE MIM.
E tu nem derrota nem morto nem nada. O século dos séculos virá um dia
e
A BURGUESIA SERÁ ESCRAVATURA,
SE FOR CAPAZ DE SAIR DE CAVALGADURA!"[4]

---

4 Consultado em: "A Cena do Ódio" de Almada Negreiros, por Mário Viegas
https://www.youtube.com/watch?v=bm0JxtLdZfk&t=295s

COMEÇAR / V

No fulgor das palavras escutadas, reencontro muito do movimento dos corpos insaciáveis. A peça, assim atirada para o fulgor da desordem, naquele grau de entrega prodigioso, respira a mesma sofreguidão das palavras de Almada quando dizia "atirai-vos independentes para a sublime brutalidade da vida". Materializa-se de carnalidade as ideias, tornam-se visíveis, sofríveis, musculares as palavras. É esse permanente embate, da carne contra o chão, contra o outro, repetido, esmagado, que também está nesta obra. O corpo a embater contra a matéria, a arrastar-se, a arrastar-se, a arrastar-se, a ferida presente, o impacto das nádegas repetidamente contra a terra, o embate.

Mas há outra qualidades do estar. A sós e com os outros. Há, por exemplo, essa tensão entre a virtuosidade ginasticada que ao mesmo tempo se desfaz, como se a exibição não fosse um virtuosismo mas uma deformidade. É isso que transmite, por exemplo, o comportamento físico de André Mendes, a certo ponto da peça. Roda sobre si na fluidez desarmante de um habilidoso, mas o que sobressai não é a manha nem a acrobacia mas aquele temperamento do corpo desequilibrado que não se sustém de pé, que tomba, que se inclina e descai. A arte, e a dança, tem destas coisas: a maravilha está muitas vezes quando arranca a pessoa de um sono profundo. Mantém o pasmo, perante a entrega, urgente, necessária, o domínio, a força, a relação precária entre fragilidade e controlo. A implicação total é um dos vectores desta arte nova de hoje. Perdemos a inocência há muito, mas salva-nos a ingenuidade sábia que importa resgatar. E um dos mais comoventes recursos estilísticos, formais, e até mesmo éticos e morais, é interrogar-se a si próprio e não ficar preso na vaidade do domínio do artifício. A maravilha, é embater contra uma dificuldade e insistir, não fugir dela.

Algumas habilidade são diabólicas. Não são necessariamente relevantes. Como descobriu Almada.

> "Quando era muito pequeno, tinha uma destas habilidades diabólicas de fazer retratos em desenho de gente parecida com as pessoas. As pessoas de casa, as visitas, uma por uma, 'vem e faz este retrato desta senhora, faz um retrato daquele senhor'. Eu fazia tudo, e aquilo satisfazia UNIMEMENTE toda a gente. Eu próprio comecei a sentir uma certa importÂncia em mim. Então, comecei a fixar-me nessa habilidade que eu tinha. Claro que essa habilidade era, como eu acabei de dizer, DIABÓLICA. Não tinha por onde se lhe pegar, era só ela que fazia e não eu. De modo que quando eu comecei a dar mais atençÃo aos traços, acontecia-me o segunte: é que fazia as primeiras linhas e já não fazia as segundas. Eu ficava perante as primeiras linhas COMO UM PERU!, em que se traça um traço de giz no meio do chão e ele não passa para o lado de lá.
> ISTO É QUE EU CONSIDEREI COMO QUALQUER COISA DE MUITO IMPORTANTE!"[5]

COMEÇAR / VI

Procurar nessa gente que se move perante os nossos olhos o que têm que se pareça com pessoas é também da ordem do diabólico. Mistura novamente esquecimento e memória. Esquecimento até da oridem da memória, quando esta está fora do mundo, porque está tão profundamente enterrada nas entranhas do mundo. Dessa magia também se faz "Da Insaciabilidade...", cujo mito fundador toca intimamente a imaginação. Como esse tempo antes do tempo que canta Laurie Anderson, sobre essa ancestral história dos pássaros, chamada "Os Pássaros", que consta de "The Beginning of Memory".

Antes do mundo começar, 'enconta' ela, "num tempo em que não existia mundo, nem terra/ apenas ar e pássaros em todo o lado" a voar em círculos porque não tinham onde aterrar. Quando morreu

---

5 Consultado em: José de Almada Negreiros: artista multimédia
https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno/almada-negreiros-arquivo-rtp/

o pai de um desses pássaros, surgiu o grande dilema: não havia onde enterrar, porque não havia 'chão'. A solução foi enterrar o pássaro-pai na nuca cabeça do pássaro-filho. "E este é o começo da memória/ Porque antes ninguém conseguia lembrar nada/ Eles apenas voavam constantemente em círculos". [6]

O círculo permanece. Não há como lhe escapar. Mas nesta "Da Insaciabilidade" começa surgir uma escrita, que vem informada por um conhecimento que se acumula. É trazida para aqui de outras peças - "O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno" (2015) e "Veleda" (2015), ambas de Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade, são apenas dois exemplos). O traço está cada vez mais firme, quando o quer ser. Umas vezes a grosso, outras a cair para o riso. O começo é um jogo de memória, que também aqui se joga, e de esquecimento e o permanente deambular por voltar a conhecer aquilo que julgávamos ter já aprendido. Ou descobrir um novo conhecimento. Neste trânsito vertiginoso de geometrias variáveis, já se apagou parte do que vivemos, como foram desaparecendo, nos corpos dos intérpretes, os símbolos geométricos, que escorrem como tinta pelo corpo abaixo. O círculo a negro na nuca de André é agora um meio círculo. Os desenhos geométricos, a negro ou vermelho, marcas de assimetrias que são condição do viver, no corpo e nos figurinos dos restantes intérpretes, esbatem-se no suor. O apagamento é tão fundamental aqui quanto a construção e a adição de significado.

Voltemos a Almada

> Há uma coisa que nos guia e que nos conduz e que nos serve de luz, chama-se ME-MÓ-RI-A,mas não nos esqueçamos que o principal da MEMÓRIA estÁ contido no esqueciMENTO que não se impÕe na MEMÓRIA.MEMÓRIA e esqueciMENTO é que é o ABSOLUTO. NÃo é memÓria SÓ, que é uma facilitação, é um caminho, é um atalho."[7]

E porque para despertar da apatia nunca é demais reforçar a importância da implicação, sublinho a exigência da entrega, do labor físico e intelectual que este projecto convoca. E parece justo que a mesma implicação se peça a quem dialoga com a obra.

É dessa ordem o labor , implicação e entrega do corpo todo, memória e esquecimento, absoluto, que se dá a uma poesia que prescruta, incansável, um sinal de luz, mas de pé preso ao chão e à escuridão. O poeta diz, "Há sempre um noite terrível para quem se despede / do esquecimento" (Herberto Helder). É aí que estamos. É nesse abismo que a peça se instala e nos instala. Vibra o terror da banalidade do tempo, que tende a ficar opaco, sem densidade, sem profundidade. Ali não. Ali, a escala é de nervura, de temor e tremor. Do esquecimento arrancado à memória para cravar na carne um sentir que vai longe, tanto ao passado como ao futuro. Tanto ao interior quanto ao exterior, numa vibração que é irrequietude, e que esboça o pressentimento de que, por detrás da visão evidente dos corpos, há uma linguagem secreta do número. E assim se dispõe o trânsito entre, que é da natureza da dança como arte. Porque este 'entre' que não é mais circunstancial, situação pós ou transitória, mas é um novo "que é o que há de mais antigo", este re-começar, que é simultaneamente acumular o apagar o que já foi, sendo várias e multiformes vezes e ser outro outra vez de novo. É pregar ferros nos sentidos e no pensamento para tudo ficar mais disperto, alerta, ligado. Importa ainda mais estar presente no presente, com todo o peso do passado. É uma arte íngreme que aqui se pratica. Exigente e implicada.

> "Todos os meus livros devem ser lidos sempre duas vezes, para os mais inteligentes. E daqui para baixo é sempre a dobrar".

---

6 Consultado em: "The Beginning of Memory" de Laurie Anderson
https://www.youtube.com/watch?v=_RZpphITFM4

7 Consultado em: Entrevista a Almada Negreiros, RTP, 1968
https://www.youtube.com/watch?v=4DdMz5U3qTc

COMEÇAR / VIII

Os artistas não contam nada com a peça. Esta não tem narrativa. É abstracta. A peça em si conta muitas histórias, e esse é um dos aspectos singulares de "Da Insaciabilidade", o que gerou a convocação de apenas algumas para o texto. Há um léxivo próprio que começa a ganhar solidez, entre fragmentos de posições retomam posturas de outras obras, citando-se a si próprio ao mesmo tempo que edifica uma cosmogonia. Há energias, entregas, paralelas a presenças de outras obras. E apesar desse entre-toque, não se confundem. Ana Rita Xavier desfaz-se no chão, o olhar para o céu. No rosto deixa cair inocência na expressão de êxtase, no exacto instante da suspensão do orgasmo. Virginal e pecadora ao mesmo tempo. Francisco Pinho é altitude, é potência no ar das raízes grossas dos troncos de árvores. Joana é transmutação, está ali quando já é outra. Materialização de trevas e raciocínio feroz. Passamos pela unidade e multiplicidade. Jogos de força entre pares, por proximidades ou distâncias de escalas; afirmação de identidade por sexo e afastamento; elas a desabar sobre o corpo deles, repulsão, troca de pares para novamente repelir em todas as configurações possíveis; natureza da relação – conflito, união, amparo, procura do outro. O olhar viaja, em todas as direcções e vindo de todas as direcções. Por vezes, alcança para além do público, para um lugar mais escuro e mais distante. Linhas, direcções diversas, fila em que o primeiro é lançado por via do desenho de uma geometria secreta: o primeiro é atirado para trás; o primeiro é atirado para a frente, contra quem está a testemunhar; o primeiro é rodado, espiralado. Depois novamente o caos. E os instantes de luz, apenas cegam ainda mais. No final, não temos círculo nem quadrado, mas uma ocupação de três – Joana, Ana Rita e André – numa linha exterior – Joana, Ana Rita e André – e Francisco num interior enquinado. Os corpos parados, a respiração em tumulto convulsivo. Estão tão fortemente fora de si, quanto dentro de si, e dentro do dentro de todos. "A partir daqui é sempre a dobrar".

COMEÇAR / 0



ANA MIRA

AFECTIVO PRIMITIVO

UM ESTUDO SOBRE A POTÊNCIA DO CORPO QUE DANÇA A PARTIR DE NIETZSCHE SEGUNDO DELEUZE

A norma ortográfica do texto reflete as opções do autor

> *"La vie, cas particulier (tirer de là une hypothèse concernant le caractère d'ensemble de l'existence), tend à la sensation d'un maximum de puissance; elle est essentiellement l'effort vers plus de puissance; sa réalité la plus profonde, la plus intime, c'est ce vouloir." (Nietzsche, VP, II, 41).*
>
> *"C'est chez le vivant justement qu'on peut démontrer avec le plus d'évidence qu'il faut tout, non pour se conserver, mais pour s'accroître..." (Nietzsche, VP, II, 41).*

Em "Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", de Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade e (2017), quatro *performers* atiram-se para o solo e o ar insistentemente: caem, saltam, correm, giram, dobram-se, encavalitam-se, arqueiam-se, baixam-se, empurram-se, suspendem-se, prendem-se, torcem-se, agarram-se, entalam-se, largam-se, rastejam, lutam e ficam. A sua performance leva o corpo que dança ao limite daquilo que seria por este suportável num grito mudo por uma vida maior. A matriz geométrica da composição do espaço entre os *performers*, e entre as linhas que os ligam à presença de Almada Negreiros (o autor que influenciou esta peça coreográfica), torna-se o caminho percorrido para a metamorfose do corpo que dança.

O esforço incessante daqueles *performers* tende para a "sensação de um máximo de potência", seria isso a vida, enquanto a sua realidade mais profunda é esse querer (do querer) e não apenas a sua conservação — eles lutam por se expandir (Nietzsche, VP, II, 41). A metamorfose daquele corpo que dança, assim como a testemunhei, acontece perto do final da peça coreográfica, quando os *performers* suspendem o seu incessante e duradouro movimento para permanecerem em quietude por muito tempo. De olhos fechados eles estão assombrados por todas as forças que convocaram até ali, ou até mesmo possuídos por elas. De cada poro da sua pele vejo sair calor e vapor. Eles estavam imersos naquela calma inquieta de quando tudo cai na justa vastidão do seu lugar e a seu tempo. Aqueles corpos transmitem-me um sentido de existência conectado a uma vida maior, precisamente aquela que não pode ser capturada, apenas sentida: nada pode pará-los de sentir a intensidade das forças que os atravessam. O esforço daqueles *performers*, ou melhor o excesso desse esforço como forma de insaciabilidade (provavelmente, resultando daí também o milagre humano da transformação do corpo), fá-los descarregar o peso da vida e aterrar num lugar de vibrações mínimas: as "pequenas percepções". Para Gil as "pequenas percepções" são impressões feitas pelos corpos que nos circundam e as quais articulamos no espaço da nossa visão, porque envolvem o infinito e libertam sentidos, revelam-nos ainda capazes de captar "sinais ínfimos e invisíveis que povoam doravante a claridade do espaço. Em busca da linguagem" (2005: 52). O corpo que dança daqueles *performers* já não estava carregado do peso da vida submetida a valores superiores a ela, mas sim da vida que transborda do corpo, se afirma e o liga a outros seres sensíveis orgânicos e inorgânicos, virtual e expressivamente, para quem os observa.

A "forma afectiva primitiva", o tema deste pequeno ensaio de dança e filosofia, designava um "sentimento de potência" em Nietzsche, antes do autor ter tratado o conceito de "potência" como "vontade" (Deleuze 2010: 71). Na interpretação de Nietzsche feita por Deleuze, esse "sentimento de potência"

acarretava a "afectividade, sensibilidade, sensação" de um poder de ser afectado que não seria passividade (Deleuze 2010: 71). Para Nietzsche, a característica "forma afectiva primitiva" tornou-se, mais tarde e na elaboração do conceito completo de "vontade de potência"[1], a "manifestação da vontade de potência" de onde derivam os outros sentimentos (Deleuze 2010: 71). Escreve Nietzsche: "A minha teoria seria que a vontade de potência é a forma afectiva primitiva, da qual todos os outros sentimentos não são senão o desenvolvimento" (VP, II 42). O poder de ser afectado sem que tal fosse passividade, quer dizer que no "movimento que transporta para a frente" não há qualquer entrave; assim "passivo" seria "acto de resistência e de reacção", enquanto que o tender para a potência seria "activo" (Nietzsche, VP, II, 43). Deste modo, a vida do corpo que dança é activa, mesmo no movimento de forças activas e reactivas, desde que permaneça a tender para a "sensação de um máximo de potência" (tal como referimos anteriormente), voltada sobre si mesma, transportada pelo querer que apenas quer, em movimentos de expansão e superação.

Recordo a concepção do corpo em Nietzsche, na esteira de Espinosa, ou seja, não se sabe o que pode um corpo por não se saber "do que ele é capaz, que forças são as suas nem o que elas preparam" (Deleuze 2010: 44). Aquilo que define um corpo é "essa relação entre as forças dominantes e as forças dominadas" e é por isso que um corpo, como relação de forças, pode ser "químico, biológico, social, político" – um corpo constitui-se, desde que duas forças, não iguais, entrem em relação (Deleuze 2010: 45). Grosz sublinha o "activo" do corpo, "em ambos os seus níveis intraorgânico ou celular e como um organismo total, integrado, um animal, que é activo, a fonte e o sítio para a vontade de poder e o movimento de forças activas (assim como reactivas)" (1994: 122). Segundo a autora, a auto-expansão e auto-superação do corpo vem precisamente dessa sua actividade que resultaria no conhecimento e no poder ou potência (1994: 122).

Ao estabelecer uma relação de ressonância entre o conceito de "vontade de potência" e o corpo que dança dos *performers* da peça coreográfica aqui em estudo, é possível constatar que a luta a que assisti naqueles corpos é por "sobrevivência" (e não conservação), "aumento", "superação de si-mesmo ao nível das células, tecidos, órgãos", continuando com a concepção nietzschiana do corpo segundo Grosz (1994:122). Ao mesmo tempo, a oposição de Nietzsche ao atomismo implicava que as forças e as energias do corpo não eram reduzidas a "átomos, partículas elementares, objectos ou órgãos", pois o corpo era feito de forças, micro-vontades, que lutam entre si por supremacia" (Grosz 1994: 122).

Deste modo, pode dizer-se que ao corpo empírico dos *performers* corresponde uma dose de potência que o excede e metamorfoseia no corpo de forças (virtual) da experimentação, que, por sua vez, consiste em ambos o corpo que dança e a sua própria condição de dançar. O esforço e a luta daqueles *performers* consistiu no programa experimental em que se lançaram e o qual testemunhei como espectadora. Esse programa abriu o corpo que dança às forças que o atravessam, para tal foi preciso que ocorre-se uma metamorfose do corpo capaz de o desdobrar em múltiplos e mínimos movimentos virtuais. A metamorfose do corpo é precisamente essa passagem do corpo empírico para um corpo em devir (o devir das forças que o atravessam e o compõem); na terminologia de Deleuze, "um devir sensível" em que "toda a sensibilidade não seria senão que um devir das forças" (Deleuze 2010: 72). Para compreender esse devir sensível das forças, o qual observei na metamorfose daquele corpo que dança, depois da luta e quando fica envolvido pelas "pequenas percepções" (ver acima), é preciso regressar à relação entre forças activas e forças reactivas, pois elas são as qualidades da força que levam à "vontade de potência" cuja manifestação era, para Nietzsche, a "forma afectiva primitiva" (Deleuze 2010: 71). Teria de fazer ainda parte deste estudo, junto com outros aspectos que não é possível aprofundarem-se aqui, a concepção nietzschiana do eterno retorno, num movimento de afirmação da vida e, ao invés do tempo cíclico, pelo diferente na repetição (tal como Deleuze elaborou na sua obra).

Num corpo, como relação entre forças, o acaso é o elemento que imprime o "arbitrário das forças que o compõem" (Deleuze 2010: 45). É por isso que o corpo é "fenómeno múltiplo", composto por uma pluralidade de forças irredutíveis ao nível microscópio das "pequenas percepções" (ver acima). O corpo que dança daqueles *performers* são ambos em si e na sua interacção, ou conflito, uma multiplicidade de forças que ganham domínio ou se tornam subordinadas à dominância de outras. Mais especificamente, no corpo, o "activo" (forças superiores ou dominantes) e o "reactivo" (forças inferiores ou dominadas) são as qualidades que exprimem a relação da força com a força (Deleuze 2010: 45).

As forças activas têm a particularidade de estarem voltadas para si mesmas no sentido da sua expansão e do limite do que podem. A força activa é "plástica, dominante e subjugante", ela vai "até ao final do seu poder [ou potência]" e "afirma a sua diferença, (...) faz da sua diferença

---

1 O conceito de "vontade de potência [ou poder]" consistiu num projecto de escrita abandonado por Nietzsche, ficando apenas em forma de fragmentos póstumos. Mais tarde, esses fragmentos foram compilados pela sua irmã de um modo não legitimado. Na edição crítica – NIETZSCHE, Friedrich (1999), Kritische Studienausgabe, Herausgegeben von Colli, G./ Montinari, M., Berlin (New York: De Gruyter, Neuausgabe), 15 vols. – não existe o livro intitulado "Vontade de Potência", apesar de o mesmo existir em edições francesas e inglesas, entre outras.

um objecto de prazer e de afirmação" (Deleuze 2010: 69). As forças reactivas, voltadas para as activas e não mais fracas que estas, reagem às forças activas ao separá-las do seu poder e ao convertê-las em forças reactivas: as forças reactivas "separam a força activa daquilo que ela pode (...) tornando-a reactiva" (Deleuze 2010: 64). As forças reactivas, não perdendo a sua quantidade de força, asseguram as "condições de vida e as funções, as tarefas de conservação, de adaptação e de utilidade" (Deleuze 2010: 46). Para que as forças reactivas se tornem activas, a negação tem de ser convertida em potência de afirmação (Deleuze 2010: 202). Enquanto as forças activas "escapam à consciência (...essencialmente reactiva)", a sua actividade essencialmente inconsciente ilimita o que um corpo é capaz de fazer ou alcançar, por isso tornando-o superior (Deleuze 2010: 45). Por um lado, a plasticidade e a energia do corpo, a sua capacidade de devir, expandir, superar e, por outro lado, a mobilidade das forças activas que o compõem, implicam o "tender para a potência" de um corpo que se metamorfoseou (Deleuze 2010: 48).

Na relação da força com a força, em Nietzsche, Deleuze analisa o elemento diferencial como a essência da força: "as forças têm uma quantidade, mas elas têm também a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade (...) quer dizer a afecção que cumpre efetivamente a sua potência" (2010: 48). No pensamento filosófico de Nietzsche, a negação da diferença na força acontece na negação da vida e na depreciação da existência, sob o regime das forças reactivas e das formas principais do niilismo: o ressentimento, a má consciência e o ideal ascético (resumidamente). À semelhança da negação da diferença na força, o eterno retorno seria então regido pelo princípio "da reprodução do diverso enquanto tal, aquele da repetição da diferença" (Deleuze 2010: 52). O eterno retorno não seria o equilíbrio do retorno do mesmo, mas da diferença e da sua repetição; sendo que a este último princípio Nietzsche, segundo Deleuze, denomina por "vontade de potência" (2010: 55).

A "vontade de potência", aquilo que quer (enquanto a força é aquilo que pode), consiste num "complemento da força": a "vontade de potência atribui à força "um querer interno" (2010: 56). A "vontade de potência" nasce imbricada na relação plástica e de metamorfose entre forças (plástica e de metamorfose devido ao acaso), ela é "o elemento do qual decorre, a cada vez, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, regressa a cada força" (Nietzsche in Deleuze 2010: 56). Em termos de qualidade, a "vontade de potência" afirma e nega e a "força" age e reage (Deleuze 2010: 61). Uma força é afectada por outras e esse poder de se ser afectado consiste na manifestação da "vontade de potência"; assim, a força de um corpo é esse poder de ser afectado por "maior número de maneiras" que "exprime a sua potência" (Deleuze 2010: 70).

