







8	Cronologia do Projeto	
11	Prefácio	
	Maria Celeste Natário	
12	Apresentação do Projeto	
	Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade	
14	Cartazes	
	Eduardo Ferreira	
18	Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade	
	André Araújo	
19	Galeria	
41	Todos os nomes	
	Francisco Pinho	
50	Cenografia – Feuilles de journal	
	Jérémy Pajeanc	
56	Mapear os espíritos: Pontos riscados para os Suicidados	
	Patrícia do Vale	
58	Figurinos	71
	UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva	Ânsia-Vertigem, Luxúria e Redenção – Com e a partir de <i>Sodoma Divinizada</i> de Raul Leal Hugo Calhim Cristovão
60	Imprensa	87
		<i>Astralédia</i> ou <i>A Hiperestética do Espasmo E DA Vertigem</i> Rui Lopo
		96
		Do fulgurante olhar impessoal e absoluto, que despedaça e é maravilhoso Cláudia Galhós
		99
		A propósito de: “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” Cláudia Marisa
		103
		Viagem ao interior da paz Ezequiel Santos
		107
		<i>O corpo na dissolução do tempo: três momentos     de tradução e de alusão</i> Hugo Monteiro
		112
		poemaAONTECIMENTO, um encontro entre a palavra e o corpo Ana Mira
		120
		A(s) loucura(s) de vida e morte no processo criativo Sofia Vilar
		124
		<i>Femina ut obscenorum evocatio:</i> a sublimação pela heresia Cristina Aguiar
		127
		Interseccionismo e desdobramento erótico do eu depois de <i>Orpheu</i> Mariana Pinto dos Santos
		134
		O erotismo na mística teresiana Mário João Correia
		147
		Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade Hugo Calhim Cristovão
181	Biografias	

# Índice

# 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

## FICHA ARTÍSTICA

### Direcção, Coreografia, Dramaturgia e Formação

Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade

### Interpretação

Francisco Pinho e André Araújo

### Teoria e Filosofia

Ana Mira, Celeste Natário, Cláudia Galhós Cláudia Marisa Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Mariana Pinto dos Santos, Mário Correia, Sofia Vilar e Rui Lopo

### Desenho de Luz e Acompanhamento Técnico

Zeca Iglésias e NuIsIs ZoBoP

### Figurinos

UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva

### Colaboração Cenográfica

Jérémy Pajeanc

### Vídeo

Andrea Azevedo

### Fotografia

Susana Neves

### Produção Executiva

Patricia do Vale e NuIsIs ZoBoP

### Design gráfico e ilustração

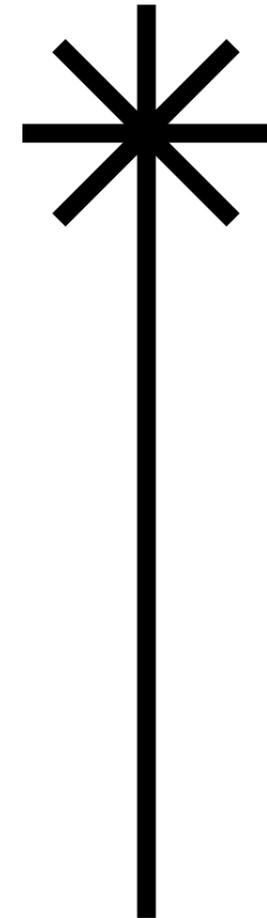
Eduardo Ferreira

### Duração

1h15

### Classificação etária

M16



## Co-produções

Centro Cultural Vila Flor – Festival Guidance Guimarães, Teatro Municipal do Porto – Festival DDD Dias da Dança, Theatro Circo – Braga, Câmara Municipal de Viana do Castelo e Asta – Festival Contradança – Covilhã

## Parcerias

Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

## Residências

Forum Dança, Materiais Diversos / 23 Milhas, Circolando, Centro de Criação de Candoso, Teatro Municipal do Porto – Rivoli e Teatro do Campo Alegre, Companhia Instável e Espaço do Tempo

## Projeto Financiado por

República Portuguesa – Cultura DGARTES – Direcção Geral das Artes

## Agradecimentos

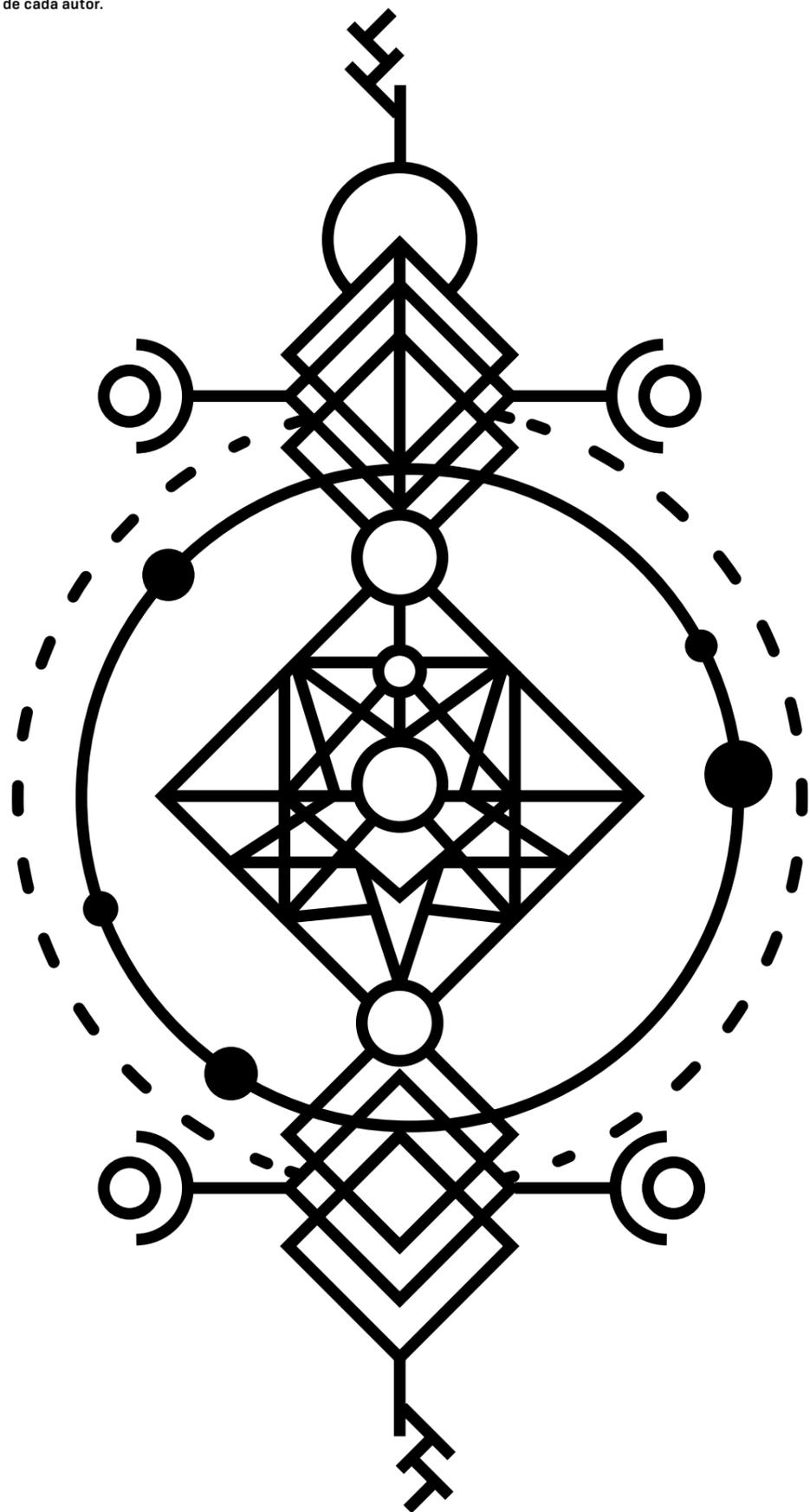
A toda a equipa artística e científica, e a todos os parceiros que financiaram, apoiaram e acolheram o projeto “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”

# Cronologia do Projeto

09.09-16.09.2018	* Residência Artística Forum Dança, Lisboa
18.09-02.10	Residência Artística Fábrica das Ideias / 23 Milhas / Materias Diversos Gafanha da Nazaré
23.09	1º Encontro — Debate “Dos Suicidados — O Vício de Humilhar a Imortalidade”, Festival Circular Teatro Municipal de Vila do Conde
26.09	Conversa Aberta, Residência Artística 23 Milhas / Materiais Diversos
03.10-14.10	Residência Artística Circolando, Porto
15.10-31.10	Residência Artística Centro de Criação de Candoso, Guimarães
01.11-15.11	Residência Artística Teatro Municipal do Porto (TMP) Rivoli
09.11	Ensaio Aberto TMP – Rivoli
19.11-30.11 + 1.12-3.12	Residência Artística Circolando, Porto
04.12-15.12	Residência Artística TMP Rivoli
07.12-31.12	* Residência Artística Circolando, Porto
02.01-05.01.2019	+ Residência Artística TMP Campo Alegre
07.01-18.01	Residência Artística Centro de Criação – Fábrica Asa, Guimarães
25.01-07.02	Residência Artística O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo
06.02	Ensaio Aberto O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo
11.02-15.02	Residência Técnica, Festival Guidance Blackbox, CIAJG, Guimarães
16.02	Estreia, Festival Guidance Blackbox, CIAJG, Guimarães
27.02	2º Encontro — Debate “Dos Suicidados — O Vício de Humilhar a Imortalidade” Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)
09.04-13.04	Residência Técnica TMP Campo Alegre (Auditório)

# DOS SUICIDADOS

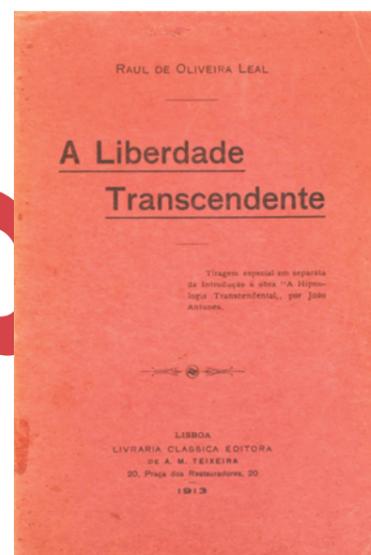
Residência Artística TMP Campo Alegre (Sala Estúdio)	14.04-28.04
Ensaio de Imprensa, Festival DDD TMP Campo Alegre	30.04
Apresentação do Espetáculo, Festival DDD TMP Campo Alegre (Grande Auditório)	01.05
3º Encontro — Debate “Dos Suicidados — O Vício de Humilhar a Imortalidade” Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)	08.05
Residência Artística Covilhã	30.05-02.06
Workshop de Dança e Teatro Covilhã	30.05-02.06
Conversa aberta a participantes e comunidade Covilhã	02.06
Workshop de Butoh com Yuko Kominami & Circolando Circolando, Porto	18.06-22.06
Conversa Aberta no final do Workshop, com Yuko Kominami, Hugo Cristovão e Joana von Mayer Trindade. Moderação de Ezequiel Santos. Circolando, Porto	22.06
Apresentação do Espetáculo (Sala Principal) Theatro Circo, Braga	27.06
Conversas fora de Palco, com Hugo Calhim Cristovão e Joana Von Mayer Trindade. Moderação de Cláudia Marisa Theatro Circo, Braga	27.07
Workshop Theatro Circo, Braga	09
Apresentação do Espetáculo Teatro Municipal Sá de Miranda, Viana do Castelo	26.09-27.09
Lançamento da publicação Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)	30.09
Apresentação do Espetáculo Cartografias #2 — Fórum Dança Black Box, Centro Cultural de Belém, Lisboa	5.10
Apresentação, Festival Contradança Cine-Teatro Gouveia, Covilhã	10.10



# Largo caminho

## Prefácio

Maria Celeste Natário



*Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* constitui um trabalho interdisciplinar que, de modo singular, coloca em diálogo a Filosofia, começando pelo pensamento português contemporâneo e principalmente a obra de Raul Leal, com autores como Artaud e Marquês de Sade. Salientamos ainda outros diálogos ao nível do pensamento promovido com outros autores como: Maurice Blanchot, Jacques Derrida ou Roland Barthes.

Cumprindo o desiderato da religação, bem como de uma espécie de representação da Saudade (acto de a voltar a ter presente), Teixeira de Pascoaes ocupa igualmente este espaço de conhecimento e memória, afigurando-se-nos aqui o que podemos chamar um re-engendramento do tempo, onde a impossibilidade da plenitude pode ser interpretada como vertigem, como experiência de Espaço e Lúxuria.

Como trabalho alicerçado igualmente na Literatura, não se inscreve apenas num género literário, mas dialoga e percorre largo caminho, desde que despolete a reflexão e rigor que permita, a partir do presente, e do quotidiano das vidas humanas, as suas sobre-vidas, sobre-vivências ou ausências, que na Filosofia, mas também na Arte, e por isso na Vida, são perspectivadas numa relação de certa intimidade com o que poderá ser entendido como dimensão transformadora.

Entre a Filosofia, a Literatura e a criação artística, a vertente performativa permitiu neste trabalho uma combinatoria de impacto que convoca os mais distraídos, no palco e fora do palco.

Estar entre filósofos, sociólogos, pensadores, cultores da Filosofia e do conhecimento, entre criadores artísticos e bailarinos que leram as mesmas obras, obriga-nos a alargar o território e a criar uma cartografia desse território que permite outras viagens, outros olhares do Universo e sobre a vida, num abraço que religará sempre do modo que cada um o desejar ou permitir. ☞

Maio de 2019

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto

RG *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal*

# Apresentação do Projeto

Hugo Calhim Cristovão  
& Joana von Mayer Trindade

É materialmente impossível, ao que parece, determinar simultaneamente a velocidade e a posição de um eletrão, o que é um corpo transforma-se às vezes numa onda, e o que está num sítio pode estar ao mesmo tempo noutra e o processo que se observa já não será bem o processo que se vive.

E também é verdade que aos deuses não se fala de qualquer maneira, mas também é verdade que Eles andam surdos. E Nada mais. Só ações, ações, ações. Sem. Confirmação. Amanhã os rituais vão morrer, talvez alguns homens lhes sobrevivam. E se morressem todos os dias ?

Sucessivas e infinitas as camadas a destapar, a mostrar, a revelar, a eliminar e a precisar, que sobrarão ? Penso que vale a pena tentar descobri-lo. Confirmá-lo: Firmá-lo Com. Alguém. Alguma coisa.

Sem objetivo. Com método. Da fragilidade à solidão passando pelo contacto e pela nudez.

Hugo Calhim Cristovão

# osofia e literat

Prosseguindo uma pesquisa coreográfica intimamente ligada à filosofia e à literatura, partimos, desta vez, de Raul Leal. Continuamos a investigação de autores portugueses tais como José Régio, Almada Negreiros em criações anteriores, e nesta Raul Leal. A forma como estes inspiram, influenciam e permitem criar pontes entre a poética literária e a poética da composição coreográfica, tema subjacente à criação.

Em “Sodoma Divinizada” e “Liberdade Transcendente” Raul Leal contrapõe à metafísica da Saudade a “Vertigem”, o “manifestar-se puro, berrante, evidente, bestial”, enquanto força motriz de uma *Apolytrosis*, estética e vital. *Apolytrosis*, do grego, significa redenção, resgate ou libertação, enquanto *Redimer*, o termo latino, significa, literalmente, comprar de volta, e dá origem a *Redemptio*: o efeito de redimir (não o ato de o fazer) ou, ainda, o ato de libertação, de reabilitação, de reparo, salvação. Famílias semânticas associadas são (metáforica ou literalmente): blasfémia, escatologia, revelação, morte, pecado, queda. O que aqui redime é um grito antes do chão, paroxismo feito de sintomas. Uma estética do abjeto divinizado, em que a Queda já não o é, transfigurando-se em Vertigem. Presente, sem primeiro passado, sem último futuro.

Convocamos ainda três autores que entroncam quase diretamente no universo a que Raul Leal aspira com a sua “Luxúria de Fera”, palavras de Mário Cesariny, sobre a geração do Orpheu – Orpheu que falhou em salvar-redimir Eurídice. Genet, Artaud e Sade. De Genet escolhemos “Nossa Senhora das Flores” e “O Funâmbulo” como centrais para a exploração: o mal unido com o crime, e o “inflamar” como motivos de uma redenção. De Artaud dois dos seus textos mais desconhecidos, “Vida e Morte de Satã o Fogo” e “50 desenhos para assassinar a Magia”, apoiando-nos na sua invetiva de “Lá, onde se sente a merda, sente-se Deus”. De Sade, a “História de Juliette” que efetivamente o conduziu à prisão, e que culmina todo o seu esforço de redenção da natureza, sexualidade, luxúria, e da própria ideia de crime. Um último ponto na investigação que conduzimos são as relações entre Leal e uma figura maldita do início do século passado, precursor de muitas das contraculturas que se seguiram. Aleister Crowley, que se autointitulava, exatamente, a “Grande Besta”.

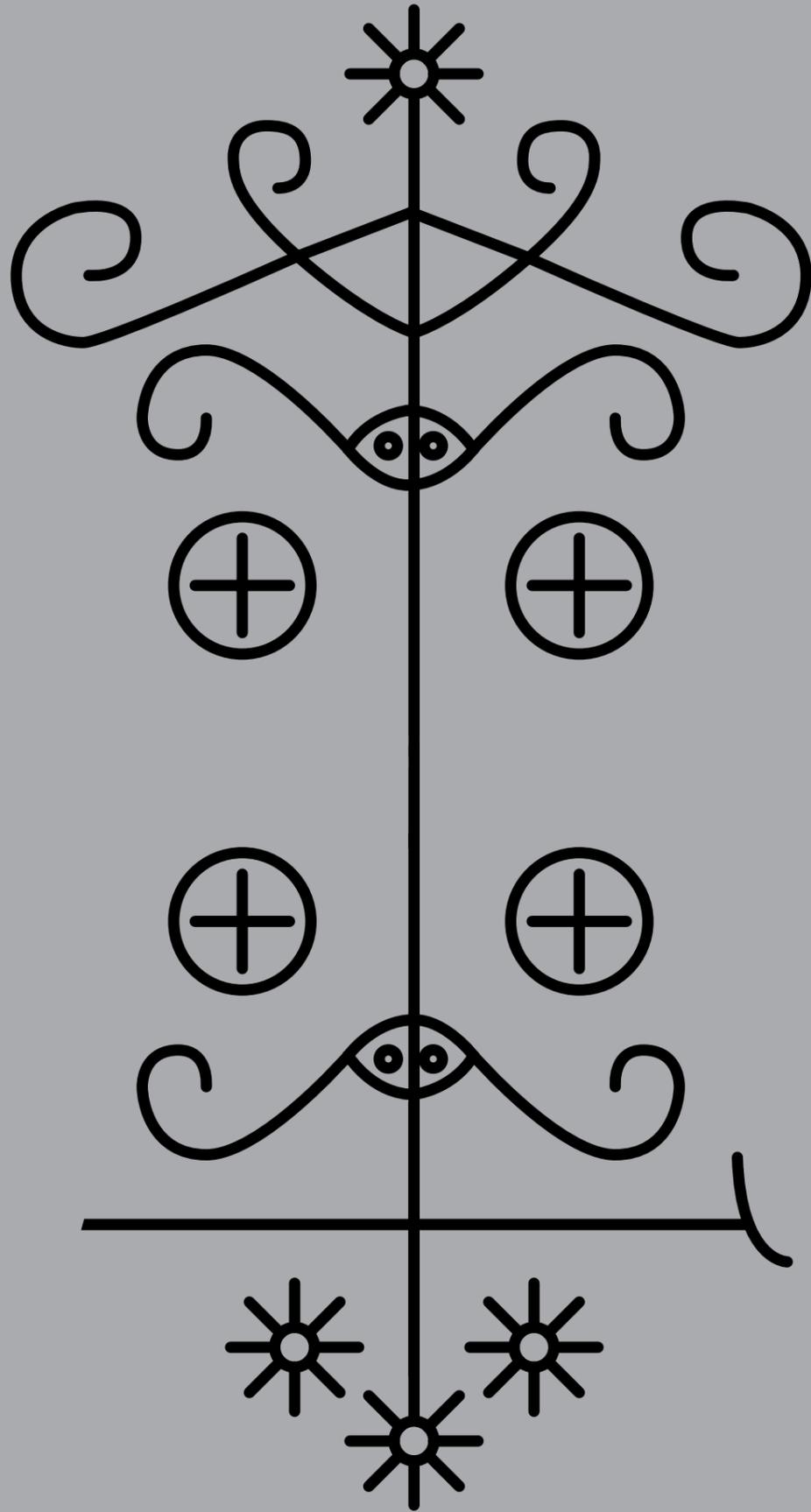
Os temas e os autores acima descritos influenciaram de forma para nós nítida e distinta a escrita coreográfica e identidade desta peça, apurando uma escrita e linguagem coreográfica a par de uma metodologia de trabalho muito própria, confrontada entre a experimentação, o pensamento, e o discurso crítico. No processo, e no resultado, continuamos focados na exploração das possibilidades do intérprete como elemento fundamental de exigência.

O estudo e a reflexão teórica numa ponte constante com a *práxis* coreográfica foram uma das atividades centrais e simultâneas ao processo de criação artística que desenvolvemos. Isto desembocou, para além do espetáculo, num congresso final cujas comunicações se reúnem, em conjunto com participações da equipa artística e materiais de arquivo, na publicação final aqui apresentada. Um testemunho de memórias, traços, pensamentos, de modo a serem consultados por outros pares.

A criação foi até à data, apresentada em dois festivais: Festival GUILDANCE – Guimarães, Festival DDD Dias da Dança – Porto; e no Teatro Circo – Braga. Será ainda apresentada, até à data, no Teatro Sá de Miranda de Viana do Castelo, Festival Cartografias 2 em Lisboa e Festival ContraDança na Covilhã.