É preciso que o corpo que dança entre em relação para exercitar a sua potência, ele tem de lutar e de ultrapassar a resistência que o mantém no regime da homeostasia. Todos os movimentos que testemunhei no esforço dos *performers* da peça coreográfica em análise, eram como um grito mudo de invocação a uma afectividade, sensibilidade não perdida, mas que precisava de ser afirmada na sua diferença a cada devir sensível da relação entre forças. Para tal, eles intensificaram as sensações do corpo que dança, nele escavaram todos os seus poderes até que uma vontade se manifestasse na sua expressão, senda esta liberta pelo pó húmido e quente daquelas vibrações mínimas vindas dos poros da pele e de onde me chegavam as imagens e os sentidos em busca de uma linguagem mais corpórea e incorpórea, ao mesmo tempo. Por um "sentimento de potência", nas palavras de Nietzsche, que viria a consistir na "manifestação da vontade de potência" ela mesma, a "forma afectiva primitiva" convoca o sensível da força: a "sensibilidade diferencial", ao mesmo tempo primeira e em incessante retorno da diferença na repetição que atravessa o corpo que dança, se este a auscultar, em suas sucessivas e fluídas formas expressivas.

Em Nietzsche, a noção de "primitivo" refere-se aos fundamentos, mas não no sentido originário nem cronológico, e ela não pode deixar de ser reportada à influência de Schopenhauer na elaboração do conceito de "vontade de si" em que o ser (cada ser) é "vontade de potência", em termos de tensão e pela afirmação em si mesmo. A noção de "afectivo", vinda de Espinosa e tal como o nome indica, refere-se ao afecto, onde a "vontade de potência" consiste no poder de afectar e ser afectado. A "forma afectiva primitiva", tal como analisada acima, implica que cada sentimento seja uma manifestação da "vontade de potência".

A partir da "forma afectiva primitiva", o problema consiste em perceber em que termos se poderia compreender o termo afectivo primitivo. À "forma" em Nietzsche, Deleuze acrescenta o facto dessa forma poder surgir em "devir sensível", embora em Nietzsche a forma já implicasse uma tensão que se repete, onde Deleuze analisa o movimento da diferença. No corpo que dança através de formas em mutação, o que é, então, o afectivo primitivo a partir da noção de "forma afectiva primitiva"?: a diferença na sensação do corpo que dança capaz de manifestar, através das formas em devir-sensível, uma vontade de potência como afirmação da vida.

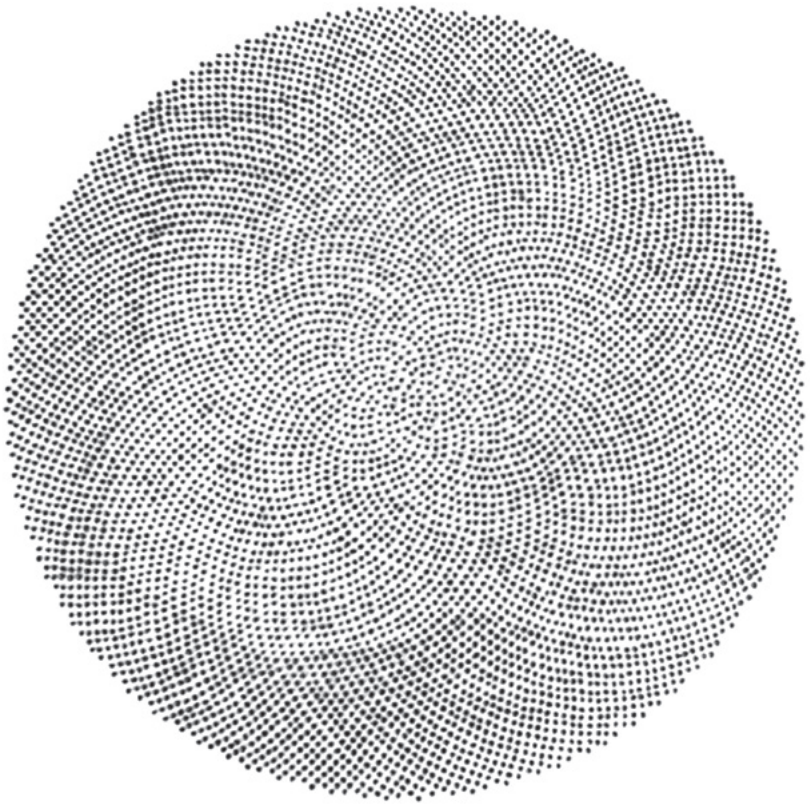
Deleuze escreve:

> "De facto, a vontade de potência reina mesmo no mundo inorgânico, sobretudo não existe mundo inorgânico. Não se pode eliminar a acção à distância: uma coisa atrai a outra. Eis o facto fundamental...Para que a vontade de potência possa manifestar-se, ela tem necessidade de percepcionar as coisas que ela vê, ela sente a aproximação daquilo que lhe é assimilável" (2010: 71).

Não sei o que viam aqueles *performers* ou que forças persentiam ser-lhes assimiláveis, vi a sua luta, o movimento do querer da vontade, o poder da força, a sua afectibilidade, a liquidação de qualquer entrave para continuar a exercitar a vida, a expandir o corpo em direcção àquela proliferação de imagens quase impercetíveis que estalaram no meu corpo, manifestando uma vontade de potência como matéria de uma sensibilidade.
O embate do corpo a corpo quando os *performers* da peça coreográfica em estudo se atiram para o solo e o ar, leva o corpo ao limite daquilo que seria por ele suportável e fá-lo entrar num excesso de si mesmo onde a fraqueza e a força se tomam por assalto. Eis o ponto supremo das vísceras em luta pela vida, a reviravolta e a descarga energética trazida à superfície da pele daqueles corpos. Eles suportam tamanha força porque se metamorfoseiam e transmutam o próprio sentido do sensível. Eles abrem-se ao mundo e com ele vibram, aí o afectivo primitivo, esse elemento diferencial na sensação que transporta o corpo que dança num devir-sensível das formas e manifesta uma vontade de potência num movimento (numa luta) de afirmação da vida; enquanto os corpos espelham nos meus olhos pequenas e fortes potências de vida.
Dizer sim à vida, por abundância, desejo ou acumulação da força – tal como o fez o corpo que dança naquela peça coreográfica, na sua luta por superar a resistência do organismo e se abrir a forças que o atravessam – consistiria primeiro na metamorfose de um corpo. Esta metamorfose implicaria um acolhimento da vida pelo corpo empírico ao tornar-se um "vir-a-ser" do corpo de forças da experimentação na dança (Pelbart 2013: 108). Segundo, a pequena morte daqueles corpos arrasta consigo uma derrocada dos sentidos num tempo ainda por vir, por esta razão vai ser preciso continuar a pensar o que é o sentido do sensível na dança e na filosofia.
Concluindo por agora, no mundo também em expansão da dança e filosofia, convocado pelo projecto "Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", de Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade (2017) e suas actividades (peça coreográfica, formação, encontros, escritos de artistas e filósofos, a presente publicação), apela-se ao papel do corpo na produção de sentido, onde, segundo o projecto nietzschiano, a potência e também o conhecimento viriam da actividade do corpo.
Ao pensar "a forma afectiva primitiva" como manifestação da "vontade de potência" no corpo que dança, compreendendo esse corpo como relação entre forças, entra-se no campo da "sensibilidade das forças" (Deleuze 2010: 72). Ao problematizar sobre o que pudesse ser o afectivo primitivo, enfatizou-se a afectividade, a sensibilidade, a sensação de um corpo que dança de modo a discernir a diferença na sensação que manifesta, através do "devir sensível" das forças e suas formas expressivas, uma "vontade de potência" como afirmação da vida (este estudo continuará).
Na dança e filosofia, a metamorfose do corpo e a inerente transmutação do sentido do sensível pelo movimento do corpo e da escrita, apela à coragem de se conseguir mais espaços como o que este projecto incitou, com ainda mais tempo para a relação entre a dança e a filosofia como prática, com a sua luta e a sua pulsão vinda de uma vontade de potência; por movimentos de afirmação da vida, ao encontro dos seres sensíveis e selvagens, orgânicos e inorgânicos, em mutação, através de incessantes lançamentos para o solo e o ar. Diante do abismo, dançar ainda.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. Nietzsche et la Philosophie, Presses Universitaire de France, Paris, 2010
GIL, José. A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia, 2ª ed., Relógio d'Água, Lisboa, 2005
GROSZ, Elizabeth. Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism, Indiana University Press, Indianapolis, 1994
NIETZSCHE, Friedrich. La Volonté de Puissance I, II, Gallimard, Paris, 1995
PELBART, Peter Pál. O Avesso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento, N-1 Edições, São Paulo, 2013



Amina Ahmed, Invocation: 'The Golden Rule' (Seed 1), 2016.
Fonte: http://manacontemporary.com/amina-ahmed/

O DHIKR: ATRAVÉS DO LABIRÍNTICO CÍRCULO DA INFINIDADE

ANA TOMÁS

Prelúdio: Possessões

O ritual repete-se sob os auspícios da aurora e do crepúsculo; como num ciclo que acompanha o movimento do sol, a flama prostra-se diante dele em reverencial consonância. Os corpos percorrem o quadrado azul, mediados por um labiríntico caos; *"a repetição é o símbolo de eternidade numa espiral de movimento"*.[1] Como charcos de água, percorrem espelhos enlaivados por estilhaços de vermelho-fogo, fantasmas de reflexos. Os rasgos dos rostos, infetados, são sóis de carvão que em chamas, trazem escuridão aos nossos mundos, agora num repouso febril.

Os limbos ruidosos expurgam-se em possessões. Pernas e braços numa amálgama, dão lugar a novas constelações de possibilidades. A cada fôlego, o corpo já não é o mesmo, não se repete; em cada gesto, a morte de um estado anterior conducente à perpétua epifania de fénix.

Em "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", os corpos partem de opostos distribuídos num quadrado — posicionados como corpos-campanário em pontos cardeais — até se dissolverem num círculo. Nos espasmos dilacerados dos corpos, os gestos manifestam-se em *presenças*, que partem de um íntimo em direção a um exterior; para depois retornar à sua origem.

Tal como no *dhikr*,[2] os corpos atingem a inteleção das verdades divinas no interior dos corpos; num *ênstase* ou descida sobre si-mesmos.

---

1 M. Osaki, "Tanabe's Dialectic of Species as Absolute Nothingness" in *Nothingness in Asian Philosophy*, ed. J. Liu, and D. L. Berger (New York: Routledge, 2014), 288.

2 Na romanização de palavras em língua árabe procurei, sempre que possível, seguir as normas do *International Journal of Middle East Studies*.

I. O Dhikr

> *"Every station [of dhikr] has a certain rank, audible or silent. First He leads them to dhikr of the tongue, then to dhikr of the animal soul (nafs), then to dhikr of the heart (qalb), then to dhikr of the soul (rūḥ), then to dhikr of the secret (sirr), then to dhikr of the hidden (al-khafī), and then to dhikr of the innermost hidden (akhfā al-khafī)."*
>
> *"The dhikr of the animal soul is not heard as sounds or letters, but only as feeling and inner movement."*
>
> *"The dhikr of the secret consists of witnessing the unveiling of divine secrets."* [3]

O *dhikr* (ár. "rememoração") constitui uma forma de devoção na qual os participantes utilizam várias expressões que repetem ritmicamente, permitindo atingir um estado extático (ou de ênstase, segundo alguns autores). Estas podem ser pronunciadas em voz alta (*djalī*) ou em voz baixa (*khafī*). [4]

Nas várias confrarias sufis (*ṭarīqah*), existe uma dupla tradição: a do *dhikr* solitário (em voz alta ou em voz baixa) e a do *dhikr* coletivo (*dhikr al- 'awāmm*), em voz alta.[5] Cada *dhikr* centra-se numa frase diferente, sendo que cada frase utiliza diferentes pontos focais e padrões de respiração, de modo a permitir que a mente do discípulo se concentre num aspeto particular da presença divina.

Uma das frases utilizadas é a primeira parte da shahāda ou declaração de fé.[6] Este *dhikr*, referido como "negação e afirmação" (*nafi wa isbat*), centra-se na frase *'lā ilāha illā 'llāh* ("não existe Deus que não seja Deus"). A primeira parte negativa da frase ("não existe Deus") deve ser pronunciada de modo que a respiração comece desde o peito esquerdo e se movimente para cima e para fora do corpo, através do ombro esquerdo. A segunda seção desta enunciação, que afirma a Unidade de Deus ("que não seja Deus"), é então dirigida para dentro, permitindo a purificação do coração.[7]

Outra das práticas centrais inclui o *dhikr* al-asma' *al-husna* ("rememoração dos nomes ou atributos divinos"). Nesta, o *murīd* (discípulo ou devoto) aproxima-se de Deus (ou do Divino) através de entoações coletivas e rítmicas nas quais são mencionados os noventa e nove nomes de Deus (ou atributos divinos),[8] executando movimentos corporais rítmicos (*tafqir*).[9]

---

3 A. El Shamsy: "Returning to God Through His Names: Cosmology and Dhikr in a Fourteenth-Century Sufi Treatise", in *Essays in Islamic Philology, History, and Philosophy*, ed. A. Korangy, Wheeler M. Tackston, Roy P. Mottahedeh, and W. Granara (Berlin: de Gruyter, 2016), 224. *Sirr al-Asrār, The Book of the Secret of Secrets and the Manifestation of Lights*, tem sido erroneamente atribuído a 'Abd al-Qādir al-Jīlānī (m. 1166). *Sirr al-Asrār*, foi escrito por Yūsuf al-Kūrānī (m. 1367), um Sufi Curdo que se instalou no Egito.

4 L. Gardet, "Dhikr", in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, Vol. 2, ed. B. Lewis, Ch. Pellat, and J. Schacht (Leiden: Brill, and Paris: G.-P. Maisonneuve & Larose, S.A., 1977), 230-33. Existem várias práticas associadas ao dhikr (variando também de acordo com as diferentes confrarias sufi) que não foram aqui tratadas. O presente texto reveste-se assim de um caráter introdutório, procurando estabelecer um diálogo com a peça "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão.

5 Gardet, "Dhikr", 231.

6 Ibid. A *shahāda* constitui um dos cinco pilares do Islão. A shahāda pode ser dividida em duas partes: *lā 'ilāhah illā 'llāh* ("não existe Deus que não seja Deus") e *muḥammadun rasūlu llāh* ("Muḥammad é o profeta de Deus"). É também o primeiro dos cinco pilares do Islão (*arkān al-Islām*): *shahādah, ṣalāh* (oração), *zakāt* (tributo religioso), *sawm* (jejum durante o Ramadão) e *hajj* (peregrinação anual a Meca que deve ser feita pelo menos uma vez na vida, por todos aqueles que possuam os meios financeiros para tal).

7 Ibid.

8 "Abu Huraira reported Allah's Messenger (may peace be upon him) as saying: There are ninety-nine names of Allah; he who commits them to memory would get into Paradise. Verily, Allah is Odd (He is one, and it is an odd number) and He loves odd number. And in the narration of Ibn 'Umar (the words are): 'He who enumerated them'" (Ṣaḥīḥ Muslim, Book 35. *The Book Pertaining to the Remembrance of Allah, Supplication, Repentance and Seeking Forgiveness* [Kitab Al-Dhikr], no. 6475). No entanto, os intelectuais muçulmanos concordam unanimemente que este ḥadīth (lit. "narrativa", "relato"; registro das tradições ou ditos do Profeta Muḥammad, considerados como uma importante fonte de lei religiosa e orientação moral) não implica, necessariamente, que Deus tenha apenas noventa e nove nomes. Ver também Qurʾān 17: 110: "Say, 'Call upon Allah or call upon the Most Merciful. Whichever [name] you call — to Him belong the best names.' And do not recite [too] loudly in your prayer or [too] quietly but seek between that an [intermediate] way".

9 M. Frishkopf, "*Tarab* in Mystic Sufi Chant of Egypt", in *Colors of Enchantment: Theatre, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East*, ed. S. Zuhur (Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2001), 247.

O *dhikr* ocasiona assim uma euritmia entre o microcosmo e o macrocosmo: entre o divisível e o indivisível, entre o visível e o invisível, entre o quadrado da terra e o círculo do céu. Permite tornar o invisível (*al-ghayb*), em *manifesto* ou *tangível*; como um elo entre o *az-zāhir* (exterior ou exotérico) e o *al-bāṭin* (interior ou esotérico).

Al-Ghayb, na linguagem corrente, *ghayb* (ou *ghayba*), poderá ser traduzido por "ausente";[10] mas, frequentemente, *ghayb* designa tudo aquilo que está escondido, inacessível aos sentidos e à razão — por conseguinte, omisso do conhecimento humano e da ciência divina. Podemos interpretá-lo assim como "mistério"[11] ou "mistério absoluto de Deus". No entanto, este conceito aplica-se também ao mundo invisível tomado no seu conjunto. É frequente a distinção entre *'ālam al-ghayb*, mundo do mistério invisível, criado ou incriado (acessível apenas através da contemplação), e o mundo sensível, chamado de *'ālam al-mulk* (o mundo físico de existência ou esfera das formas materiais).[12]

Al-ghayb pode ser ilustrado a partir do motivo decorativo presente em algumas mesquitas; um círculo interior, rodeado por motivos brancos e pretos. O círculo preto, vazio, no centro do quadrado, refere-se a Deus como "o Ausente", "o Oculto" ou *al-ghayb*. *c* não é unicamente um espaço metafísico do desconhecido, exterior ao mundo visível; é também um lugar interior de mistério dentro de todos os seres vivos. Cada forma de vida, existência, poderá ser por isso vista como manifestação (*aya*) do divino. O círculo exterior do motivo representa a dualidade e ambiguidade do mundo criado: humanos, djinns (seres feitos de fogo sem fumaça) e anjos.[13]

Fontes Naqshbandīyah (uma confraria sufi) mencionam cinco níveis de *dhikr* interior, cada um correspondendo a uma substância espiritual subtil (*laṭīfa*): "o coração" (*qalb*), "o espírito" (*rūḥ*), "o eu interior" (*sirr*), o "eu escondido ou oculto" (*khafa'*) e "o eu mais escondido" (*akhfa'*). O primeiro é o "*dhikr* do coração" (*dhikr-i qalbī*), depois o do espírito, que é pronunciado no lado esquerdo do peito, abaixo do mamilo. Ulteriormente, o *dhikr* do "eu interior", pronunciado no lado direito do peito, e seguido pela rememoração do "eu escondido ou oculto", executado no lado esquerdo do peito e significando a ausência (*ghayba*) do eu. A última etapa é o *dhikr* do "eu mais escondido", que ocorre no centro do peito e traduz-se pela aniquilação do eu (*fana'*).[14]

Uma das finalidades da prática do *dhikr* é, por conseguinte, atingir o estado místico de *fanā'*; aniquilação ou dissolução [do eu] em Deus. O fenómeno de *shaṭḥ* (ár. "divagação") ou *shaṭaḥat* (pl.)[15] — que preferi aqui traduzir por "expressão" ou "enunciação extática" — é um dos exemplos de frases inspiradas pelo divino, que poderão ocorrer aquando do estado místico de *fanā'*. Evocando a possibilidade de uma união com Deus, conduzem a discursos ou a atos de inspiração divina. Exemplos dessas "epifanias discursivas" são as de autores como Abū Yazīd al-Bistāmi (m. 874), "Glória a mim, tão grande é a minha majestosidade" (*subhani ma' a'zama sha'ni*), al-Ḥusayn b. Manṣūr al-Ḥallādj (m. 922), "Eu sou a Verdade" (ana'l- ḥaqq),[16]Al-Wāsitī (m. 932), "Atos rituais são apenas impurezas" ou ainda, Ibn Abī'l Khair (d. 1049), "Sob o meu manto, só existe Deus".[17]

---

10 *Ghayba* colocada em relação com shuhūd, "presença", constitui um termo técnico do Sufismo.

11 *Al-ghayb*, o Mistério, poderá ter três léxicos possíveis: (1) o sentido religioso corrente: mistério do Decreto divino, desconhecido de Si, revelado parcialmente pelo texto corânico; (2) o mundo invisível que a magia, ocultismo, astrologia se esforça por penetrar; (3) no Sufismo, *al-ghayb* designa, segundo os contextos, a realidade do mundo para além do sentido e da razão discursiva que a gnose *(ma'rifa)* experiencia, a hierarquia dos mundos invisíveis — os entia desses mundos, e até ao mundo da Essência divina. Ver D. B. MacDonald [L. Gardet], "Al-Ghayb", in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, Vol. 2, ed. B. Lewis, Ch. Pellat, and J. Schacht (Leiden: Brill, and Paris: G.-P. Maisonneuve & Larose, S. A., 1977), 1049.

12 MacDonald [L. Gardet], "Al-Ghayb", 1049.

13 B. Drieskens, Living with Djinns: *Understanding and Dealing with the Invisible in Cairo*, (London, San Francisco and Beirut: Saqi Books, 2008), 135-36.

14 J. J. Elias, "Sufi Dhikr Between Meditation and Prayer", in *Meditation in Judaism, Christianity and Islam: Cultural Histories*, ed. H. Eifring (London and New York: Bloomsbury, 2013), 198. Na segunda parte deste texto, retomarei a discussão sobre os diferentes tipos de dhikr em referência ao tema de viagem (interior) rumo ao Divino.

15 P. Lory, "Les Paradoxes Mystiques: L'Example de Shibli", L'Orient des dieux, Vol. 1, No. 1 (2001): 61-82. Ver também El-Sayed el-Aswad, *Muslim Worldviews and Everyday Lives* (Lanham, Maryland: AltaMira Press, 2012), 82.

16 C. Ernst, "Shaṭḥ", in Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle Édition, Vol. IX, ed. C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs, and G. Lecomte (Leiden: Brill, 1998), 373-74. No entanto, estas frases são algo controversas, sendo vistas por alguns como blasfemas. Para uma leitura mais aprofundada sobre o fenómeno de shaṭḥ, ver C. W. Ernst, *Words of Ecstasy in Sufism* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1985).