Agradecemos a toda a equipa artística e científica, e a todos os parceiros que financiaram, apoiaram e acolheram o projeto “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”. Esperando que nos voltemos a encontrar.✧

# Cartazes



ESTREIA  
Festival  
GUILDance  
2019  
CIAJG  
Guimarães  
16 Fev  
18h30

DOS SUICIDADOS  
O VÍCIO DE HUMILHAR  
A AMORTALIDADE R

Joana  
von Mayer  
Trindade  
& Hugo  
Calhim  
Cristovão



CO-PRODUÇÃO  
Teatro Municipal do Porto  
Rivoli • Campo Alegre

APOIO  
REPÚBLICA PORTUGUESA  
dgARTES

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS  
FORUM DANÇA  
materiais | diversos



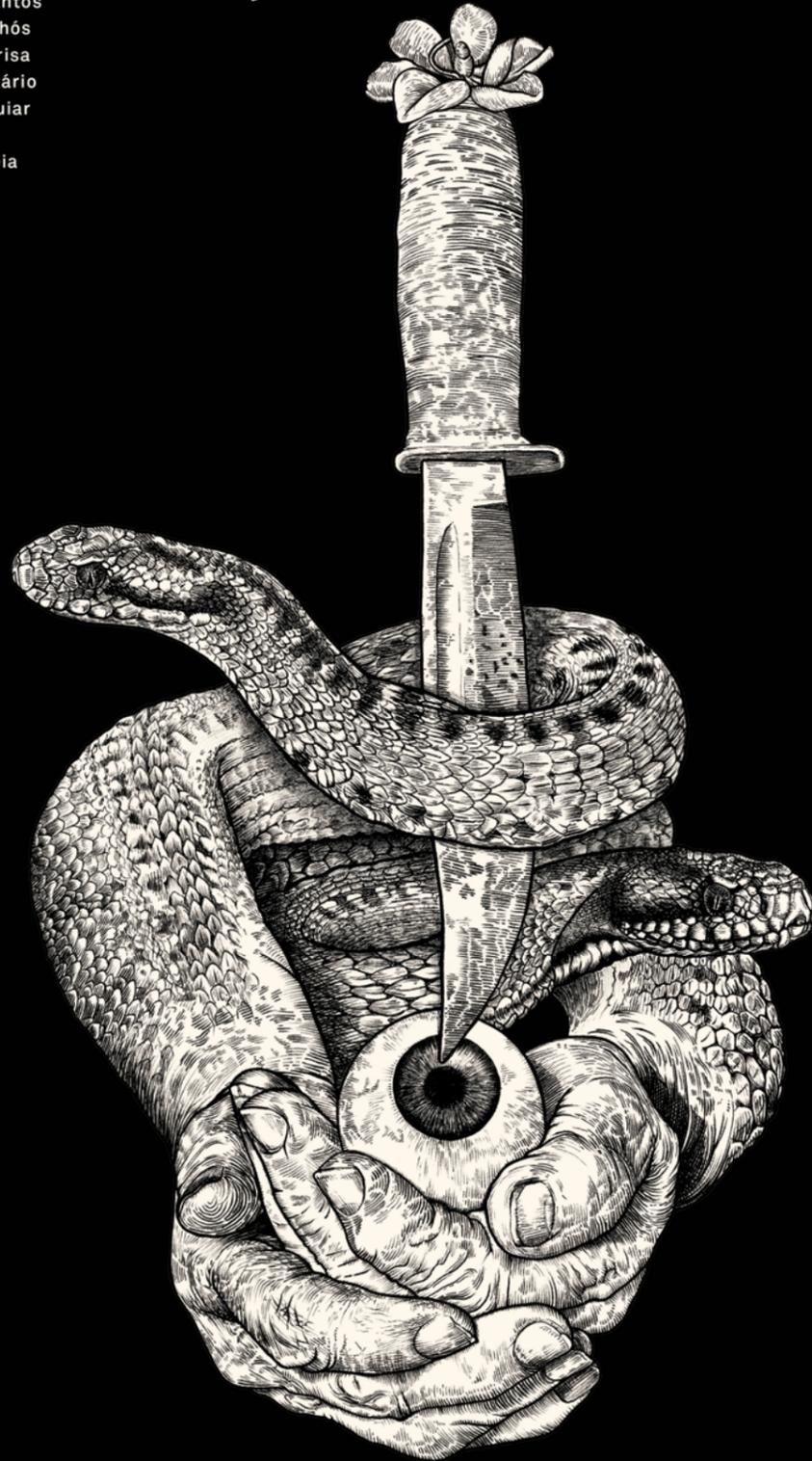
### 2º Encontro - Debate

CONVIDADOS  
Ana Mira  
Ezequiel Santos  
Cláudia Galhós  
Cláudia Marisa  
Celeste Natário  
Cristina Aguiar  
Rui Lopo  
Mário Correia

# DOS SUICIDADOS O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE

27  
Fevereiro  
2019  
17h30-19h30

FLUP  
Sala do  
Departamento  
de Filosofia



CO-PRODUÇÃO

Teatro Municipal do Porto  
Rivoli • Campo Alegre

APOIO

REPÚBLICA PORTUGUESA  
CULTURA  
dgARTES DIREÇÃO GERAL DAS ARTES

IF Instituto de Filosofia

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

FORUM DANÇA materiais, diversos 23MILHAS circelando

Teatro Círculo  
ASTA  
contra Dança

FCT Faculdade de Letras Universidade do Porto

SOCIOLOGIA Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

COMPANHIA INSTÁVEL o espaço do tempo FÁBRICA

Eduardo Ferreira

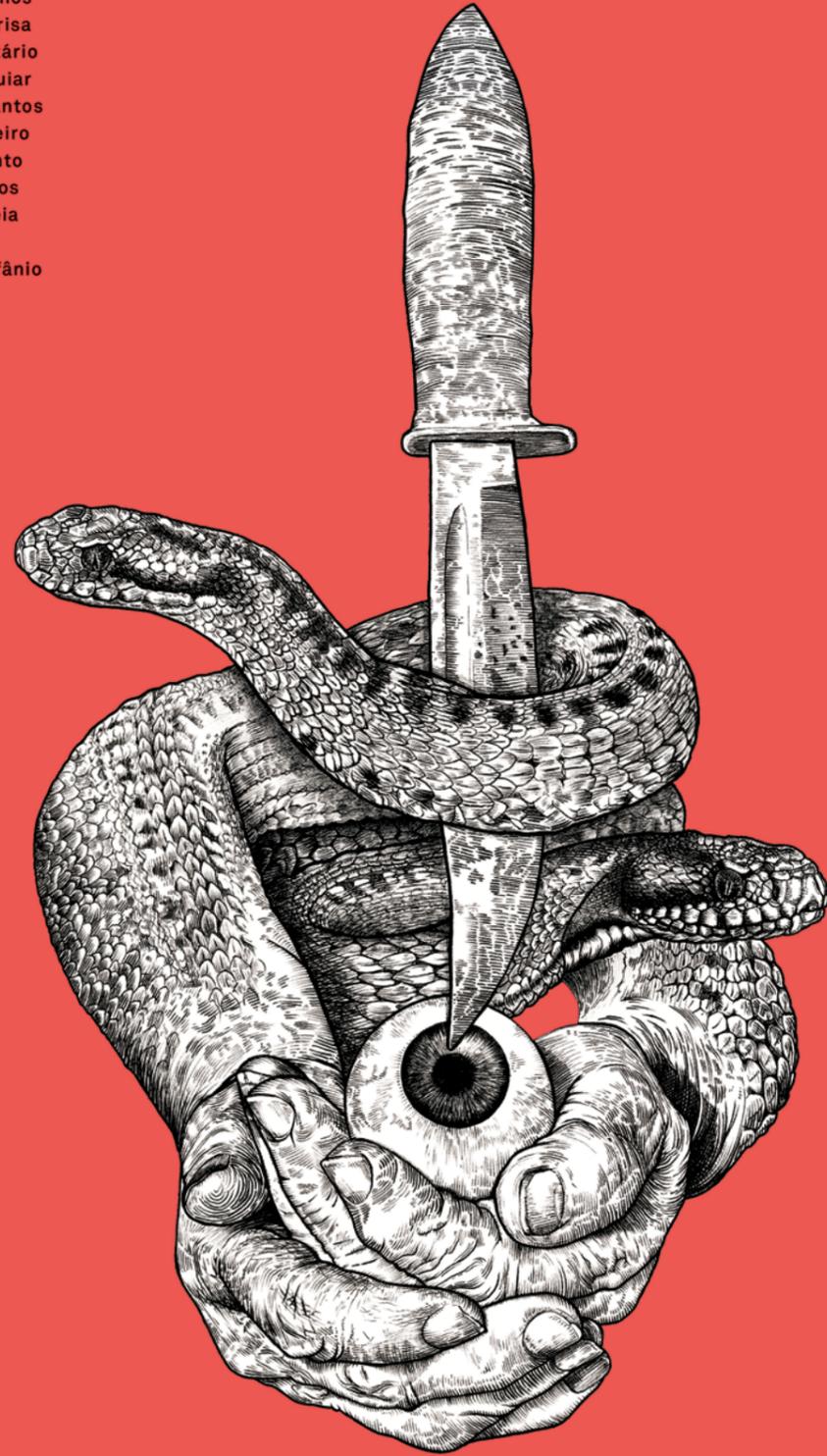
### 3º Encontro - Debate

CONVIDADOS  
Ana Mira  
Celeste Natário  
Cláudia Galhós  
Cláudia Marisa  
Celeste Natário  
Cristina Aguiar  
Ezequiel Santos  
Hugo Monteiro  
Mariana Pinto  
dos Santos  
Mário Correia  
Sofia Vilar  
Renato Epifânio  
Rui Lopo

# DOS SUICIDADOS O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE

8  
Maio  
2019  
10h-17h30  
(Intervalo:  
13h-15h30)

FLUP  
Sala do  
Departamento  
de Filosofia



CO-PRODUÇÃO

Teatro Municipal do Porto  
Rivoli • Campo Alegre

APOIO

REPÚBLICA PORTUGUESA  
CULTURA  
dgARTES DIREÇÃO GERAL DAS ARTES

IF Instituto de Filosofia

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

FORUM DANÇA materiais, diversos 23MILHAS circelando

Teatro Círculo  
ASTA  
contra Dança

FCT Faculdade de Letras Universidade do Porto

SOCIOLOGIA Instituto de Filosofia Luso-Brasileira

COMPANHIA INSTÁVEL o espaço do tempo FÁBRICA

Eduardo Ferreira

Workshop  
de Butoh  
com Yuko  
Kominami  
& Nuisis  
Zobop

# DOS SUICIDADOS O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE R

18 a 22  
Junho  
2019  
Ter a Sex,  
18h-21h.  
Sáb, 15h-18h

ORGANIZAÇÃO  
Nuisis Zobop  
e Circolando



CO-PRODUÇÃO



APOIO

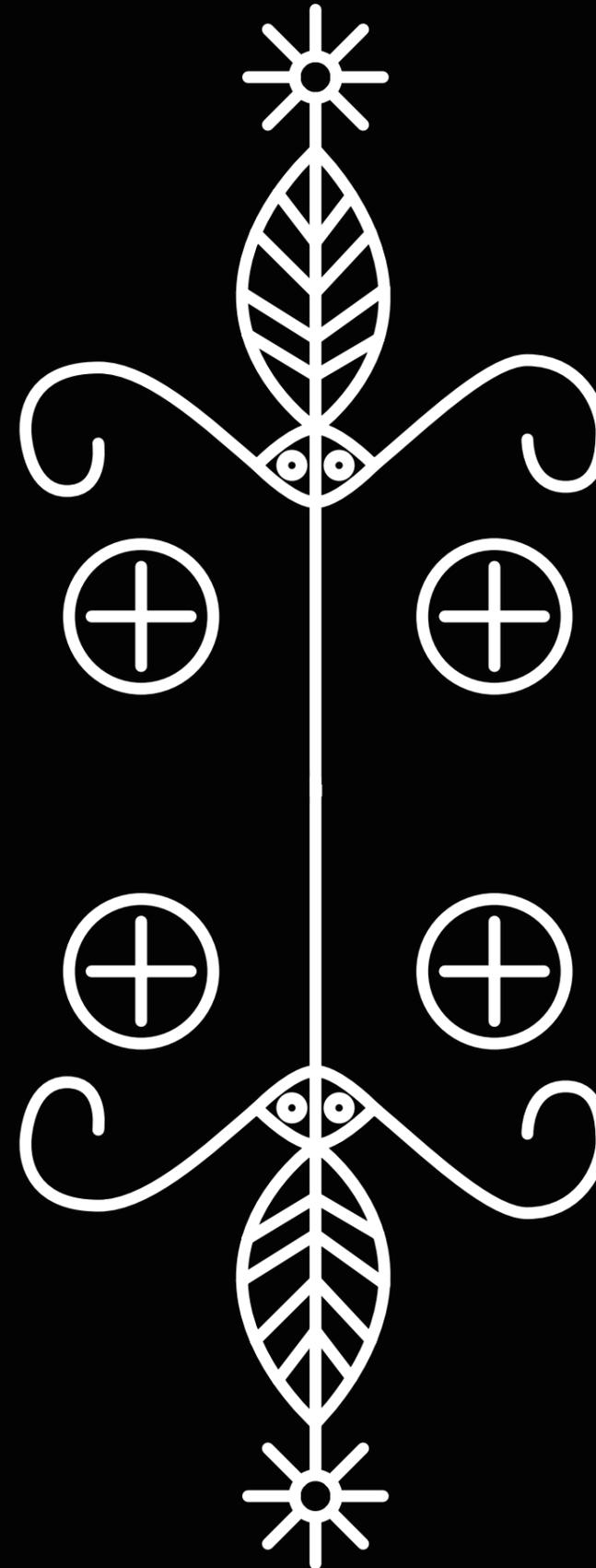


RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS



Eduardo Ferreira

# Galeria





© SN



© SN



© SN



© SN



© SN



© SN





© SN



© SN



© SN



© JP



© JP



© JP



© JP



© JP



© JP



© JP





© SN









© SN



© SN



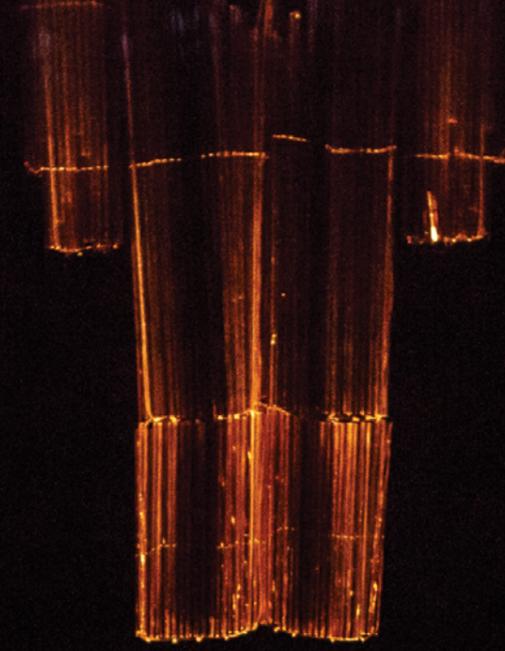
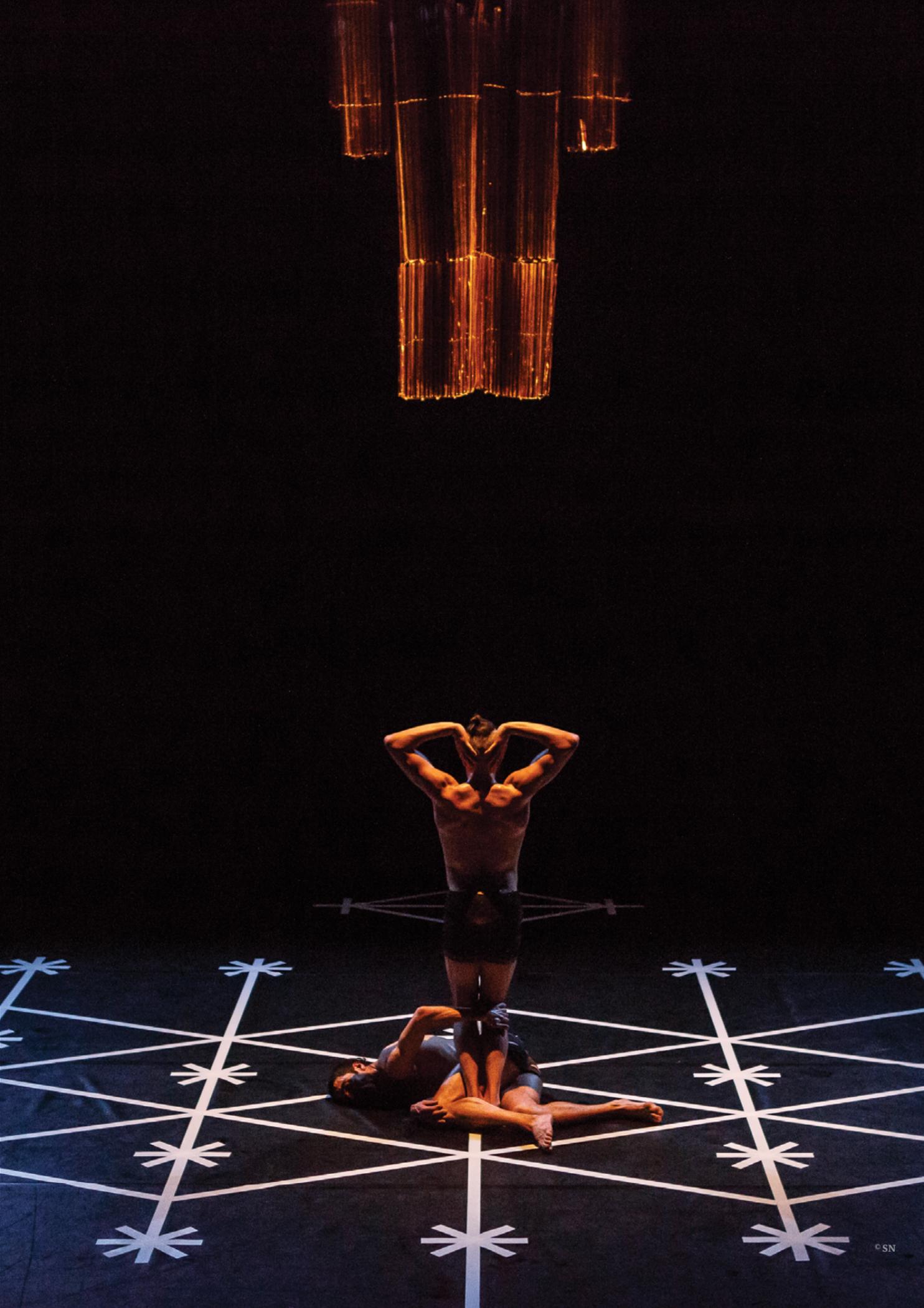
© JP



© JP



© JP





© SN

# Todos os nomes

Francisco Pinho

106 dias 4 bailarinos / 2 intérpretes / 3 (re)inícios / 6 residências / 9 livros  
2 coreógrafos / 1 técnico de luz nunca encontrado / 1 técnico de luz encontrado / 2 figurinistas / incontáveis figurinos / 1 Jeremy / 1 escultura  
1 produtora / ∞ quilômetros de fita branca

O dia começa como todos os outros. Olho o mar, ando de bicicleta, sento-me, como, leio, descanso. No entanto, quanto mais perto temporal e fisicamente estou do ensaio, mais sou assombrado por uma gravidade de quem sabe o que aí vem. É como se duas realidades completamente diferentes coabitassem no mesmo mundo e, no processo de transição entre elas, o Francisco e o André deixam de ser eles mesmos e passam a ser recipientes onde essa gravidade vive. Ou seja, todo o processo criativo foi um processo de colonização do corpo e da mente. A forma como as propostas foram apresentadas, tratadas, recicladas e lentamente integradas pelos recipientes (uma vez esvaziados de energia e tudo mais que houvesse dentro deles) foram a chave mestra para reconhecer o que já ali estava, bem como o que ainda era necessário desenterrar. As propostas, lentamente integradas e desenvolvidas devido à sua dificuldade intrínseca, iam exigindo uma autossuperação constante muito antes que os resultados começassem a florescer. É neste mundo de autossuperação que a dificuldade (da proposta) está proporcionalmente relacionada com quem a vai fazer. No dia da estreia, 16 de fevereiro de 2019, a dificuldade e a necessidade de autossuperação eram exatamente iguais às do primeiro dia de ensaio, 15 de setembro de 2018. São propostas onde a superação vive por si mesma, independentemente do seu *performer*.

O que quer que seja considerado um início, na realidade não pode ser reduzido a um simples momento em que o Zeca carrega num botão de um computador e a luz do público se apaga. Seria redutor dizer que a peça “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” tem entre 1:15h e 1:20h. Ela não tem início nem fim. Já cá estava antes de eu chegar e vai ficar mesmo que eu me vá embora. Quem fala em tempo refere-se a ano – mês – dia – hora – segundo. Essas não são as unidades de tempo pensadas ou sequer necessárias quando se testemunha esta peça. O que é verdadeiramente necessário é a partilha do espaço-tempo entre duas entidades. Não há tempo para ser concretizado, no entanto também não é um contra-relógio. Há uma cadência necessária (e inevitável) aos acontecimentos intrínsecos entre cada um dos intérpretes. Onde nada é feito por ninguém, no entanto as coisas acontecem. A partir do momento em que se está dentro do processo, há uma força imparável para parar. Mesmo nos momentos de paragem (não descanso) há sempre um ímpeto para o movimento – não sou eu que decido saltar, mas eu sou saltado.

Redimir tudo o que sabia foi a proposta. Como posso redimir uma coisa que nunca fiz?

A partir deste momento, foi tudo uma questão de descobrir, redescobrir, cobrir, inventar, pensar no que alguma vez tinha feito nem que fosse por um segundo e, a partir daí, foi desempenhar tudo da melhor forma possível e nunca parar de fazer o que quer que estivesse a fazer – quer fosse um tango ou uma dança tradicional de Marte. Pegar em tudo aquilo e levar ao sítio onde as borboletas e as flores e os campos transalpinos estão à nossa volta, e um sorriso rasgado pelas minhas costas efervescia lentamente como um nascer do sol em dias de Inverno. OU até mesmo ir às fossas das Marianas e nadar como um peixe fora de água, com um sentido de urgência como se a água dependesse da dança. Lá bem no fundo da fossa das Marianas, onde tudo existe, mas nada se vê, os ritos, devaneios e as metamorfoses continuam a acontecer como se alguém os pudesse ver. Todas as interações são explorações assimétricas do que poderia ser uma solução imaginária de uma problemática que nem sequer existe.

Agora nos acontecimentos passados, existe uma outra forma de pensar – no aqui-agora, ali-antes. Toda a necessidade de escolha entre algo temático e alegórico vai contra uma forma de pensar com o corpo, para pensar no corpo não como um corpo pensante, mas sim como um corpo transportador. Corpo que também tem uma escolha não estando diretamente subserviente a um raciocínio maior. Como pode o corpo ser a transmutação física de algo além?

As forças eletrizantes envolvidas nas práticas nada possuem de animal. Fazem parte de um todo, nada mais do que um triângulo de transfigurações, escolhas e CLIVAGEM. Dali, sai uma nova forma de estar, central e una a todas elas. No entanto, não definida pelo que ela é. As matérias criadas são unidas por fatores gélidos que nunca poderiam ser criadas por um simples (f)ator. Continua a gerar correlações entre ato e matéria. Porventura, toda a discussão é contínua na forma como as matérias são encaixadas nas outras. O TETRIS jogado é o melhor encaixe a ter com uma fonte disforme, daí a norma de fazer tudo de uma forma mais ou menos limpa, em que a indicação de limpa varia com o objeto, sujeito e ação. Chapolin refere-se a “Limpa”: “Todos os movimentos eram friamente calculados”. No entanto limpa pode ser a dança que nos faz sair do espectro de humano e quebrar as barreiras da própria imaginação, apresentando coisas ainda não imaginadas. Estes corpos abertos à imaginação partilham de todo o conhecimento e possibilidades para aceder ao meio onde podem criar coisas nunca antes feitas. Não havendo um limite para o que a imaginação pode fazer a um corpo, todo ele fica à mercê das infinitas possibilidades, que todos os dias está presente mais as infinitas possibilidades já adquiridas, no entanto não conscientes. Esta abertura para o recente corpo mental cria um potencial evolutivo.

Ballet, Cunningham, Graham, Release, Flying Low, Danças Africanas, Jazz, Break Dance, Polka, Tarantella, Salsa, Fandango, Valsa, Kizomba.

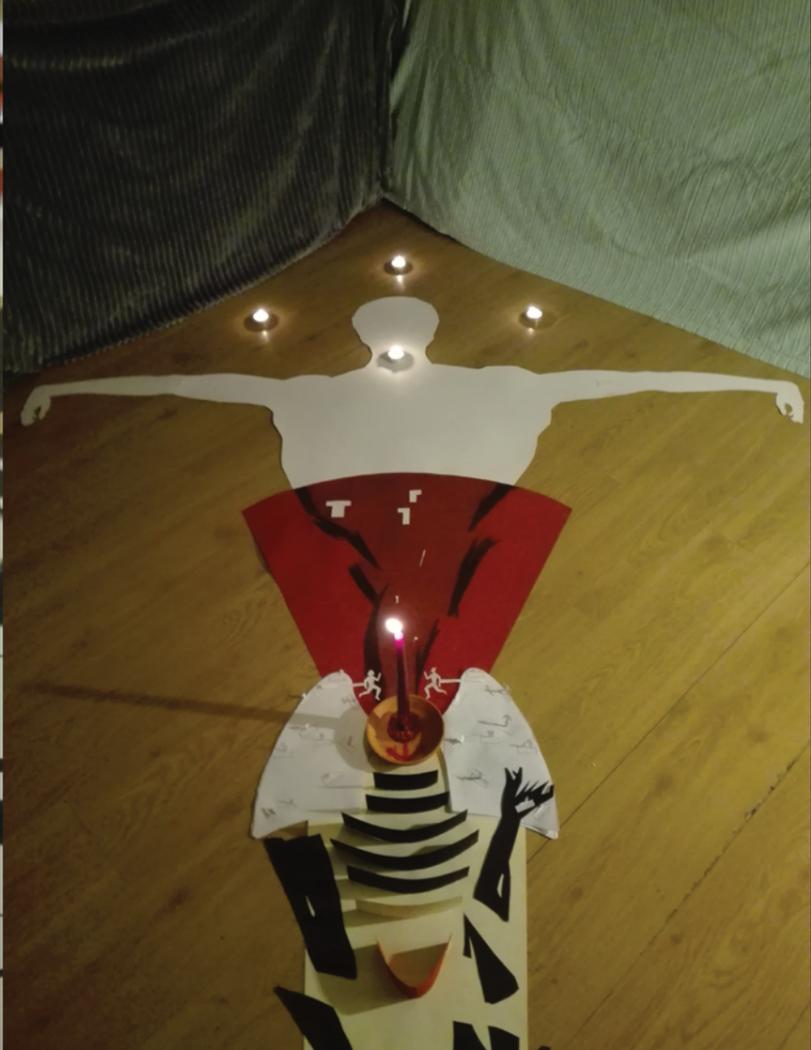
De qualquer das formas elas estão ligadas pelo que as faz existir: nós. E o que cada uma é ou não, acaba por variar tendo em contas as pessoas que as praticam. Wittgenstein já dizia que para perceber o que é dito é necessário saber jogar o jogo da linguística.

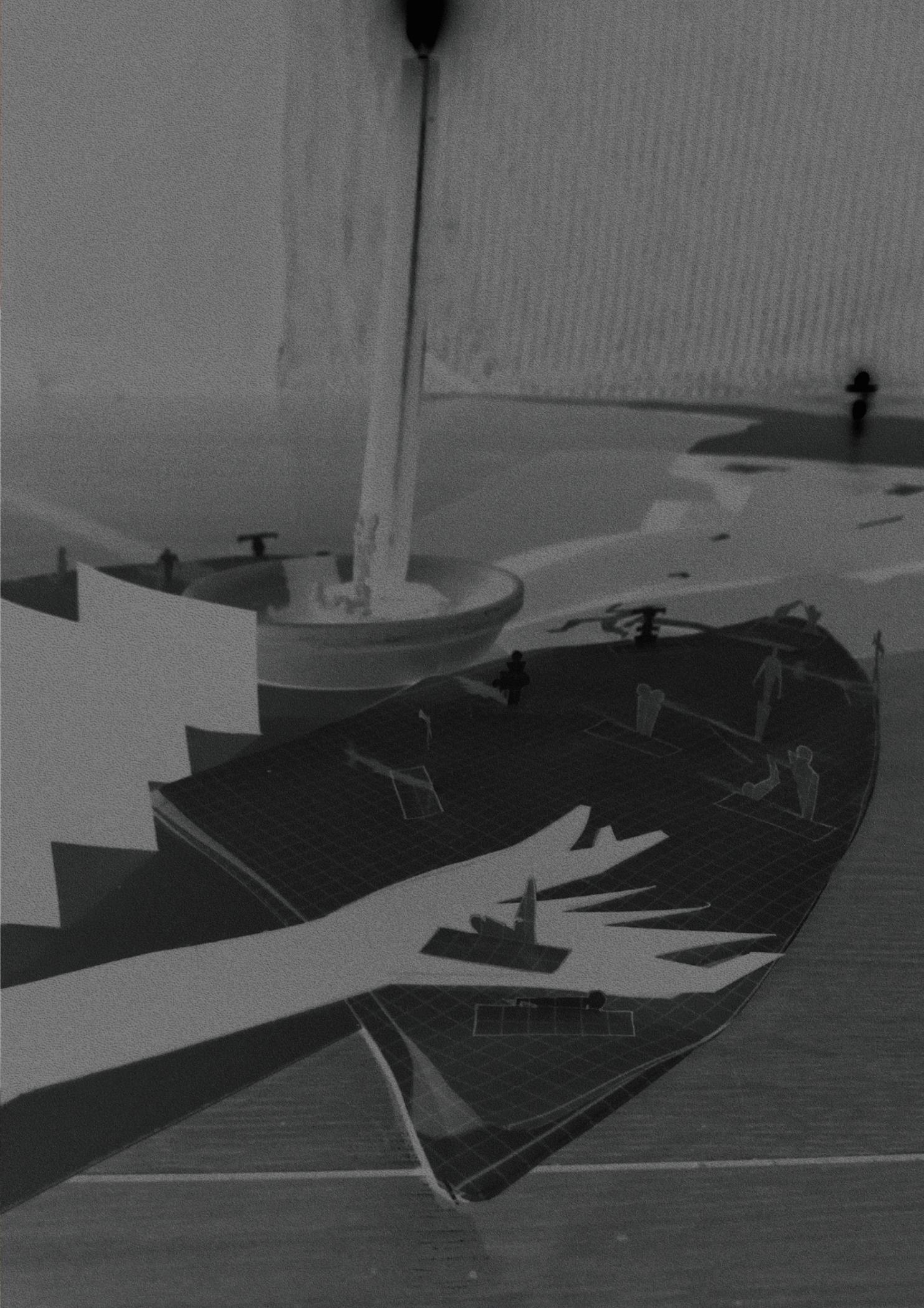
No final, tudo que fazemos não passa de tudo o que fizemos e vamos fazer, apenas o nome muda. ☞

# forças eletrizantes



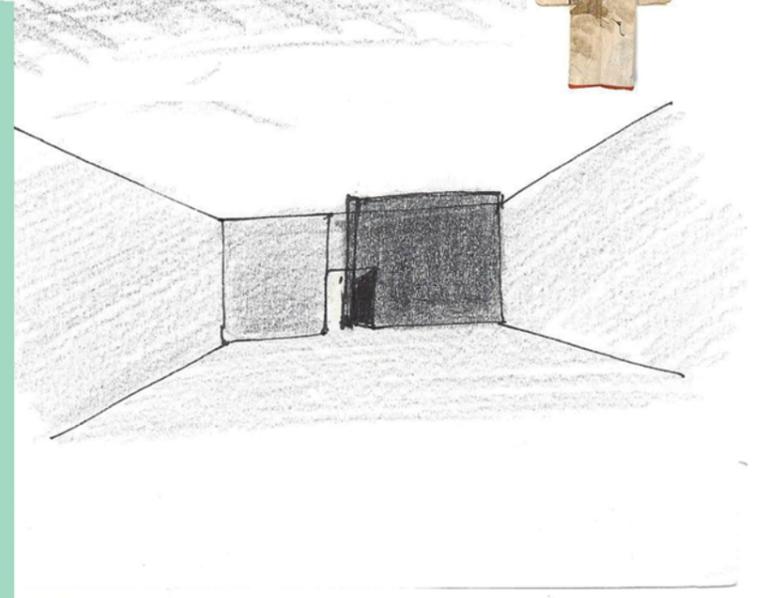
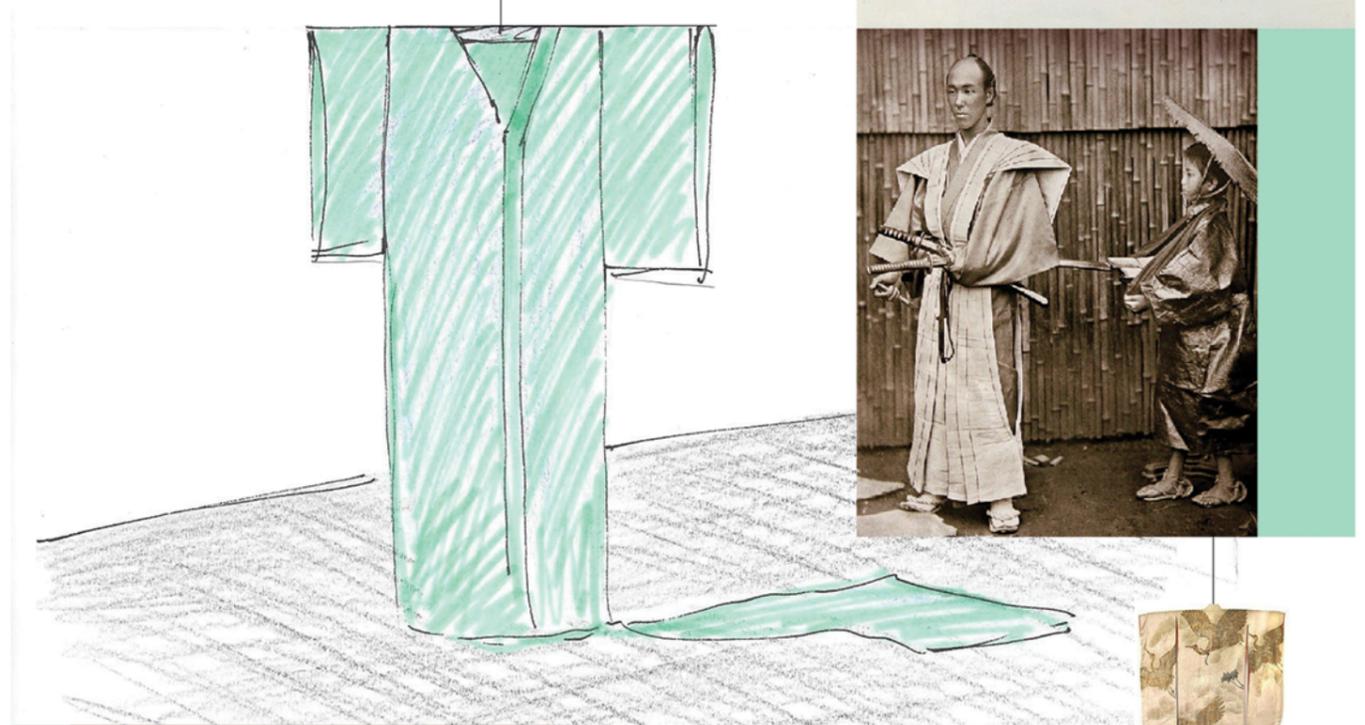


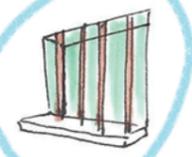
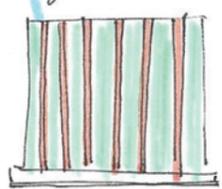
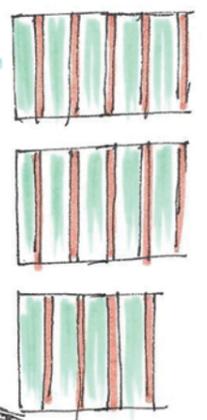
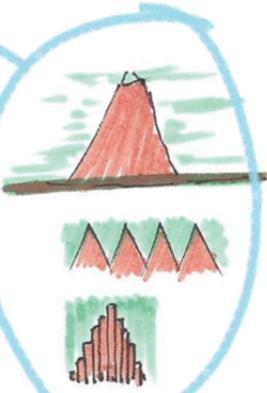
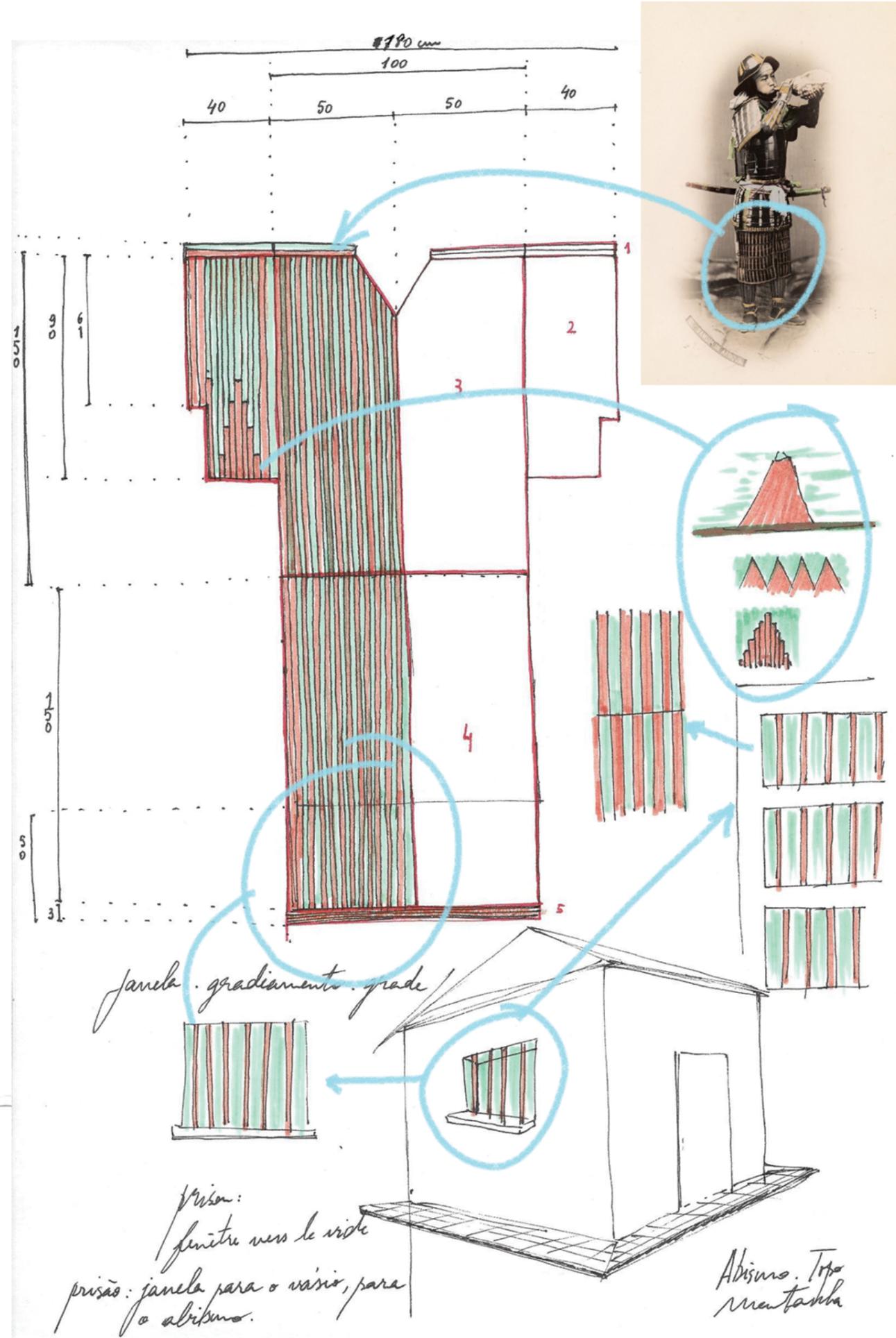
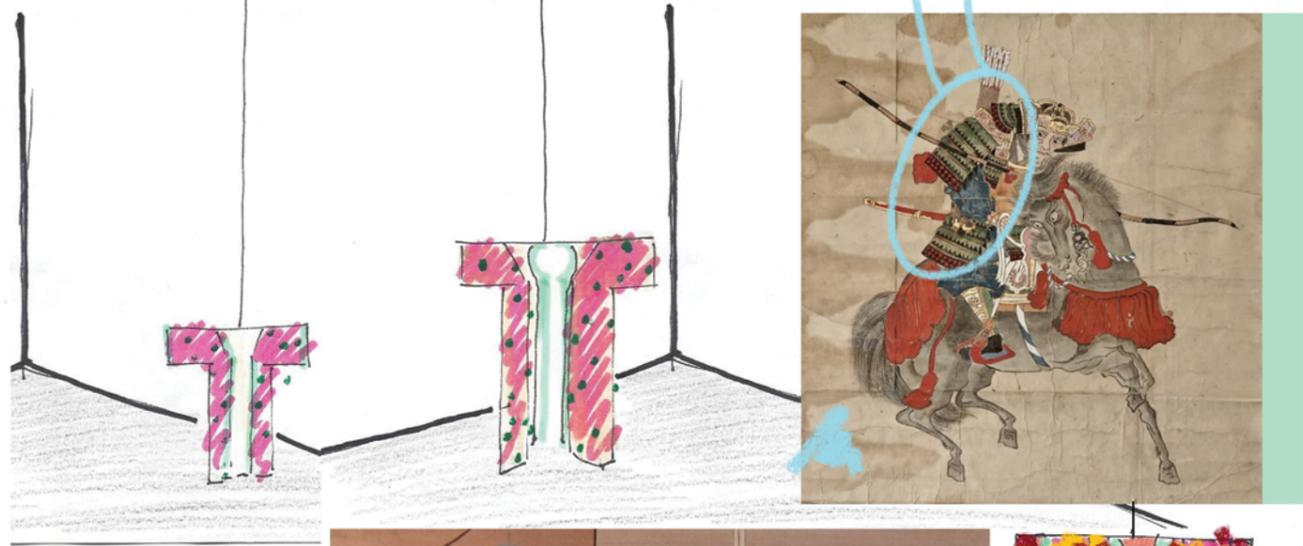
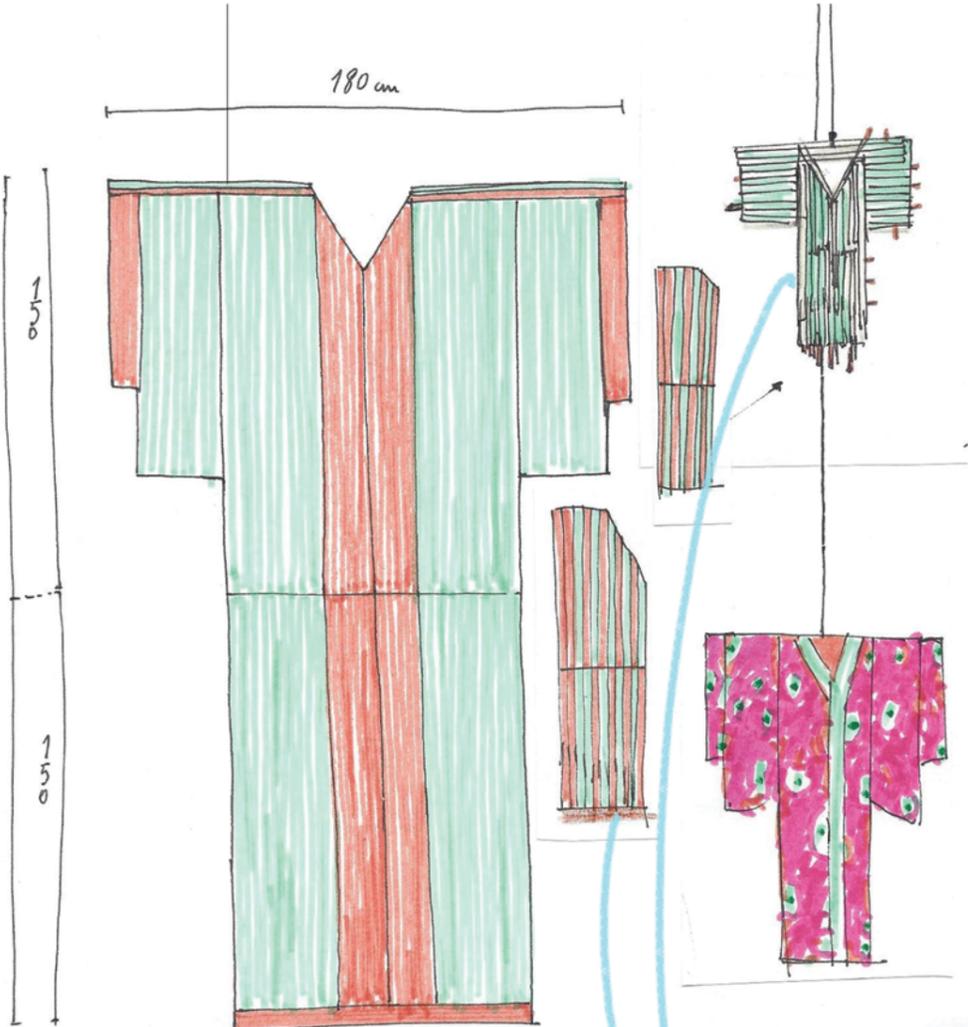


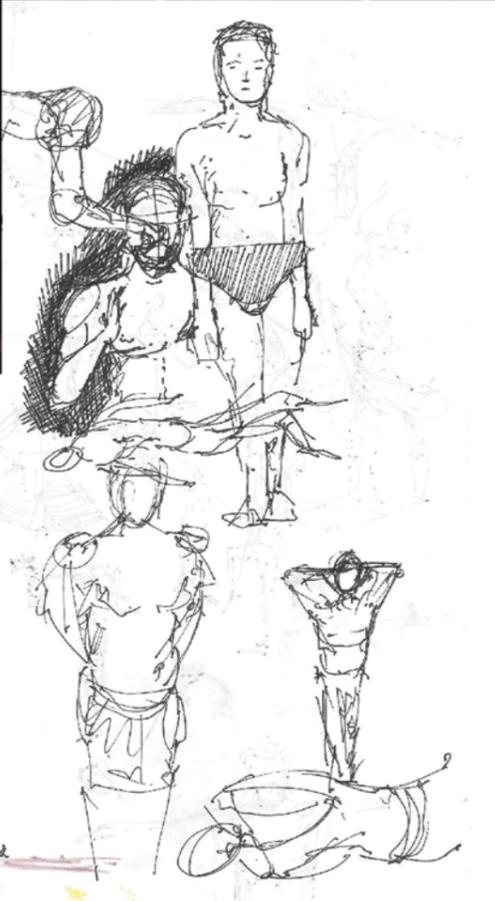
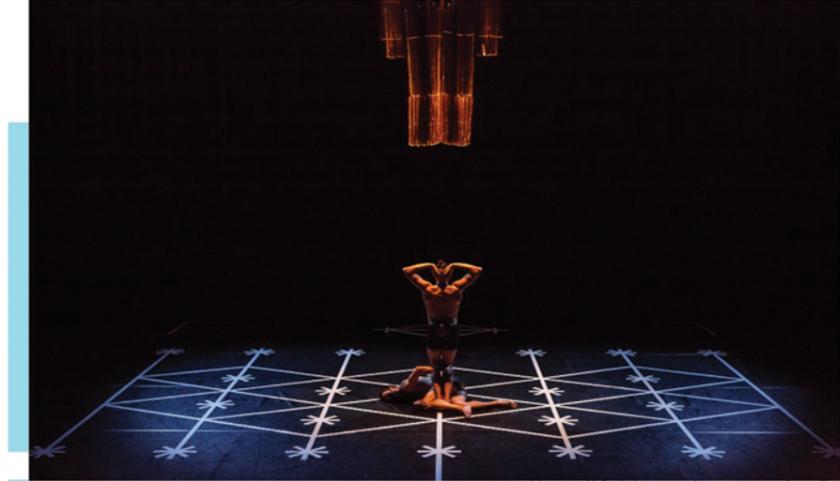
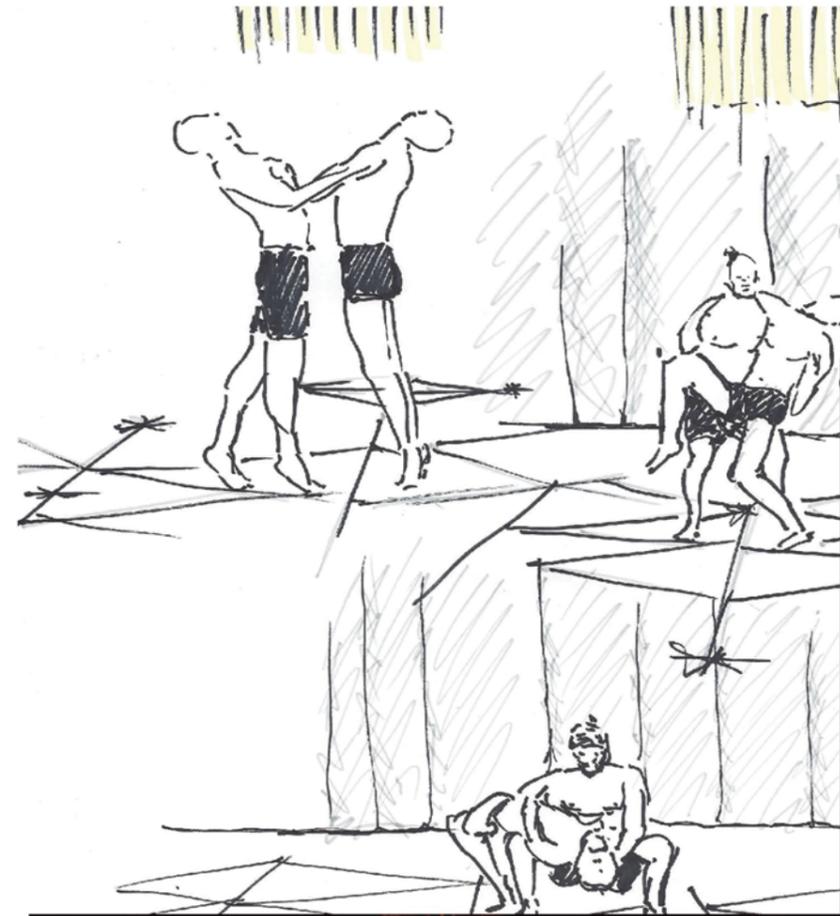
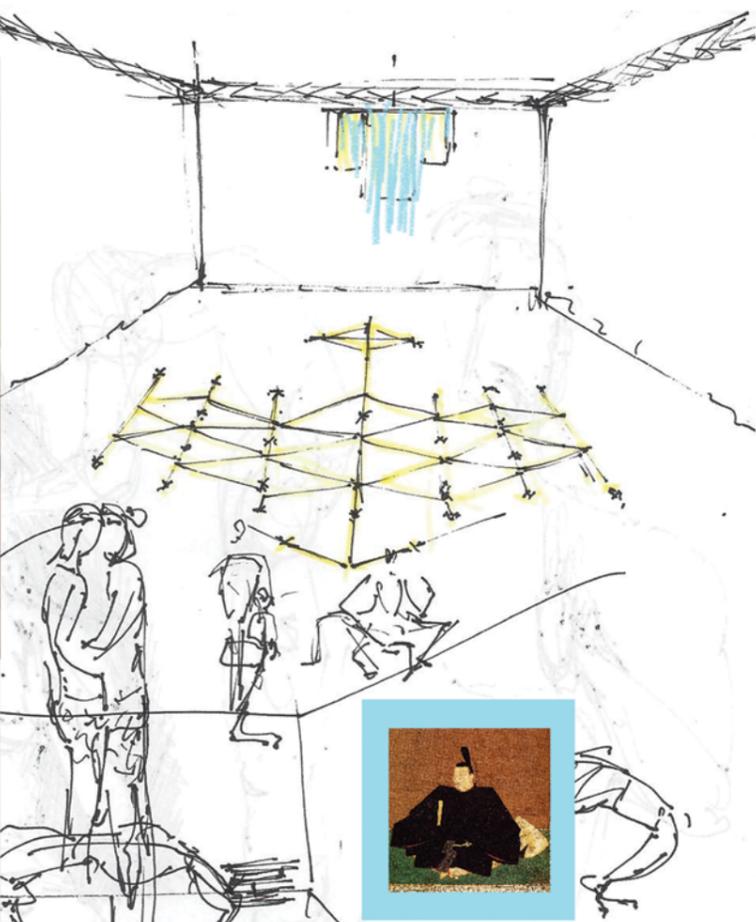