17 P. Hardy, "Islam in Medieval India", in *Sources of Indian Tradition*, Vol. 1, ed. Wm. Theodore De Bary (New Delhi:

Existem também descrições etnográficas relativas a estados de transe acidentais, de mulheres que se encontram, por exemplo, no quarto (ou sala) adjacente ao local onde os homens se reúnem para uma dada cerimónia de *dhikr*. Não apenas os cânticos destes homens não são destinados aos ouvidos destas mulheres, como são também executados de modo a tentar induzir um tipo diferente de transe sobre si-mesmos.[18]

Não estranho, por conseguinte, que, em "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", os próprios espectadores possam partilhar desse estado de possessão que parece afligir os bailarinos. A rítmica bateria que acompanha esta performance, poderia ser um dos muitos instrumentos musicais utilizados nas cerimónias do *dhikr*: *ney* (flauta), *daf* (membranofone), *bandir* (membranofone), *kudüm* (membranofone), entre outros. Podemos então falar de dois círculos que, apesar de distintos, a dado momento confluem. O círculo dentro do qual os artistas se movimentam, jamais transgredido. E o círculo formado pelos espetadores, aos quais lhes é dada a possibilidade de participarem das interjeições dos corpos de energia, que ecoam no interior do primeiro círculo.[19]

II. O DHIKR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

"Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach"[20]

ʿĀʾishah al-Bāʿūnīyah (d. 1517) assevera como o *dhikr* constitui um ato poético essencial e que enseja afervorar a imaginação criativa.[21] Essa ideia está presente na sua obra poética, na qual encontramos estados meditativos, que alguns autores denominaram de "poesia de rememoração", profundamente associados à prática do *dhikr*.[22]

É esta ideia que procurarei tratar nesta segunda secção do meu texto: a prática espiritual e ritual associada ao *dhikr*, enquanto processo criativo. O propósito foi o de encontrar abordagens de representação do *dhikr* e da relação com o Divino, na arte contemporânea. Para isso, selecionei alguns artistas que trabalham estas questões, procurando colocar em diálogo estes trabalhos com a peça "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão.

Amina Ahmed (n. 1964) refere como a arte contemporânea exclui frequentemente a prática espiritual:[23] "*in contemporary realms of art it is difficult to speak about spiritual practice without entering into debate of whether or not there is a higher being as well as the relevance and persuasive capacity of spiritual practice itself*".[24] No entanto, é possível afirmar como o debate em torno das questões emergentes da interseção entre a espiritualidade e a arte contemporânea, tem assumido cada vez mais relevância.[25]

Motilal Banarsidass [with arrangement with Columbia University Press], 1988), 414, trad. minha. Neste capítulo são oferecidos vários exemplos de expressões proferidas pelos místicos durante o estado místico de fanā'.

18 G. Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985), 108.

19 A propósito dos contextos de espaço ritual: "In addition, ritual place contexts are known by various terms, including dā 'ira or ḥalqa (circle), and majlis (session), and are frequently governed by calendrical acknowledgment of sacred times". Ver J. Renard, *The Historical Dictionary of Sufism* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015), 260. Ver também a definição de dā 'ira, "circle, ritual arrangement in a recollection ceremony" (ibid., 342).

20 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, Vol. 10 (Summer 1967).

21Th. E. Homerin, "'Recalling You, My Lord': ʿĀʾishah al-Bāʿūnīyah on Dhikr", *Mamluk Studies Review*, Vol. 17 (2013): 130-154.

22 Homerin, "Recalling You, My Lord", 136.

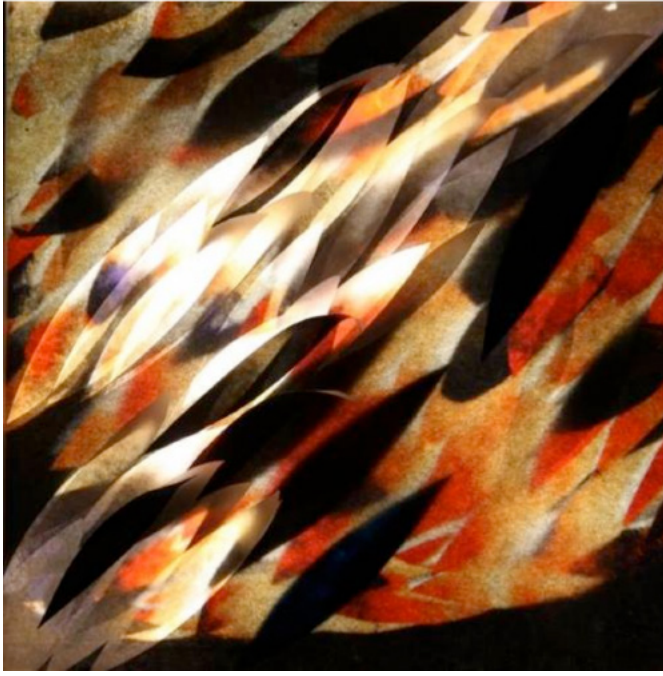
23 "Beatrice Glow: Amina Ahmed's Dhikr", Field Meeting Take 4: Thinking Practice Responses", Ibraaz, 8 Dez., 2016, acedido em 21 Maio, 2017, http://www.ibraaz.org/publications/140).

24 A. Ahmed, "Field Meeting Take 4: Thinking Practice", Asia Contemporary Art Week (ACAW), 2016. (acessível online em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=419&v=r6BfMW2sklM)

25 Para uma introdução ao tema de arte e espiritualidade, ver R. Arya, "Spirituality and Contemporary Art", *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, acedido em 21 Maio, 2017, http://religion.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209). Ver também R. Arya, "Contemplations of the Spiritual in Visual Art", *Journal for the Study of Spirituality*, Vol. 1, No. 1 (Fev. 2011): 76-93.
Dan Fox, no seu artigo "Believe or Not: Religion Versus Spirituality in Contemporary Art" revela que, por motivos históricos (entre outros fatores, nomeadamente, económicos), o mundo da arte tornou-se prudente no que diz respeito



Amina Ahmed, Language of the Birds #1, Mixed Media Lightbox, 16"X20" 4"Depth, 2010.
Fonte: http://www.acaw.info/?p=1256



Amina Ahmed, Language of the Birds #3, Mixed Media Lightbox, 2010.
Fonte: http://www.facenfacts.com/NewsDetails/4108/amina-ahmed-a-born-artist.htm

A prática artística de Amina Ahmed é nutrida por uma prática espiritual, que é, por seu lado, indistinguível da sua vida. A artista explora o desenho utilizando a mensuração e o padrão — como "um exercício em geometria" — que, para a artista, constitui um instrumento prático para a rememoração e a oração. Em "Invocation, Collective Drawing" (um projecto iniciado em 2011), Ahmed reencena um encontro tradicional de mulheres, onde juntas concebem um desenho coletivo visivelmente pungente e significativo na sua impregnação do espírito Divino. Os participantes são assim convidados a sentarem-se com a artista, colocando sementes de papel enroladas à mão num grande tabuleiro de linho, guiadas por um padrão geométrico.[26]

Num outro projeto, "Language of Birds", Ahmed explora o tema de "*viagem interna*"; uma referência a "Manṭiq at-Ṭayr" ("The Logic of Birds" ou "The Conference of Birds"), escrita pelo poeta persa do século XII, Farīd ud-DīnʿAṭṭār de Nīshāpūr. Neste projeto, a artista desenvolve o tema de viagem rumo ao Divino, utilizando uma única forma como arquétipo. Esta forma é repetida de modo a evocar o sentido de rememoração, e utilizada em várias camadas representando o véu[27] que separa os homens de Deus (o mundo material e as verdades escondidas).[28]

Para Al-Kūrānī (m. 1367), o regresso à casa espiritual ocorre em duas etapas: a primeira ocorre no mundo material, onde os preceitos da lei divina devem ser cumpridos; a segunda etapa ocorre quando são alcançados os reinos não-materiais da existência, no qual o *dhikr* dos nomes específicos de Deus deve ser proferido.[29] Al-Kūrānī esclarece a diferença entre o material e os obstáculos não-materiais nesta viagem, através da imagem dos dois olhos do

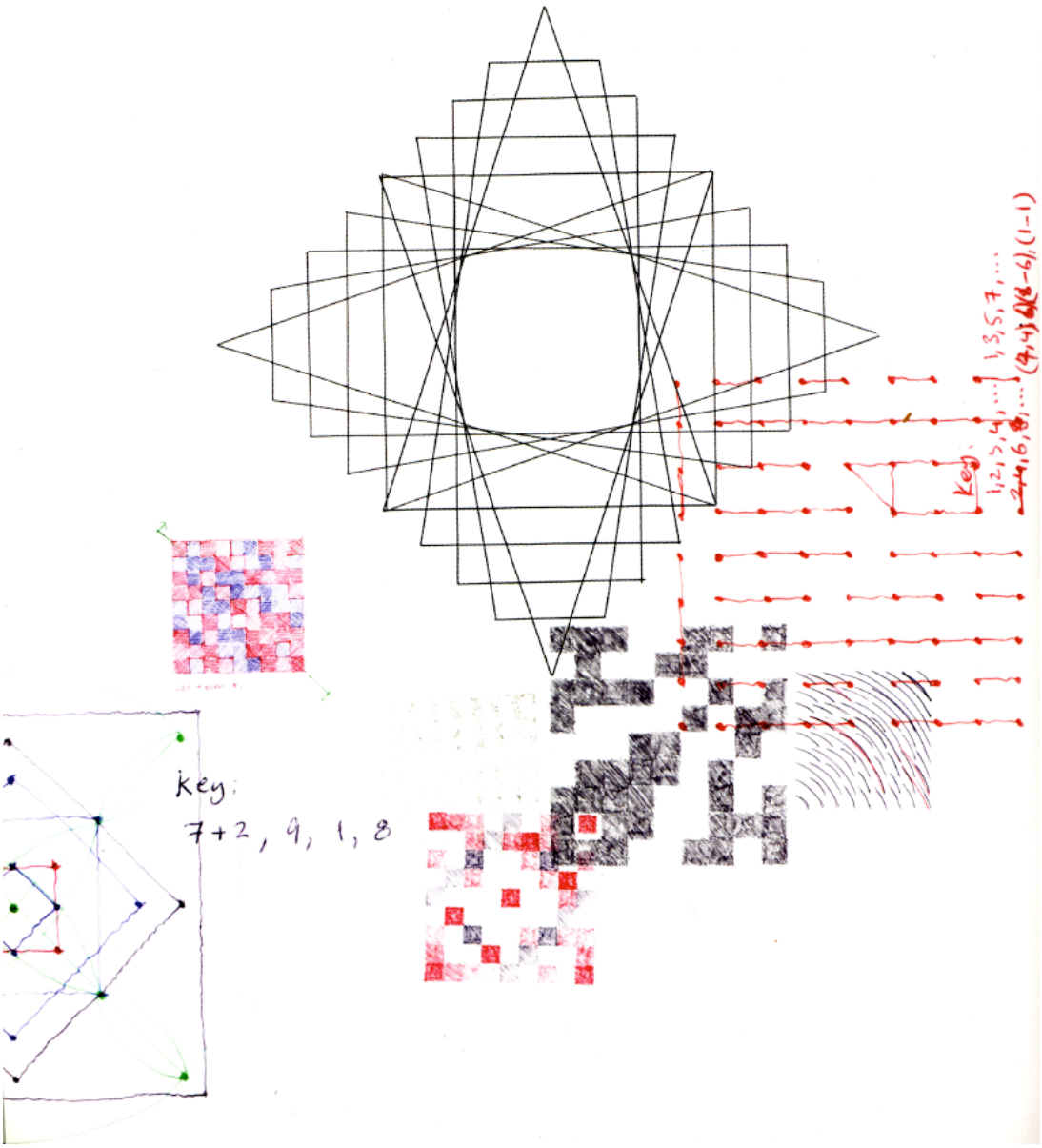
à interseção entre religião e arte: "*For most of the 20th century, art aligned itself with progressive, rational secularity and radical subjectivity; the ideas that have fed into art come from modern philosophy, liberal or radical politics, sociology and pop culture rather than theology*". Por outro lado, o autor refere a crescente vulgarização e apropriação de conceitos como "espiritual", "transcendente" ou "meditativo", e tão habitual nos textos de crítica de arte. Ver "Believe or Not: Religion Versus Spirituality in Contemporary Art", *Frieze Magazine*, Issue 135 (Nov.- Dez. 2010), acedido em 21 Maio, 2017, https://frieze.com/article/believe-it-or-not).

26 Amina Ahmed's *Invocation*: https://vimeo.com/171462207

27 "Interview with Amina Ahmed", *Asian Contemporary Art Week* (ACAW), Mar. 30, 2011, acedido em 21 Maio, 2017, http://www.acaw.info/?p=1256

28 "The Conference of Birds" é uma alegoria desta viagem ou procura (interior) do Divino: "*You need patience in this quest. / Not everyone is a patient seeker. / Not until the quest appears inside you / will you know the scent of longing in your blood. / But if your quest moves to the outside of you, / even if it is toward the Divine, / it will remain immature and unripe*" (Farīd ud-DīnʿAṭṭār, *The Logic of Birds*).

29 El Shamsy, "Returning to God Through His Names", 216.



Lulwah Al-Homoud, Details from the artist's sketchbook.
Fonte: Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia (2010)

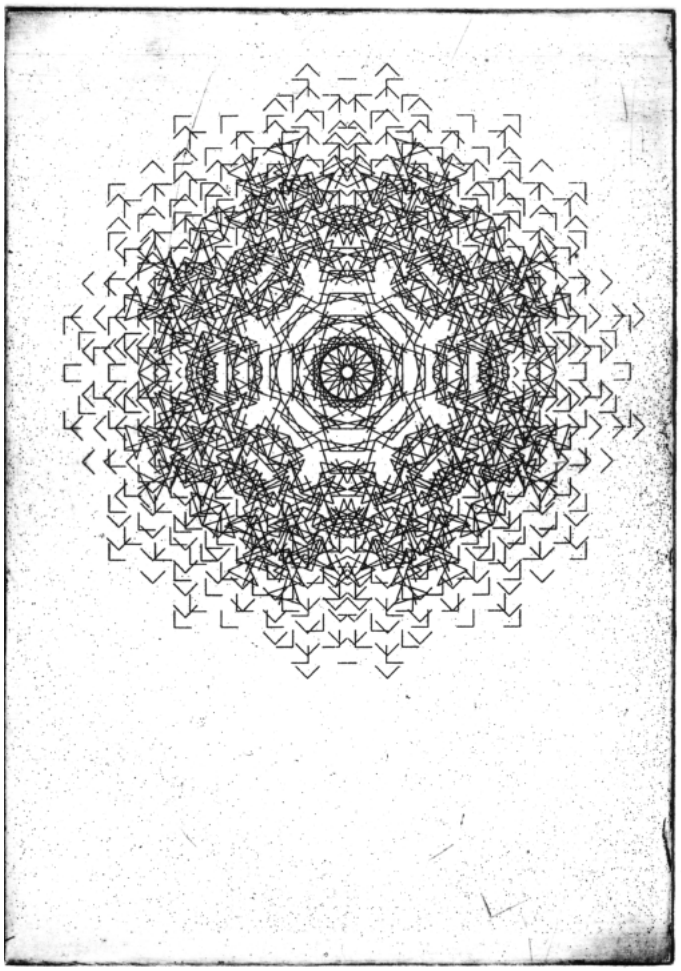
coração humano, um pequeno e um grande.[30] O olho pequeno do coração percepciona a manifestação dos atributos divinos, enquanto o grande vê a luz do próprio ser divino. Nesta viagem, os atributos humanos da escuridão (*ṣifāt ẓulmāniyya*) — tais como o ódio e a arrogância — devem ser deslembrados, levantando-se assim o véu material (*ḥujub ẓulmāniyya*) por detrás do qual se exibe o milagre do mundo divino. Segue-se o véu de luz (*ḥujub nūrāniyya*) que, quando dissipado, permite compreender a essência divina incriada, e não apenas os reflexos divinos do mundo criado. Para que tal aconteça, é necessário dominar o ego autoconsciente (*bashariyya nafsāniyya*).[31]

Segundo a cosmologia de al-Kūrānī, existem diferentes níveis de existência ou mundos (*ʿālam*): *ʿālam al-lāhūt*, *ʿālam al-jabarūt*, *ʿālam al-malakūt* e *ʿālam al-mulk*. A morada original da humanidade é a camada mais íntima de existência, e a sua alma homóloga está localizada no âmago do ser humano (*sirr*, "mistério"); o mundo divino (*ʿālam al-lāhūt*). Os reinos subsequentes da omnipotência e da soberania, correspondem a diferentes camadas do coração (***qalb*** e *fu'ād*), sendo que a existência humana material — a carne e o sangue —

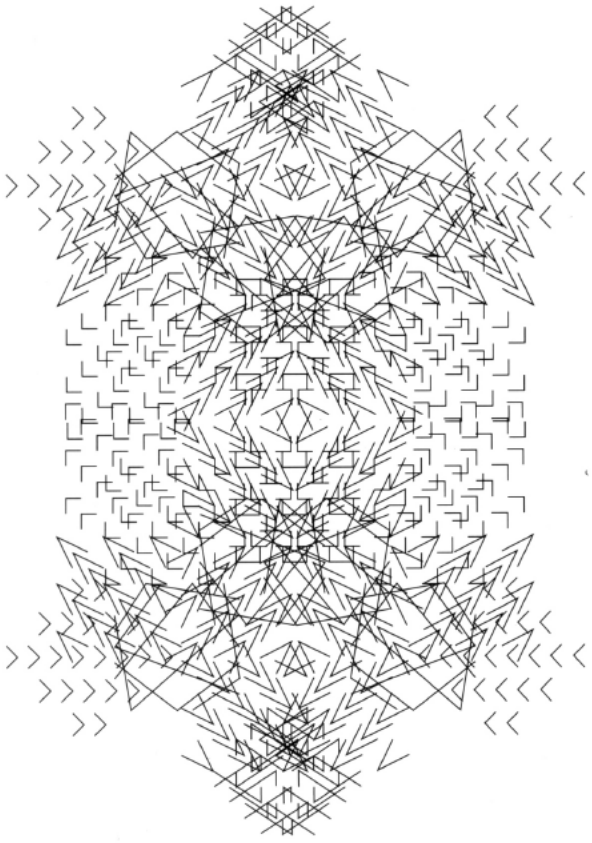
---

30 Ibid.

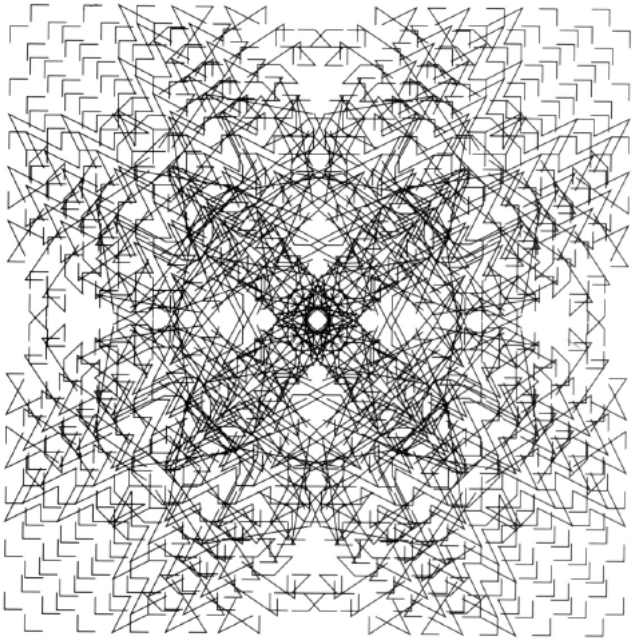
31 Ibid.



Lulwah Al-Homoud, Allah (God),
Etching – Artist's Proof, 2008.
Fonte: Edge of Arabia: Contemporary
Art from Saudi Arabia (2010)



Lulwah Al-Homoud, The Creator (From the
Series The Language of Existence),
Silkscreen on Paper, 2008.
Fonte: Edge of Arabia: Contemporary Art
from Saudi Arabia (2010)



Lulwah Al-Homoud, The Last (From the Series The Language of Existence), Silkscreen on Paper, 2008.
Fonte: Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia (2010)

representa a camada externa; o mundo material (*ʿālam al-mulk*).[32] Através das diferentes categorias de *dhikr*,[33]que correspondem a cada um destes mundos ou esferas de existência, é possível chegar ao mundo divino (*ʿālam al-lāhūt*); à alma santificada (*al-rūḥ al-qudsī*), e ao conhecimento da realidade absoluta (*ḥaqīqa*).[34]

Na tradição islâmica, a escrita aparece como documento ou manifestação do escondido, *al-bāṭin*.[35] Um grande número de artistas tais como Mounir Fatmi (Marrocos/França), Kutluğ Atansan (Turquia) e Paula Abood (Austrália) abordam a escrita através da fronteira da concepção religiosa e secular do invisível.[36] Os seus trabalhos utilizam a *animação caligráfica* de modo a explorar as qualidades transformativas e performativas da escrita árabe:

> *"Animation can enhance the trancelike state a believer can attain through meditation, by making explicit the implicit movements of transformation and becoming that a person viewing still calligraphy can sense."*[37]

Outros, como no caso da artista saudita Lulwah Al-Homoud (n. 1967), exploram a relação entre geometria, as letras[38] e as palavras. Em "The Language of Existence" (2008), a artista recalcula as palavras fundamentais da criação através da geometria islâmica e da matemática. Al-Homoud combina duas formas utilizadas na tradição Islâmica: o quadrado, utilizado para criar padrões visuais — em particular, o quadrado Védico —, e o círculo que Ibn Muqla utilizou para desenvolver as regras de proporção.

---

32 Ibid., 217.

33 "… *dhikr* of the tongue, then to *dhikr* of the animal soul (*nafs*), then to dhikr of the heart (*qalb*), then to *dhikr* of the soul (*rūḥ*), then to *dhikr* of the secret (*sirr*), then to *dhikr* of the hidden (*al-khafī*), and then to *dhikr* of the innermost hidden (*akhfā al-khafī*)" (Ibid., 218).

34 Ibid, 217.

35 L. U. Marks, "Calligraphic Animation: Documenting the Invisible", *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, No. 3 (2011): 307-323.

36 Marks, "Calligraphic Animation: Documenting the Invisible", 307.

37 Ibid., 319.

38 *'Ilm al-ḥurūf ou hurufismo*, "lit. ciência das letras", como processo místico de numerologia.

Al-Homoud idealiza 14 dos 99 nomes de Deus, executando-os através de um *software* que gera desenhos geométricos concebidos a partir da desconstrução destes nomes ou atributos divinos. A artista aborda assim o conteúdo sagrado, procurando imaginá-lo através de formas distintas da caligrafia tradicional. Para Al-Homoud, existe no seu trabalho uma indagação das diferentes reconfigurações de união entre o Criador e a criação. A artista inspirou-se para este trabalho, no grupo de filósofos árabes místicos dos séculos VIII ou X, conhecidos por *Ikhwān aṣ-Ṣafāʾ* ("Irmandade da Pureza"). Segundo estes:

> "... o estudo da geometria sensível leva à habilidade em toda a arte prática, enquanto o estudo da geometria inteligível conduz à aptidão nas artes intelectuais. Esta ciência é uma das portas através das quais nos movemos até ao conhecimento da essência da alma e essa é a raiz de todo conhecimento."[39]

A geometria é, portanto, vista como entidade espiritual e intermediária convergente, entre o mundo material e o mundo espiritual. Tal como em "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre", o corpo e o padrão geométrico torna-se num só, ilustrando a ideia de unidade e multiplicidade. Os corpos são como letras que se transfiguram, transformando-se em novos versos, preces infindas; encantações que se estendem em direção ao incomensurável círculo-cosmos. No silêncio dos corpos, desenham-se os gritos de formas geométricas, sequências de abstrações irregulares que pretendem convidar à contemplação. Afiguram-se assim como *mandalas* ("círculo" ou "orbe") vivas, conjurando múltiplas presenças no interior do quadrado-templo.

Epílogo: o labiríntico círculo da infinidade

Last night, in our assembly (of lovers for zikr, formed like a circle), the tale of Thy tress
(the path of seekers to the divine world) was:
Until the heart (middle) of the night (which is the season for manifestations) speech
regarding the (long) chain of Thy hair was.
The heart that (in the world of non-existence) from the point of Thy eyelash turned to
blood,
Again, desirous of the bow-house (wound) of Thy eyebrow was.
(O true beloved) pardon the wind, because it brought a message from Thee.[40]

O *dhikr* permite assim ir para além da palavra; através do labiríntico círculo da infinidade, no qual as palavras se assumem apenas como porta de entrada para além de. Como janela aberta em direção ao infinito do eu-Presente. O quadrado azul é então essa força aglutinadora dessas quatro sombras de um mesmo — de três tempos; o lugar onde permanece o vazio de algo que é a constância do repetível momento do irrepetível,[41] da vida — o infinito.

Al-Simnānī (1261–1336)[42] usa frequentemente a metáfora da luz para explicar a função do *dhikr* no caminho místico do Sufi. De acordo com este autor, quando um Sufi se ocupa com a prática do *dhikr*, uma cor de rememoração é produzida dentro deste. Estas cores variam de acordo com o seu nível de desenvolvimento espiritual; à medida que este progride através de uma hierarquia de seis substâncias subtis (al-Laṭaʾif as-Sitta) — *qalb*, *rūḥ*, *sirr*, *khafa'*, *akhfa* e *nafs* — o fluxo de luz assim como a pureza das suas cores, intensifica-se.[43]

---

39 "Lulwah Al-Homoud", in *Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia* (2010): 92, trad. minha.

40 *The Dīwān of Ḥāfeẓ-e Shīrāzī*, século XIV.

41 A propósito da questão do "irrepetível", faço aqui uma pequena apóstrofe (na qual deixo algumas questões): como explorar a representação do infinito de possibilidades? Como explorar a representação da repetição? Do invisível conjurado? O projeto do realizador canadiano Guy Maddin, *Seances* (2012-2015), é um dos empreendimentos mais excepcionais dessa experiência do irrepetível: uma máquina geradora de filmes algorítmicos, que os destrói após a sua primeira e única visualização: "*Touch and hold to conjure. Then sit back and relax. It's your one chance to see this film*". Explora também, por conseguinte, o conceito de perdido (ao "ressuscitar" projetos que foram planeados, mas nunca filmados, revisitando assim os espíritos de filmes perdidos); essa não-repetibilidade é assim um elogio ao desaparecido: "*This _____ minute film will disappear*". Acessível online em: http://seances.nfb.ca/

42 Al-Simnānī, Abu Dja'far Muhammad b. Ahmad b. Muhammad, jurista Hanafita e teólogo ash'arita, nascido em Simnan no Iraque. Ver: D. Gimaret, "Simnani", in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, Vol. IX, ed. C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs, and G. Lecomte (Leiden: Brill, 1998), 637.

43 Elias, "Sufi Dhikr Between Meditation and Prayer", 196.

Se tivermos em consideração a hierarquia proposta por Al-Simnānī, no quadrado azul partimos então de um estado da alma física — a terra; para nos evadirmos até ao círculo verde; o da realidade (*ḥaqīqa*), ou estado de perfeição da alma, e "resultado de todos os estados anteriores".[44]

Este quadrado é então uma janela aberta para a imensidade de possibilidades que habitam o infinito do círculo. Permitindo, assim, permear através do limbo ou umbral.

O *dhikr*, a par da *tawbah* (arrependimento), *ikhlāṣ* (sinceridade) e *maḥabbah* (amor), constitui quatro dos princípios essenciais no caminho Sufi. No entanto, a experiência de transformação e transição que ocorre durante a performance de *dhikr* — e que em árabe é designado por *wajd* (êxtase), *tajawūd* (descoberta) e *tajallī* (manifestação) — não corresponde apenas a uma experiência de transcendência ligada a objetos exteriores ao corpo e que Merleau-Ponty designa de *ek-stase*. Mas sim, de compreensão de verdades divinas no interior do corpo e que Paul Nwiya denomina de estado de "ênstase".[45]

Utilizando as palavras do artista irano-americano, Y. Z. Kami (n. 1956), em referência ao seu próprio trabalho — a série "Domes" (iniciada em meados dos anos 2000) — poderíamos afirmar como "Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" é mais que uma *performance*. Mas sim, "*uma experiência, quase mesmo como uma viagem que afecta quem a vê, provocando algo no mais profundo âmago do ser*".[46] Uma abordagem ao conceito de "infinito" — Al-Bāqī,[47] "o imutável", "o infinito" ou "o eterno": da transcendência espiritual e epifania.

O círculo sagrado desvela-se no interior do corpo.

I stand up, and this one of me
turns into a hundred of me.
They say I circle around you.
Nonsense, I circle around me.[48]

Jalalu'l-dīn was asked, 'Is there any way to God nearer than the ritual prayer?' 'No,' he replied; 'but prayer does not consist in forms alone. Formal prayer has a beginning and an end, like all forms and bodies and everything that partakes of speech and sound; but the soul is unconditioned and infinite: it has neither beginning nor end. The prophets have shown the true nature of prayer…. Prayer is the drowning and unconsciousness of the soul, so that all these forms remain without. At that time there is no room even for Gabriel, who is pure spirit. One may say that the man who prays in this fashion is exempt from all religious obligations, since he is deprived of his reason. Absorption in the Divinity Unity is the soul of prayer.[49]

Remembrance lowers the cup into
His luminous sky-well.

The mind often becomes plagued and can deny
The all-pervaiding beauty
Of God

When the great work of zikr
Is forgotten.

I have chained my every dancing atom
Into a divine seat in the Beloved's Tavern.

---

44 A *ḥaqīqa* é uma dos quatro etapas no Sufismo: shari'a (caminho exotérico), ṭarīqah (caminho esotérico), *ḥaqīqa* (verdade divina) e *ma'rifah* (conhecimento místico final, *unio mystica*).

45 J. H. Shannon, *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006), 123, trad. minha.

46 C. Martin, "The Introspective Gaze", *Selections: Art, Style, Culture from the Arab World and Beyond,* Issue 36 (May-Jun 2016): 73, trad. minha.

47 *Al-Bāqī*, um dos noventa e nove nomes ou atributos de Deus.

48 Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī, in *Rumi Poems*, ed. P. Washington (New York: Alfred A. Knopf, 2006), 84. Rūmī foi um poeta místico persa do século XIII.

49 Ibid., 87.

What I have learned
I am so eager to share:

Every ill will confess
It was just a lie

When the golden efforts of your love
Lift the precious wine
To your mouth.

Remembrance of our dear Friend
Lowers the soul's chalice
Into God.

Look, my sweet efforts and His sublime Grace
Have now turned Creation into a single finger
On my hand.

And from the vast reservoirs
In my heart and palms

Hafiz offers
God. [50]

When he himself reveals himself, Brahma brings into manifestation
That which can never be seen.
As the seed is in the plant, as the shade is in the tree, as the void is in the sky, as infinite forms are in the void-
So from beyond the Infinite, the Infinite comes; and from the Infinite the finite extends.

The creature is in Brahma, and Brahma is in the creature: they are ever distinct, yet ever united.
He Himself is the tree, the seed, and the germ.
He Himself is the flower, the fruit, and the shade.
He Himself is the sun, the light, and the lighted.
He Himself is Brahma, creature, and Maya.
He Himself is the manifold form, the infinite space;
He is the breath, the word, and the meaning.
He Himself is the limit and the limitless: and beyond both the limited and the limitless is He, the Pure Being.
He is the Immanent Mind in Brahma and in the creature.

The Supreme Soul is seen within the soul,
The Point is seen within the Supreme Soul,
And within the Point, the reflection is seen again. [51]

---

50 *The Gift: Poems by Hafiz, the Great Sufi Master*, translated by Daniel Ladinsky (New York: Penguin Compass, 1999), 244-245. Hafez foi um poeta místico persa do século XIV.

51 *The Songs of Kabīr*, trad. por Rabindranath Tagore (New York: The Macmillan Co., 1915). Kabīr foi um santo e poeta místico indiano do século XV.

Cláudia Marisa

Algures e o corpo e a representação

Das dificuldades na aproximação ao tema
Quero existir no palco como uma flor existiria, uma que por acaso desabrochou aí. Cada membro do público está a meditar sobre várias imagens suas. Como uma única flor. A flor está viva. A flor deve respirar. O palco conta a história da flor.
Hisao kanze

Sabemo-nos habitantes de uma sociedade de consumo e de simulacro, em que tudo se julga em arenas de aparência. Cada época constrói as suas armas secretas e a sua vulnerabilidade; a nossa assenta numa ideologia burguesa que transformou a arte em bem de consumo, sem antes ter tempo de a integrar na vida de todos os dias. Consequentemente o corpo é, na actualidade, um objecto privilegiado de todo o tipo de discurso artístico, sendo alvo de discursos e meta-discursos suportados por construções teóricas diversas. A vantagem desta panóplia de modelos de reflexão é a de poder oferecer, segundo as circunstâncias, modelos alternativos de interpretação. Estas múltiplas teorias, na sua base estruturante, procuram saber se as imagens do corpo se constroem a partir da arte, e com a sua ajuda, ou se será a própria arte que se contagia das representações do corpo quotidiano; isto, partindo do pressuposto que o corpo humano sofre uma análise e uma recomposição contínuas no discurso artístico. No entanto, o que se verifica actualmente é a transformação das imagens do corpo em elementos já interpretados e reconhecidos que perderam o valor do enigma. Deveras, a produção contemporânea do estereótipo estético e a homogeneização cultural fizeram com que a ambivalência que caracteriza as imagens do corpo desaparecesse. O corpo surge, assim, no discurso estético, como demonstração de uma construção teórica validável; desta forma, a representação precede já o acto da interpretação. O estereótipo é um processo de resolução da dialéctica entre imagem e representação, dissipando a ambivalência, assim como fazendo desaparecer a heteronomia dos elementos sócio-culturais que estão na génese da conceptualização dos discursos sobre o corpo. A criação artística contemporânea, ao trabalhar em exaustão os estereótipos, acabou por impor uma ordem estética assente numa confusão semântica, que cria a ilusão de um signo inacessível; ou seja, o estereótipo supremo é afirmar o corpo na criação artística como um signo inacessível. Neste sentido, anuncia-se o que parece ser o corpo contemporâneo: um corpo que se situa num plano de vida, energeticamente forte mas virtualizado. Um corpo que atinge o máximo de energia e de performance técnica (arte, desporto) mas que não se reorganiza sobre os afectos e o sentido, relegando para segundo plano um corpo subjectivo e criador. Uma das características deste corpo é a perda da sua organicidade, surgindo em seu lugar o virtual; este virtual caracteriza-se, fundamentalmente, por não haver uma experiência do corpo. Assiste-se, actualmente, a um empobrecimento da riqueza das sensações da experiência, de toda a multiplicidade das vivências intra-pessoais. Os acontecimentos, aparentemente, não se inscrevem nem no tempo nem no corpo. Nesse caso, a questão que se levanta, ao analisarmos o corpo na cena contemporânea, é perceber se esse corpo comunicante se transformou numa linguagem do absoluto, remetida para um conceito sagrado, ou numa linguagem estruturada.

O corpo como metáfora

A realidade do corpo não é mais que uma ilusão, uma ilusão essencial, é certo, uma vez que permite criar um cenário de representação de objecto irreal. No entanto, mesmo que a realidade do corpo seja ou não fruto da nossa imaginação, não altera em nada o poder que nós damos a essa ilusão; não necessitamos de verificar se o corpo tem uma realidade objectiva, basta-nos a imagem que dele construímos. A primeira percepção do corpo é elaborada a partir de referenciais internos e de identificações exteriores, acontecendo fora da imagem que dele vamos construir depois, quando operamos a distinção entre sujeito-objecto. Para observarmos o nosso

corpo colocamo-nos na situação de observador que analisa o objecto – corpo. Neste sentido, o corpo torna-se uma representação exterior, puramente fictícia, através da qual assumimos a realidade do "eu" e do "outro". Na vida privada temos uma necessidade apaixonada de gestos, mais ou menos obsessivos, para manter a imagem de um corpo que não cessamos de idealizar. Imaginamos um corpo imutável que desejaríamos imortal, assente em imagens que implicam gestos repetidos e um movimento predefinido. Podemos então afirmar que no quotidiano tendemos a tratar o corpo como um objecto estético, ainda que frequentemente sem intenção artística.

Com efeito, as encenações do corpo no quotidiano, e a teatralidade das interacções produzidas, contribuem para um aprimoramento estético no discurso artístico. O corpo, como objecto de arte, é um estereótipo que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e de actos. No tocante ao corpo há ainda que fazer a distinção entre imaginário e simbólico. Ao falarmos de imagens do corpo, estas correspondem a um imaginário, e ao falarmos de representações do corpo elaboradas com um sentido e finalidades específicas, elas tornam-se simbólicas. A percepção estética do corpo depende sempre de uma encenação desse mesmo corpo. Como já foi referido, o corpo pode ser tratado como objecto estético sem que exista a menor intenção artística. Quando falamos do corpo como objecto estético pensamos numa figuração possível de transcendência, tecendo sempre uma referência implícita à sua imagem única, essencial e atemporal; ou seja, o corpo como metáfora é um momento singular da percepção estética, que tanto pode acontecer no quotidiano como numa linguagem artística. Em qualquer dos casos, essa percepção estética do corpo está próxima da criação artística. O corpo é uma metáfora que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e actos, dependentes de convenções sócio-culturais e de um arbítrio de escolha e gosto; torna-se, desta forma, em objecto estético, por uma determinação de qualidades desenvolvidas pela percepção. Note-se que o corpo, transformado em imagem, não é nunca fruto de uma decisão consciente. Não somos verdadeiramente responsáveis pela imagem do corpo que criamos, ela acontece de forma aleatória, face a um olhar exterior e circunstancial, estando a subjectividade sempre presente. Se eventualmente fôssemos responsáveis pela imagem do nosso corpo, não haveria imagem, uma vez que ela surge, como defende Freud (2001), de um registo de representação inconsciente, algures entre a violência do desejo e a angústia da morte. Por seu lado, o discurso artístico, ao representar o corpo, tenta fugir à morte através de uma ilusão de um referencial que perdure na memória, isto, porque o corpo denuncia a um tempo a nossa efemeridade e o desejo último de ser imortal. A arte revela-se, portanto, um espaço de eternidade, que não contempla o indivíduo mas a espécie. Trata-se, pois, de uma imortalidade colectiva, até porque não há corpo ou movimento que não se repita num eterno jogo de espelhos. A imagem reflectida no espelho, frequentemente, dá origem a outras imagens, como se ele pudesse dizer "és tu e não és tu". Permite, como refere Goffman (1993), que na vida de todos os dias construamos o nosso modelo postural e que possamos elaborar, criativamente, a imagem do nosso próprio corpo. O conhecimento do nosso corpo, e do corpo do outro, situa-nos, essencialmente, na vertigem do "não saber", e leva-nos para a construção de imaginários. O espelho, tal como a arte, não tem como objectivo confirmar o real do nosso corpo, mas antes reavivar e activar o nosso imaginário. Num paralelismo, a cena funciona como espelho para a plateia, e vice-versa; vamos a um espectáculo para estarmos face a um espelho de possíveis. Por seu lado, a personagem é para o intérprete um espelho de outro "eu". Será interessante analisar a proposta da contemporaneidade, principalmente num discurso de performance, em que o palco funciona como um espelho e o público como testemunha de um corpo a tentar significar-se. Neste jogo, o corpo torna-se produtor consciente de imagens interiores, deixando de ser significado ou simbologia para ser mera representação. O olhar sobre o corpo dos outros entra neste registo de jogo de espelhos, o corpo do outro é visto como imagem reflectida num espelho imaginário. É nessa encenação de reflexos que vão surgindo imagens de corpos que são mais imaginárias do que reais, isto se algum dia a materialidade real possa existir quando falamos de representação do corpo. Daí podermos afirmar que o corpo como objecto estético será sempre na criação artística metáfora do Eu/Ego.

A estetização do corpo no quotidiano põe em cena um corpo quase sem expectativas, um corpo que apenas se preocupa em obter o olhar do acaso dos encontros entre si e o outro que passa. Esta cultura urbana é uma estética pública com o objectivo último de demonstrar que na vida quotidiana cabe uma multiplicidade de manifestações estéticas do corpo, que participam na idealização colectiva do prazer de ser espectáculo. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem um reconhecimento do corpo (o meu e do outro) ser apercebido como objecto estético. Podemos, com Goffman (1974), afirmar que todas as maneiras que temos de representar o corpo traduzem a nossa forma de estar no mundo, como se o corpo fosse uma personagem autónoma ao serviço do sujeito que a habita. Quando se assume o corpo como entidade autónoma e objecto estético estamos, de alguma forma, a promover a unidade corpo-alma; falamos, pois, de um paradoxo: o corpo é o sujeito e o objecto das nossas representações. Assim, comparar o corpo a um objecto artístico é a maneira mais fácil de o sublimar, sob o nome de categoria estética.

As maneiras de estetizar o corpo na vida quotidiana são, como já se afirmou, implicitamente determinadas pelos hábitos culturais adquiridos e pela percepção repetida das obras de arte. Por seu lado, serão as imagens dos corpos vividos no quotidiano de forma acidental que provocam interferências na representação do corpo no discurso artístico. Por conseguinte, as representações artísticas do corpo não apresentam um corpo isolado mas antes uma visão do mundo, daí que falar do corpo como objecto de arte será sempre falar de estereótipos, não para o demonstrar mas antes para mostrar todas as contradições que existem na relação de tensão entre imagem e representação. Compete, pois, ao discurso artístico, transformar, de uma maneira inconsciente, as imagens do corpo em representação, de acordo com um princípio comum de idealização estética.

Imagem e representação

Observamos uma antinomia entre a imagem do corpo e a sua representação; enquanto as imagens do corpo são múltiplas, instáveis e incontroláveis, as suas representações são codificadas, culturalmente referenciadas e estáveis. O artista transforma as imagens do corpo em representação,

objectivando-o numa figuração atemporal. Desta feita, o corpo como objecto de arte é, sobretudo, a expressão soberana de uma alteridade criada pelo seu autor, num discurso metafórico de imortalidade, que não nasce de nenhuma estruturação mental mas que surge de um trabalho sobre a sua própria estética. A arte, ao instrumentalizar o corpo, busca uma linguagem inédita que reformule a mitogénese. A existência do corpo na arte contemporânea está directamente relacionada com a tentativa da criação de uma linguagem ritual, que tem como princípio a invenção de um novo código. Neste sentido, se o corpo é visto como objecto de arte, será na medida em que imaginamos que ele tem um valor inestimável. Ao ser um fabricante de rituais, o artista tenta salvaguardar a sociedade do seu património simbólico. Cada ritual inventado faz do corpo um espaço de figuras possíveis, de uma metamorfose que se realiza sempre através da libertação de uma ordem social. O objectivo último é criar uma nova simbologia, assente em referenciais éticos mas que rompa com a ordem moral estabelecida, regida por um sistema de valores que enferma o corpo num modo de representação coercitivo (esta noção é particularmente evidente na arte política e na arte social). Como contra-senso, esta singularidade suposta da criação artística está, neste momento, tão preparada e tão conceptualizada, tanto pelos criadores como pelos críticos e pelos públicos, que já não consegue, nem muitas vezes vê como necessidade, negar ser estereótipo, mesmo quando se assume "anti". Pelo contrário, acaba por se tornar condição de perpetuação e criação de novos estereótipos. Poderíamos ser levados a acreditar que a criação de um estereótipo será a consagração e o papel predominante da arte, e que, nesse sentido, a arte continua a ser vanguarda. Só que a criação de um estereótipo advém de um sincretismo cultural, de efeitos de contaminações, e assim o discurso artístico apenas opera um efeito de drenagem, ao que já está inscrito como signo na máquina cultural das sociedades modernas. Se anteriormente a criação artística tinha a possibilidade de produzir efeitos de heterologia cultural, ao fabricar novos signos e ao provocar rupturas semânticas, ela está agora prisioneira de processos de homogeneização cultural. A única possibilidade de invenção consiste em inverter o sistema da reprodução desta homogeneidade, impulsionando a heterologia cultural a partir dos estereótipos, é este o grande paradoxo das formas universais e mediatizadas da cultura contemporânea. Neste contexto, o corpo revela-se o grande agente de produção, uma vez que se apresenta como o enigma originário e como a galeria de estereótipos, isto fazendo acreditar ao artista que ele está na origem do estereótipo. Este fenómeno é particularmente visível nos discursos artísticos, onde o corpo se situa num cruzamento de diferentes linguagens e em que o poder semântico não é tão sugestivo mas mais interventivo e imediato na relação com o público. Nestes casos, cada intérprete é um mundo por si só, uma cartografia do corpo, em que cada gesto e cada movimento são vistos como únicos. O intérprete busca o seu corpo inédito sem se aperceber que é produto de uma ordem social, e que é nesse sentido que ele se constrói. Obviamente que falar do trabalho do intérprete implica abordar uma sociedade e os poderes que a representam, assim como em dois sentidos de criação: representação para si próprio (num registo idealista); fazer acreditar essa representação para um outro (criação de um imaginário colectivo).