# Cenografia *Feuilles de journal*

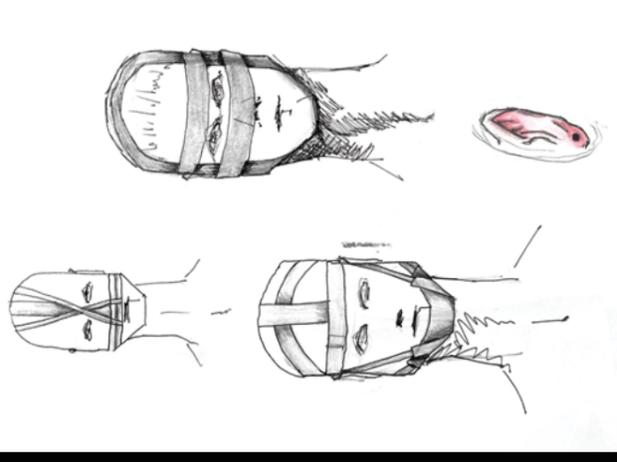
Jérémy Pajeanc









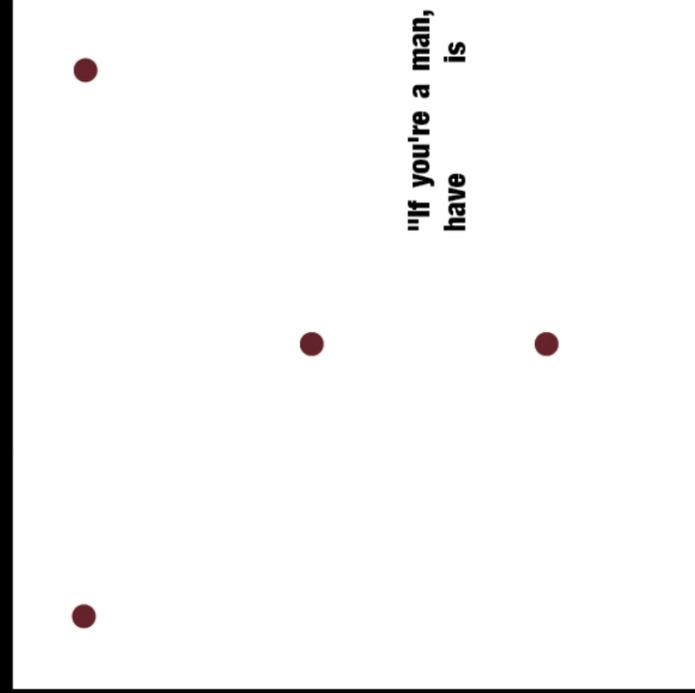


Dá-se a **decomposição** do suspensório, do elástico e do figurino. Resultando numa composição elástica **espremida** mas enaltecida em formato de dois calções.

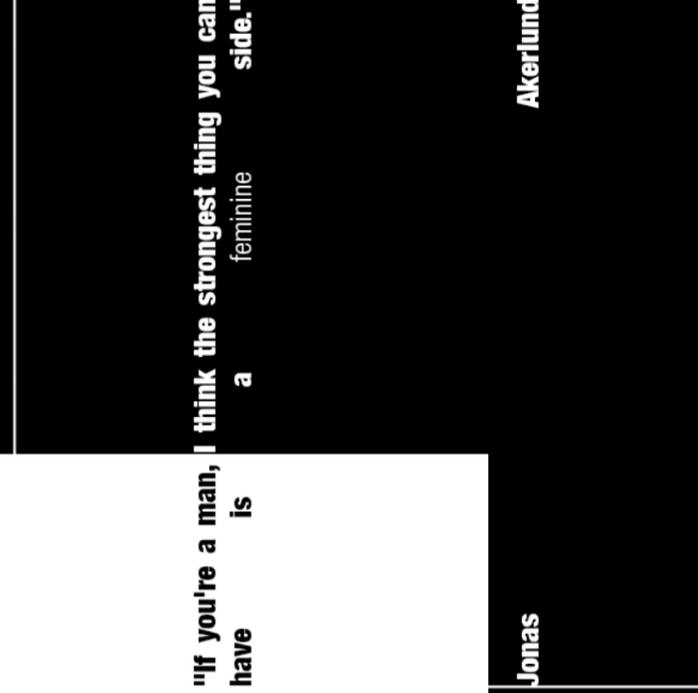
Colocados de forma a perturbar e ou facilitar a **funcionalidade** motora, onde o elástico faz um **paralelismo** com esse estado – em que depois de esticado, comprimido ou torcido tende a retomar



o seu estado **primitivo** quando cessa a causa da modificação. Mais ou menos solto o material elástico vai prolongando o estado emocional de **flexibilidade** para quem o veste, revertendo para a variável quantidade das respostas que se pode obter. ♻️



Jonas



Akerlund



## Danem-se e venham os artistas decaentes!

**Cláudia Galhós**

*Guidance 2019, Jornal*

*“Chamem de inconsciência, na medida de vossa mesquinhez, o movimento que arrasta a criança de 15 anos ao delito ou ao crime; de minha parte, batizo-o com outro nome. Pois é preciso ter uma bela disposição e muita ousadia para se opor a uma sociedade tão forte, às instituições mais severas, às leis protegidas por uma polícia cuja força está de tal maneira inscrita sob um temor fabuloso, mitológico, que ela se instala tanto na alma das crianças como em sua organização.” (Jean Genet, em “A Criança Criminosa”)*

Este é um texto a ler, enfatiza Hugo Calhim Cristóvão. Está longe ainda a estreia da nova criação [a entrevista acontece em outubro de 2018], *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*. Por ocasião da conversa, estão no início dos ensaios de pesquisa de materiais. Começaram por ler Raul Leal. “A Criança Criminosa” chegou depois. Porque é assim que coisas se passam, explica Hugo, uma ideia e uma referência leva a outra... Ainda assim, as referências – literárias, de vida, filosóficas ou outras – aqui suscitadas são sempre menos do que o mundo convocado pelos dois artistas. Perante o espetáculo, talvez nada disto que se lê – por exemplo na citação de Genet – será evidente. No entanto, está lá tudo. E muito mais.

Eles começam por aí, pelas leituras. “Sodoma Divinizada” de Raul Leal, “Funâmbulo” e “A Criança Criminosa” de Jean Genet e “Van Gogh, o Suicidado da Sociedade” de Artaud surgiram no início. Estes são textos que trazem uma implicação do viver que desafia normas e convenções, e procura um sentido sempre na inconformidade. As primeiras ideias correm soltas, como diz Hugo. “Gostei muito do texto ‘Sodoma Divinizada’, da temática. Por outro lado, a Joana queria trabalhar sobre algo que tivesse a ver com vício, e surge a ‘Justine, ou os infortúnios da virtude’ do Marquês de Sade. Portanto, temos ‘Sodoma Divinizada’, Marquês de Sade, a relação entre dois homens, depois uma relação sexual escondida, o vício...” E assim se vai desenrolando o novo de uma ideia que chegará a cena. Muitas questões são recorrências, como o fascínio por Artaud.

“O Artaud é um desafio muito grande para mim há muito tempo”, diz Hugo. “Não tanto os textos mais conhecidos. O tema da morte fascina-me imenso.” E juntam-se assim, por via destas associações, outras questões à pesquisa. A teia que se tece faz-se destes mundos e processos de raciocínio que passam por palavras como: sexo, vício, Bataille, a pequena morte, Eros e Tanatos e vamos descobrindo...” Eros é o nome do deus grego do erotismo e desejo.

Thanatos é o deus grego da morte. Os dois termos foram usados por Freud, na sua psicanálise, como opostos: Eros seria o instinto de vida e Thanatos o instinto de morte. E a inda nem chamámos à conversa Deleuze, que também andou por ali... Hugo reforça: “Vamos descobrindo..., por exemplo, que o Artaud escreveu um texto em 1925 sobre o suicídio...”. E vão nesse caminho de descoberta a dois, Joana e Hugo. A Joana tem uma sensibilidade para imagens, o visual, “que tocam um irracional”, diz Hugo. “Eu tenho mais sensibilidade para textos”... O processo de estúdio é todo um outro mundo. “Implica a relação com os outros, com o espaço, e aí o material começa a ganhar força por si, não é ilustrativo.”

**CENTRO CULTURAL VILA FLOR**  
/ **CENTRO INTERNACIONAL DAS ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES**  
/ **FÁBRICA ASA BLACK BOX**

**GUIDANCE**  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

**07-17 FEV 2019**  
GUIMARÃES

**QUINTA 7 FEVEREIRO, 21H30**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO  
**VICTOR HUGO PONTES**  
DRAMA  
ESTREIA ABSOLUTA

**SEXTA 8 FEVEREIRO, 21H30**  
FÁBRICA ASA / BLACK BOX  
**MÃO MORTA + INÉS JACQUES**  
NO FIM ERA O FRIO  
ESTREIA ABSOLUTA

**SÁBADO 9 FEVEREIRO, 19H00 E 15H00**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO (DUAS COI)  
**SARA ANJO**  
UM PONTO QUE DANÇA

**SÁBADO 9 FEVEREIRO, 18H30**  
CALO / BLACK BOX  
**MAURÍCIA | NEVES**  
anesthetize  
ESTREIA ABSOLUTA

**SÁBADO 9 FEVEREIRO, 21H30**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO  
**COMPANY WANG RAMIREZ**  
EVERYNESSE  
ESTREIA NACIONAL

**QUINTA 13 FEVEREIRO, 21H30**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO  
**VICTOR HUGO PONTES**  
FUGA SEM FIM  
ESTREIA ABSOLUTA

**QUINTA 14 FEVEREIRO, 21H30**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO  
**ÚTERO**  
FRATERNIDADE I + II  
ESTREIA ABSOLUTA

**SEXTA 15 FEVEREIRO, 21H30**  
FÁBRICA ASA / BLACK BOX  
**JONAS & LANDER**  
LENTO E LARGO  
ESTREIA ABSOLUTA

**SÁBADO 16 FEVEREIRO, 19H00 E 15H00**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO (DUAS COI)  
**AINHOA VIDAL**  
OCEANO

**SÁBADO 16 FEVEREIRO, 18H30**  
CALO / BLACK BOX  
**JOANA VON MAYER TRINDADE & HUGO CALHIM CRISTÓVÃO**  
DOS SUICIDADOS - O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE  
ESTREIA ABSOLUTA

**SÁBADO 16 FEVEREIRO, 18H30**  
CIAJG / Black Box  
**JOANA VON MAYER TRINDADE & HUGO CALHIM CRISTÓVÃO**  
Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade  
ESTREIA ABSOLUTA

**SÁBADO 18 FEVEREIRO, 21H30**  
CCV / GRANDE AUDITÓRIO  
**MICHAEL CLARK COMPANY**  
to a simple rock 'n' roll ... song.  
ESTREIA NACIONAL

**LOGOS:** OFICINA, BEMTEVEJA PORTUGUESA, ARTES, CCV, CIAJG, STAY, SAGRES



CENTRO CULTURAL  
VILA FLOR  
/  
CENTRO INTERNACIONAL DAS  
ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES  
/  
FÁBRICA ASA  
BLACK BOX

**GUIDANCE**  
FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE DANÇA  
CONTEMPORÂNEA

**07-17  
FEV  
2019**  
GUIMARÃES

SÁBADO 16 FEVEREIRO, 18H30  
CIA JG / BLACK BOX

**JOANA VON  
MAYER  
TRINDADE &  
HUGO CALHIM  
CRISTOVÃO**  
DOS SUICIDADOS - O  
VÍCIO DE HUMILHAR A  
IMORTALIDADE  
ESTREIA ABSOLUTA

www.ccvf.pt

Com Joana, entramos no vício: “A libido, a sexualidade é reprimida socialmente, daí vem muita da subjetividade do corpo. Isso fascina-me, o poder ver um corpo em palco em que a sexualidade não está abafada, que faz parte de um todo, quando a tendência é não estar presente. Todos esses a utores, o Genet, o Artaud, o Sade... nunca permitiram que esse corpo sexual fosse amordaçado. Tem muito a ver com pulsão de morte na vida que temos todos, de que o Hugo fala. Talvez seja por isso que dançar me dê um sentido de vida e de existência. A dança é um dos poucos espaços onde não tenho de me comportar de acordo com certas normas.” Surge então um corpo visceral, mais potente do que sobre o grau de violência a que toda uma população empobrecida é sujeita, direta e indiretamente, pela sociedade e pelos políticos, como escreve a nova estrela da literatura francesa revolucionária, Edouard Louis, nas suas obras “A história da violência” ou “Para acabar com Eddy”.

“Na domesticação fascista”, é novamente Hugo quem fala, “o controlo é sobre o desejo que exprimes, a intensidade que exprimes, e é exercido sobre formas de mover o corpo, de que o passo de ganso da marcha nazi é um exemplo... Em tudo isso, há uma enorme domesticação do corpo. Sinto que há também uma enorme domesticação da imagem do que é o bailarino, do que é o ator. Apesar de extremamente belos, são corpos inofensivos, não são corpos disruptores. Numa via da história da arte, há todo um outro campo, da performance, desde os Vienna Actionists aos happenings, que são corpos caóticos, disruptivos, até no sentido da mera expressão catártica”. Daqui tocamos em Raul Leal. Prosseguimos com Hugo. “Nesse impulso transformador, esta peça toca a doutrina estética do Raul Leal, que fala que a estética de formas é muito limitada. É bonito, é belo, se sustentado na relação de fruição prazerosa para o espetador. Aí estamos ao nível do gosto. Depois, temos outra coisa, que ele define como ‘a estética da vertigem’, que transforma as coisas em indefinidas, indeterminadas, impuras, berrantes e bestiais. Determinar, rendê-la a uma imagem redutora, é pecado, é mentir, e ele também encontra essa estética de vertigem na força do vício, da obsessão, da sexualidade.” E voltamos ao princípio, mas agora ao texto de Raul Leal, e a uma forma de falar que – de modo diverso mas paralelo à dança de Hugo e Joana – tem muito de mistério e desejo de tocar na ponta dos dedos o mundo, carne-espírito delirante. E no tom polemista que entretanto caiu em desuso, no excesso do vocabulário que se permite liberdades irreprimíveis, eis Raul Leal, num excerto de “Sodoma Divinizada”, a sugerir que é realmente de dança que aqui se trata, mas não como a conhecemos:

*“O culto erótico, o culto do excessivo divino que é a Vertigem pura, bestial encarnada mundanamente na luxúria, é a vertiginação do culto estético que, elevado assim a um atordoamento delirante, atinge o supremo paroxismo. A emoção luxuriosa é a emoção estética convulsivamente infinitizada. O estetismo simples atinge só a beleza determinada e pois com limites a delimitá-la, ao passo que o erotismo puro vai além de todos os limites, atingindo a vertigem do Infinito. A diferença, se é qualitativa, é por excesso absoluto de quantidade: o Infinito qualitativamente se distingue do Limitado mas porque se distingue dele quantitativamente em excesso. O erotismo e a luxúria são pois bem o paroxismo infinitamente convulsivo, vertigoso do estetismo puro...”* ❖

## Da melancolia luxuriante de Lento e Largo à luxúria vertiginosa de Dos suicidados

Alexandra Balona

Ípsilon – Jornal Público, 24.02.2019

"Duas duplas portuguesas estrearam as suas novas peças no GUIDance: Jonas & Lander e Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão."

"No passado fim-de-semana, a nona edição do GUIDance - Festival Internacional de dança de Guimarães assistiu à estreia absoluta de *Lento e Largo*, de Jonas & Lander, e *Dos Suicidados — O Vício de Humilhar a Imortalidade*, de Joana Von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, duas criações que, muito embora distintas — a primeira entre a ficção e o humor, através de animálias e robôs; a segunda uma travessia inflamada de dois corpos entre a vertigem do vício e da dor, no paradoxo que une a morte à sofreguidão da vida—, partilham um enorme rigor coreográfico atravessado por uma intrigante atmosfera de melancolia, na primeira mais subtil, na segunda levando-nos para regiões austeras da existência humana.

[...]

Já a mais recente criação de Joana Von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, inspirada em Raul Leal, Jean Genet, Artaud, Sade, Aleister Crowley, entre outros, convoca a vertigem funambulista da natureza humana, entre o vício da luxúria (que, nas palavras de Raul Leal, é "redentora da vida e da natureza") e a razão ("que de tanto determinar, limita"), num jogo de polaridades entre o sagrado e o profano, as pulsões da vida tão próximas da superação pela morte.

Expondo os limites negros da Black Box do Centro Internacional das Artes José de Guimarães, com um traçado que convoca geometrias sagradas de leitura críptica e um elemento escultórico composto por tubos em vidro e suspenso do tecto (da autoria do artista visual Jérémy Pajeanc), evocativo de um elemento cruciforme, um corpo ou ícone sagrado, a peça desenvolve-se em dois momentos, com dois *performers* masculinos vestidos somente com uns calções negros, numa paisagem sonora limitada ao som dos seus movimentos e da sua respiração.

Num primeiro momento, de olhos fechados (o que transmite ao público uma perturbadora tensão, induzida pelo desequilíbrio), os *performers* iniciam um dueto que evoca um encontro amoroso e sexual, onde o desejo se conjuga com expressões de violência, com uma gestualidade abstracta, quase geométrica, em que a força convoca tanto o prazer como a dor, com formas corporais entre a indeterminação e bestialidade.

No segundo momento, após o desenlace dos corpos, cada *performer* segue duas linhagens de movimento. Uma é mais visceral e orgânica, derivando pelo palco em travessias de delírio com movimentos convulsivos, mais próximos do desespero, do desejo vertiginoso, e de uma procura insaciável. Não se trata de um corpo lascivo, nem orgiástico, mas de um corpo auto-exploratório, ilimitado e anti-racional, em permanente queda no espaço e em si mesmo. O outro intérprete expressa-se por uma partitura coreográfica mais definida, com o desenho de um

corpo auto-controlado que oscila, paradoxalmente, entre a abstracção de linhas geométricas no espaço, a gestualidade meticulosa de elementos repetitivos que culminam em explosões extáticas, ou ainda, e ironicamente, composições de ballet clássico que deslizam por entre o corpo visceral, e em exaustão, do outro intérprete.

A peça termina num reencontro de dois corpos que, embora próximos, não se encontram. Conjugam-se gestos abstractos de luta, e de uma luxúria entre a vida e o domínio sobre o outro. E, já com os corpos imóveis, a luz movimenta-se e atravessa o objecto escultórico em vidro suspenso do tecto, o gesto artístico como profanação.

Trata-se de uma peça que violenta os espectadores do mesmo modo que se auto-violenta os corpos dos *performers*. Uma obra em que o(s) sentido(s) dos corpos se move(m) em paralelo com o(s) sentido(s) das palavras de Sade, de Raul Leal, ou de Artaud, para quem a crueldade era rigor e apetite de vida, e para quem o teatro deveria ser um duplo não mimético do real, mas de uma outra realidade perigosa, sem restrições, onde a vertigem da vida abala a sua estrutura, e os suicidados existem por um desejo insaciável de ser.

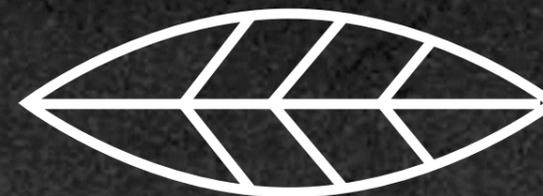
Dois criações muito diversas, uma com um desenho coreográfico muito virtuoso pelo seu rigor e diversidade, a outra com uma dramaturgia muito complexa e simbólica, física e emocionalmente intensa, numa ode à vida e à morte que não deixa o público indiferente." ❖

Afonso Becerra

facebook 17.02.2019

Gostei imenso da nitidez do movimento em TO A SIMPLE ROCK 'N' ROLL ... SONG da Michael Clark Company, no encerramento do GUIDance 2019.

Antes a Joana Von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão estrearam DOS SUICIDADOS – O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE, uma peça de dança quase grotowskiana na qual respiração e movimento são a música em luta com o silêncio e a morte, até a exaustão. Do esforço visível no movimento, como coreografia, em DOS SUICIDADOS..., ao esforço invisível na marcação coreográfica em TO A SIMPLE ROCK 'N' ROLL... SONG #joanavonmayertrindade #hugocalhimcristovao #michaelclark #toasimplerocknrollsong #dance #dança #contemporarydance #dançacontemporânea #ccvf #guidance #guimaraes #portugal @ Centro Cultural Vila Flor ❖



***Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão \***

**Afonso Becerra**

ARTEZBLAI, el periódico de las Artes Escénicas, 25.02.2019

Actuación: Francisco Pinho y André Araújo. Teoría y Filosofía: Ana Mira, Celeste Natário, Cláudia Galhós, Cláudia Marisa, Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Mariana Pinto dos Santos, Mário Correia, Sofia Vilar y Rui Lopo. Diseño de iluminación y acompañamiento técnico: Cárin Geada.

*Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* es una pieza enjuta, sobria y, a la vez, rebotante. Francisco y André, los bailarines, semidesnudos, ejecutan una coreografía de una alta fisicalidad, que parece no tener principio ni fin. Una serie de movimientos, con un regusto gimnástico, que trazan relaciones misteriosas, entre ellos, como dos presidiarios confinados en el patio de una cárcel, observados por un público vigía.

Hay una carnalidad, en la relación entre ellos, atravesada por la geometría de la actividad física de los cuerpos, sometidos a la rayuela de líneas blancas, que está dibujada sobre el linóleo negro del suelo.

El abrazo; las cogidas y acoplamientos, con salto de uno sobre el otro; la sincronía a través de la respiración, que se erige en una canción a capela, única banda sonora de *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*; y los ojos cerrados en la relación e interacción de los dos bailarines... todo ello genera una ambigua sensación de erotismo tántrico, de desesperado o doloroso intento de conjunción imposible.

Cuando los cuerpos se distancian, entonces los bailarines abren sus ojos, con la mirada hacia el público o, quizás, más allá del público.

El tacto y la ceguera. La distancia y la mirada. El tacto del contacto y de la relación, con los ojos cerrados, pronunciando la piel y su vibración íntima. La separación vinculada a la mirada, en su capacidad de abrir y generar espacios, zonas de territorialidad más social.

La respiración es casi la música o sonorización del movimiento y establece otro canal de conexión con nosotras/os.

En algunas secuencias me llama la atención la abundancia de gestos auto-adaptadores, de esos en los que las manos y los brazos tocan, rascan, frotan, manipulan... otras partes del cuerpo, con una simbología relacionada con la necesidad de adaptarse a un momento y a unas circunstancias.

El diseño reticular, de triángulos, rombos y asteriscos, dibujado sobre el suelo negro, así como las posiciones de los cuerpos en los desplazamientos, con un cierto estilo gimnástico, recuerdan las imágenes de las investigaciones sobre las leyes mecánicas del movimiento de Rudolf Von Laban.

También, en el esfuerzo olímpico de toda la sucesión de actitudes y figuras, asoma aquella concepción ritual y casi sacrificial de Jerzy Grotowski, heredada, en parte, de Antonin Artaud, aquellas imágenes de Ryszard Cieslak como un Jesús Cristo del teatro en el *Príncipe Constante*, por ejemplo.

Hay algo de defensa y de lucha en esas posiciones de fuerza, en las que los brazos acostumbran acabar tensos, con los puños cerrados.