O trabalho do intérprete revela-se, assim, um trabalho de singularidade, que tem como objecto a representatividade de uma ideia. Neste caso, tanto o intérprete como o espectador são sonhadores da ideia a ser representada. Este sonhar não é meramente metafórico, mas também um encarnar. Freud (1981) afirmava que o intérprete poderia representar qualquer coisa, uma vez que o processo de interpretação se assemelha ao processo de histeria e de *transfer* terapêutico. Só que o intérprete, ao contrário do que acontece no discurso terapêutico, controla este processo; identificação e *transfer* não são sinónimos de inconsciente no processo de criação artística. No processo de criação vive-se a necessidade máxima de dar sentido a um estado de coisas, de forma ontológica. Este jogo é a génese inconsciente de todo o pensamento, sendo a arte a actividade humana onde o inconsciente cósmico se torna mais visível. Desta feita, "le monde ne va pas au théâtre pour se dissoudre, s'aliéner ou se clarifier. «Le théâtre est toujours un défi au monde puisque c'est une opposition au monde, en fait une foi négative au monde pour le révéler»" (Gillibert, 1993, p.29).

O corpo em contracena

"Que sentidos para o corpo": Esta é uma das questões prementes no discurso performativo da contemporaneidade.

O corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis, e não se limita, como observámos anteriormente, ao reflexo "real" que o espelho transmite, mas pelo contrário o seu desafio é brincar permanentemente com as imagens que o espelho reflecte. Este é o grande segredo do corpo em cena, ao exibir-se face ao espelho que é o outro expõe-se, transformando-se em representação. A exibição estética do corpo tem como objectivo ser comunicação, permitindo, através da representação, uma reflexão intelectual sobre a ficção. Embora seja difícil separar a representação da realidade e a ficção do real, uma vez que ambas se regem pelas mesmas regras, há um aspecto a ter em atenção: enquanto o corpo no dia-a-dia é vivido em exibição, o corpo cénico é vivido em exposição. O corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar. Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação. Nesta conformidade, afirmar que o intérprete é capaz de controlar a sua presença cénica e de traduzir no corpo imagens mentais, significa que este é capaz de, através do controlo do seu movimento, atingir a expressão de uma emoção, sendo que para cada emoção ou sentimento há uma resposta do corpo.

Com efeito, grande parte do trabalho do intérprete consiste em criar magia através da emoção, sabendo que todas as emoções usam o corpo como palco. Mas as emoções também afectam o modo de operação de numerosos circuitos cerebrais; como refere Damásio (2004), as variadas respostas emocionais são responsáveis por modificações profundas, tanto na paisagem corporal, como na paisagem cerebral, tratando-se de processos complexos culturais que se generalizam na espécie humana.

É neste sentido que Husserl (1992) fala de "ego homem" – sujeito espírito condicionado por um corpo que percebe as coisas. Neste corpo podemos distinguir diferentes níveis do campo transcendental: apreensão das sensações; condicionamentos da percepção do objecto pelo sistema

psicológico humano; intersubjectividade. A análise de Husserl (1992) reabilita a noção de um corpo-órgão que se traduz em expressão do espírito. Para este autor, o corpo é uma consciência sensitiva não conceptualizada. Revela-se então pertinente questionar as relações da linguagem não-verbal e da linguagem verbal, a fim de melhor compreender os processos de emergência de sentido do corpo que implicam contaminação e osmose de afectos e ritmos. Será neste jogo de forças entre corpo–emoção–pensamento que se revelam os princípios fundamentais comuns a todas as formas cénicas. Em termos técnicos, todas as formas performativas têm em si um jogo forte de tensões e oposições, será sempre uma "dança de oposições" que irá caracterizar o trabalho do intérprete. Claro que podemos argumentar que, em qualquer acção do quotidiano, estamos sempre perante esta "dança de oposições"; no entanto, há uma diferença importante: no dia-a-dia não temos consciência dessa oposição, desse constante jogo de equilíbrio-desequilíbrio, enquanto em cena todos esses aspectos adquirem grandeza e importância, estando sempre num plano do consciente. Por seu lado o espectador, ao tornar consciente o que no quotidiano não se apercebe, confere significado à acção, atribuindo-lhe uma interpretação. Neste sentido, é-nos dado afirmar que há uma filosofia do intérprete, uma forma de compreensão e de agir que é o resultado de técnicas corporais baseadas numa realidade reconhecível. Embora correndo um risco generalista, poderíamos afirmar que em palco todos os gestos naturais e quotidianos adquirem um carácter artificial, uma vez que passam de um registo inconsciente ou semi-inconsciente para um registo consciente e voluntário. Em cena há uma constante preocupação com o valor semiótico, uma necessidade de passar claramente uma informação. Com o avançar do tempo e a prática, o intérprete passa a deter uma espécie de segunda natureza, desenvolvendo outra estrutura neuro-muscular que reflecte um "corpo cénico", concretizado num sistema codificado, seguindo uma lógica que equivale à lógica da vida orgânica.

Esta segunda natureza, essência da energia do intérprete, está directamente relacionada com o princípio da simplificação. Por simplificação entendemos a omissão de certos elementos, para retenção apenas dos elementos verdadeiramente essenciais e importantes. Desta forma, o poder do movimento do intérprete é o resultado da concentração energética, num espaço e tempo restritos, dos elementos essenciais para realização das acções, e consequente eliminação de todos os elementos acessórios. Todo este processo não tem como objectivo estético sugerir ou adicionar beleza ao corpo do intérprete, são, antes, meios de remover o que é demasiado quotidiano e sem leitura. A ideia será transcender o corpo humano que se auto representa, arriscando ser um meio expressivo autónomo.

Notas em torno de um "corpo comunitário"

Os discursos sobre o corpo são, de um modo geral, olhados com uma certa desconfiança. Talvez isto aconteça por ser difícil defini-lo, uma vez que depende sempre de um domínio epistemológico e cultural determinado. Assim, e quando muito, surgem-nos apenas definições parcelares sobre o corpo. Apesar da aparente impossibilidade de se falar do corpo, constantemente nos referimos a ele (pelo menos em sentido metafórico). Assiste-se hoje a uma espécie invulgar de culto do corpo que está em todo o lado, como representação que resolve todo o tipo de problemas – desde os grandes conflitos da sociedade ocidental até aos pequenos conflitos intraindividuais. Parece-nos, no entanto, que quanto mais se fala no corpo, menos este existe na realidade. Isto porque, ao "invadir" o corpo de discursos, de linguagens, de códigos (tentando que este se transforme num signo supremo) acaba por se descobrir o vazio em que ele se encontra, é um acto de violência procurá-lo em "instituições" que o ignoram. Como já tivemos oportunidade de analisar, o corpo ocidental é um corpo mediatizado, teatral, frequentemente construído no quotidiano e na arte em dissonância entre um corpo habitado e um corpo vivido. Há um abismo entre o que somos e como projectamos uma imagem de nós, através de uma construção e manipulação artificial do corpo. Isto talvez aconteça porque o corpo, na maioria dos casos, fala activamente só em contexto utilitário e funcional ou, então, de forma cultural e socialmente estereotipada (em que a imagem é manipulada ao limite). A recepção artística revela-se, neste sentido, como o espaço seguro da mediação. Ao sermos espectadores, deixamos de ter necessidade de nos construirmos como personagens e de buscar um público exterior ao nosso olhar; enquanto espectadores imobilizamos o corpo para que ele se possa dizer. O corpo receptor é um corpo em intra-cena, que tem prazer consigo mesmo sem necessidade exterior de reforço, é um corpo para-teatral sem técnica nem codificação.

Do lado da cena o corpo do intérprete vive da improvisação para devir uma outra coisa; reflectir o corpo cénico é compreender a vontade de um corpo portador de sentido. Então, podemos entender o corpo em cena como uma conquista, uma outra forma de compor a vida, sem que a utilização da palavra se faça pelo intelecto mas antes num contínuo entre pensamento e movimento. O corpo percebido simultaneamente de forma espontânea e íntima adquire valor de autenticidade, é por isso que um gesto, um movimento, uma expressão do corpo feito em cena fica para sempre marcado no espectador. O corpo do intérprete revela a impossibilidade de pensar o futuro, só existe o presente do corpo, mesmo que este esteja e se sinta preparado para esse futuro. Isto porque a construção mental que se tece desse futuro colide com a necessidade visceral do corpo que se move no presente, no "aqui e agora". O corpo em cena desconhece o futuro, perde-se na improvisação do momento; essa é a sua única realidade, ainda que intimamente ele seja o reflexo do desejo mental de uma vontade de história futura, de um destino possível da mente. No entanto, nenhuma construção mental sobrevive à construção do corpo. Desta forma, assumimos o corpo cénico como uma encenação dos territórios mágicos do mental. A vertigem mental da reflexão rende-se ao devir do movimento, à suspensão silenciosa do corpo. O corpo cénico representa, para quem o olha, prazer sensorial a partir do mental.

O corpo, assim entendido, dá ao intérprete toda a liberdade de existir por si mesmo, de modo autónomo, e no momento que aceitamos essa realidade abrimos portas para o surgimento do público. O público é, neste processo, a memória do espectáculo e o guardião do intérprete. A memória contém em si a capacidade de conservar no espírito uma quantidade de dados, tem o poder de se transformar num sistema cognitivo dinâmico que regula os comportamentos, constituindo-se num corpo comunitário no sentido em que ambos, espectador e intérprete, podem permitir-se a existir por si só, como

corpo que se diz espontaneamente sem projecções de futuro. Nesse sentido, a contracena cena-sala fala, constantemente, do desejo do eterno e da certeza da efemeridade, é uma respiração conjunta da manutenção de um olhar sobre o outro e de se deixar olhar.
O olhar é algo precioso neste encontro, a qualidade do olhar. O olhar é o signo da interioridade; há uma verdade e profundidade grande no olhar que se estabelece entre o espectador e o intérprete, uma vontade manifesta de, reciprocamente, permanecerem no interior do outro. Há nesse olhar uma declaração – olhar como se olha o impossível.

Bibliografia

Damásio, A. (2004). O sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Mem Martins: Europa America

Freud, S. (1981). Essais de psychanalyse. Paris: Payot

Freus, S. (2001). Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade. Lisboa: Livros do Brasil.

Gillibert, J. (2001). L'esprit du théâtre. Paris: Phébus.

Goffman, E. (1974). Les rites d'interaction. Paris : Minuit.

Goffman, E. (1993). A apresentação do Eu na vida de todos os dias. Lisboa: Relógio d'Àgua.

Husserl,E. (1992). Conferências de Paris. Lisboa: Edições 70

O AZUL QUADRADO DO QUADRADO AZUL: IMAGINAÇÃO POÉTICA EM ALMADA NEGREIROS[1]

Rodrigo Araujo

1 - Almada múltiplo

É sempre uma tarefa árdua, a de tratar de artistas múltiplos como é o caso de Almada Negreiros. Poeta, escritor, crítico, dramaturgo, pintor, performer, entre outros. Desses raros nomes que levaram às últimas consequências a palavra e a ideia de: artista. Mas talvez seja sua própria poesia a que melhor nos aproxime de uma tentativa de defini-lo: encontramos logo no início do poema «Invenção do Dia Claro», datado de 1921 e dedicado a Fernando Amado, um apelo do poeta para que ele seja reconhecido como um «homem inteiro», inclassificável: «Eu queria que os outros dissessem de mim: olha um homem! Como se diz: olha um cão! quando passa um cão [...]. Assim, inteiro; sem adjetivos, só de uma peça: um homem!» (NEGREIROS, 1985, p. 154).

Múltiplo, mas fundamentalmente poeta: Almada Negreiros muito se assemelha a alguns autores brasileiros como o escritor mineiro Guimarães Rosa e o poeta curitibano Paulo Leminski, para citar alguns dos que exploraram até ao máximo os limites da palavra e da imagem, da poesia e da prosa, experimentando vários gêneros literários, mas todos estes fiéis à poesia ou ao poético. A poesia os acompanha.

Intempestivo no criar, Almada foi mesmo, como diz Eduardo Lourenço, em "Tempo e poesia" (2016, p. 360, grifo do autor), «o nosso grande modernista», ao lado de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. Almada-tudo. Almada do tempo presente, das linhas matemáticas que se cruzam e se excedem. Não se sabe quais direções tomam as linhas almadianas, se chegam a algum lugar. Linhas frenéticas e loucas.

Em 1938, o crítico João Gaspar Simões bem pontuou a pluralidade do universo-Almada, mas sob a ótica do «leitor», para usarmos um termo da Estética da Receção. Todo grande artista que experiencia diversas formas do criar acaba por ser (re)conhecido por seu público mais por uma atividade e menos por outra, quando não o artista acaba por «cultivar especialmente uma arte» (SIMÕES, 1999, p. 171). O que Gaspar Simões coloca aqui é, no fundo da questão, tão só o olhar da crítica literária e do cânone. Vinte anos depois, em um ensaio de 1960, dedica-se o crítico ao teatro almadiano e diz-nos ser o teatro de Almada Negreiros «talvez a parte mais querida do autor» (SIMÕES, 1985, p. 132). Homem de teatro, era assim que o via João Gaspar Simões, mesmo que «consagrado como pintor, apreciado como poeta, valorizado como romancista» (Idem, p. 125).

Definir Almada? Primeiro temos que manusear a máquina-Almada. Paulo Leminski, não aqui por acaso, em um conto da coletânea Gozo fabuloso (2004), nos diz o que é essa máquina em forma de epitáfio: «queria deixar meu processo de pensamento, minha máquina de pensar, a máquina que processa meu pensamento» (LEMINSKI, 2004, p. 136). Esta máquina de pensar, tanto a de Almada quanto a de Leminski, tudo processa: o poema, a pintura, o desenho, o traço. Ser-texto, um rio de linguagem.

---

1 Resumo: Este artigo busca investigar as potencialidades oníricas presentes na prosa poética K4 O Quadrado Azul (2011), de Almada Negreiros, a partir de seu caráter de enigma e de mistério, tendo como base a «poética do espaço» do filósofo francês Gaston Bachelard. Através de uma abordagem filosófico-literária, argumentamos que K4, texto da fase vanguardista e inicial do autor, carrega uma definição do poético, ligada a uma matriz ontológica da cor azul. Palavras-chave: azul; enigma; mistério; poesia.

Neste tear de linguagem, de qual Almada está-se a falar aqui? Não do dramaturgo, não do ensaísta, mas de um Almada de sua fase de «agitação modernista», como periodiza Jorge de Sena à fase entre 1915-1919 (1988, p. 162). Um Almada essencialmente sórdido. Mas será preciso ir à poesia modernista brasileira para argumentar isto que chamamos Almada-sórdido, especialmente ir à poesia de um modernista contemporâneo de Almada: Manuel Bandeira. De 1948, temos um poema de Bandeira chamado «Nova poética», do livro "Belo belo" (1998, p. 205), onde o poeta pernambucano lança a teoria do poeta sórdido:

> Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
> Poeta sórdido:
> Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
> Vai um sujeito,
> Saí um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e [na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de [uma nódoa de lama:
> É a vida.
>
> O poema deve ser como a nódoa no brim:
> Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
> Sei que a poesia é também orvalho.
> Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e [as amadas que envelheceram sem maldade.

Este poema diz daqueles poetas e poemas que são uma nódoa que suja o *brim* branco daqueles espíritos que ainda esperam da poesia o lugar do cómodo. Baudelaire, como se assumindo a bandeira da vanguarda literária, tão bem lutou, mesmo que de forma transgressora, contra certa literatura dita académica. A poesia incomoda, faz barulho, suja a roupa branca do leitor comportado. Platão já sentia o poder belicoso da poesia quando, incapaz de ser Platão-poeta, expulsa os poetas da sua República. Eis Almada. O poema de Bandeira é inteiramente Almada em sua ironia – ou sua «agressividade irónica», como atestou Jorge de Sena (1988, p. 163).

Sórdido, na interpretação de Manuel Bandeira, quer dizer provocador. Nisto, Almada e os modernistas brasileiros foram sórdidos porque provocaram e incomodaram. As poéticas do modernismo são exemplos do que é desconstruir a forma, de balançar as bases daquilo que a crítica literária chama de «herança formalista». Almada está em sintonia com o modernismo brasileiro e com a herança modernista pós-1945 no Brasil. Oswald de Andrade, em 1924, publica "Memórias sentimentais" de João Miramar, uma mescla de gêneros, um romance-fragmento feito todo de cartas e aforismos. Em 1956 Guimarães Rosa publica seu monumental e canônico "Grande Sertão: Veredas", volumoso em seus regionalismos, tão vasto como o sertão brasileiro. Também em 1950 um grupo de poetas quebram as estrofes dos poemas e inauguram o grande projeto que foi a poesia concreta brasileira, visual e sonora, pura poesia semiótica. Em 1964 Clarice Lispector publica "A paixão segundo G.H.", romance inventivo e complexo que começa com seis travessões. Em 1975 Paulo Leminski publica o romance experimental "Catatau", que ficou esquecido pela crítica brasileira, um livro que fica nível a nível com "GS:V", "GH" e "Ulisses", de James Joyce. Tudo isso abre caminho não só para o pensar das novas formas de narrar, mas para explorar uma rica relação entre matemática e literatura, e nisto os franceses nos dão um grande contributo com um movimento da década de 1960, tendo Georges Perec como o nome de maior peso, chamado "OuLiPo" (ouvroir de litterature potencielle), um laboratório de literatura potencial.

Quando tratamos da obra de Almada Negreiros é fácil de identificarmos em seu espaço literário uma sala de encontros, onde tudo é diálogo. Temos em Almada o expoente da interpretação da obra literária como um organismo vivo, que (re)ata os liames da obra com o real. A obra de Almada é um contínuo processo, algo inacabado que se modula, que evolui, que avança, se movimenta, ou em termos blanchotianos: um livro por vir[2].

---

2 Fazemos referência ao ensaísta francês Maurice Blanchot e seu O livro por vir (2005, p. 136-140).

2 - O Quadrado Azul

2.1 Enigma e mistério

Deste Almada-sórdido, de haroldianas galáxias, trataremos aqui de um texto datado de 1917, ou provavelmente escrito em 1916, o "K4 O quadrado azul"[3] (2011), novela, «poesia terminus», prosa ficcional, poema em prosa, ou a difícil tarefa de classificação[4]. Na labiríntica narrativa há um tempo passado (lembrança) descrito no «Avulso» inicial, que diz respeito à memória do narrador protagonista autodiegético com a amante, filha de marqueses, em uma descrição que quase parece descrever um duplo.

O que é, então, o «quadrado azul»? E o sentido deste azul? Narrativa de enigma e de mistério, K4 faz lembrar, ao longe, os «vazios do texto» que Wolfgang Iser, teórico da Estética da Receção, fala acerca dos espaços em branco da obra literária a serem preenchidos pelo leitor, que é uma espécie de co-autor participativo, vazios que «provocam o leitor a produzir a própria vivacidade da estória narrada» (ISER, 2001, p. 117). No jogo do texto, é possível dividi-lo em cinco partes: (i) o tempo da memória, o tempo passado (lembrança da amante); (ii) quando o protagonista abre uma carta (carta 1) registada e dentro está um quadrado azul, e tudo passa, então, a ser quadrado azul; (iii) mais filosófica, centrada no binómio razão *vs* sentir, quando o protagonista diz que «a vida destina-se para cima da Felicidade e sem a noção dos cinco sentidos» (NEGREIROS, 2011, p. 21), quer dizer, ultrapassar o conhecimento racional, o intelecto para chegar ao sentir das coisas; (iv) quando o protagonista se vê diante da segunda carta, que ele não abre, e só então passamos a elucidar um mistério: de que o quadrado não é algo físico, é algo experienciado, sentido; (v) quando o protagonista se liberta de tudo a partir da cena da entrada da criada nua. Liberdade que será a própria liberdade de Almada. Libertação de passado, tempo e espaço.

Quando a «carta 1» é aberta e tudo passa a ser azul, todas as fronteiras borram-se, tudo se dilui, tudo se intercambia, tudo é trânsito, nada mais ficará imóvel. O azul sai do quadrado e tinge todo o cenário, poesia e prosa se misturam, sótão e porão se encontram, poesia e filosofia se tocam. Podemos afirmar que o filósofo francês Gaston Bachelard estava a sentir este azul quando, em A poética do espaço (1978, p. 293), utiliza alguns espaços da casa para definir o poético e o filosófico: «subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta [...]. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta».

É o azul quem articula poesia e filosofia em K4: a «comunhão dinâmica» (BACHELARD, 1978, p. 62) em um espaço que é habitado, vivido, sonhado. Espaço-mundo que «é um ninho; um imenso poder [que] guarda os seres do mundo nesse ninho» (Idem, p. 116). O ninho é o mundo do homem. E a concha, outra imagem corrente do pensamento bachelardiano, é o lugar de abrigo do homem, a hospitalidade. Um invólucro do ser. É o desejo de o molusco sair. É o abrigo, o nosso refúgio, e «nesse refúgio a vida concentra-se, prepara-se, transforma-se» (Idem, p. 130). O espaço-azul não abriga apenas o corpo, mas também o devaneio.

Ainda em Bachelard, com as imagens da casa e do ninho – que muito lembram a famosa escultura Pietà, de Michelangelo, o seio como o lugar de acolhimento – o filósofo francês procura entender o espaço exterior a partir do espaço interior: «[...] a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo» (Idem, p. 143). Temos aqui a questão nuclear do pensamento bachelardiano: esse mundo novo só é possível na solidão, quer dizer, quando o sujeito está mergulhado ou envolto em sua solidão. «Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões [o espaço da intimidade e o espaço do mundo] se tocam, se confundem» (Idem, p. 207). É só a partir deste contato, ou intercâmbio, que Bachelard concebe a espacialidade física como lugar de tranquilidade, de repouso, por vezes muito ligada aos fenômenos da natureza.

É certo que na Poética do espaço Bachelard está mais preocupado com os espaços interiores do que com o espaço exterior. É neste sentido que devemos ter o cuidado de não reduzir o seu pensamento aos espaços internos, mas sim de pôr em contato com o exterior, uma vez que o próprio Bachelard se detém, mesmo que em um brevíssimo capítulo, nesta dialética do externo/interno. Quando o homem ama e vive o espaço em que habita, a intimidade vaza por todas as frestas: «os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças» (Idem, p. 68). Com a poética de Bachelard, podemos, portanto, chegar a uma poética do azul. E com a poética do azul podemos chegar a uma ontologia do espaço em Bachelard. Via de mão dupla.