Incluso la cita de los pasos de ballet clásico, realizados por Francisco Pinho, parecen mostrarnos esa domesticación del movimiento, del mismo modo que el suelo está marcado por esa red geométrica.

El abrazo de los cuerpos, atravesados por los puñetazos al aire, así como los saltos y desplazamientos, que podrían emular el juego de la rayuela, y toda la combinación dancística, avanzan imparables, sobrehumanos, transitando los límites de la extenuación.

En casi toda la pieza el gesto muscular de dar un tirón, lo más fuerte posible, para desanudar algo obturado, semeja la clave que comanda cada movimiento de las series que Francisco Pinho y André Araújo realizan.

En *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* la respiración y el movimiento son música en lucha con el silencio y la muerte, más allá de la extenuación. El esfuerzo hecho visible y audible, el esfuerzo como gesto coreográfico.

Yo salí de la función redimido, como si todos mis pecados hubiesen sido expiados por el sacrificio dancístico. Quizás exagero, pero sí sentí el contraste de la levedad y la tibieza de volver a mi movimiento cotidiano, económico en el gasto energético, de levantarme de la butaca y salir del teatro, frente a aquella paroxística danza de extrema combustión energética que aún quedaba reverberando en la sala. ☘

\* Excerpto do artigo "Cuestión de confianza. IX GUIDance 19. Victor Hugo Pontes. Maurícia Neves. Miguel Moreira. Jonas & Lander. Joana Von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão".

**Ser completo com o outro  
Espetáculos non-stop de nomes de referência numa  
semana do DDD**

**Cláudia Galhós**

Culturas, Revista E, Expresso, 27-04-2019

Pitchet Klunchun, Christian Rizzo, Alice Ripoll, Lia Rodrigues, Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão, Thiago Granato, Tânia Carvalho... ditos assim, de seguida, os nomes valem já por si, e ainda assim são apenas alguns dos mundos maiores, provenientes de diferentes latitudes de dança, que passam esta semana pelo Festival DDD — Dias da Dança, que se prolonga até 7 de maio.

São múltiplas as formas de partilha, contaminação, até o elogio de um duplo contágio que surge nas próprias criações, expondo-se à troca com mundos de outros, desde logo no exercício prático do encontro e colaboração com outros artistas.

É esta moldura que contextualiza a nova criação de Tânia Carvalho, "Muiças" (3 de maio, auditório municipal de Gaia), que é também a estreia absoluta de um novíssimo projeto artístico português, a AZA Companhia, fundada por duas artistas-bailarinas maduras, Paula Moreno e Amélia Bentes. Outro exemplo, é o espetáculo-diálogo do tailandês Pitchet Klunchun com Wu-Kang Chen, de Taiwan.

A peça que criaram e interpretam em conjunto transporta no título essa incompletude que pode ser potenciada pelo encontro com o outro, "Behalf" ("ser metade" em tradução livre), num processo cujo conhecimento mútuo, de interrogação de identidade, pessoal e artística, fornece os materiais para a composição da obra, num dispositivo criativo que relembra a emblemática peça "Pitchet Klunchun and myself" (2004), que Pitchet criou com Jérôme Bel. "Behalf" apresenta-se hoje e amanhã, Palácio do Bolhão (Porto). A desconcertante convivência de mundos distantes surge também dentro dos próprios espetáculos:

por exemplo, por via de uma eloquência do corpo contemporâneo enquadrado num pensamento visual, como é o caso de "Une Maison", de Christian Rizzo (hoje, Teatro Rivoli, Porto), peça para 14 bailarinos cujo espaço cénico é um primeiro plano de mutações radicais, que começa por ser um lugar aparentemente impessoal e vazio iluminado por uma magnífica escultura de luzes. Lia Rodrigues, a partir do Brasil e da favela da Maré, onde tem a sua companhia de dança, trouxe outras questões, improvisando inspirada por textos da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, como: "Quem pode falar, quem tem o direito de falar? Porque algumas vozes não são ouvidas e como fazê-las serem ouvidas?" Chamou-lhe "Fúria" (2 e 3 de maio, Teatro São João). "O título 'Fúria' tem mais que ver com o que acontece ao nosso redor. A 'Fúria' rodeia-nos a todos. A favela pode-nos ensinar muito sobre como continuar a viver e a inventar. Há uma extraordinária produção de pensamento nas margens: maneiras de desenvolver projetos, formas de sobrevivência, formas de construir e viver." O corpo é também atravessado por esse saber. Uma inteligência que Alice Ripoll tem vindo a pesquisar, articulando as possibilidades da dança contemporânea com as danças urbanas brasileiras, entre elas o funk. No DDD, Ripoll está presente em dois momentos com as suas duas companhias de dança: uma peça mais próxima do espectador, para quatro intérpretes, com a Companhia Rec, "Acordo" (amanhã, Casa da Arquitectura de Matosinhos; dia 1, Mira Artes Performativas, Porto; dia 2, Gaiurb Sala de Vidro, de Gaia; dia 5, Fundação Serralves, Porto) e o espetáculo de palco "Cria", com a Companhia Suave (4 de maio, Teatro Rivoli). ↗

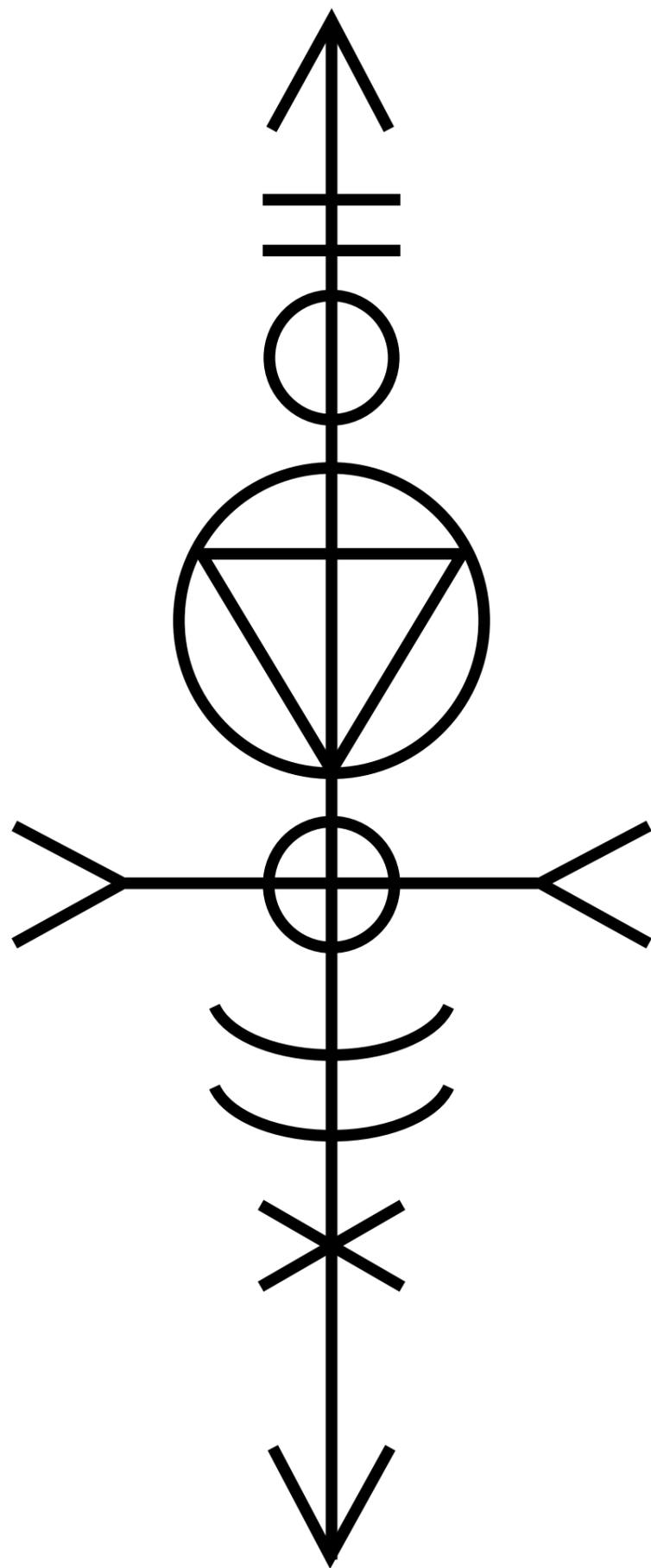
## O estado supremo da vertigem

Helena Teixeira da Silva

Jornal de Notícias, 01.05.2019

DDD Poucos saberão quem foi Raul leal (1886- 1964), filósofo e poeta modernista que pouco brilhou no clã do Orpheu, talvez com injustiça, mas a quem pertence um pensamento arrojado e futurista e a autoria de conceitos como o de astralédia- qualquer coisa coisa como a fusão absoluta de todas as artes. Provocador, esotérico, socialmente excessivo e politicamente incorreto, o escritor acabaria por exilar-se em Sevilha, em 1915, de onde escreveria a Mário de Sá Carneiro revelando-se: "O espírito cada vez brilha mais através uma crescente decomposição da matéria e da vida". Uma dança íntima entre a miséria física e a riqueza criativa, que haveria de sobressaltar a Fernando Pessoa, seu amigo, defensor e tradutor de uma carta quase inédita que sintetiza o seu futurismo: "o estado supremo da Vertigem". Os coreógrafos Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão, que têm dedicado os seus últimos trabalhos ao cruzamento entre a coreografia e a filosofia, dão-nos hoje (Campo Alegre, 19h) a conhecer este extraordinário "profeta do Espírito Santo", em "Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade". ↗





# do impossível

## Ânsia-Vertigem, Luxúria e Redenção – Com e a partir de *Sodoma Divinizada* de Raul Leal

Hugo Calhim Cristovão

### 1.1

Delineio neste artigo um modo de composição e reflexão textual que intersecte filosofia e literatura no mesmo objeto. Pretende-se que venha posteriormente a informar uma escrita coreográfica viva, manifestada em palco como presença. Um ato artístico performativo fora dos limites da página. Cujo título também dirige o artigo: *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*. Como se pretende que venha a detonar uma investigação que não se resuma ao ato artístico. Traço para este fim um universo de significações sobre a redenção, em (alguma) filosofia e (alguma) literatura. Uso para o efeito tanto argumentação como associação e recorro no próprio processo de construção do texto ao imaginário, ao metafórico e ao poético. Fazendo jus ao objetivo acima expresso.

O primeiro momento bebe de Raul Leal, a partir de *Sodoma Divinizada*<sup>1</sup>. O segundo de Sade, Genet, Artaud, e ainda Aleister Crowley. O terceiro examina o tipo particular de redenção sobre o qual se pretende pensar. No quarto, composição filosófica e composição literária em simbiose deverão lançar pelo seu confronto uma terceira composição, a coreográfica. Para

este fim refiro os Butoh-Fu de Tatsumi Hijikata<sup>2</sup>. O quarto momento, e o que dele advém, podem apenas ser referidos neste artigo. A sua consequência depende quase exclusivamente do que ocorre fora dos limites onde se instala a superfície da página. Assumo assim como intenção trabalhar a forma como a filosofia, na sua reflexão sobre e com a literatura, pode influenciar e potenciar a composição coreográfica e ser por esta influenciada e potenciada. Mas esta intenção não se pode, forçosamente, concretizar apenas na página.

Quer-se que a incoerência do tempo que se vive agora não ceda à aparente coerência do tempo que se narra como já tendo sido dado, já quantificado por defeito, já passível de ser descrito. Vendo nessa incoerência marca da «Ânsia-Vertigem» de que fala Raul Leal em *Sodoma Divinizada*, marca igualmente das intersecções entre filosofia, ficção literária e objeto cénico coreográfico, a refletir-se em modos de dirigir e criar, modos de encontrar material e de o potenciar. Pense-se na escrita como um exercício de *Liberdade Transcendente*<sup>3</sup>, título de outra obra de Leal. Pense-se na exploração voluntária da mitomania e do delírio, no poder do falso que cria verdade. No estatuto do fingimento e do absurdo na ação, a favor de um tempo a criar.

O foco do tipo de análise aqui em causa dirige-se para uma *saudade do futuro*. Isto é, para um incompleto e inacabado possível que possa vir a dar-se como um acontecimento. No sentido estrito do termo que o entende como irrupção do novo no presente: «querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu

1. LEAL, R., *Sodoma Divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo*, Olisipo, Lisboa, (1923).

2. HIJIKATA, T; Waguri, Y; Kohzensha; JustSystem, *Butoh-kade*, JustSystem, Tokyo, (1998). Formato: CD\_Rom.

3. LEAL, R., *A Liberdade Transcendente*, Coleção "Psicologia Experimental", N.º 3, Livraria Clássica, Lisboa, (1913).

nascimento de carne.»<sup>4</sup> O foco não se dirige assim para a historicidade consequentemente narrada de uma ideia, de um conceito, ou de uma forma de pensar já determinada. O narrativo e o descritivo devem perder a sua precedência na exposição. O objetivo não jaz no destrinçar do (dito) verdadeiro, mesmo do (dito) real, mas sim no abrir de um possível que estenda fronteiras até à sua própria impossibilidade, a sua própria indeterminação.

«É preciso falar aqui do acontecimento im-possível. Um im-possível que não é só impossível, que não é só o contrário do possível, que é também a condição ou a ocasião do impossível. Um im-possível que é a experiência mesmo do possível. Para isto é preciso transformar o pensamento, ou a experiência, ou o dizer da experiência do possível ou do impossível.»<sup>5</sup>

## 1.2

O primeiro ponto do labirinto é o Raul Leal de *Sodoma Divinizada*. O subtítulo do texto é *Leves reflexões teometafísicas sobre um artigo por RAUL. LEAL (Henoch)*. O texto marca-nos, aqui e agora, como contraponto a uma certa (visão da) metafísica da saudade que a julga regressiva, ou estática, visão injusta de pendor saudosista. Marca-nos ainda mais, o que pode à primeira vista parecer contraditório, porque o termo *saudade* nele não aparece. O texto aparentemente não a refere. Surge antes um novo conceito, termo, palavra: «Vertigem». Surge a divinização do vício (Luxúria) se orientada num novo movimento (Vertigem) e numa especial manifestação (dita) «pura, berrante, bestial», da «Carne-Espírito»: «A Luxúria é a mais alta manifestação de Mundo, é o Mundo em toda a sua bestialidade convulsivamente divina quando

elevando a puro paroxismo. E se o Mundo é sagrado, sagrada, divina é a Luxúria!»<sup>6</sup>

Almada Negreiros também contracenava contra uma visão inerte do saudoso em *K4 Quadrado Azul*<sup>7</sup>. Impõe-lhe a velocidade, o nunca voltar para trás pautado pela insaciabilidade: «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»<sup>8</sup>. Mas, em *Sodoma Divinizada* temos essa *ânsia* acrescida de vertigem, *ânsia-vertigem* ao invés de pura velocidade. A *ânsia-vertigem* que é grito antes da Queda, iludindo e glorificando o que seria mercedor de punição. Divinizando Sodoma. «Sodoma não foi condenada às chamas por ser viciosa mas por não ser misticamente viciosa»<sup>9</sup>. Trata-se de um paroxismo feito de sintomas em ebulição, no momento em que o tombar se inicia. Mostra o mundo que é Deus. Mostra-o ilimitado, indefinido, indeterminado, bestial. Presentifica e manifesto no desequilíbrio convulsivo.

Apercebemos através desta singularidade da palavra *vertigem* um momento original na cultura portuguesa, tantas vezes associada com um catolicismo beato e túbio onde exuberância, sexualidade desenfreada, obscenidade e luxúria sagrada não encontram lugar. Percebemos com vertiginismo o «manifestar-se puro, berrante, bestial de Deus». Uma besta divina que diviniza: «(...) atingiram a grandeza atingida se o seu misticismo não se cobrisse de bestialidades divinas? É que a bestialidade nesse caso é a pura, a berrante, brutal manifestação do espírito de Deus.»<sup>10</sup>

O ato sexual em causa em *Sodoma Divinizada* é numa primeira leitura o coito homossexual, metáfora da inversão e metáfora de uma androginia mítica de macho e fêmea degladiando-se e querendo-se num só corpo. Para o macho, ser-se mulher. Para a fêmea, penetrar e invadir. «E consagrada não deve ser apenas a luxúria em geral, consagrada deve ser também a pederastia, quando divinamente sentida. Ela possui do mesmo modo fundamentos teológicos ou teometafísicos em Vertigem. Nela se exprime a unidade essencial de tudo, a unidade essencial da Existência em Deus. A divisão em dois sexos destrói essa unidade que devemos restabelecer através da pederastia. É no mesmo ser que devemos fundir a pura virilidade e a pura feminilidade.»<sup>11</sup>

Mais fundo na leitura, percebemos em causa o coito não procreativo, o coito inútil para a preservação da carne e que dessa forma humilha o que da terra é apenas mera terra, natureza imóvel na repetição, por defeito destituída de ânsia de mistério. «O pai que se preocupa muito com os filhos, o comerciante honrado que pensa muito nos seus negócios, o escroque que só vive para as suas trapalhices, são igualmente

abomináveis visto as suas preocupações serem da Terra e não dos Céus. Não encontro diferença alguma. E na mesma ordem de ideias abomino, no fundo, a luxúria que não é de místicos e não se exerce misticamente. Mas quando assim se exerce o caso é diferente, então Sodoma diviniza-se.»<sup>12</sup>

Mais fundo ainda, ergue-se como causa a própria luxúria feita sagrada e sacrificada como vertigem. A possuir e envergonhar o diurno com as memórias do proibido, do (dito) doentio, (dito) abjeto. «Ora ela é pura, absoluta, existindo puramente, absolutamente, e o seu existir é um teometafísico manifestar-se infinito, infinitamente puro, evidente, berrante, bestial. E esse manifestar-se, cheio de berrantismo e bestialidade, é o próprio Mundo, metafísico berrante, metafísica Besta, e é também a Luxúria por se tratar de puro, de bestial manifestar-se de Vertigem. Na luxúria existe a Besta e existe a Vertigem, delírio, loucura espiritual dos Céus. Portanto a Luxúria é Obra de Deus!»<sup>13</sup>

Vertigem e luxúria sacralizadas, portanto, que apelam ao segredo, a secreções. Apelam ao que segrega o indivíduo como só consigo em obsessões que o separam. Não apelam a um ideal comunitário que o una de partilha em partilha. Se lançadas para Deus, em fragas ascéticas de espasmos sexuais soltos, revelam bestialmente o mundo como ele é, infinito, indeterminado, ilimitado, puro, berrante, bestial. Face a Deus o indivíduo torna-se aqui paroxismo, vertigem, convulsão, desequilíbrio. Não se arrepende nem se moraliza. A escada de Jacob percorre-se de bestialidade em bestialidade, de descida em descida, de obsceno em obsceno, de abjeto em abjeto: «Só através de bestialidades puras se atinge o Sublime dos Céus. Por isso também os Grandes Devassos da Idade Média, S. Jerónimo e S. Agostinho seguidos por Santa Teresa de Jesus e Maria Alacoque, atingiram Deus através da Besta. Os êxtases misticamente luxuriosos dos ascetas exprimiam bem a Carne em convulsões pela grandeza vertigica de Deus. Há neles os espasmos delirantes do cio através de que a Matéria e o Espírito se confundem na Vertigem.»<sup>14</sup>

O Único face a Deus é aqui o Convulso. Não é o arrependido, como poderia afirmar Kierkegaard<sup>15</sup>. Mais, a haver um estado estético, este não é suplantado pelo ético ou pelo religioso, mesmo que deva ser suplantado, negado e superado. É obscenamente torcido num quase crime, pleno de vícios e pulsões, e assim apenas aparece o divino, «puro, berrante, bestial». Redentor. A contraposição ao apenas estético não é por si nem o ético nem o religioso, mas o vertiginoso que faz dançar o sujeito: «O culto erótico, ao contrário do que julga o Sr. Maia, o culto do excessivo divino que é a Vertigem pura, bestial encarnada mundanamente na luxúria, é a vertiginação do culto estético que, elevado assim a um atordoamento delirante, atinge o supremo paroxismo. A emoção luxuriosa é a emoção estética convulsivamente infinitizada.»<sup>16</sup>

A luxúria que com esta vertigem redime, vertigem que é caminho ascensional ao descer, começa por abrir os véus do instinto dito mais porco, mais obsceno, mais sujo, mais cru. Desce bestialmente para a besta para subir bestialmente com a besta. Não se encontra em um erotismo de partida divinizado (de Eros ou de Cupido em nostalgia clássica), provençal ou platónico. Não é uma *agape*. Nem um amor romântico na aceção comum. Este seria o da beleza (meramente) estética, miseravelmente apenas bela. Isto é, definida, determinada, limitada, apenas da terra. Desprovida de excesso: «O estetismo simples atinge só a beleza determinada e, pois, com limites a delimitá-la, ao passo que o erotismo puro vai além de todos os limites, atingindo a vertigem do Infinito. A diferença, se é qualitativa, é por excesso absoluto de quantidade: o Infinito qualitativamente se distingue do Limitado mas porque se distingue dele quantitativamente em excesso.»<sup>17</sup>

É pelo contrário do âmbito da pornografia, da satisfação num banco de jardim ou numa cama de bordel. Do sexo dos cães e das casernas. Ferozmente cioso do seu cio. O contemplativo e o distanciado como paradigma da fruição são anulados de partida pelo imperativo de uma fruição que nunca deixa de ser, em tons bestiais e convulsivos, ação e exuberância. Uma exuberância que recorda William Blake: «Exuberance is Beauty»<sup>18</sup>, «The cistern contains, the fountain overflows»<sup>19</sup>. O juízo desinteressado não pode, a partir de Leal, ocupar um qualquer lugar de relevância na consideração do ato artístico e da sua fruição. Arte torna-se o que nos penetra e rasga em espasmos sucessivos de vertigem e de luxúria. Que nos viola e usa: «Nessa vertigem mundana, luxuriosa, o Infinito existe bem, pois nela existe tudo paroxisticamente: prazer, dor, espírito, carnalidade bestial, ânsia, morte...»<sup>20</sup> Uma «Luxúria de Fera»<sup>21</sup> portanto, para usar as palavras de Cesariny sobre Raul Leal.

4. DELEUZE, G., *Lógica do sentido*, Trad. de L. R. S. Fortes, Editora Perspectiva, São Paulo, (2003), pp.152.

5. DERRIDA, J., «Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento», *Revista Cerrados: Acontecimento e Experiências Limites*, V. 21. Nº 3, (2012), pp: 244. Comunicação de Jacques Derrida no curso do seminário "Dire l'événement, est-ce possible?" realizado a 1 de abril de 1997, no Centro Canadano de Arquitetura. Traduzido de por Piero Eyben.

6 LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

7. NEGREIROS, A., *K4 O Quadrado Azul*, Project Gutenberg, Ebook, (2007).

8. NEGREIROS, A., *K4 O Quadrado Azul*, op.cit, pp. 12.

9. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

10. Idem.

11. Idem.

12. Idem.

13. Idem.

14. Idem.

15. Cf. KIERKEGAARD, S., *O Conceito de Angústia*, Trad. de J. L. Alves, Presença, Lisboa, (1972).

16. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

17. Idem.

18. BLAKE, W., *William Blake: The Complete Poems*, Penguin Classics, London, (1988) pp. 185.

19. BLAKE, W., *William Blake: The Complete Poems*, op.cit, pp. 184.

## 1.3

Esta glorificação de um vício essencialmente amoral, revestido de sagrado sacrificial e cruel para o terreno, feito de pompa e exuberância lúbrica, bestial natureza imanente que se liberta para um transcendente na luxúria, rendida ao vertiginoso, permite-nos começar a compreender uma necessidade implícita de criação. Necessidade de criação como método ou condição necessária de composição filosófica, composição literária, composição performativa. Soa, paradoxalmente, a uma necessidade de impossível, a uma necessidade do que parece nunca vir a acontecer. Não se encerra no (meramente) descritivo nem ordena, define, delimita o fenómeno sobre o qual se debruça: «A Vertigem é com efeito a suprema imprecisão anti-racional ou antes, ultra-racional das cousas mergulhadas no infinito de Deus. E é por mergulharem no infinito de Deus que as cousas são imprecisas, incertas, vertigínicas.»<sup>22</sup> Não o poderá fazer, do mesmo modo, sobre a forma de o tratar.

O campo que abre é o de uma presença manifesta de assombro no sublime. Uma presença em movimento vertiginoso em que o distanciamento é impossível ou conduz forçosamente ao falso, ao destituído. Falso porque destituído de densidade, porque destituído de irrupção. Conduz a um não acontecimento e destitui o corpo das suas impulsões de tato e sombra:

«O culto luxurioso das formas bestiais não é pois antiestético, como pensa o Sr. Maia, podendo até ser divino. E o que digo da bestialidade convulsiva que pode tornar se sublime, digo de muitas outras cousas queridas dos devassos os mais exaltados, cuja beleza não pode ser atingida pela arte simples, quando impotente para sentir o que é subtilmente espasmódico. O facto de haver artistas que não são talvez luxuriosos, não prova que a Luxúria não seja em muitos casos o paroxismo da Arte. E é ela que sente o

que há de divino em todos os aspectos da Existência, sendo ela que com a sua acuidade genial descobre a beleza natural deles, muitas vezes inacessível à arte, quando despida de Luxúria, arte que não atinge o paroxismo vertigíco, luxurioso, divino. É por ser paroxística, ser Vertigem, sagrada enquanto espírito essencial de Deus, que a Luxúria procura o convulsivo e não apenas a beleza plástica, querendo, pois, a beleza da força brutal e dos nervos que a arte despida de sensualidade espasmodicamente espiritualizada não pode atingir.»<sup>23</sup>

Parafraseando Nietzsche, o abismo devolve-nos o olhar, devolve-o mão a mão. Não são instrumentos privilegiados a usar a narração, ou a historicidade ordenada do tempo, tão ultrapassada como o ato simplesmente descritivo. Pensa-se e age-se em simultâneo na exacerbação convulsiva da atração sexual entre dois amantes possuídos de cio que se olham. «Carne-Espírito»<sup>24</sup>, diz Leal. Pensa-se e age-se. Tece-se com os dois entre os dois o total interesse. Argumenta-se e faz-se o poema em constante imbricação. Bocage, por exemplo, está bem entranhado numa poetização do vício. Verdadeiramente feita poema, algumas vezes recalitrante, nas suas *Poesias Eróticas, Satíricas e Burlescas*:

«Cagando estava a dama mais formosa,  
E nunca se viu cu de tanta alvura;  
Porém o ver cagar a formosura  
Mete nojo à vontade mais gulosa!  
Ela a massa expulsou fedentinoso  
Com algum custo, porque estava dura;  
Uma carta d'amores de alimpadura  
Serviu àquela parte malcheirosa:  
Ora mandem à moça mais bonita  
Um escrito d'amor que lisonjeiro  
Afetos move, corações incita:  
Para o ir ver servir de reposteiro  
À porta, onde o fedor, e a trampa habita,  
Do sombrio palácio do alcatreiro!»<sup>25</sup>

Mas, Bocage fá-lo sem o acompanhar argumentativo a que Leal aspira aceder num só texto e numa só voz. Essa argumentação acompanhada de poema cuja insanidade de temas e de movimentos «onde o fedor, e a trampa habita» é força que a ela própria se suicida, se anula em paroxismo, surge como local de incorporação e criação na fronteira entre filosofia e literatura. O local de confronto. O «sombrio palácio do alcatreiro».

Leal, na sequência, solicita uma «Ultra-razão». Solicita-a contra a própria razão e contra a determinação: «Como a Razão herética, filha da Serpente e de Anticristo, contraria o delírio da carne divinizada que é uma expressão de loucura bestialmente espiritual a negar a Razão, sacrílega anti-Loucura, anti-Vertigem (...)

Ora fique sabendo, Sr. Maia, que esta, procurando sempre determinar, delimitar precisamente tudo, a tudo põe limites, sendo a consagração herética do Limitado.»<sup>26</sup>

Simultânea negação e simultânea superação. Uma «Ultra-razão» que ao invés de crescer e de se multiplicar em consequências, seguimentos e conformidades, antes cresca e se inflame em diminuição. Para se suicidar e para se imolar até por fim se render ou desaparecer. A «Ultra-razão» de Leal é canto de cisne violento de uma razão condenada que caminha para o cadafalso, com consciência da sua finitude e do seu pecado. Pecado que é uma forma particularmente nociva de mal. Pela sua imersão em luxúria e vertigem suicida-se. Ao suicidar-se, redime-se e redime. Também Genet se excita com os executados deixados no cadafalso. E Nietzsche, no seu *Zarathustra*, ama os que se perdem<sup>27</sup>.

A «Ultra-razão», Leal é veemente, indefinida, indetermina, ilimita:

«O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefinido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida. Tudo é infinito, só o Infinito existe, só existe Deus, nada se pode, pois, determinar, possuindo, pois, tudo uma natureza imprecisa que se escapa de nós quando a procuramos agarrar pela razão determinadora, e deste modo se tudo é metafisicamente ou teomatafisicamente impreciso, incerto é que tudo tem a Vertigem por essência. A Vertigem é com efeito a suprema imprecisão anti-racional ou antes, ultra-racional das cousas mergulhadas no infinito de Deus.»<sup>28</sup>

A «Ultra-Razão» destrói o estético, ou a beleza de formas definidas, de formas narráveis, de formas descritíveis, apenas terrenas. O estético é, aqui, natureza racionalizada submetida ao humano. Este estético, mera razão, para Leal mera natureza horizontal, é presentificação plena do mal. Ontologicamente pecaminoso, promove um erro gnoseológico quanto ao balir e ao vibrar do mundo. Conhecer é, na luxúria da «Carne-Espírito», o oposto de determinar. É o oposto de delimitar. É o oposto de definir. Determinar é mentir. O determinado e o determinável são o que, não se submetendo à luxúria, se deixa ver às custas da vertigem quando a imo-

bilidade se instala e as ordenações sequenciais se firmam e se confirmam, de semelhança em semelhança. De cópia em cópia, de simulacro a simulacro. De casca a casca desprovido de «Ânsia-Vertigem».

Em Raul Leal, argumentação na forma textual e vertigem no sexual copulam uma com a outra, pretendem copular uma com a outra. Aproximam-se ou afastam-se, mas sempre se relacionam. Em desejo desejam-se. O próprio estilo faz osmose entre as separações ordenadas impostas aos domínios, antes espaçadamente filosóficos ou antes espaçadamente literários. Antes certos do que os caracteriza como distintos, definidos, determinados, limitados. São assim feitos outros. Narcisos de olhos nos olhos em Narcisos afogando-se uns nos outros. Escritos em simultâneo na mesma tela como os dois sexos no mítico andrógino sexual do *Banquete* de Platão, sob a voz de Diótima. Recusando serem cindidos, como o foram os sexos, como o são a filosofia da literatura:

«O Infinito não se divide em duas partes, é o supremo Um, e, portanto, o ponto de vista que vivemos da divisão da Vida em duas partes, em dois sexos é herético porque pretende destruir o Infinito, dividindo-o, porque pretende destruir o espírito uno de Deus. Se queremos atingir a nossa essência divina, puramente una, temos de restabelecer antes de mais nada a unidade da Vida em nós, fundindo os sexos num só.»<sup>29</sup>

Encontramos a mesma dúplice escrita, misto de filosofia e literatura num só corpo, espaço em que nem uma nem outra querem preservar a identidade das suas (ditas) predefinições conceptuais, com o mesmo vício de luxúria demasiado divina ou demasiado humana, exacerbada em toques de convulsão e violência, próxima do insano, em Sade, Artaud, Genet, e ainda Crowley.

## 2.1

Sade, Artaud, Genet, e ainda Crowley, são o segundo ponto do labirinto. Mora neles claramente a dupla escrita que coloca em osmose filosofia e literatura, composição textual (dita) filosófica com composição textual (dita) literária. Mais, encontramos neles especificado de modo original, em matizes diversas, o universo temático que assombra Raul Leal, e que assombrará Tatsumi Hijikata nas suas composições performativas. Autores muito mais estudados em literatura e em filosofia que Raul Leal, completamente marginal mesmo no âmbito do pensamento português, balizam e ajudam na tematização criativa de vício e luxúria como vertigem.

20. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

21. CESARINY, M., *O Virgem-Negra. – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2ª edição revista e aumentada, Col. Peninsulares Especial, Nº 31. Assírio & Alvim Lisboa, (1996), pp. 79.

22. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

23. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

24. Idem.

25. BOCAGE, M. M. B. *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, Caixotim, Porto, 2004, pp. 115.

26. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

27. Cf NIETZSCHE, F., *Thus spoke Zarathustra: a book for all and none*, Cambridge University Press, Cambridge, (2006).

28. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

29. Idem.

Sade, Artaud, Genet, e ainda Crowley, entroncam (quase) diretamente no universo de Luxúria a que Raul Leal aspira com a sua «Lúxuria de Fera»<sup>30</sup>, as famosas palavras de Mário Cesariny, já referidas, sobre a geração do Orpheu. Orpheu que falhou em salvar-redimir Eurídice ao olhar para trás. Entroncam num desejo de redenção, mesmo que inversa, do artístico, não separado do humano mais abjeto e mais desumano. Pulsão em que vício, luxúria, e abjeto são mote e força motriz de uma redenção do estético, da cultura, do crime, e da, sob muitos nomes descrita, besta. Conduzindo-nos até à justificação de um título: “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”. Muito mais estudados, apelamos ainda assim à literatura primária. Isto é, à sua literatura.

## 2.2

Sade foi extensivamente tratado por Georges Bataille<sup>31</sup>, Gilles Deleuze<sup>32</sup>, e Maurice Blanchot<sup>33</sup>. Bataille, por si só, poderia ser vital

para o que aqui se trata: *A literatura e o mal*<sup>34</sup>, *O erotismo*<sup>35</sup>, *Ânus Solar*<sup>36</sup>, são textos cruciais para, conjugando filosofia e literatura, tratar o vício divinizado. Mas, nenhuma lista pode ser exaustiva.

O texto de Sade que considero fundamental é o *L'histoire de Juliette*<sup>37</sup>. Obra que o conduz à prisão, culminando todo o seu esforço de redenção da natureza, da sexualidade, da luxúria, e do crime. O Sade de *L'histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*<sup>38</sup>. De todo sem Deus a não ser para dele se rir, ao contrário de Leal: «Mon plus grand chagrin est qu'il n'existe réellement pas de Dieu et de me voir privé, par là, du plaisir de l'insulter plus positivement.»<sup>39</sup>. Mas sempre em Luxúria. Luxúria acrescida de crueldade e do criminoso: «Depuis l'âge de quinze ans, ma tête ne s'est embrassé qu'à l'idée de perir victimes des passions cruelles du libertinage»<sup>40</sup> O mesmo criminoso cruel cujas crianças Genet admirará em *A criança criminosa*<sup>41</sup>.

O Sade das minuciosas descrições de sexo anal, homosexual, bestial, violento. Absolutamente não procriativo, absolutamente feroz, absolutamente cruel, absolutamente excessivo. Nele lemos espasmos e convulsões que humilham, na terra, o céu prometido além-terra. Humilham repetidamente a imortalidade com que se sonha um redimir futuro. Desprezam a moral contratual por uma violência no instinto, contraditoriamente suportada por argumento na própria natureza. A natureza justificaria o crime sexual, mas, em contradição, essa mesma natureza impede o crime de resultar em procriação e multiplicação de prole. Nem a fêmea deve ser mãe, nem o homem pai. O mal é assustadoramente próximo da paternidade, da maternidade, e da filiação. Parece ser por eles que a Natureza está refém, está encarcerada, está exilada.

Diz Sade: «la cruauté, bien loin d'être un vice, est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature. L'enfant brise son hochet, mord le téton de sa nourrice, étrangle son oiseau, bien avant que d'avoir l'âge de raison.»<sup>42</sup> Sobre a crueldade e a beleza diz ainda: «Comparez dans vos vergers l'arbre abandonné aux soins de la nature, avec celui que votre art soigne en le contraignant, et vous verrez lequel est le plus beau, vous éprouverez lequel vous donnera de meilleurs fruits. La cruauté n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue: elle est donc une vertu et non pas un vice.»<sup>43</sup>

E diz Raul Leal sobre a terra como Natureza: «Um pai que viva fundamentalmente para a mulher e para os filhos é tão condenável como um comerciante qualquer, por muito honrado que seja, e é ainda tão condenável como um escroque, um “souteneur”, um pederasta da rua e uma prostituta matriculada. A imoralidade e a desonra não são mais abomináveis do que a moralidade e a honra, quando expressão da Terra.»<sup>44</sup>

Em ambos, Leal e Sade, o crescimento com o sexo não é multiplicação. Entumesce fisicamente infértil. Cresce e transcende-te. Cresce e manifesta-te. Cresce e mostra-te. Não “crescei e multiplicai-vos”. Veja-se bem na *Philosophie dans le boudoir*, ou seja, na filosofia dentro de uma cama, o que é feito da maternidade e do instinto procriativo. A vagina de uma mãe acaba cosida com uma agulha depois de inseminada com um sêmen carregado de doença venérea.

O sexual apela ao vertiginoso, ao cruel e ao criminoso aos olhos do mundo. Sempre exige uma dissolução de formas, uma humilhação do estético que se deixa determinar, como diria Leal. Invoca a besta e o bestial: «Tout est bon quand il est excessif.»<sup>45</sup> O poder mora na vertigem e embriaga a natureza para longe da sua continuação. A forma dos nascimentos é para ser quebrada.

Ao contrário de outras obras de Sade, na que referimos é uma mulher (Juliette) que é rainha de vícios. Não ornamento de torturas. É a fêmea que magoa. A fêmea a heroína que filosofia com literatura. As *prospérités du vice* nascem da fêmea e do feminino. Já os *les malheurs de la vertu* (obra irmã) exercem-se sobre a fêmea e destes não há redenção. Justine, a virtude, morre carbonizada por um raio que desce no fim da *Juliette*. Quando a redenção terrena, ou justiça, parecia ir fazer-se sentir em conformidade com a expectativa de resolução bondosa, Justine morre e o céu não chora por isso. Pelo contrário, parece rir-se.

Diz Leal, também, sobre a fêmea, que o macho se deve tornar fêmea, enaltecendo as virtudes da pederastia passiva: «Possuindo assim o Universo-Deus e pelo Universo-Deus sendo possuídos em Vertigem, em Luxúria, a nossa natureza é bem assim teometafisicamente pederástica, feita de actividade viril e

passividade de fêmea. E isso devemos sentir intimamente por toda a Eternidade. Sentir o nosso pederastismo teometafísico o mesmo é que sentir a nossa natureza essencial. Aqueles que o não sentem, estão alheados da sua própria natureza, da sua própria substância.»<sup>46</sup>

Convém-lhe, ao homem, o ser penetrado, arrombado. Estranhamente, também o Evangelho Gnóstico de Tomás o parece pedir na famosa frase que pede que o macho se torne fêmea e a fêmea macho: «When you make the two into one, and when you make the inner as the outer, and the upper as the lower, and when you make male and female into a single one, so that the male shall not be male, and the female shall not be female: then you will enter [the kingdom]».<sup>47</sup> Entre hermafrodita e andrógino num só corpo a redenção parece banir a limitação ao sexo com que se nasce.

Sade termina, como se sabe, na prisão de um hospício. Suicidado, como poderia dizer Artaud. Falando de Van Gogh: «E por isso Van Gogh morreu suicidado, pois o concerto de toda a consciência deixou de poder suportá-lo. Porque se ele não tinha espírito, nem alma, nem consciência, nem pensamento, tinha algo de fulminante, de vulcão maduro, pedra de transe, paciência, bubão, tumor cozido, crosta de esfolado.»<sup>48</sup>

## 2.3

Pederastia e dúplice escrita encontramos-la com força similar em Genet. Genet é trabalhado por Sartre numa obra cujo título é *Saint Genet*<sup>49</sup>. De Genet escolhemos *Notre-Dame Des-Fleurs*<sup>50</sup> e *Le Funambule*<sup>51</sup> como centrais para a pesquisa que nos motiva. De novo encontramos o mal e a redenção unidos com a temática do crime e do obsceno em *Notre-Dame Des-Fleurs*. E encontramos um inflamar marcadamente sexual perante o risco de morte no arame em *Le Funambule*, motivo de uma (não) redenção, ou redenção inversa.

Encontramos igualmente em *Le Funambule*, uma conjugação de filosofia, literatura, e do performativo através da figura do equilibrista no arame. A metáfora do funâmbulo é já fulcral no início do *Zarathustra*<sup>52</sup> de Nietzsche, outro marco da simbiose entre composição filosófica e literária. Atente-se ainda que na filosofia de Nietzsche o performativo sob a forma da dança está reiteradamente presente. Estabelece por essa via pontes entre composição filosófica, composição literária, e a composição performativa. Veja-se a este respeito *Nietzsche, a dança sobre o abismo*, de Elie Faure.

Genet escreve *Notre-Dame Des-Fleurs* na prisão, um *épico da masturbação* com título de obra religiosa que muito contribui para que Sartre apelide o autor de *Saint Genet*. Sempre a obscuridade e o divino se abraçam de novo. O per-

30. CESARINY, M., *O Virgem-Negra*, op.cit, pp. 79.

31. ATAILLE, G., “The Use Value of D.A.F. de Sade – An Open Letter to My Current Comrades”, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Trad. de A. Stoekl, C. R. Lovitt e D. M. Leslie, Jr., UMP, Minneapolis, (1985).

32. DELEUZE, G., *Presentation de Sacher-Masoch*, Editions de Minuit, Paris, (1967).

33. BLANCHOT, M., *Lautreamont et Sade*, Ed. de Minuit, Paris, (2006).

34. BATAILLE, G., *A Literatura e o Mal*, Veja, Lisboa, (1998).

35. BATAILLE, G., *O Erotismo. Antígona*, Lisboa, (1988).

36. BATAILLE, G., *O Ânus Solar (e outros textos)*, Assírio & Alvim, Lisboa, (2007).

37. SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu ; suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur : ouvrage orné d'un frontispice et de cent sujets gravés avec soin*, Vol 1-10, (1797).

38. SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu ; suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur*, op.cit.

39. SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu ; suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur*, op.cit., Vol. 10, pp. 170. (Em L' Histoire de Juliette).

40. SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu ; suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur*, op.cit., Vol. 9, pp. 137. (Em L' Histoire de Juliette).

41. GENET, J., *Oeuvres complètes – Tome 5: Le Funambule et autres récits*, Gallimard, Paris, (1979).

42. SADE, D. A. F., *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs libertins. Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles par le Marquis de Sade*. Vol. 1 & 2, Compagnie, Londres, (1795), Vol. 1, pp. 163.

43. SADE, D. A. F., *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs libertins*.op. cit., Vol 1. pp. 164.

44. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

45. SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu ; suivie de L'histoire de Juliette, sa soeur*, op.cit., Vol. 6, pp. 42 (Em L' Histoire de Juliette).

46. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

47. BARNSTONE, W.; MEYER, M. (Eds.), *The Gnostic Bible*, Shambhala Publications, Boston, (2003), pp. 50-51.

48. ARTAUD, A., *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*. Trad. de A. Fernandes, Hiena Editora, Lisboa, (1987), pp. 44.

49. SARTRE, J., *Saint Genet. Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris, (1952).

50. GENET, J., *Notre-Dame Des-Fleurs*, L'Arbalète, Paris, (1948).

51. GENET, J., *Oeuvres complètes – Tome 5: Le Funambule et autres récits*, Gallimard, Paris, (1979).

52. NIETZSCHE, F., *Thus spoke Zarathustra: a book for all and none*, Cambridge University Press, Cambridge, (2006).

sonagem principal é um travesti, *Divina*. *Divina* masturba-se, obsessivamente, contemplando o rosto de torturados e executados, em segredo, à noite. Em luxúria, excita-se com as feições do que ninguém deseja ver e é por todos renegado. As carnes rasgadas que a justiça humana, o meramente terreno como diria Leal, abandona à sua sorte depois de eliminar. Com as suas ejaculações de vertigem do obsceno redime-as noite a noite. Também por Genet entram a filosofia e a literatura na cama e na alcova. Cheiram a sêmen e a suor, a secreções e a segredo.

Em *A criança criminosa*<sup>54</sup> o pleno castigo é um privilégio a reclamar pelos castigados. Urge-lhes reclamar o sofrimento e a tortura, humilhando as esperanças de integração diurna dos justos. Urge-lhes reclamar as marcas no corpo e no espírito, que o sofrimento sangra, para não transformar a redenção em aceitação conforme. A mão agarrada à faca, ou ao pénis. Acariciando uma rebeldia, redenção inversa, que não pode deixar de ser visceralmente obscena. Como o é campo de miscigenação entre filosofia e literatura. Uma relação sexual e obsessiva entre suores, de vício e vertigem, indeterminada, indefinida, ilimitada na sua ânsia. Quem percorre esse campo entre trincheiras mal permanece na filosofia, mal se limita na literatura. Marginalizado, dança no centro. Entre *Amar e Matar*<sup>55</sup>, título de uma outra obra de Genet.

## 2.4

Artaud foi extensivamente tratado por Jacques Derrida<sup>56</sup> e Deleuze<sup>57</sup>. A metáfora do «Corpo sem órgãos» parece ter ganhado um peso relevante na filosofia contemporânea. Creio que há a ganhar em recuperar a sua literatura. Apoiando-nos em dois fatores que para Artaud são cruciais: a composição teatral no centro do seu trabalho e o enquadramento esotérico e mágico que a percorre. Este último é igualmente patente em Leal, e percorre em lugar central toda a obra de Aleister Crowley.

De Artaud escolhemos dois dos seus textos mais desconhecidos, *Vie et mort de Satan le feu*<sup>58</sup> e *50 dessins pour assassiner la magie*<sup>59</sup>. Bebendo ainda na ideia do «Suicidado» e na sua invetiva de que urge não se deixar suicidar, ou em: «Lá, onde se sente a merda, sente-se Deus»<sup>60</sup>. Encontramos a mesma força de vertigem, de sagrado, de obsceno.

É em *Pour en finir avec le jugement de dieu*, emissão radiofónica censurada que Artaud diz: «Lá, onde se sente a merda, sente-se Deus»<sup>61</sup>, prossequindo a humilhação de um certo tipo de divino. Em *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* Sade dedica-se igualmente a um *Ciclo da Merda* ao jeito de banquete faustoso. Já Crowley, segundo reza a história, entre vestir-se de mulher e tentar que um Bode o penetrasse, come os excrementos de Alostrael (Leah Hirsig) com fervor religioso. A confrontação com o abjeto caminha a par com o divino, o obsceno e o bestial, e deve encará-los como tal:

«E da árvore-corpo, mas vontade pura que éramos, fizeram este alambique de merda, esta barrica de destilação fecal, causa de peste e de todas as doenças e deste lado de híbrida fraqueza, de tara congênita, que caracteriza o homem nato.»<sup>62</sup>

Em *O Teatro e o seu Duplo* Artaud fala-nos também de crueldade, aqui como rigor, como disciplina, «Crueldade significa rigor»<sup>63</sup>. E ainda: «Emprego a palavra crueldade no sentido de um apetite de viver, um rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico dum turbilhão vivo que devora as trevas, no sentido domador sem cuja necessidade inelutável a vida não poderia continuar.»<sup>64</sup> Solicita uma redenção da cultura que carregue a força da fome física exacerbada, que a torne mágica, não pensada, do corpo em violência queimada que ainda assim gesticula. Que exprima os princípios do inumano (bestial e divino para Leal):

«Se a alquimia é por meio dos seus símbolos, o duplo espiritual de uma operação que se efetua apenas ao nível da matéria

real, também o teatro tem que ser considerado um duplo, não desta realidade direta e quotidiana na qual está gradualmente a ser reduzido a uma mera réplica inerte – tão vazia quanto dourada –, mas sim de uma outra realidade perigosa e típica, uma realidade cujos Princípios, tal como os golfinhos, mal lançam as cabeças a descoberto logo se apressam a mergulhar de novo na obscuridade das águas. Pois esta realidade não é humana, mas sim inumana, e o homem, com os seus hábitos e o seu carácter, pouco conta para ela. Do homem nem a cabeça restaria; e mesmo assim teria que ser uma cabeça esburgada, maleável e orgânica, na qual permanecesse apenas a matéria suficiente para que os princípios pudessem exercer nela os seus efeitos de forma sensível e plena.»<sup>65</sup>

«O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função, mas de vontade e árvore de vontade que anda, voltará. Existiu, e voltará. Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo, ingestão, assimilação, incubação, excreção, o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que escapam ao domínio da vontade decisora, a vontade que em cada instante decide de si;

porque assim era a árvore humana que anda, uma vontade que decide a cada instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.»<sup>66</sup>

Pede, para esta redenção, no poema “Homem Árvore”, uma vontade de nervos, que ande.