Até aqui o enigma da narrativa, ou o enigma em cor azul que vaza da «carta 1». Quando a «carta 2» não é aberta temos, então, o mistério. Sentir a poética do azul quadrado do quadrado azul, mas também vê-lo, experienciá-lo. O azul vaza pelos limites do quadrado. É possível vê-lo por dentro? Mas não com esses olhos, outros olhos, olhos «dotados de prajna [sabedoria] [...] que nos permite penetrar bem no fundo da própria Realidade» (SUZUKI, 1976, p. 49), como nos deixa o pensamento oriental.

Azul-Zen. Mas o que entendemos por Zen? Não nos interessa aqui sumariar o pensamento

---

3 Utilizaremos, no decorrer do texto, a sigla K4 para referirmo-nos a esta obra.

4 Cf. Celina Silva (1994, p. 100; 106; 341).

oriental até situar o pensamento zen-budista, fundamentalmente para evitarmos de recair em questões monolíticas entre culturas, mas queremos apenas tocar na ideia de Zen pela superfície, deixar com que certa compreensão do pensamento oriental nos guie para o ver e pensar o azul. Vejamos: o que busca o Zen é uma correlação entre sujeito e objeto, «um estado que não é nem subjetivo nem objetivo, um estado em que o sujeito e o objeto, o homem e a flor, se fundam em um modo indescritivelmente sutil, em uma unidade absoluta»[5] (IZUTSU, 2009, p. 19). Certo é que, para isso, é preciso ver o objeto não com a mente, mas com a não-mente[6], que é fonte de uma «visão de mundo não essencialista»[7] (Idem, p. 24). Daí a riqueza e argúcia do pensamento Zen, pois assim «o homem, neste sentido, é o lugar da realização de todo o universo»[8] (Idem, p. 60, grifo do autor).

Para vermos o azul por dentro é preciso uma educação do olhar, do corpo e dos sentidos. Tocar no âmago das coisas e integrar-se a elas é muito mais que uma partilha, consiste em dividir os segredos, os mistérios, os desejos – já que a vida, para o budismo, é baseada na plena união. Teitaro Suzuki (1976, p. 21), já consagrado pela crítica do budismo, diz que «o enfoque Zen consiste em penetrar diretamente no objeto e vê-lo, por assim dizer, por dentro. Conhecer a flor é tornar-se flor, ser flor, florescer como flor». Ver o objeto por dentro é experimentá-lo, «experienciá-lo». Alan Watts, outro notável pesquisador britânico e um dos difusores do budismo em língua inglesa, menciona que, para a prática do Zen, é preciso banir os conceitos e «ver o mundo sem eles. Depois que descobrimos essa nova visão, podemos elaborar novos conceitos» (WATTS, 2009, p. 83); só assim que o Zen nos direciona a uma visão por inteira do mundo, uma visão do mundo «de maneira nova» (Idem, p. 93), ou então, de maneira outra.

Para ver o azul quadrado por dentro é preciso purificar e disciplinar a mente para um não-pensamento. Mas não se pode pensar que se não está a pensar, pois que pensar é sempre pensar em algo. Muitos podem achar nas filosofias orientais algo de inacessível, mas podemos ir buscar nesta disciplina aquilo que permite experienciar o azul quadrado. Quase-mística, como fechar os olhos e ver, para ver o azul quadrado. E quando falamos em mística buscamos somente aproximá-la de um modo de «ver» o real que traz à luz o paradoxo do ver o que está encoberto, falar do que está silenciado. Não se intenta aqui fazer uma história da mística, ou investigar um antes e um depois da utilização do termo *mystique* na França do século XVII.

Com a ideia de mística queremos ver o mistério do azul quadrado. Mistério, aliás, é a tónica central deste complexo texto de Almada Negreiros. Ellen Sapega[9] é autora de um estudo aprofundado, talvez a única investigação de fôlego, sobre o K4, mas a palavra «mistério» escapou-lhe os olhos. Mistério é a palavra que aparece exatas quatro vezes na narrativa[10]. As quatro partes do quadrado azul.

Mas o que quer dizer este mistério? Se voltarmos à Bachelard, especificamente em El aire y los sueños (1993), lá encontramos um capítulo dedicado ao «céu azul». Logo no início do capítulo Bachelard (1993, p. 203) nos diz: «O poeta não tem que nos traduzir uma cor, senão nos fazer sonhar esta cor»[11]. Ora, se para o filósofo francês o ser é ser sonhador, e antes do conhecimento racional dos objetos há o conhecimento poético, ou seja, tudo é oniricidade, podemos argumentar que o azul quadrado é mistério do ser.

2.2 Sentido da poesia

Para além de uma possível ontologia do azul, nosso interesse é o de, a partir do enigma e do mistério da narrativa, fazer sonhar o azul quadrado, pôr o azul em contato com o onírico. Na angular da cosmicidade bachelardiana, o quadrado azul acolhe a cor, é o seu ninho, sua habitação. Mas este quadrado não se delimita, não se sabe os seus limites, não conseguimos ver os seus vértices. Quadrado expandido, alargado, que vaza pelo horizonte.

Tudo a ser quadrado, Almada joga para o leitor a tarefa de busca do quadrado azul. Emaranhado labirinto, fácil de entrar e de perder-se. Na escrita labiríntica de K4 o leitor pode dispersar-se. Fio de Dédalo: é ele quem deve guiar os caminhos. O que está em causa no tecido textual de K4 é a duplicidade

---

5 «Un estado que no es ni subjetivo ni objetivo, un estado en que el sujeto y el objeto, el hombre y la flor, se funden en un modo indescriptiblemente sutil en una unidad absoluta». Tradução literal nossa.

6 Toshihiko confronta a lógica (aristotélica) com a lógica Zen, com o princípio de não-contradição a partir de exemplos didáticos, como «uma montanha é uma montanha» e «uma montanha não é uma montanha», logo, diz Toshihiko, «A es tan completamente A misma que ya no es A» (2009, p. 37).

7 «Visión del mundo no esencialista». Tradução nossa.

8 «El hombre, en este sentido, es el lugar de la realización de todo el universo». Tradução nossa.

9 Cf. o Capítulo III de Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros – 1915-1925 (1992, p. 55-71).

10 Cf. Almada Negreiros (2011, p. 19; 24; 37).

11 «El poeta no tiene que traducirnos un color, sino hacernos soñar el color». Tradução nossa.

do caráter da procura, imanente ao processo de criação e receção da obra literária: a procura do autor pela palavra e a procura do leitor pelo sentido. Ou dito de outra forma: a procura que um Carlos Drummond de Andrade fez no poema «Procura da poesia», em direção à morada das palavras, ao reino onde elas habitam silenciosamente à espera do poema, e a interminável busca de um Vergílio Ferreira por uma palavra, aquela palavra que pudesse dizer o sentido da existência.

Quando falamos em procura do leitor diante da obra literária, queremos muito mais que fazer pontes com a Estética da Receção, mas tomar um texto do escritor mineiro João Guimarães Rosa como abertura para fundamentar nosso argumento acerca de K4. Referimo-nos a um conto do volume "No Urubuquaquá, no Pinhém" (1969), «Cara-de-Bronze», uma narrativa que muito se assemelha a um roteiro cinematográfico, fragmentado, difícil em suas constantes pausas, e também muito assemelhando-se ao narrar de K4. O protagonista deste texto recebe uma missão do chefe para o qual trabalha, a de partir em uma jornada misteriosa em busca de algo que ninguém sabe, nem o próprio. Sua volta é inteiramente «outra»: o protagonista, ao regressar, já não é mais o mesmo, e o que ele trazia era tão somente a poesia. Ela o transforma, o toca nas funduras do ser, vai de encontro ao protagonista como se já estivesse à espera deste encontro.

Também em K4 há uma procura da poesia, pois o próprio Quadrado Azul é o sentido da poesia. Se o Quadrado Azul é a própria poesia, podemos ler a obra com interesses ontológicos, quer dizer, tomar a poesia da mesma maneira que o filósofo alemão Martin Heidegger a via: como morada do Ser, como habitação, afinal «poesia é deixar-habitar em sentido próprio» (HEIDEGGER, 2010, p. 167). O leitor, em K4, também parte em busca da poesia. Cada um procura sentir e experienciar o seu quadrado azul. Sentir, sonhar, tingir todas as paredes da pele de azul quadrado. Ir até a profundidade oceânica do azul, Até que no fim tudo seja azul quadrado.

K4 é, sem dúvidas, um texto de grande densidade da fase vanguardista e inicial de Almada Negreiros pelos múltiplos caminhos que propõe, pelas imagens que suscita e pelo rigor da palavra. O atravessar das páginas de K4 é semelhante ao do Poeta do filme Nostalgia (1983), do cineasta russo Andrei Tarkovsky, que tenta atravessar um espaço de ruínas segurando uma vela acesa e, a cada vez que a chama da vela se apaga a meio do caminho, o Poeta retorna ao ponto inicial e repete a travessia até ao ponto de chegada. Travessia poética.

Referências

BACHELARD. Gaston (1978). A poética do Espaço. Trad. Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores).

_____ (1993). El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimento. Trad. Ernestina de Champourcin. Colômbia: Fondo de Cultura Económica, p. 202-219.

BANDEIRA, Manuel (1998). Estrela da vida inteira. 20ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record.

BLANCHOT, Maurice (2005). O livro por vir. Trad. Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

HEIDEGGER, Martin (2010). Ensaios e Conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes.

ISER, Wolfgang (2001). A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). A Literatura e o Leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 83-132.

IZUTSU, Toshihiko (2009). Hacia una filosofía del budismo Zen. Madrid: Trotta.

LEMINSKI, Paulo (2004). Gozo fabuloso. São Paulo: Editora DBA.

LOURENÇO, Eduardo (2016). Obras completas. Vol. III: «Tempo e Poesia». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NEGREIROS, Almada (1985). Obras completas. Vol. 1: Poesia. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2011). K4 O quadrado azul. Lisboa: A Bela e o Monstro.

ROSA, Guimarães (1969). No Urubuquaquá, no Pinhém. Rio de Janeiro: José Olympio.

SAPEGA, Ellen W (1992). Ficções modernistas: um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros (1915-1925). Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SENA, Jorge de (1988). Estudos de Literatura Portuguesa II. Lisboa: Edições 70.

SILVA, Celina (1994). Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

SIMÕES, João Gaspar (1985). Crítica VI: o teatro contemporâneo (1942-1982). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____ (1999). Crítica I: a prosa e o romance contemporâneos. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SUZUKI, Daisetz Teitaro (1976). Conferências sobre Zen-Budismo. In: FROMM, E.; SUZUKI, D. T.; MARTINO, R. Zen-budismo e psicanálise. São Paulo: Cultrix.

WATTS, Alan (2009). O que é Zen? Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, São Paulo: Verus.

A PRINCESA DOS SAPATOS DE FERRO NA GÉNESE DA TRAGÉDIA DA UNIDADE

MÁRIO JOÃO CORREIA

Eu estou cada vez mais eu: tão eu que já me encontrei: gosto de tudo o que está assinado ALMADA.

ALMADA NEGREIROS (CARTA A MARIA ADELAIDE BURNAY SOARES CARDOSO)

Diz Almada Negreiros que a noite de 10 de abril de 1918 foi a noite mais entusiástica da sua vida. Estreou no Teatro de São Carlos o "Bailado do Encantamento" e "A princesa dos sapatos de ferro", ambos originalmente pensados por Ruy Coelho, compositor dos mesmos. O primeiro é um bailado em dois atos, parcialmente encenado e coreografado por Almada Negreiros. A princesa dos sapatos de ferro é um bailado com libreto e música de Ruy Coelho, cenografia de José Pacheko e encenação, coreografia e figurinos de Almada, que além disso assumiu o papel de Feiticeira/Diabo nessa estreia. A centralidade deste bailado na génese das traves-mestras das suas preocupações exige uma reavaliação.

Para a levar a cabo, é necessário apresentarmos algumas informações contextuais sobre Ruy Coelho, Almada e as influências dos Ballets Russes na criação d'A princesa dos sapatos de ferro.

Ruy Coelho[1] foi o braço direito musical da geração da revista *Orpheu*. Entre 1911 e 1913 estudou em Berlim com Engelbert Humperdinck, Max Bruch e Arnold Schönberg, e teve a sorte de contactar com os Ballets Russes. O seu entusiasmo com os mesmos condu-lo a criar A princesa dos sapatos de ferro, o primeiro bailado português, terminado (muito provavelmente) a 20 de Janeiro de 1912. É profundamente influenciado por Petrouchka (música de Stravinsky), bailado ao qual não se tem a certeza se terá assistido durante a sua ida a Paris em 1911 ou durante a primeira ida dos Ballets Russes a Berlim entre 8 e 17 de Janeiro de 1912 (cfr. AYRES DE ABREU, 2012, pp. 116-117; PRITCHARD, 2009). Independentemente disso, quando Ruy Coelho chega a Portugal, traz consigo este bailado e terá de esperar até 1918 para o ver a ser estreado.

O argumento e os sete momentos em que o bailado se divide podem ser encontrados quer na partitura manuscrita autógrafa do bailado, que se encontra na Biblioteca Nacional, quer na folha de sala da sua estreia. Pela partitura, fica-se a saber, numa nota entre parêntesis, que a história foi retirada de um conto popular. Fica-se a saber, igualmente, que o bailado teria por título inicial, depois riscado e substituído, "A Princeza e a Praga da Feiticeira". Eis o argumento:

Era uma vez uma princezinha muito bonita, que estava contemplando num espelho os seus lindos cabelos loiros, quando, de repente, lhe apareceu uma velha muito feia e muito velha, que lhe pediu que a deixasse pentear, pois nunca vira cabellos tão lindos.

A princezinha, que teve muito medo da velha, não quis. Então a velha rogou-lhe esta praga: «que tu tenhas de ir dansar todas as noites com o diabo, ao inferno, até gastares sete pares de sapatos de ferro». E n'essa noite, quando a princezinha dormia, ao dar a ultima badalada da meia noite, foi levada pelo diabo...

Tempos do Bailado
I – A princezinha e os seus cabelos de oiro.
II – Aparição da feiticeira.
III – A feiticeira e a princezinha.
IV – A noite e o medo da princezinha.
V – O somno da princezinha.
VI – À meia noite o diabo leva a princezinha.
VII – Dansa no inferno.
(COELHO, 1912)

A feliz parceria entre Almada e Ruy Coelho começa antes desta estreia, no ano de 1915. A 6 de abril, no Palácio da Rosa, dos Marqueses de Castello Melhor, apresentam o seu primeiro bailado (não se tem a certeza qual, mas provavelmente O sonho da Rosa), ao qual se seguiram novos projetos, como "História da Carochinha" e "Lenda d'Ignez". Neles, dançaram, dirigidas por Almada, as quatro meninas que com ele viriam a formar o "Club das Cinco Cores", do qual se falará mais à frente.

Anunciando a vinda dos Ballets Russes a Portugal no final de 1917, Almada escreve um manifesto, assinado também por Ruy Coelho e José Pacheko, dirigido à salvação dos portugueses contra sua vontade, apontando para o caráter pedagógico destes bailados, os quais apresentariam a compreensão imediata "dos aspetos gerais e sintéticos dos sentimentos" e explicariam a "Sublime Simplicidade da Vida". Esta "educação estética", possivelmente influenciada pela leitura de Schiller e pelos próprios propósitos pedagógicos de Ruy Coelho, era vista como um passo fundamental para a "Grande Vitória da Civilização Moderna Europeia: O máximo da disciplina individual, o domínio absoluto da personalidade" (ALMADA NEGREIROS, 2006 [1917], p. 37).

Foram levados a cena muitos dos bailados do repertório mais antigo e "consensual" da companhia de Sergei Diaghilev, mas houve um que se destacou pela sua coreografia rude e pelo uso da arte e das danças populares russas: "Sol da Noite "(Soleil de Nuit), com

---

1 Agradeço a Edward Ayres de Abreu por todo o precioso material e conhecimento partilhado sobre Ruy Coelho e A princesa dos sapatos de ferro. Agradeço a Maria de Fátima Lambert pelo tempo despendido comigo a partilhar histórias e perspetivas sobre Almada Negreiros.

coreografia de Léonide Massine, música de Rimsky-Korsakov e figurinos de Michel Larionov. Este bailado provocou escândalo e foi alvo de verrinas bem azedas.[2]
Almada não só assistiu a este bailado como pôde participar na criação da parte plástica do espetáculo, tendo-se tornado próximo de Massine, com quem também conviveu durante a sua estadia em Paris, em 1919. Recebeu das mãos dele, inclusive, um programa do famigerado bailado Parade (de Picasso, Satie, Massine e Cocteau) e chegou a ter um projeto de um bailado que não chegou a completar, intitulado Nau Catrineta, que contaria com a parceria musical de Eric Satie.
A influência dos Ballets Russes na música de Ruy Coelho e nos figurinos e na coreografia de Almada Negreiros é, portanto, fortíssima. Outra porta de entrada dessa influência foi, certamente, o casal Delaunay, em especial Sonia, a qual fez os figurinos de Clêopatre, e com quem Almada troca cartas regularmente durante a estadia do casal em Vila do Conde.
No que toca aos figurinos, é de destacar a influência evidente das criações de Larionov para o "Soleil de Nuit" no Diabo d'A princesa (cfr. FERREIRA, 2012, pp. 439-441), sobretudo a grande cara (do Deus-Sol e do Diabo, respetivamente) na parte frontal do torso.
No que toca à música e ao libreto, como anteriormente mencionado, é Petrouchka de Stravinsky a influência evidente. Em primeiro lugar, o fundo orquestral difuso, com a repetição exaustiva de um padrão melódico e o uso contínuo do vibrato, do tremolo, do trilo e do glissando compasso após compasso, criando uma massa sonora ambiental ao invés de uma harmonização convencional. Caso paradigmático disto é o final do primeiro momento d'A princeza – descrito "À tardinha a princeza nos jardins do palacio" – com as harpas a fazer glissandos sucessivamente ascendentes e descendentes, o glockenspiel e as flautas a repetir o mesmo glissando ascendente uma e outra vez, enquanto metais mantêm um mesmo acorde e os flautins e as violas um mesmo trinado. Em segundo lugar, o aparecimento do Mágico, ou Charlatão, é assinalado musicalmente de um modo bastante semelhante ao aparecimento da velha feiticeira (o Diabo disfarçado). Num primeiro momento, um ambiente de suspeita. No caso do Mágico, segue-se uma melodia encantatória num flautim, no fim da qual se instaura o ambiente que precede o feitiço que vivificará as três marionetas. No caso da Feiticeira, segue-se uma melodia das cordas liderada por um violino, no fim da qual se regressa ao ambiente de suspeita, sendo que se marca a saída da Feiticeira com o mesmo glissando descendente das flautas. Em terceiro lugar, o recurso a elementos óbvios, infantis, até, como o rufar dos tambores a anunciar um novo momento, ou um "tcharan!" dos metais. Há, de facto, muitas afinidades musicais entre os dois bailados.
Falando não em termos de influências diretas, mas estabelecendo paralelismos mais difusos, é interessante notar o interesse de Almada Negreiros pelas personagens de commedia dell'arte, de onde é oriundo Petrushka, a versão russa do Polichinelo, ou Pulcinella. No caso de Stravinsky, o seu libreto é influenciado por uma tendência da cultura russa do século XIX para as histórias nas quais um artesão cria um objeto que adquire vida própria e gera problemas ao seu criador. O Petrushka de Stravinsky é uma de três marionetas animadas por um Mágico, também denominado Charlatão. O Mágico, na feira de Carnaval da Praça do Almirantado, em São Petersburgo, apresenta os seus truques à multidão e, através do toque da flauta, anima um Mouro, uma Bailarina e Petrushka, que se encontram num palquinho no meio da praça. Rapidamente estes soltam-se do palco a que estão presos e andam pelo meio da multidão. O enredo é bastante simples: Petrushka ama a Bailarina, mas é um desajeitado, com gestos estranhos, quase compulsivos, que fazem com que ela se afaste dele. Diz Stravinsky que lhe foram dados mais sentimentos e paixões do que aos outros (STRAVINSKY, 1988 [1911], p. 5). A Bailarina prefere o Mouro, valente, de peito cheio, brandindo o seu sabre com perícia. Petrushka é roído pelo ciúme, pela autocomiseração e pela raiva ao Mágico, o seu criador. Sozinho, no seu quarto, pragueja contra o enorme retrato do Mágico acima da sua cabeça ao som do famoso "acorde Petrushka" (duas tríades maiores separadas por um trítono tocadas em simultâneo). Mas surge a Bailarina e ele, revigorado pela sua paixão, dança de um modo simultaneamente atlético e maníaco. A Bailarina foge, amedrontada, o que leva Petrushka a praguejar novamente contra o retrato do Mágico. Já o Mouro, no seu quarto, é apresentado como um imbecil. Tenta cortar um côco com o seu sabre, mas o côco não se parte. Então venera-o como se fosse um deus. Surge o Charlatão, disfarçado de bailarina, e tenta seduzir o Mouro. Petrushka entra no quarto e interrompe a sedução, ardendo em ciúmes. Ataca o Mouro, mas apercebe-se rapidamente que é demasiado fraco para o derrotar. Por isso, foge, temendo pela vida. E chega a última cena, novamente na feira de Carnaval, onde, pelo meio da alegria do urso dançante, dos ciganos, dos mascarados, dos bêbados, se ouve um grito vindo do palquinho. É Petrushka, seguido do Mouro, que o persegue com o seu sabre, e da Bailarina, preocupada. Perante o horror da multidão, o Mouro alcança Petrushka e mata-o com um só golpe. A polícia questiona o Charlatão, que tenta mostrar que são meras marionetas. Mas ao cair da noite, dispersada a multidão, a alma penada de Petrushka aterroriza o Charlatão, que foge.
"O Boneco e a Boneca de Antes de Começar" (1919) e as duas personagens de commedia dell'arte às quais Almada dedica dois diálogos seguidos de uma reflexão (Pierrot e Arlequim, 1924) ecoam este imaginário. No primeiro caso, os dois bonecos descobrem que o outro está vivo e encetam um diálogo sobre o homem, em particular sobre os seus criadores. O Boneco é temerário e não tem grande medo das consequências de ser descoberto pela curiosidade das crianças. Contudo, cala a voz do coração. Repete uma e outra vez que a Boneca é uma fraca, uma medrosa, por nunca ter respondido aos puxões que noites a fio lhe dera para ver se ela se mexia como as pessoas, mas quando esta lhe conta a história de como foi feita com tanto amor, o Boneco começa a mudar de atitude. Diz-lhe, por várias vezes: "Não me perguntes nada... Deixa estar calado o meu coração...". Acabam por perceber juntos que o que queriam mesmo era o encontro do coração com a cabeça.
A esta díade cabeça/coração não são alheios os dois diálogos entre Pierrot e Arlequim. A reflexão de Almada sobre estas duas personagens vai acumulando outras díades: Onan e Átis, Inácio de Loyola e Rabelais, Werther e Fausto, desejar e possuir, misticismo e paganismo,

---

2 A de Sousa Pinto, por exemplo: Vestido à minhota – e não são menos garridos os fatos de Viana – com passos do vira, do malhão ou da cana-verde em vez dos do hopac, o Sol da Noite, com a mesma arbitrariedade de título, poderia chamar-se "Vinho Verde". (apud FERREIRA, 2012, p. 440)

espiritualismo e materialismo, bíblico e mitológico, sonho e vida[3]. Esta espécie de tabela de equivalências constitui para Almada o signo de uma duplicidade inaugural que existe em cada um de nós. O combate ou o desequilíbrio entre os dois pólos foi constituindo vários avatares ao longo da história da humanidade. Essa seria a sua própria luta, e seria a luta de qualquer um. Veja-se, apenas para dar um de muitos possíveis exemplos, o final da primeira das Quatro Manhãs:

Nascer é o feito dos outros.
O nosso é depois de nascer
até chegarmos a ser
aquele que o sonho nos faz.