Em *O Teatro de Seraphin* Artaud diz – «Quero tentar um feminino terrível»<sup>67</sup>. Como o de Sade é em *Juliette*. Seraphin é nome de anjo. Raul Leal escolhe para seu pseudónimo o nome mítico de Henoch, cujo livro apócrifo narra o encontro de anjos caídos (vulgo demoníacos) com humanos. Escreve um poema cujo título é *Antéchrist et la Gloire du Saint-Espirit*<sup>68</sup>. Artaud escreve um texto, quase não editado e não traduzido cujo título é *Vie et Mort de Satan le Feu*<sup>69</sup>. Crowley também escreve o seu *Liber AL vel Legis*<sup>70</sup>, segundo diz, ditado por um anjo a uma sua companheira (Rose Kelly) em transe. Esse anjo chamar-se-ia “Aiwass” (sonoridade muito semelhante ao inglês “Eu fui”) e carregaria a mensagem de um Anticristo, Shaitan, sob a noite e as estrelas de uma «mulher escarlate», *Babalon*, as portas do Sol. No *Liber AL vel Legis* lê-se «Sin is restriction»<sup>71</sup> (limitação, determinação) e «Think not, o king, upon that lie: That Thou Must Die: verily thou shalt not die, but live»<sup>72</sup>

Seria impossível ignorar aqui dois textos de Nietzsche: a *Vontade de Poder*<sup>73</sup> e o *Anticristo*<sup>74</sup>. Raul Leal une-se em temas com Aleister Crowley. Ele mesmo fortemente influenciado pela Abadia de Thelema de Rabelais<sup>75</sup>, que igualmente une composição filosófica com composição literária. A ambos é cara a temática do Anticristo associada principalmente a uma transmutação de (todos os) valores. De que Artaud comunga e cuja genealogia filosófica encontra muitos pontos de eclosão em Nietzsche.

O pecado para Crowley é restrição, para Leal a determinação e a limitação. Em ambos o movimento não se coordena pelo espaço que cabe nos mapas físicos, projeta-se para uma transfiguração de todos os valores, num Eu Quero que por tanto dizer sim à vida a abala nos seus alicerces. Os suicidados que estão aqui em jogo são-no, paradoxalmente, por oposição a toda e qualquer forma de niilismo. São-no por uma ânsia-vertigem de Ser: «Mas o que Van Gogh sobretudo queria era juntar-se enfim àquele infinito para o qual embarcamos, diz ele, como se fôssemos de comboio para uma estrela, e embarcamos no dia em que decidimos realmente acabar com a vida.»<sup>76</sup>

O último livro de Artaud, entre amar e morrer, portanto, chama-se *50 dessins pour assassiner la magie*, quase não editado e não traduzido. A magia que se quer matar é a negra da cultura. Da cultura determinada e limitada a que a eclosão da peste no seu seio faria bem

53. FAURE, E., *A dança sobre o abismo: Nietzsche*, Trad. A. N. Sampaio, Hiena, Lisboa, (1993).

54. GENET, J., *A Criança Criminosa*, Hiena Editora, Lisboa, (1988).

55. GENET, J., *Oeuvres complètes – Tome 5: Le Funambule et autres récits*, op.cit.

56. DERRIDA, J., *Artaud le Moma*, Galilée, Paris, (2002).

57. cf DELEUZE, G., *Lógica do sentido*, Trad. de L. R. S. Fortes, Editora Perspectiva, São Paulo, (2003). E DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Trad. J. M. Varela e M. M. Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim, (1996).

58. ARTAUD, A., *Vie et mort de Satan le feu suivis de Textes mexicains pour un nouveau mythe*, Arcanes, Paris, (1953).

59. ARTAUD, A., *50 dessins pour assassiner la magie*, É. Grossman (Dir.), Gallimard, Paris, (2004).

60. ARTAUD, A., “Pour en finir avec le jugement de dieu”. In *Oeuvres complètes*, Vol. 13, Gallimard, Paris, (1974).

61. ARTAUD, A., “Pour en finir avec le jugement de dieu”. In *Oeuvres complètes*, Vol. 13, Gallimard, Paris, (1974).

62. ARTAUD, A., “O Homem Árvore”. In A. Artaud. *EU, Antoin Artaud*, Hiena Editora, Lisboa, (1988), pp. 99-110

63. ARTAUD, A., *O teatro e o seu duplo*, op. cit., pp. 100

64. ARTAUD, A., *O teatro e o seu duplo*, op. cit., pp. 100-101

65. ARTAUD, A., *O teatro e o seu duplo*, op. cit., pp. 47-48

66. ARTAUD, A., “O Homem Árvore”, op. cit. pp: 100

67. ARTAUD, A., “O teatro de Séraphin”. In *EU, Antoin Artaud*, Trad. e Notas de A. Fernandes, Hiena Editora, Lisboa, (1988), pp: 41-50.

68. LEAL, R., *Antéchrist et la Gloire du Saint-Espirit: hymne-poème sacré*, Portugalia, Lisboa, (1920).

69. ARTAUD, A., *Vie et mort de Satan le feu suivis de Textes mexicains pour un nouveau mythe*, Arcanes, Paris, (1953).

70. CROWLEY, A., *The Book of the Law (Technically called Liber AL vel Legis sub figura CCXX as delivered by XCIII = 418 to DCLXVI)*, Samuel Weiser, York Beach, M, (1997).

71. CROWLEY, A., *The Book of the Law*, op. cit., I 41.

72. CROWLEY, A., *The Book of the Law*, op. cit., II 21

73. NIETZSCHE, F., *Vontade de Poder*, Trad. de M. Menir, Alfanje, Lisboa, (2012).

74. NIETZSCHE, F., *The Antichrist*, Trad. de A. M. Ludovici, Prometheus Books, Amherst/N.Y, (2000).

75. RABELAIS, F., *La Vie inestimable du grand Gargantua, près de Pantagruel*, (1534).

trazendo-lhe a destruição e a inversão. Cultura apenas terrena de ordem natural racionalizada em ordem natural racionalizada, diria Leal. Apela-se a uma redenção destrutiva e poética, prenhe de anarquia a incidir sobre objetos e sujeitos, suas relações, suas cisões, suas formas aceites, anulando a mediação dos significados.

Muitos outros livros de Artaud convocam esta peculiar simbiose de obscenidade, violência, sagrado, anarquia e convulsão. *Héliogábalou ou o Anarquista Coroado*<sup>77</sup>, sem dúvida. Muito particularmente, ainda assim, *História Vivida de Artaud-Momo*<sup>78</sup>, o texto da conferência mítica no Vieux Colombier, que nunca terá chegado a ser lido ao vivo. Leia-se neste algo que soará muito próximo a Raul Leal:

«Não sei o que me diz o Sr. Toda a Gente quando me aperta a mão na rua, pica os bilhetes do meto, recusa um pão na padaria por eu não ter senhas de pão, faz a barba no barbeiro, serve ao balcão um copo de branco, recebe a renda da casa, corta duas vezes por semana a electricidade, oferece 5% de desconto, me aumenta ou diminui os salários e assina os meus tratados de paz, mas sei o que pensa e faz na cama porque é o lugar onde todas as grandes almas se encontram, e as consciências, por cima da noite, e sei que Sr. Fulano Toda a Gente, feito homem, no fundo da cama já não é um homem mas uma gamela para porcos e, quer seja rico ou rei dos vadios, lá dentro Sr. Toda a Gente já só é uma espécie de capitalista obsceno que apenas um sentimento conhece: engolir até à saciedade extrema tudo o que se agarra num corpo. É o momento de voltar a trazer à luz as palavras de Rimbaud: Fulano julga-se homem, mostro-lhe eu que é um cão.»<sup>79</sup>

76. ARTAUD, A., *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*, op. cit., pp.70.

77. ARTAUD, A., *Heliogabalo ou O Anarquista Coroado*, Lisboa, Trad. de M. Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa,

78. ARTAUD, A., *História Vivida de Artaud-Momo*, Trad. de C. Valente, Hiena Editora, Lisboa, (1995).

79. ARTAUD, A., *História Vivida de Artaud-Momo*, Trad. de C. Valente, Hiena Editora, Lisboa, (1995), pp. 46.

80. ARTAUD, A., *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*, op. cit., pp.39.

81. ARTAUD, A., *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*, op. cit., pp. 51.

82. CAMUS, A., *O Mito de Sísifo - ensaio sobre o absurdo*, Livros do Brasil, Lisboa, (1945).

E *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade*. Considerando Van Gogh um suicidado que cria (uma nova) natureza ao invés de a apenas pintar, mesmo que nada mais faça senão pintar. Isto é, mesmo que nada mais faça senão redimir, ao criar: «Só pintor, Van Gogh, e nada mais, nada de filosofia, mística, ritual, psicurgia, ou liturgia, nada de história, literatura ou poesia, estão pintados os seus girassóis de ouro trigueiro; estão pintados como girassóis e pronto, mas agora temos de voltar a Van Gogh para entender um girassol ao natural, tal como se não pode já, para compreender uma tempestade ao natural, um céu tempestuoso, uma planície ao natural, deixar de voltar a ver Van Gogh.»<sup>80</sup>

Neste último texto, surge a invetiva urgente sobreviver ao próprio suicídio, ou ao suicídio que se exerce contra a vida. Parafrazeando Leal, na nossa interpretação, de não se deixar determinar, limitar, definir. É este não se deixar suicidar, sendo suicidado, que se equaciona como um tipo muito particular de redenção a favor da criação em vida, contra a *morte extrema*: «Nunca houve quem estivesse sozinho para nascer. De igual modo quem estivesse sozinho para morrer. Mas no caso do suicídio é preciso um exército de má gente para decidir o corpo ao gesto contranatura que é privar-se da sua própria vida. E no minuto da morte extrema acredito que haja sempre alguém para nos tirar a nossa própria vida.»<sup>81</sup>

Torcendo a frase de Camus no *Mito de Sísifo*<sup>82</sup>, outro expoente da conjugação de filosofia, literatura, teatro e suicídio, diríamos que: Aquilo que é uma (ultra) razão para não morrer é uma (ultra) razão para não apenas sobreviver. É este o sentido em que a redenção aqui exposta se coloca. A morte é mantida o mais perto possível à distância como o interlocutor de um vertiginoso que incide sobre a vida. É sexualmente desejada de tensão no arame em tensão no arame. Isto é evidente em *Le Funambule*, de Genet. Como o é no *Doido e a Morte*, de Teixeira de Pascoaes.

Percorre toda a obra de Artaud: «Si je me tue ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu. Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté.»<sup>83</sup> No mesmo texto: «Avant de me suicider je demande qu'on m'assure de l'être, je voudrais être sûr de la mort.»<sup>84</sup>

Estar certo da morte apenas é possível quando se conhece a morte. Este conhecer é sexual e sexualizado. Faz do podre luz. O pó desfaz-se em cio a cada inflamação e a cada descida. O critério de certeza é a dissolução mútua.

## 2.5

Aleister Crowley, cuja relevância para o que aqui tratamos incide privilegiadamente na comparação com Raul Leal, é uma figura maldita do início do século passado, precursor de muitas das contraculturas que se seguiram. Autointitulava-se a “Grande Besta”, “To Mega Therion”. O texto essencial é *Liber Al vel Legis*, o “Livro da Lei”. O texto inverte, sob uma base de revolta, noções tradicionais de bem, belo e bom que se configuram próximas do meramente estético de Leal. Possibilitando o exame destas inversões na relação com a Estética do Abjeto, tão cara a Raul Leal, tão presente em Sade, Artaud, Genet. Conjugando-as com uma possível *Apolytrosis* aplicável ao filosófico, ao literário, ao performativo.

No *Liber vel Al Legis* continuamos a encontrar a humilhação de (pelo menos) um tipo de divino, que já encontrámos em Sade, Artaud e Genet, acrescida igualmente de revolta, crime, obsceno e obsessão. Leia-se:

- «50. Curse them! Curse them! Curse them!  
51. With my Hawk's head I peck at the eyes of Jesus as he hangs upon the cross.  
52. I flap my wings in the face of Mohammed & blind him.  
53. With my claws I tear out the flesh of the Indian and the Buddhist, Mongol and Din.  
54. Bahlasti! Ompehda! I spit on your crapulous creeds.  
55. Let Mary inviolate be torn upon wheels: for her sake let all chaste women be utterly despised among you!”<sup>85</sup>

E encontramos claramente a glorificação e santificação da Luxúria, em tons muito semelhantes aos que vimos em Raul Leal:

- «24. Behold! these be grave mysteries; for there are also of my friends who be

83. ARTAUD, A., “Sur le suicide”, *Le Disque vert: revue mensuelle de littérature*, 4ème série n°1. (1925).

84. Ibidem.

85. CROWLEY, A., *The Book of the Law*, op. cit., III 50-55.

86. CROWLEY, A., *The Book of the Law*, op. cit., II 24.

87. CROWLEY, A., *The Book of the Law*, op. cit., II 32.

88. CROWLEY, A., *The Magical Record of the Beast 666: The Diaries of Aleister Crowley, 1914-1920*, Duckworth, London, (1972).

89. CROWLEY, A., *The Confessions of Aleister Crowley: An Autohagiography*, Routledge & Kegan Paul, London /Boston, (1979).

hermits. Now think not to find them in the forest or on the mountain; but in beds of purple, caressed by magnificent beasts of women with large limbs, and fire and light in their eyes, and masses of flaming hair about them; there shall ye find them. Ye shall see them at rule, at victorious armies, at all the joy; and there shall be in them a joy a million times greater than this. Beware lest any force another, King against King! Love one another with burning hearts; on the low men trample in the fierce lust of your pride, in the day of your wrath.»<sup>86</sup>

Do mesmo modo, o entendimento sobre o papel da Razão, impotente e mentirosa perante um infinito indeterminado, traça os mesmos caminhos pisados por Raul leal:

- «32. Also reason is a lie; for there is a factor infinite & unknown»<sup>87</sup>

Por fim, Crowley, concentrado na magia ritual, isto é, no ato de ritualizar, escreve bastante sobre um performativo que a este se aplique, dando um novo sentido ao termo magia, extensamente usado por Artaud e bem patente no pseudónimo de Leal. Compõe dramas rituais cuja função incide mais sobre quem pratica do que quem vê. São exemplo rituais que se dedicou a criar ou reformular, como o *Ritual da Marca da Besta* ou o do *Anjo Guardiã*. Mas também os *Ritos de Elêusis*, a própria *Missa Gnóstica*, os textos sobre a vibração de Nomes de Deus. Um olhar performativo encontra muito em que se debruçar na obra de Crowley. Nesse aspeto, é útil na comparação com Artaud e Leal, bem como com o projeto performativo de Tatsumi Hijikata. É um estudo válido e relevante o exame performativo da parafernália de rituais que Crowley não cessou de produzir.

Cabe referir que Crowley, para além da santificação da Luxúria e da Besta, do enfoque negativo sobre a razão condenada a soçobrar na deflagração contra o abismo, da natureza mágica e esotérica de tudo o que escreveu e concretizou em ritualizações diversas, também deu uma especial relevância à sodomia mística que percorre a *Sodoma Divinizada* de Leal. *Vision and the Voice* terá sido produzido por Crowley na sequência de visões induzidas por repetidos atos de sodomia ritual em que Victor Neuburg o penetrava, em África, no deserto<sup>88</sup>.

Nas suas *Confessions*<sup>89</sup> Crowley encara esta experiência como um enfrentar daquilo que lhe era mais repugnante e mais temido, um passo necessário para atravessar o *abismo* onde, diz, reside «Choronzon», a metade fêmea da besta. O número da Besta seria 666, o de Choronzon 333. Um passo similar resolve-se no

consumo oral dos excrementos de Leah Hirsig, ao jeito de néctar, que mima as coprofagias de Sade e o sítio onde, segundo Artaud, se sente Deus. Crowley coloca-nos bem no seio da estética do abjeto tão acarinhada e promovida por Raul Leal. O «sombrio palácio do alcaideiro»<sup>90</sup> ilumina-se.

### 3.1

Sade, Leal, Artaud, Genet, e ainda Crowley, permitem-nos começar a compreender, num terceiro ponto do labirinto, uma *Apolytrosis* específica que se associa ao vício, à luxúria, à vertigem. Uma *Apolytrosis* que desagua no campo de amor e guerra entre filosofia e literatura, terra de ninguém entre composição filosófica e composição literária que não se satisfaz a si própria. Parece satisfazer-se apenas no extra-linguístico, fora dos limites da página. Numa ação mágica, teatral, empenhada.

“*Apolytrosis*”, termo grego, significa redenção, resgate, libertação. Algo está refém, algo está encarcerado, algo está exilado. *Redimere* (redimir), o termo latino, significa “comprar de volta”, e origina *redemptio*, ou redenção, o efeito de redimir ou, ainda, o ato de libertação, reabilitação, reparo, salvação. “Comprar de volta” mostra que há um preço a pagar e um valor a obter.

Efeito e ato conjugam-se em simultâneo. Desembaraçam esta redenção de expectativa e de esperança no porvir. Descendem um princípio de um fim e descendem meios de fins. Causa e efeito dão-se simultaneamente ou não se dão. Num momento que só pode ser presente, que só pode ser manifestação «pura, berrante, bestial»<sup>91</sup>. Soa a uma impossibilidade tanto lógica como a uma impossibilidade da própria experiência. Contradiz a experiência usual do tempo que necessariamente decorre entre atos e suas consequências. Contradiz todo o discurso que se centra na comunicação atempada. Eclode (sempre) no agora, imersa em ruídos. A linguagem torna-se não comunicação e como vertigem nega as definições e as determinações que a ordenam. Elimina-se assim esta *Apolytrosis* do âmbito do discursivo e do conceptual na definição e na linguagem. Destruindo-a e violentando-a, como pede a “Ultra-razão” de Leal, mesmo quando são muitas vezes forçosamente palavras o que a transporta.

Este suicidar-se do discursivo e da definição é o tensionar que exige criação de osmose entre filosofia e literatura. Incapacita o precon-

cebido estrito determinadamente associado, pregado e encarcerado pelo tempo, a cada uma quando só. Tensionando e torcendo géneros, estilos, definições, determinações, filosofia e literatura em simultâneo violentam as suas concretizações divididas e, no limite, torturam o simples decorrer instrumental da linguagem. Viram-no do avesso como dois amantes possuídos de cio e vertigem se viram exasperadamente do avesso. A definição, ao indefinir-se, pede criação. Face a esta redenção, a escatologia e a promessa ocorrem agora ou ocorrem nunca. A criatura redime-se criando. O seu desejo tem a força que faz tremer os joelhos. Insatisfeito, é cruel. Raia o criminoso, e caminha nas raias do bestial.

Retomando-se a problemática da saudade, já não será esta do futuro ou do passado, simplesmente do impossível num presente que se manifesta. Revela-se bem aqui o porquê do uso do oximoro numa expressão como «*saudade do futuro*». Aparentemente, só pode ser falsa. Na luxuriosa e bestial vertigem divina, é simplesmente o impossível que se pretende presentificar, sem nenhuma espera. Como sem contrapartida e sem esperança refere Camus a sabedoria no mito de Sisifo: aquilo ou aquele que não ignora e aquilo ou aquele que não espera. A sua redenção é, ao invés, a sua única ação. E essa ação é uma impossibilidade.

*Apolytrosis* e *Redemptio* partilham famílias semânticas associadas tanto metafórica, como literalmente, como sucessivamente. Palavras irmãs ou inimigas com que se associaram e se teceram. Blasfémia, escatologia, revelação, morte, pecado, queda, abismo. Nestas emana de novo o tema do Anticristo e do inverso do sagrado. Do fim que já é princípio num apocalipse. Do fim dos tempos que anula a temporalidade ao ultrassar a temporalidade. Da negação luciferina e da superação pela transgressão.

O ponto que queremos assinalar é a sua manifestação-redenção como Vertigem em um presente. Salvação e Queda, forma outra de focar este desejo feroz de redenção, colocar-nos numa bipolaridade improdutiva entre dois vértices já distintos e já determinados. Anularia o devir constante da Vertigem em si, por si. Redenção e vertigem estão, se unidas, entre os mundos que foram e os que serão, sem equilíbrio perdido ou prometido que as faça reféns de esperança.

Esta vertigem manifesta, ou intenção assumida, de redimir um vale de lágrimas, um abjeto intenso, um absurdo carregado de obsceno, tomou múltiplas formas, místicas, religiosas, políticas, estéticas e artísticas, muitas demasiado ordenadas ou demasiado desinteressadas ou demasiado equilibradas. Sem que obscenamente se mordessem uma à outra entrando em simbiose através de uma ontologia «pura, berrante, bestial». Foi aplicada ao estético e ao artístico como uma aspiração sonhada, quase sempre fracassada. A salvação e/ou

redenção pela *aesthesis* e pela arte, pelo belo demasiado belo em que o torpe do mundo não conseguiria penetrar.

Foi-o como uma utopia comunitária racionalmente pedida e planificada em aspirações de progresso e ordem. O estético surgindo como um ponto de fuga arquitetónico para o reclamar do humano em um mundo que se faria belo, bom, verdadeiro, ordenado, pleno de paz. Foi-o igualmente como se fosse uma mentira. Tratar-se-ia apenas de um logro, equivalente ao logro do pensamento religioso, ou místico, ou mágico. E “Deus Morreu”. Os (ditos) Deuses também. Apenas o material redimiria os caídos.

Foi-o também como indiferença ou apenas negação. A (dita) arte seria uma atividade tão natural, ou tão não natural, tão útil ou tão inútil como qualquer outra. Uma profissão, modo de fazer entre outros sem especificidade qualitativa que o distinguisse dos inúmeros modos de fazer em que a cultura se joga. Foi-o ainda como uma resolução de formas de substituição política, revoluções e contrarrevoluções procriando novas constituições e novos governos. Seria na sua força de intervenção política que o estético e o artístico redimiriam, se o fizessem, inflamando os corpos para um novo desígnio comum. Quase nunca, fora do epicentro onde eclodem filosofia e literatura em osmose e em osmose se precipitam para fora dos limites da página, o foi pelo prazer, excesso, vício (de humilhar a imortalidade).

Desde a epopeia de Gilgamesh, quando se escapa a flor da imortalidade, até às sombras do religioso, que a redenção se aplica sobre o banir da morte mão a mão com o banir do contingente, em direção ao necessário e ao imortal. Quase nunca humilha o necessário submetendo-o ao jugo dos possíveis, precipitando-o de impossibilidade em impossibilidade, ao mesmo tempo que humilha os véus de imortalidade que o vestem. Muitas vezes glorifica o impossível, muitas vezes glorifica o mortal, muito poucas vezes atinge as duas direções num ato presente com toda a força e toda a vertigem. Menos vezes ainda sobrevive ao preço a pagar, a pressão de um suicídio imposto pelo peso, tempo, e imobilidade dos equilíbrios que anulam a vertigem. Quando o faz, muitas vezes procura um não ser, uma diminuição do noturno. Extirpa o mais porco, o mais sujo, o mais cru. Glorifica a morte e não a mortalidade.

Dorme, suave como Ofélia pelo rio no poema de Rimbaud.

### 3.2

Diferente é o Butoh original de Tatsumi Hijikata e os seus Butoh Fu: textos/partituras de cariz poético, recolhidos por Yukio Waguri, ao jeito de Cahiers<sup>92</sup>, quase desconhecidos e ainda não editados em livro. O quarto ponto do Labirinto.

Na sua origem o Butoh é resgate, redenção, confronto de todos os mortos e humilhados de um Japão devastado, e de todos os mortos e obsessões do próprio Hijikata. Uma dança das trevas a contrapor ao sol nascente imperial trazendo à tona o abjeto, o sofrimento, a deformidade, e a luxúria. É simultaneamente síntese de culturas, ocidental e oriental, performativa e literária, religiosa e secular, e paradigma de um romper com tradições estabelecidas de movimento.

Os Butoh-Fu de Hijikata, os seus exercícios e forma de vivência do artístico, a força e intimidade associada aos seus modos de fazer confrontam-nos com uma resolução que ocorre pelo prazer, pelo excesso, pelo vício (de humilhar a imortalidade). Com Hijikata, e naquilo a que se denomina – hoje – Butoh, encontramos métodos de base estritamente performativos contrapostos com uma tradição já múltipla no presente. Mas, mais do que uma estética ou estilo particular dos objetos finais atualmente ditos como sendo Butoh, os Butoh Fu de Hijikata em união com o universo que o influenciava e a força de revolta e criação implícitas são um substrato performativo que incorpora a redenção como descrita.

Note-se que os Butoh Fu são ainda no geral desconhecidos, pouco trabalhados, e quase não editados. Dá-se muito mais atenção ao espólio de Ohno e a outros textos de Hijikata. Para uma compreensão do Butoh que não se reduza ao exotismo ou a uma estética de si fixada, é essencial abordar de novo precisamente estes textos de Hijikata. Mesmo que sejam de muito difícil acesso e exijam uma hermenêutica extremamente cuidada, uma releitura e uma reincorporação que fuja à sua ordenação sistemática. Waguri apresenta-os divididos em sete mundos de significação distintos e hierarquizados, a partir das suas memórias de ensaios com Hijikata. A proposta que nos parece mais lícita é tratá-los individualmente, como textos literários autónomos, deixando que se encontrem como lhes aprouver.