Já sei de cor os caminhos
já sei o que vale a promessa
já vejo perfeito no sonho
o que me há-de a vida imitar.
Mais além
e o sonho e a vida
libertar-se-ão um do outro em mim!
(ALMADA NEGREIROS, 2005 [1915-1935], p. 143)

Há uma dimensão agónica nesta libertação. A obtenção da unidade é um combate e este combate não é mais do que a condenação da princesa a dançar com o diabo até rebentar sete sapatos de ferro. E é aqui que queria voltar, à estreia d'A princesa e à formação do Club das Cinco Cores como encontrando-se na génese da sua resposta à cisão da pessoa em personagens: a sinceridade, ou o regresso à inocência, ou o terceiro nascimento.

Além de Almada, o clube é constituído por Maria de Conceição de Mello Breyner (Tatão), Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), Maria José Burnay Soares Cardoso (Zeca) e Maria Madalena Morais da Silva Amado (Tareca). Tatão fora a Princesa e Zeca uma das diabinhas n'A princesa. Fazem parte das iniciativas nascidas deste clube o bailado O Jardim da Pierrette, criação conjunta dos membros do clube; o já mencionado bailado Nau Catrineta, que não se chegou a realizar; o jornal parva (em latim); a História Verde (a cor de Almada no clube) e, surpreendentemente ou não, A Invenção do Dia Claro, texto central para a compreensão de toda a produção almadiana. Em carta a Lalá, fala d'A Invenção do Dia Claro nestes termos:

Você sabe muito bem que A Invenção do Dia Claro não é senão a minha imensa amizade pelo Nosso Club, por quem vivo! Você há-de forçosamente reparar que cada palavra da Invenção do Dia Claro pensa em si e nos do nosso Club. (...) Não se esqueça – A Invenção do Dia Claro é nossa! (apud FERREIRA, 2012, p. 447)

Esta parceria com as suas quatro cores é sintomática da busca de Almada Negreiros por uma criatividade inocente e selvagem, uma visão certa, clara, imediata, das coisas na pura confiança do seu próprio juízo, reunindo o máximo artifício com a máxima naturalidade. Trata-se de uma ambição de salvação de toda a humanidade, criando o "método", por assim dizer, para que cada um possa ser o seu próprio mestre. Diz, n'A Invenção do Dia Claro: "Quando eu nasci, as frases que hão-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa – salvar a humanidade." E logo a seguir cita (livremente) quatro frases do Corpus Hermeticum: "- O pequeno é como o grande. / - O que está em cima é análogo ao que está em baixo. / - O interior é como o exterior das coisas. / - Tudo está em tudo." (ALMADA NEGREIROS, 2006 [1921], pp. 55-56)

Neste texto, anterior a Pierrot e Arlequim, cria a parábola das duas alas da humanidade, exclamando que ainda não chegou o homem-que-sabe-viver. Apresenta a figura de Cristo como aquele que não se aproxima nem de uma ala nem de outra, invetivando a humanidade, isto é, cada um individualmente, a encontrar o seu lugar próprio e a sua fortuna própria. De seguida, põe na boca de um Cristo de pedra na encruzilhada das duas alas da humanidade um diagnóstico brutal para aqueles que têm medo de levar a cabeça até à loucura:

"Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir diretamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até à loucura! ajuda-a a ir até à loucura. Vai tu também pessoalmente, co'a tua cabeça até à loucura! Vem ler a loucura escrita na palma da tua mão. Fecha a tua mão, com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!

Senão (...) um dia a loucura virá plo seu próprio pé bater à tua porta, e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a esganar, porque a loucura já será maior do que na palma da tua mão (...); e ela fará de ti o pior de todos, por não teres sabido servir-te dela como tu devias sabê-lo querer! "(Idem, p. 65)

Poderia ser este um resumo da história da princesa que, amedrontada pela fealdade da feiticeira, não quer que esta lhe penteie os cabelos. Mas o medo condu-la à sua sina: dançar todas as noites com o diabo até rebentar sete sapatos de ferro.

Este tópico é omnipresente na obra de Almada Negreiros. A procura da sinceridade, ou da ingenuidade, não é uma espécie de limpeza de todas as mediações rumo a uma intuição pura, mas o controlo absoluto das mediações, a coincidência perfeita entre a manipulação máxima e a inspiração máxima. Saber agarrar no próprio feixe de personagens, vozes, pulsões, deixá-las viver, crescer, multiplicarem-se, e apanhá-las no tempo certo. A compreensão da necessidade de uma histriónica charlatanice a um tempo perigosíssima e salvífica. Perigosa na medida em que é preciso agarrar essa charlatanice antes que ela cresça mais do a mão que a quer agarrar. Salvífica na medida em que calá-la é mortificar-se, é ser-se menos ou atingir a identidade pela negação do múltiplo, à qual se segue a fixação absoluta e irremediável de uma imagem morta.

Como qualquer estrutura de pensamento salvífico, comporta três momentos, três tempos, três vidas: 1) nascer, "o feito dos outros", ou o paraíso; 2) a saída de si, ou charlatanice, ou sonho, ou estilhaçamento, ou dança com o diabo, ou queda; 3) o regresso a si, ou invenção, ou sinceridade, ou salvação.

Também o "Nome de Guerra", com os seus três nascimentos, é a história de um homem que procura encontrar-se consigo próprio, sendo que, para o fazer, tem

---

3 Para Almada, a díade alma-corpo não coincide com estas. Não são coincidentes na medida em que o desejo e a posse, ou o sonho e a vida, ou o espiritual e o material, são tanto do corpo como da alma. Dá o exemplo do retrato, da autoria de Sanchéz Coello, de Inácio de Loyola, que permite antever um percurso espiritual: "Uma contrariedade visível tinha acabrunhado o crânio rígido e modificara-o sensivelmente, como se a periferia tivesse desejado conquistar o seu próprio centro e a luta tivesse sido violenta, tenaz e sem tréguas. E ainda mais: como se a esfera não confiasse em si-própria e fosse, por conseguinte, necessário concentrar-se ainda mais, para que dentro dela não coubesse efectivamente senão uma ideia única." (ALMADA NEGREIROS, 2006 [1924], p. 119). Contrapõe-lhe o retrato de Rabelais, com o seu "amor da Verdade natural, sem complicações nem mistérios." (Idem, p. 120). Gargântua e Pantagruel podem juntar-se ao rol de personagens carnavalescas que interessavam a Almada pela manifestação clara, visual, plástica, dos caracteres fundamentais da humanidade.

de deixar a sua aldeia, a sua Maria prometida, o conforto de ter a vida definida pela comunidade, e lançar-se, pela mão do "tio solteiro", à vida noturna lisboeta, com o seu diabo de serviço, D. Jorge, mais a paixão por Judite, que o afasta dessa promessa de vida que deixou para trás. A princesa talvez tenha deixado a sua loucura crescer demasiado para a sua mão, talvez não. O Antunes, por sua vez, consegue rebentar os sapatos, nascendo pela terceira vez, tal terceira metamorfose de que fala o Zaratustra de Nietzsche[4].

Em que consiste nascer pela terceira vez? Há um sacrifício prévio. A Maria, prometida do Antunes, morre, e com ela morre de vez a paixão por Judite, que já se revelara falsa na noite e na madrugada anteriores à notícia. O Antunes matou a Maria quando amou a Judite, mas quando a Maria morreu de facto é que o Antunes conseguiu assumir que ela já estava morta, que só existia nele através da paixão pela Judite. E dá-se a libertação: o prenúncio do encontro consigo próprio. Na madrugada anterior à notícia da morte da Maria, chegara o momento, absolutamente diabólico, em que o Antunes se teria de tornar no maior crápula, "pior que os malandros", que alguma vez passara pela vida da tão vivida Judite. Dá-lhe oito contos, como pagando o servicinho do seu segundo nascimento, e larga-a de uma vez e para sempre, depois de ter rejeitado o seu corpo nu, saindo do seu quarto alugado como quem volta daqui a nada. Quando recebe finalmente a notícia, não sente absolutamente nada a não ser uma nova leveza. Antes de nascer pela terceira vez, feita a destruição dos seus ídolos, o Antunes sente que tudo lhe é estranho, que nada é com ele. Apenas desfez o bem que fizeram por ele, ou apenas descobriu que havia posto a lealdade no sítio errado. É a antecâmara para o terceiro nascimento. O Antunes descobre que é o seu próprio mestre. Aluga provisoriamente umas águas-furtadas frugais, franciscanas, e descobre, sucessivamente, que estava escrito na ordem das estrelas que tudo fosse assim e que há um "espírito de vitória", mensurável pela admiração alheia, mas também violável por ela. Descobre, por fim, a importância da coincidência entre a ordem dos astros e o sentido do espírito de vitória. Por outras palavras, descobre a sinceridade, acerca da qual discorre o pensamento reconciliado do Antunes:

"Ninguém no mundo se pode queixar de ter sido vítima da sua sinceridade. O que pode é cada um ficar surpreendido com o facto de a sua sinceridade o ter levado mais longe do que lho permite a sociedade. Este é outro caso.

Até hoje ainda nunca houve outro modo de cada um passar de uma idade para outra da sua vida a não ser pela sua sinceridade. Os modos de ludibriar essa passagem são sem conta. Mas a única maneira que existe no mundo para revelar cada um, a si e aos outros, está dentro de cada um mesmo, é a sua sinceridade." (ALMADA NEGREIROS, 1972 [1925], pp. 145-146)

A esta descoberta, segue-se a posse de todos os seus músculos, de toda a sua força, "uma consciência tão dona da presença da sua vida neste mundo" e o nascimento da sua honra, uma honra à prova de vaidade, uma honra apenas sua.

A Princesa, Petrushka ou Pulcinella, o Antunes, Pierrot e Arlequim, são todos aqueles que caem no ridículo de se aperceberem da sua própria incompletude. Depois, da sua própria divisão. E há duas opções, talvez eternamente indissociáveis: a guerra, o ódio, o ressentimento; e o parto doloroso do terceiro nascimento. Indissociáveis porque há o medo da Feiticeira, de que o mundo feio e enrugado, o que não reflete a mais perfeita imagem ao espelho, nos penteie os cabelos, ou então o desgosto do reflexo ser apenas um reflexo, seguido de um estilhaçamento, uma esperança numa plenitude pela multiplicidade ou dispersão. A guerra para fazer da vida a minha vida, de não viver a minha vida numa vida alheia, mas na minha. A exigência de saber como começar de novo de cada vez. E é mesmo preciso dançar com o diabo para rebentar os sapatos de ferro. A expressão histriónica com que Almada Negreiros enuncia a moral da história de Nome de Guerra adquire uma dimensão épica: "Não te metas na vida alheia se não queres lá ficar."

Bibliografia

ABREU, Edward Ayres de, "Danças e contradanças: Almada Negreiros e Ruy Coelho" in Revista de História da Arte, nº 02: Almada Negreiros, Lisboa, FCSH/UNL – Instituto de História da Arte, 2012, pp. 111-124.

_____, "Ruy Coelho e a geração d'Orpheu" in Nova Águia – Revista de Cultura para o século XXI, nº 15 (1º Semestre 2015), pp. 64-71.

ALMADA NEGREIROS, José de, Ficções, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

_____, Manifestos e Conferências, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

_____, Nome de Guerra, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.

_____, Poemas, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005.

COELHO, Ruy, A princeza dos sapatos de ferro, 1912, manuscrito autógrafo: Esp. RC 7, Biblioteca Nacional de Portugal.

FERREIRA, Sara Afonso, "Almada, os Bailados Russos e o «Club das Cinco Cores»" in Revista de História da Arte, nº 02: Almada Negreiros, Lisboa, FCSH/UNL – Instituto de História da Arte, 2012, pp. 438-448.

LAMBERT, Maria de Fátima, Fundamentos filosóficos da estética em Almada Negreiros. Da modernidade ao Ver, 2 vols., Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1997.

PRITCHARD, Jane, "Serge Diaghilev's Ballets Russes - An Itinerary. Part 1: 1909-1921" in Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 27, No. 1 (Summer, 2009), Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 108-198.

SOVERAL, Eduardo Abranches de, "Algumas notas sobre o interesse filosófico de Almada Negreiros" in Celina Silva (coord.), Almada Negreiros. A descoberta como necessidade. Porto, Fundação Eng. António de Almada, 1996, pp. 35-41.

STRAVINSKY, Igor, Petrushka. In Full Score. Original Version, Nova Iorque, Dover Publications, 1988.

---

4 Almada Negreiros diz-se por várias vezes herdeiro do pensamento de Nietzsche. N'A Cena do Ódio, Almada chega a identificar-se com Zaratustra: "Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!".

WITTGENSTEIN. TOCAR UNA FLOR CON LAS MANOS SUCIAS

TOCAR UNA FLOR CON LAS MANOS SUCIAS

Alberto Ruiz de Samaniego

Al parecer, una de las citas preferidas de Wittgenstein era aquélla de Gottfried Keller que decía: "Recuerda siempre, cuando las cosas vayan bien, que no tienen por qué." Es indudable que, en esta frase, podemos percibir una particular instalación en el mundo, caracterizada por, digámoslo en expresión que no desaprobaría el propio Wittgenstein, una voluntaria incomodidad. La necesidad de gestionar un malestar y un desencuentro con las cosas y la existencia que, de no ser ontológico y universal, habrá de ser irreductiblemente buscado por el sujeto mismo.

Sucede como si a la plenitud (feliz o no) de la existencia hubiese siempre de ponérsele un veto, una mancha, morderle su ansia de totalidad. Es lo mismo que Chesterton notó que sucedía en los cuentos de hadas: el cumplimiento de los deseos o de las situaciones más inverosímiles o fantásticas es posible si, y sólo si, no se comete determinada acción, a menudo absolutamente banal y, por cierto, ajena a toda relación con las circunstancias del acontecimiento prometido. ("Usted podrá vivir en un palacio de oro y zafiro si no pronuncia tal palabra, o si no entra en tal habitación recóndita", o bien: "Usted puede vivir felizmente con la hija del rey si no le muestra a la joven una cebolla".) El cumplimiento siempre depende, pues, de un veto. Tal como ha comentado esto Slavoj Zizek (en El títere y el enano): "¿Por qué esta condición singular, aparentemente arbitraria, siempre limita el derecho universal a la felicidad? La solución profundamente hegeliana de Chesterton es la siguiente: para dar 'extrañeza' al derecho/ley universal, para recordarnos que el Bien universal al que logramos tener acceso es igualmente contingente, que las cosas podrían haber sido completamente al revés. Si la Cenicienta preguntara: ¿Por qué tengo que abandonar el baile a las doce?', el hada madrina podría responderle: '¿Por qué puedes permanecer en el baile hasta las doce?' La función de la limitación arbitraria es la de recordarnos que el objeto mismo, cuyo acceso está limitado, se nos da mediante un gesto milagroso, inexplicable y arbitrario de don divino y para mantener así la magia de que se nos haya permitido tener acceso a él."

Ese gesto milagroso es el mostrar mismo en el sentido wittgensteiniano, en oposición al decir con su carácter lógico y representativo. El mostrar consiste en una manifestación de mundo que no tiene alcance propositivo. Un sentido, por decir así, que está más allá de toda dicción o pensamiento, pero que en su propia in-consistencia constituye los límites mismos en que se asienta nuestro mundo. Gesto inefable para el cual no hay palabras que valgan, y que es también, por su propio carácter prodigioso, inexplicable y al tiempo frágil e inconsistente el que expresa o puede dar cuenta de la existencia entera como un don, un don de condición sublime ante el cual sólo cabe decir lo que el Tractatus: lo sublime no es cómo sea el mundo, sino que el mundo, precisamente, sea. Y, por esta misma razón, responder lo que Wittgenstein a Russell: "Los argumentos no hacen más que perjudicar la belleza de una idea, me da la sensación de estar tocando una flor con las manos sucias."

En este sentido, se equivocan los que piensen que en el famoso adagio wittgensteiniano sobre la necesidad de callar haya la más mínima voluntad negativa. Ni, desde luego, una supuesta defensa a ultranza del mero uso pragmático del lenguaje. Más bien debe entenderse como el anhelo por mantener, dentro de la penuria del nombre, la estela de lo inexpresable que da precisamente sentido a lo expresable mismo. "Lo inexpresable – en palabras de Wittgenstein- proporciona quizás el fondo

sobre el cual lo que yo he podido expresar asume significado ".
Tan sólo el silencio puede ser capaz, por tanto, de manifestar la grandeza de ese nombre impronunciable y, tal vez, para nosotros perdido. No desde luego lo hace la palabra de comunicación, o de designación o denotación, con todo su pragmatismo y descripción del mundo interpretable e interpretado. Pero ahí, en la mudez del silencio, hay todavía algo grande y lejano que queda fuera de ese mundo descriptible por medio de las palabras. Para evidenciar su latencia o su resistencia existe el silencio.
De la misma forma en que el hombre no es estrictamente de este mundo, sino un límite del mundo mismo, y por tanto no pertenece del todo a él, la plenitud silente determina, asimismo, los propios límites del decir. En el enmudecimiento reverbera lo que el lenguaje proposicional y denotativo no puede capturar. Muestra en su brillo simbólico, incluso, lo que éste necesariamente ha reprimido para poder existir.
De esta plenitud de una existencia concreta del individuo antes - o tras- del lenguaje, para la que no llegan las palabras, sólo el silencio funciona, diríamos, como su huella aurática. Es en este sentido, también, que podemos decir que la poesía consiste precisamente en hacer o alcanzar el silencio con las palabras.
Y es también bajo la invocación de callar como de un hada madrina que Wittgenstein entonces pudo pensar que, tal vez, había un dios, pero que, de haberlo, tendría que estar por necesidad fuera del mundo. Pues de pertenecer al mundo, ya no sería dios. Sólo el hecho de que pudiese compartir espacio con el mundo mismo, lo eliminaría en tanto que ser divino. Es exactamente el mismo pensamiento que aquél, tan conocido, de Pessoa: dios existe, pero no es dios. Dios no puede ser dios porque, al cabo, no puede ser denominado como tal – de hacerlo, en este mundo, lo degradaríamos-. Partiendo de esta exclusión radical, ¿en qué realidad lo encajamos, si no podemos nombrarlo? En la de la mística: el puro mostrar. (Y todo esto, no se nos escapa, tiene que ver con la decidida visualidad en que tanto Pessoa como Wittgenstein están radicados. Es esta perspectiva de radical opticalidad la que determina que ambos, uno a través del maestro Caeiro y el otro con afirmaciones como 6.4311 del Tractatus: "nuestra vida es tan infinita como ilimitado es nuestro campo visual", se convenzan de la necesaria depuración del lenguaje.)
Puede también relacionarse todo esto con un aforismo benjaminiano (en Breves Sombras II): "Señal secreta. Pasa de boca en boca una palabra de Schuler según la cual todo conocimiento debe contener un gramo de sin-sentido, al igual que las alfombras o los frescos ornamentales de la Antigüedad siempre presentaban en algún sitio una ligera irregularidad en su diseño. Dicho de otra manera, lo decisivo no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno. Una imperceptible marca de autenticidad que la distingue de toda mercancía fabricada en serie."
Más allá de la referencia a la dimensión de unicidad aurática frente a la serialidad de la mercancía, tal vez un peaje del propio tiempo y del pensamiento de Benjamin, podríamos, como Didi-Huberman, llamar a esta señal secreta con el nombre de síntoma. Y la connotación es ciertamente muy adecuada: la brecha en las señales, el grano de sin-sentido y de no-saber de donde un conocimiento puede sacar, al tiempo que su crisis, su momento decisivo, si es que ambos no son lo mismo. Pero entonces nos olvidaríamos de ese carácter para nosotros decisivo, y aún más si lo pensamos desde Wittgenstein, de autolimitación – incluso automortificación- o, en definitiva, de voluntaria incomodidad. No se trata tanto de algo que, al modo de un trauma o un surgimiento psicoanalítico venga a revelar lo que para nosotros estaba escondido en lo más profundo e irrevocable de nosotros mismos. Sino más bien de un recordatorio de nosotros mismos para nosotros mismos – a menudo contra nosotros mismos-. Un recordatorio, un aviso que no deja de insistir en el carácter prodigioso, inexplicable y al tiempo frágil e inconsistente de nuestra singular vida. Algo mínimo y molesto, abrupto, íntimo y banal que expresa o puede dar cuenta de la existencia entera como un don.
Cuando Cary Grant muere en 1986, en una remota ciudad de Iowa, tras sufrir una hemorragia cerebral en medio de una gira de monólogos teatrales, al hacer recuento de las posesiones del cadáver, se encontró en uno de los bolsillos un trozo de vulgar hilo de bramante. Grant, el actor mejor pagado de su tiempo, lo llevaba siempre encima, como recuerdo de los años de extrema pobreza de su niñez. Era mucho más que su particular Rosebud.



Rita Roque
Aguarela e tinta da china sobre papel 2017

Realizado no contexto "Isto não é uma crítica" Festival DDD - Dias da Dança 2017

BIOGRA-FIAS

HUGO CALHIM CRISTOVÃO Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Licenciatura em Filosofia-FLUP; Mestre em Filosofia Contemporânea – FLUP, com a tese "The Dionysian, Zos vel Thanatos, and the Zoetic Art – Sorcery of Austin Osman Spare. Licenciatura em Teatro- Ramos de Interpretação e Direção de Atores, na ESMAE-IPP Encenador, Pedagogo, Investigador. Criador do grupo de pesquisa "NuIsIs ZoBoP", onde dirigiu e dirige regularmente os processos de investigação continua "Thanateros – Trainings psicofisicos e psicovocais de descontextualização activa para performers" e "Ex Nihilo- Estratégias de criação livre e improvisação sistemática." Para o mesmo grupo criou, escreveu, e dirigiu "ABBADON" para Paula Cepeda Rodrigues e "SHE WILL NOT LIVE", "VELEDA" e "ZOS (She Will Not Live)", para Joana von Mayer. 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", e "O CÉU È APENAS UM DISFARCE AZUL DO INFERNO", "DA INSACIABILIDADE NO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE". Leccionou Oficina de Expressão Dramática I e Oficina de Expressão Dramática II no ensino secundário. Leccionou as disciplinas Corpo e Movimento Cénico II e III Improvisação II, na Faculdade de Évora. Orientou teses de mestrado e de licenciatura de Joana von Mayer Trindade (HZT Berlim) e Paula Cepeda Rodrigues (U.Évora). Destaca, fora da Nuisis Zobop, as experiências de trabalho com Conceição Nunes, Polina Klimovitskaia, Rogério de Carvalho, Malcolm Morrison, Min Tanaka, Christinne de Villepoix, Laurie Booth, Thomas Richards, Andrezj Mayak, Andrezj Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov.

JOANA VON MAYER TRINDADE Coreógrafa, Performer e Professora. Mestre em SODA Solo/ Dance/ Authorship, Universidade das Artes de Berlin UDK/HZT (2013). Licenciada em Psicologia (Comportamento Desviante) pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (1998). Curso de Interpretes de Dança Contemporânea (1999) e Curso Reciclagem de Monitores de Dança para a Comunidade (2001), Forum Dança. Curso Essais (2006) no CNDC d'Angers | Emmanuelle Huynh (Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian). Fundadora com Hugo Calhim Cristovão da Nuisis Zobop (2004) Com direção e criação de Hugo Calhim Cristovão no contexto da Nuisis 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 Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre". Da sua autoria destaca as peças: "Between Being and Becoming" para a companhia Edge, The Place London, "Installation-Exhibition For All, and For None", "M E N I N A S", "NAMELESS NATURES" e "Mysterium coniunctionis". Peças apresentadas no Festival Trama/Serralves, Festival Materiais 4 Diversos, PT13 (Plataforma portuguesa de artes performativas/ Montemor-o-Novo), ZDB/ Espaço Negócio (Lisboa), Centro Português de Fotografia (Porto), CNDC'Angers (França), CIRCULAR- Festival de Artes Performativas (Vila do Conde), Festival CORPO + CIDADE (Porto), 2ªPlataforma de criadores nacionais emergentes EDN&modul-dance 2014, CAPA/Devir, Teatro Municipal do Porto - RIVOLI, Uferstudios Berlim, entre outros. Enquanto intérprete trabalhou com: Antonio Carallo, Wil Swanson, Paulo Henrique, Olga Roriz, Filipe Viegas, Sónia Baptista, Min Tanaka, Deborah Hay, Ana Clara Guerra Marques, Emmanuelle Huynh, Eric Didry, Danya Hammoud, Colectivo artístico alemão LIGNA (Ole Frahm e Torsten Michaelsen) e Isabelle Schad. Consultora artística (Dramaturgia/Assistência ao Movimento e à Criação) e professora convidada de projetos de: Elizabete Finger, Ana Trincão, Jee-Ae-Lim, Cristina Planas Leitão, Isabel Costa (orientadora de tese de mestrado); Escola Balleteatro, FAAIC-companhia Instável (Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica) e Pós- Graduação em Dança Contemporânea pela ESMAE em colaboração com CMP e o Teatro Municipal do Porto. Foi ainda bolseira do Centro Nacional de Cultura no Japão (2002), onde pesquisou e praticou Butoh com Min Tanaka na Body Weather Farm e Budismo Soto Zen no Zazen Dojo Antai-Ji. Em 2008 viajou durante seis meses pela Índia, onde terminou o "Curso Certificado de Yoga" na Universidade Hindu de Benares em Varanasi e o "Curso de Formação Intensiva de Professores de Yoga" na Fundação Yoga Patanjali em Rishikesh. É autora dos ensaios escritos: "Just a Point. No More, No Less", "Chaos as an Inevitable Tool for Composition", "The Cruelty of Creation" e "Truthful Images". De 2015 até ao momento presente é artista residente convidada da CIRCULAR.

ALBERTO RUIZ de Samaniego Doutorado em Filosofia e Teoria das Artes (Universidade Autónoma de Madrid). Professor de Estética e Teoria das Artes (Universidade de Vigo) e coordenador do Master de Arte Contemporáneo: investigación y creación na mesma Universidade. Foi Director da Fundação Luis Seoane, Coruña (2008-2011) e curador da representação espanhola na 52ª Bienal de Veneza (2007). Prémio Espais de crítica de arte (Fundación Espais de Arte Contemporáneo). É co-director (com Miguel Ángel Ramos) da Colecção Larva, Editorial Mayan-Abada. Livros publicados: Blanchot: una estética de lo neutro e Semillas del tiempo (1999); La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España (2002), em colaboração com Miguel A. Ramos; La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad (2004); James Casebere and Belleza de otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo (2005); Paisaje fotográfico. Entre Dios y la fotografía (2007); Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral (2014); Las horas bellas. Escritos sobre cine and Negro teatro de Jorge Molder (2015). Editor literário dos livros Mitos de fin de siglo (2000) e Estéticas de la Animación (2009). Co-director do filme documental Pessoa/Lisboa (2016).

ANA MIRA Doutorada em filosofia/estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, com a tese "Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança" realizada sob orientação do filósofo José Gil e como bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2014). Investigadora na área da Dança e Filosofia. Escritora. Professora. Performer. Estudou práticas do corpo, dança contemporânea e chi kung na europa e nos estados unidos. Na performance de dança apresentou "At Once", adaptação do solo de Deborah Hay - SPCP/2009 (Teatro Maria Matos, 2010), "Três Estudos para Shihtao" (Teatro Camões, 2007), "Dueto" (Festival Alkantara, 2006) e outras peças. Como performer colaborou com Pauline de Groot (2001/2003), Russell Dumas (2003/2005) and Rosemary Butcher (2011/2015). Actualmente é professora auxiliar convidada no departamento de artes cénicas, da Escola de Artes - Universidade de Évora; investigadora no IFILNOVA - Instituto de Filosofia da Nova (FCSH-UNL) onde desenvolve o campo de performance e filosofia; e membro co-fundador do baldio | Estudos de Performance com quem desenvolve encontros, cursos e publicações. Escreveu: "Sensorial document: An embodied practice in dance and philosophy from collaboration in After Kaprow: The Silent Room by Rosemary Butcher (2012)" (Journal of Dance & Somatic Practices, 8: 2, 2016).

ANA TOMÁS Doutoranda em Ethnologie et Anthropologie Sociale, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e o Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS), Paris, França (2011-). Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Governo de Portugal (2012-2015).Mestrado Sciences Sociales - Mention Asie Méridionale et Orientale (AMO), École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França (2011).Fez trabalho de campo em Hazar Khwani, Peshawar (2010, 2011), e no Vale de Swat (2010, 2013, 2014), Província de Khyber-Pakhtunkhwa, noroeste do Paquistão. A tese de doutoramento ("The Saints of Tirath: Memory, Genealogy, and Sacred Space in the Upper Swat valley, Northwest of Pakistan") centra-se na relação entre a propriedade da terra, Sufismo, espaço sagrado, ritual e identidade no Vale do Swat (Província de Khyber-Pakhtunkhwa, no noroeste do Paquistão).

ANA RITA XAVIER Licenciatura em Criação e Interpretação de Dança Contemporânea na Escola Superior de Dança de Lisboa (ESD- 2016. No último ano de Licenciatura realizou o Programa Vasco da Gama em Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), no Porto. Integrou a Performance "Ocupação", de Fernando Crespo, no Museu Arqueológico do Carmo; a reposição da peça "Arte da Fuga", de Rui Lopes Graça, no Átrio da ESD; a Peça "Tripla Personalidade", de Alberto Fernandes, no Pequeno Auditório do CCVF e no Auditório de Lousada e a peça "Tolo Truão, Bobo Bufão, ó Rei e a Egas Acusas Traição", de Pedro Soares, no Mosteiro de Paço de Sousa. Na ESMAE trabalha com Lee Beagley e Radar 360°. Em 2016 integra o elenco da peça "Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre" de Hugo Calhim cristovão e Joana von Mayer Trindade, enquanto intérprete.

ANDREA AZEVEDO Licenciada em Cinema e Audiovisual na ESAP - Escola Superior Artística do Porto. Trabalha como freelancer na área do vídeo / cinema, moda-cinema, teatro e dança. Destaca a nível das Ficções: Curta-metragem A Ceia-Direção 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; Direção de fotografia; Operador de câmara e Produção (2013); Love-Ish– Direção de fotografia; Operadora de câmara e Produção Londres (2014).

ANDRÉ MENDES Conclui em 2012 o curso de Intérprete de Dança Contemporânea no Balleteatro Escola Profissional. Em 2014, foi intérprete residente na companhia Ballet Contemporâneo do Norte. Desde 2012, trabalhou com vários artistas, nomeadamente com Victor Hugo Pontes, Né Barros, Mariana Tengner Barros, Tânia Carvalho, Luís Guerra, Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trinade, entre outros. Enquanto criador, desenvolveu as peças ENCOUNTERS (2013, co-criação com Ricardo Pereira); SHOWROOM (2014); TROJAN HORSE (2015); HECTOR (2016). Paralelamente, tem desenvolvido o seu gosto pela Fotografia de Cena, tendo já registado as produções de vários artistas, nomeadamente Flávio Rodrigues; Ponto Teatro e Cristina Planas Leitão.

CELESTE NATÁRIO - 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)

CLAUDIA GALHÓS Jornalista. Escreve sobre artes performartivas 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 Assocition, 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"), em Julho de 2016 lançou "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 para diversos jornais e, ainda no âmbito das artes performativas e da dança em particular, é autora de «Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro» (Assírio & Alvim, Fevereiro de 2006) e o ensaio biográfico «Pina Bausch – Sentir Mais», pela Don Quixote (2010).

CLÁUDIA MARISA Professora Adjunta na ESMAE. Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Doutorada em Motricidade Humana – Dança (FMH/UTL-2007), com mestrado em Sociologia da Arte (FLUP/1998), bacharelato em Teatro (ESMAE/1996), e licenciatura em Sociologia (FLUP/1993). Conta com inúmeras publicações, destacando-se as mais recentes: Dancing in the dark: Quando a Dança-Teatro encontra o Vaudeville (no prelo, 2016); O Corpo em Interação, in Revista Lazer & Sociedade (São Paulo: USP, 2016); O Espaço como exercício de Representação, in Expressões artísticas urbanas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos. Rio de Janeiro: Mauad (2015); Dançamos? O Baile de Ettore Scola: Traçando História através da dança. (Avanca Cinema:2014); When Space Becomes Art: Making sense in an aleatory world (Avanca Cinema:2013). Desde 1993, participa em colóquios, encontros e festivais, tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições portuguesas (como FMH/UL, FLUP/UP, UA, ESAP, UNL e Casa da Música), bem como em instituições estrangeiras (tais como: Sorbonne Nouvelle (FR); Université de Franche-Comté (FR); Uni. Federal da Bahia (BR); Universidade da Coruña (ES); e Zurich University of The Arts (SU); Duke University (EUA), entre outros). Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística, desde 1994, como encenadora, dramaturga, coreógrafa e intérprete, em colaboração com inúmeros teatros e festivais.

EDUARDA NEVES Doutorada em Filosofia. Professora Auxiliar na ESAP [www.esap.pt]. Lecciona, desde 1987, nos domínios da Arte Contemporânea, Estética, Artes Visuais e Artes Performativas. Investigadora Responsável do grupo de investigação Arte e Estudos Críticos do CEAA [www.ceaa.pt], desde 2013. Áreas de investigação: Filosofia e Estética; Arte, Política e Poder; Arte e Modos de Subjectivação. Como Curadora independente concebeu, entre outros, os projetos ALGUMAS RAZÕES PARA UMA ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA e CORRESPONDÊNCIAs - 2016-17], apresentados em diversas instituições em Portugal, Espanha, Alemanha e Malta, com o apoio da DGARTES / Ministério da Cultura. Recentemente pré-selecionada para a Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América Del Sur, Buenos Aires, com o projeto curatorial HORS-SERIE. Integra o projeto expositivo QUATRO ELEMENTOS _ Curadoria do elemento TERRA, Galeria Municipal do Porto [01.08.17 - 12.11.17]. Último livro publicado: O Auto-Retrato. Fotografia e Subjectivação. Lisboa: Ed. Palimpsesto | CEAA, 2016.

FRANCISCO PINHO Frequentou o curso vocacional na Escola de Dança Ginasiano. Conclui licenciatura em dança na universidade ArtEZ (Arnhem, Holanda). Enquanto interprete trabalhou com vários coreógrafos e estagiou com Krisztina de Chatel apresentando Waltz e Infinite. Em Portugal, trabalhou com Hugo Calhim Cristovão, Joana von Mayer Trindade, Paula Moreno e na Kale Companhia de Dança. Nas Primeiras Obras da Companhia Instável (2017) apresenta "Nem A Própria Ruína", uma coreografia criada por João Pinho, Dinis Santos e Francisco Pinho. Entre todos os projetos que realiza vai criando os seus próprios projetos tal como Synk (2017) com João Pinho, que abrirá o festival Come Together (Amesterdão, Holanda).

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, o Web Design e Programação. Em 2007 inicia os seus 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" e prestes a ser lançado "A New Understanding - The Science of psylocybin" onde para além do trabalho habitual, se estreia no trabalho de motion graphics criando os "opening titles" e "end titles" para este documentário. Desde 2012 que colabora com Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade.

JOANA MACHADO Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e pós-graduada em História e Estética de Arte Eletrónica pela Mecadi/Esdi, Barcelona, com orientação de Siegfried Zielinski e Claudia Giannetti. Diretora Artística do estúdio de design Colönia - Porto, onde trabalha nos domínios de design gráfico, fotografia e vídeo. Em 2014 foi júri do concurso internacional de design do Art Directors Club em Nova Iorque. Desde 2015, tem vindo a desenvolver a identidade para o Programa de Arte Pública da Cidade do Porto, nomeadamente a sua Logomarca e o Mapa de Arte Pública. Atualmente está a desenhar o livro do pintor Sobral Centeno e a identidade visual para a Galeria de Arte Múrias Centeno.

MÁRIO JOÃO CORREIA Mestre em filosofia, com uma dissertação sobre o filósofo escotista Gomes de Lisboa, do qual publicou a tradução da "Questão muito útil sobre o sujeito de qualquer ciência, principalmente, porém, o da

filosofia natural" e editou o até então inédito "Scriptum super Questiones Methaphisice Antonii Andree". Prepara na Universidade do Porto uma tese de doutoramento sobre o problema da suficiência e da derivação das categorias nas escolásticas medieval e tardia. É guitarrista no Quarteto Hoc Opus e na Orquestra de Guitarras e Baixos Eléctricos.

PAULO COSTA Em 1998 estuda bateria na Escola de Jazz do Porto, 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. 2007 licenciou-se em Percussão na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, sob orientação de Miquel Bernat e Manuel Campos. É percussionista do Drumming-Grupo de Percussão e integra o projeto Steel Drumming... Still Drumming, Orquestra de Steel Drums. Membro fundador do coletivo de improvisação FMI - Frente de Musica Improvisada e do grupo GLAUCO com o qual gravou "Azul Estranho". Líder e compositor do grupo pLoo. Paulo Costa leciona Percussão no Conservatório de Música do Porto e é músico acompanhador de aulas de dança contemporânea. Desde 2014 que colabora com Joana von Mayer e Hugo Calhim Cristovão, tendo realizado música original para as peças: MENINAS e O céu é apenas um disfarce azul do inferno

RITA ROQUE Nasceu em Genebra no Outono de 1984. Muda-se para Portugal em 1999. Formou-se em Coimbra em História da Arte e, posteriormente, especializou-se num Mestrado em História da Arte Turismo e Património Cultural (2004-2009). Locutora de programação e divulgação cultural na Rádio Universidade de Coimbra (2005-2009). Pós-graduação no Mestrado de Crítica de Arte da Faculdade de Belas Artes do Porto (2009-2010). Educadora do Serviço Educativo da Fundação de Serralves desde 2011. Assistente de curadoria na Galeria Municipal do Porto desde 2016.

RODRIGO ARAÚJO Doutorando em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Sergipe, Brasil. Foi professor substituto em Literatura Portuguesa nesta mesma Universidade. Membro do Grupo de Investigação «Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal», ligado ao Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Bolsista CAPES. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com

RUI BARBOSA Colabora com a companhia portuense Seiva Trupe - Teatro Vivo, C.R.L., de 1999 a 2004 desempenhando funções de assistente de palco, de iluminação e de produção. Colaborou com a companhia Panmixia. 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 Balleteatro. Ingressa em 2007 na Fundação de Serralves - Serviço de Artes Performativas, onde atualmente exerce as funções de desenhador de luz e de luminotécnico.

SOFIA REIS Licenciada em Animação e Produção Artística pelo IPB. Exerceu, de 2008 a 2010, funções de assistência de produção nas várias atividades desenvolvidas pela Curtas-Metragens CRL e assumiu a produção executiva do projeto "Estaleiro- Imagens, Sons e Ideias em Movimento", de 2010 a 2013. Assume, desde 2007 a produção executiva das atividades desenvolvidas pela Circular – Associação Cultural. Desde 2014 exerce também funções de produção, assessoria de imprensa e assistência administrativa na associação cultural Porto Post Doc

SÉRGIO JULIÃO Atualmente desenvolve a sua atividade profissional em Comunicação, Marketing e Eventos. Frequenta a licenciatura de Marketing no ISCAP. Colaborou com diversas companhias e festivais como lighting designer e/ou diretor técnico: A Escola da Noite, MC4 Companhia de Dança, FITEI, FIMP e Circular Festival. Desempenhou funções de coordenador técnico no Balleteatro Companhia e de lighting designer e de editor de vídeo no Balleteatro Auditório, entre 1989 e 1996. Em 1997 integrou a equipa técnica do Rivoli Teatro Municipal, como responsável do departamento de audiovisual. Assumiu as funções de diretor técnico nessa instituição em 1999 até 2007, onde trabalhou com referências internacionais: Les Ballets C de la B - Alain Platel, Meg Stuart & Damaged Goods, Philippe Decouflé Companhia DCA, Bob Wilson, Trisha Brown Dance Company entre outros.

SUSANA NEVES Fotógrafa free-lancer desde 2000 e tem vindo a acrescentar o Retrato e o Documental ao grosso do seu trabalho, a saber: a fotografia de cena, entre espetáculos de teatro, de música e vários tipos de performance. Licenciada em Arte e Comunicação, Ramo Fotográfico, pela ESAP Escola Superior Artística do Porto, fotografa regularmente para o Teatro N. São João e eventos como FIMP e FITEI. Colabora com grupos como o Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Ferro, com artistas como Victor Hugo Pontes, com o Comissariado Cultural da FEUP. Tem feito o retrato a grupos musicais: Quarteto Vintage, Quarteto de Cordas de Matosinhos, Trompas Lusas, Capella Duriensis e a músicos: Nuno Aroso, Iva Barbosa, Eduarda Melo, Stephanie Wagner ou Luís Carvalho. Colaborou com o Circular – Festival de Artes Performativas, Orquestra Metropolitana de Lisboa e Comédias do Minho. 2014, com o apoio da DGArtes e do CAUP Centro de Astrofísica da Uni. do Porto desenvolveu o projeto Astro Homus.

UN T surge pelas mãos de Tiago Silva e Joana Cardinal após concluírem o curso de Design de Moda do Modatex Porto. A marca emerge de um mútuo interesse pelas artes visuais e o principal objetivo passa pela intervenção de matérias inusitadas e reaproveitadas transformando-as em novas camadas de pele. Desta forma desenvolvendo uma nova visão de construções formais que nascem de matérias únicas trabalhadas manualmente. UN T é a mescla de uma estética maioritariamente plástica com uma abordagem vanguardista dos conceitos de beleza e sustentabilidade têxtil.

TÍTULO
A INSACIABILIDADE DO CASO OU AO MESMO TEMPO UM MILAGRE

CONCEÇÃO DO PROJETO
Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade . NuIsIs ZoBoP

AUTORES
Alberto Ruiz de Samaniego, Ana Mira, Ana Tomás, Ana Rita Xavier, Celeste Natário, Cláudia Galhós, Cláudia Marisa, Hugo Calhim Cristovão, Francisco Pinho, Joana von Mayer Trindade, Mário João Correia e Rodrigo Araújo.

Ilustrações e desenhos de :
André Mendes
Joana Machado
Rita Roque
UN T - Joana Cardinal & Tiago Silva

FOTOGRAFIA
Susana Neves

DESIGN
hugo amadeu santos

EDITOR
Nuisis Zobop - Associação Cultural de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas e Instituto de Filosofia da Universidade do Porto: Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal".
2017

ISBN
978-989-99966-5-6

DEPÓSITO LEGAL

IMPRESSÃO
Guide, Artes Gráficas

Esta publicação é financiada por Nuisis Zobop, DGARTES e Fundação GDA e por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência Tecnologia /Ministério da Ciência, Tecnologia e ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com referência FIL/00502

CONTACTOS
NUISIS ZOBOP
E nuisiszobop@gmail.com
W: www.nuisiszobop.com
Facebook: https://www.facebook.com/Nuisis-Zobop

PROJETO
FINANCIADO POR
APOIO À INTERNACIONALIZAÇÃO
CO-PRODUÇÃO
EM PARCERIA COM