Encontramos ainda em Hijikata influências literárias demarcadas. Antes de mais, Mishima, que Hijikata trabalhou literalmente em *Forbidden Colours*<sup>93</sup>. Numa simbiose entre o corpo-movimento e literatura-texto conjuntos como detonadores do ato criativo. Unindo as (não) lógicas da palavra e do (assim chamado) conceito com as (não) lógicas do gesto e do (assim chamado) corpo. A dupla exploração, simultânea, destes (ditos) dois elementos no ato criativo fez com que a composição literária se

90. BOCAGE, M. M. B. *Poesias Eróticas, Burlas e Satíricas*, op.cit., pp. 115.

91. LEAL, R., *Sodoma Divinizada*, op.cit.

92. HIJIKATA, T; Waguri, Y; Kohzensha; JustSystem, *Butoh-kade*, JustSystem, Tokyo, (1998). Formato: CD\_Rom.

93. MISHIMA, Y., *Forbidden colors*, Trad. de Alfred H. Marks, Vintage Books, New York, (1999).

assumisse como instigadora do performativo, sem ilustração e sem dramatização mas em paralelo. Mas encontramos igualmente, não trabalhados literalmente por Hijikata, mas sempre relevantes: Genet, Artaud, Sade. Exatamente os autores que temos vindo a mencionar, cuja análise nos mesmos moldes permite alargar e aprofundar a pesquisa, como presenças ainda por manifestar. Como filosofia a fazer-se.

Mishima, como é sabido, cometeu suicídio rasgando o estômago com uma lâmina. E escreveu um pequeno ensaio sobre Genet, onde se lê: «Ao reconhecer-se no papel de condenado à morte e carrasco, Baudelaire previu este inferno da relatividade onde teve um dia de cair o acto chamado expressão. E pressentiu uma época que é paradoxal, e onde o acto suicidário há-de ligar-se ao acto expressivo e ao acto artístico».<sup>94</sup> O sublinhado é nosso.

Sade, Artaud, Genet, e ainda Crowley, criativamente emparelhados com o universo de Raul Leal, misto de vertigem e abjeto, confrontando com os Butoh-Fu de Hijikata enquanto guias de (re)improvisação para a pesquisa performativa, suportam um examinar do resgate, libertação, redenção, reparo, reabilitação, até um “comprar de volta” das artes performativas para criadores, intérpretes e público.

Trabalhando-se a forma como inspiram, influenciam a poética literária e filosófica e a composição coreográfica, permitem exatamente criar pontes entre a poética literária e filosófica e a composição coreográfica, contaminações entre gesto e conceito que se façam acontecimento: «querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne.»<sup>95</sup>

E que se façam impossível: «É preciso falar aqui do acontecimento im-possível. Um im-possível que não é só impossível, que não é só o contrário do possível, que é também a condição ou a ocasião do impossível. Um im-possível que é a experiência mesmo do possível. Para isto é preciso transformar o pensamento, ou a experiência, ou o dizer da experiência do possível ou do impossível.»<sup>96</sup>

Este é o *primum mobile* subjacente à criação a fazer-se, filosófica, performativa, literária. O epicentro do labirinto. Simultaneamente transformar o pensamento do possível e do impossível, a experiência do possível e do im-

possível, o dizer da experiência do possível e do impossível, num só momento impossível.

A sua concretização é o sentido íntimo da redenção que faz osmose entre composição filosófica, composição coreográfica, composição literária. O local onde cada uma das três se torna criação. Indeterminando-se, ilimitando-se, ultrapassando-se. Suicidando-se bestialmente no vício de humilhar a imortalidade. ☘

**BIBLIOGRAFIA**

ARTAUD, A., “Sur le suicide”, *Le Disque vert : revue mensuelle de littérature*, 4ème série nº1. (1925). Disponível em: <https://schabrieres.wordpress.com/2008/07/23/antonin-artaud-sur-le-suicide/>.

ARTAUD, A., *Vie et mort de Satan le feu suivis de Textes mexicains pour un nouveau mythe*, Arcanes, Paris, (1953).

ARTAUD, A., *Oeuvres Complètes. Tome IV: Le Théâtre et son Double; Le Théâtre de Séraphin; Les Cenci*, Editions Gallimard, Paris, (1964).

ARTAUD, A., “Pour en finir avec le jugement de dieu”. In *Oeuvres complètes*, Vol. 13, Gallimard, Paris, (1974).

ARTAUD, A., *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*. Trad. de A. Fernandes, Hiena Editora, Lisboa, (1987).

ARTAUD, A., *EU, Antoin Artaud*. Trad. e Notas de A. Fernandes, Hiena Editora, Lisboa, (1988).

ARTAUD, A., “O teatro de Séraphin”. In *EU, Antoin Artaud*, Trad. e Notas de A. Fernandes, Hiena Editora, Lisboa, (1988), pp: 41-50.

ARTAUD, A., “O Homem Árvore”. In A. Artaud. *EU, Antoin Artaud*, Hiena Editora, Lisboa, (1988), pp: 99-110.

ARTAUD, A., *O teatro e o seu duplo*, Trad. de F. H. P. Brandão, Fenda, Lisboa, (1989).

ARTAUD, A., *Heliogabalo ou O Anarquista Coroado*, Lisboa, Trad. de M. Cesariny, Assírio Alvim, Lisboa, (1991).

ARTAUD, A., *História Vivida de Artaud-Momo*, Trad. de C. Valente, Hiena Editora, Lisboa, (1995).

ARTAUD, A., *50 dessins pour assassiner la magie*, É. Grossman (Dir.), Gallimard, Paris, (2004).

BLAKE, W., *William Blake: The Complete Poems*, Penguin Classics, London, (1988).

BARNSTONE, W.; MEYER, M. (Eds.), *The Gnostic Bible*, Shambhala Publications, Boston, (2003), pp. 43 - 69.

BATAILLE, G., *Les Larmes d’Eros*, Nouvelle Édition Augmentée, Editions Jean Jacques Pauvert, Paris, (1961).

BATAILLE, G., “The Use Value of D.A.F. de Sade – An Open Letter to My Current Comrades”, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Trad. de A. Stoekl, C. R. Lovitt e D. M. Leslie, Jr., UMP, Minneapolis, (1985).

Disponível em: <https://supervert.com/elibrary/georges-bataille/use-value-of-daf-de-sade>.

BATAILLE, G., *O Erotismo*. Antígona Lisboa, (1988).

BATAILLE, G., *A Literatura e o Mal*, Veja, Lisboa, (1998).

BATAILLE, G., *O Ânus Solar (e outros textos)*, Assírio & Alvim, Lisboa, (2007).

BLANCHOT, M., *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, Paris, (2006).

BOCAGE, M. M. B., *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, Caixotim, Porto, (2004).

CAMUS, A., *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*, Livros do Brasil, Lisboa, (1945).

CAMUS, A., *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, (2008).

CESARINY, M., *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial, Perspectivas & Realidades*, Lisboa, (1977).

CESARINY, M., *O Virgem-Negra. – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, 2ª edição revista e aumentada, Col. Peninsulares Especial, Nº 31. Assírio & Alvim Lisboa, (1996).

CROWLEY, A., *The Magical Record of the Beast 666: The Diaries of Aleister Crowley, 1914-1920*, Duckworth, London, (1972).

CROWLEY, A., *The vision and the voice*, Introdução e notas explicativas de I. Regardie, Sangreal Foundation, Dallas, (1972).

CROWLEY, A., *The Confessions of Aleister Crowley: An Autobiography* Routledge & Kegan Paul, London/Boston, (1979).

CROWLEY, A., *Gems from the Equinox*, Falcon Press, Phoenix, AZ, (1982).

CROWLEY, A., *Magick : Liber ABA, Book Four, Parts I-IV*, S. Weiser, York Beach, ME , (1997).

CROWLEY, A., *The Book of the Law (Technically called Liber AL vel Legis sub figura CCXX as delivered by XCIII = 418 to DCLXVI)*, Samuel Weiser, York Beach, M , (1997).

CROWLEY, A., *The Magical Diaries of Aleister Crowley: Tunisia 1923*, S. Weiser, York Beach, ME , (1996).

CROWLEY, A., *Magick in Theory and Practice: Liber ABA, Book Four, Part III*, Celephais Press, Leeds, (2004). Disponível em: <http://hermetic.com/crowley/book-4/>

CROWLEY, A., *The Rites of Eleusis*, 100th The Monkey Press, Austin/Texas, (2008).

DELEUZE, G., *Présentation de Sacher-Masoch*, Editions de Minuit, Paris, (1967).

DELEUZE, G., *Lógica do sentido*, Trad. de L. R. S. Fortes, Editora Perspectiva, São Paulo, (2003).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Trad. J. M. Varela e M. M. Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim, (1996).

DERRIDA, J., *Artaud le Moma*, Galilée, Paris, (2002).

DERRIDA, J., “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, *Revista Cerrados: Acontecimento e Experiências Limites*, V. 21. Nº 3, (2012), pp: 230-251. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/792/showToc>.

FAURE, E., *A dança sobre o abismo: Nietzsche*, Trad. A. N. Sampaio, Hiena, Lisboa, (1993).

FRALEIGH, S.; NAKAMURA, T., *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, Routledge, London, (2006).

GENET, J., *Notre-Dame Des-Fleurs*, L’Arbalète, Paris, (1948).

GENET, J., *Querelle: Amar e Matar*, Publicações Europa-América, (1977).

GENET, J., *Oeuvres complètes – Tome 5: Le Funambule et autres récits*, Gallimard, Paris, (1979).

GENET, J., *A Criança Criminosa*, Hiena Editora, Lisboa, (1988).

GROSSMAN, E. (Eds.), *Antonin Artaud. Suppôts et Suppliciations*, Gallimard, Paris, (2006).

HIJIKATA, T; Waguri, Y; Kohzensha; JustSystem, *Butoh-kade*, JustSystem, Tokyo, (1998). Formato: CD\_Rom

HIJIKATA, T., “From Being Jealous of a Dog’s Vein”, *The Drama Review* 44. Nº 1. Spring Trad. de Jacqueline S. Ruyak e Kurihara Nanako, (2000), pp: 56-59.

HIJIKATA, T., *Costume en Face – A Primer of Darkness for young Boys and Girls*, Trad. de Sawako Nakayasu, Emergency Play Scripts – Ugly Duckling Presse, New York/ Brooklyn, 2015. [Caderno de ensaios por M. Yamamoto do espetáculo *Costume en Face* (1976).

KIERKEGAARD, S., *O Conceito de Angústia*, Trad. de J. L. Alves, Presença, Lisboa, (1972).

KIERKEGAARD, S., *Oeuvres Complètes*, Trad. Paul-Henri Tisseau Else-Marie Jacquet-Tisseau, Éditions de l’Orante, Paris, (1975-1982).

KIERKEGAARD, S., *Temor e Tremor*, Trad. de Elisabete M. de Sousa, Relógio d’Água, Lisboa, (2009).

LEAL, R., *A Liberdade Transcendente*, Coleção “Psicologia Experimental”, N.º 3, Livraria Clássica, Lisboa, (1913).

LEAL, R., *Antéchrist et la Gloire du Saint-Espirit: hymne-poème sacré*, Portugalia, Lisboa, (1920).

LEAL, R., *Sodoma Divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo*, Olisipo, Lisboa, (1923). Disponível online em: <http://arlando-correia.com/060805.html>

MISHIMA, Y., *GENET seguido de O CONDENADO À MORTE* de Jean Genet, Trad. de A. Fernandes, Hiena, Lisboa, (1994).

MISHIMA, Y., *Forbidden colors*, Trad. de Alfred H. Marks, Vintage Books, New York, (1999).

NEGREIROS, A., *K4 O Quadrado Azul*, Project Gutenberg, Ebook, (2007). Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/23133>

NIETZSCHE, F., *The Birth of Tragedy*, Penguin Classics, London, (2003).

NIETZSCHE, F., *The Antichrist*, Trad. de A. M. Ludovici, Prometheus Books, Amherst/N.Y., (2000).

NIETZSCHE, F., *Thus spoke Zarathustra: a book for all and none*, Cambridge University Press, Cambridge, (2006).

NIETZSCHE, F., *Vontade de Poder*, Trad. de M. Menir, Alfanje, Lisboa, (2012).

PLATÃO, *Diálogos, Ménon – Banquete– Fedro*, Vol. I, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, s/d.

QUILICI, C. S., *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*, Annablume/ Imprensa da Universidade de Coimbra, São Paulo/ Coimbra, (2012).

RABELAIS, F., *La Vie inestimable du grand Gargantua, près de Pantagruel*, (1534). Disponível em: [http://athena.unige.ch/athena/rabelais/rabelais\\_gargantua.html](http://athena.unige.ch/athena/rabelais/rabelais_gargantua.html) Parte inferior do formulário.

RIMBAUD, J., *Obra Completa de Arthur Rimbaud*, Relógio D’Água, Lisboa, (2018).

SADE, D. A. F., *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs libertins. Dialogues destinés à l’éducation des jeunes demoiselles par le Marquis de Sade*. Vol. 1 & 2, Compagnie, Londres, (1795).

SADE, D. A. F., *La nouvelle Justine, ou Les malheurs de la vertu; suivie de L’histoire de Juliette, sa soeur : ouvrage orné d’un frontispice et de cent sujets gravés avec soin*, Vol 1-10, (1797). Disponível no site da Biblioteca Nacional de França, em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10406203/f10.image>.

SADE, D. A. F., *The Marquis de Sade. Three complete novels: Justine, Philosophy in the Bedroom, Eugénie de Franval and other writings*, Grove Press, Inc New York, (1966).

SADE, D. A. F., *Justine ou Os Infortúnios da Virtude*, Trad. de M. J. Gomes, Antígona, Lisboa, (2001).

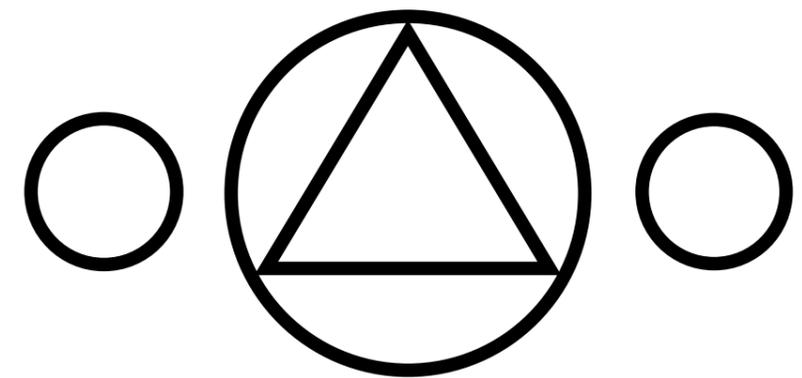
SADE, D. A. F., *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*. Tradução de M. J. Gomes, Antígona, Lisboa, (2007).

SADE, D. A. F., *A Filosofia na Alcova*, Trad. de M. J. Gomes, Antígona, Lisboa, (2007).

SADE, D. A. F., *Juliette*, Arrow Books Ltd, London, (2007).

SARTRE, J., *Saint Genet. Comédien et Martyr*, Gallimard, Paris, (1952).

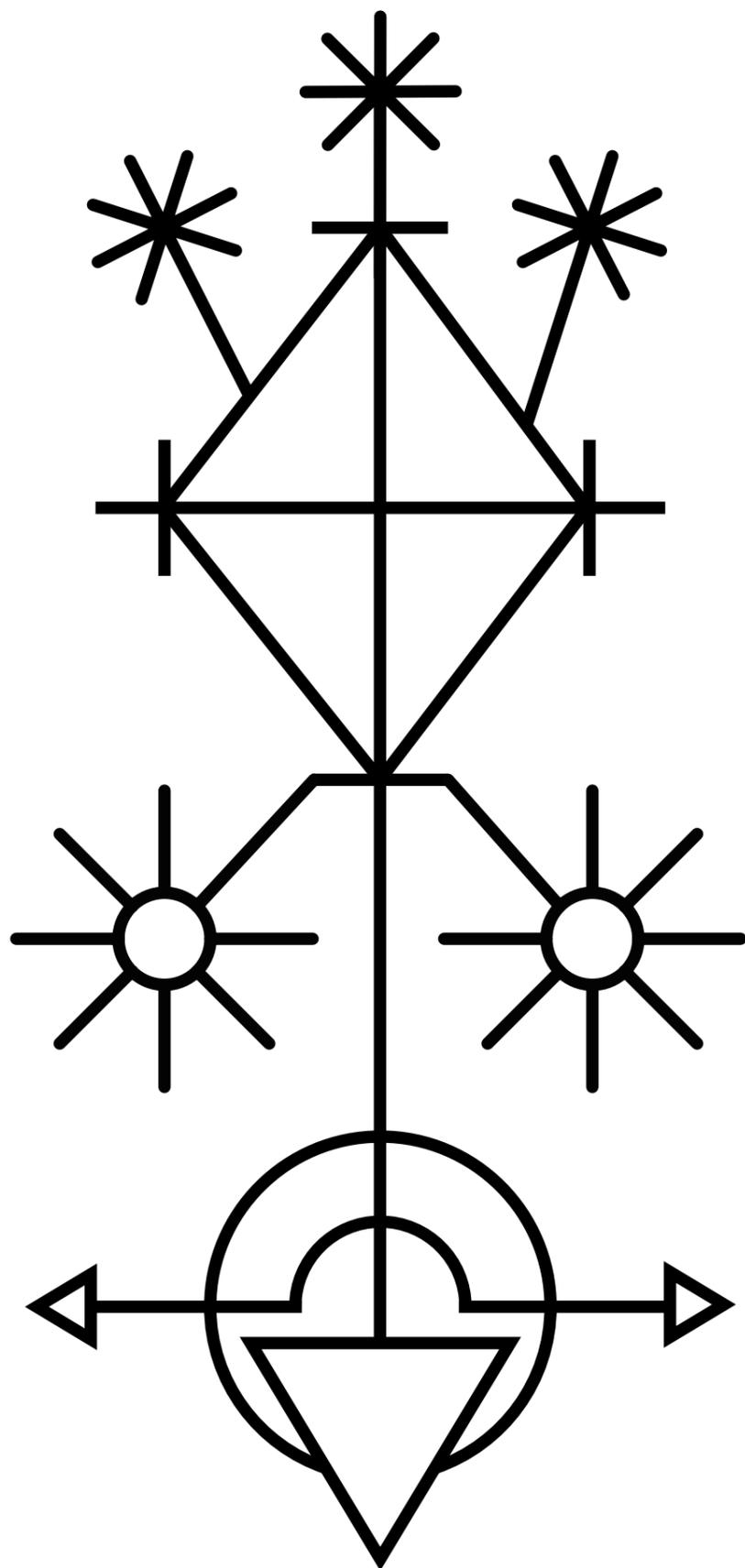
TEIXEIRA DE PASCOAES, “O Doido e a Morte”, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, Edição do Autor, 2ª vol, Aillaud & Bertrand, Paris-Lisboa, (1924-1934).



94. MISHIMA, Y., *GENET seguido de O CONDENADO À MORTE* de Jean Genet, Trad. de A. Fernandes, Hiena, Lisboa, (1994). pp:15.

95. DELEUZE, G., *Lógica do sentido*, op. cit., pp.152.

96. DERRIDA, J., “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”, op. cit., pp: 244.



# CAIR em silêncio

## Astralédia ou A Hiperestética do Espasmo E DA Vertigem

Rui Lopo

*Espero que Portugal venha a ser mais do que um país de filósofos. Que venha a ser uma pátria que tenha todas as filosofias como heteronímicas. Desejaria que cada português excedesse Camões na sua capacidade de ser platónico e aristotélico ao mesmo tempo, conforme os estados de saúde, o bom e o mau vinho que se bebe, os amigos com os quais se está. Que fosse platónico, aristotélico, espinosista, heideggeriano e tudo o mais e achasse muita graça à dança dos heterónimos, preservando em si o substantivo que não admite, porque se desnatura, qualquer espécie de adjetivo. Isto é: um português que se elevasse acima de todas as filosofias, a todas compreendesse por igual e se alegrasse com o fascínio desse bailado. Que entendesse que o essencial é a harmonia entre a música e a dança e como na música é mais nas pausas do que nos sons que está a sabedoria. Por isso, quando duas pessoas se amam, a perfeição do amor passa por se conseguir estar em silêncio.<sup>1</sup>*

Agostinho da Silva

*Prefiro a vida feita de contrastes, e as suas mil facetas acendidas na escuridão monótona das cousas. (...) A vida é variedade, loucura, um incêndio multicolor, iluminando as concavidades do Infinito, onde os*

*Deuses, que eram de sombra, se vestem de claridades vivas e carnavais.*

*A vida é um incêndio. As suas labaredas são almas num frenético bailado. Dançam – e os seus movimentos resplandecem, batem as palmas que se abrasam, e as suas canções refulgem como estrelas. / A vida é o fogo do lar, e a morte é a pedra da lareira. / O fogo é a carne de Deus, e a pedra é o esqueleto de Satã. / A carne cobre o esqueleto.*

*Somos a tragédia, o actor e o espectador.<sup>2</sup>*

Teixeira de Pascoaes

As duas epígrafes escolhidas para encimar esta reflexão mostram dois pensadores portugueses muito diferentes entre si, mas ambos irreduzíveis a qualquer das grandes correntes filosóficas ocidentais, modernas ou contemporâneas. Nestes dois textos encontramos um mesmo cultivo do conceito, metáfora ou experiência da *dança* ou *bailado* como chave de compreensão das antíteses irreduzíveis da existência: a harmonia entre a música e o silêncio, o fascínio por filosofias opostas, a adesão à contradição como ingrediência de uma vida e de um pensamento pleno, nas palavras de Agostinho (auto-assumidas como paracletianas), ou visão da variedade e loucura das coisas apresentadas como bailado de chamas; indiscernibilidade do fogo, carne de Deus, e da pedra, esqueleto de Satã; na visão de um drama no qual e do qual somos todas as partes constitutivas, a tragédia, o actor e o espectador, no aforístico e oracular arroubo pascoaesiano<sup>3</sup>. Parece excessiva e desconcertante a convergência entre estes dois passos textuais. Será ela reveladora da existên-

1. Entrevista à Revista *Filosofia*, da SPF, nº 2, 1985, incluído em *Dispersos*, ICALP, 1988, pp78-79.

2. *Bailado* [1921], Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 1987, §XX e §XXI do Prólogo pp. 10-11.

cia de um sugestivo e ainda muito impensado veio de pensamento teatral na nossa cultura poética e filosófica contemporânea? E poderá esta atitude filosófica que não dispensa apropriar-se da visão dos corpos em movimento na experiência agónica e dramática do bailado e do drama ser reveladora de uma pretensão ontológica de tipo novo? A resposta a estas questões pode ser ampliada e complexificada se lhe juntarmos mais um pensador, Raul Leal, que num caminho singular irá debater e radicalizar estas mesmas ideias: a compatibilidade dos contrastes na experiência da Vertigem, o teatro como metáfora, conceito ou experiência determinante para entender a existência humana e o Ser em geral.

Na ainda insuperada proto-biografia de Raul Leal que Aníbal Fernandes após à edição que organizou de *Sodoma Divinizada* constam informações de particular relevo para o nosso estudo: a de que Leal adquirira pijamas orientais de ouro e seda durante o seu período faustoso em Paris e de que, mais tarde, por 1916-1917, vivendo miseravelmente em Espanha se apresenta como Ahlali, *Prince de la Mort*, bailarino futurista, a um grupo de bailado espanhol, entrando em palco com os pijamas e assumindo total imobilidade, até ser pateado pelo público, respondendo com um manguito e sendo preso entre o tumulto geral. Na parede da sua cela de prisão escreverá, em coerência com a sua atitude filosófica, de assunção plena de todas as antíteses, um poema sobre a Liberdade. Esta atitude performativa, aparentemente provocatória, deve ser lida à luz de uma teorização estética de raiz metafísica que já vinha sendo proposta pelo autor de forma mais patente nos artigos de crítica musical dedicados a Schumann, de 1912, no seu longo ensaio *Liberdade Transcendente* de 1913 e na tomada de posição sobre a entrada dos Novos em Belas Artes que deu origem a um número especial da revista *Contemporânea* e que suscitou a Leal o importante texto *A Derrocada da Técnica*, onde avança a concepção de que bem pobre é a definição de artista como produtor de objectos artísticos de que seria exemplo a definição do pintor como fabricante de pinturas, propondo nem a produção de arte-

factos, nem o cultivo de uma atitude artística nem uma mera expressão pensante ou uma justaposição de artes mas a fusão de todas estas dimensões mediante a vertigem, a convulsão, o espasmo, sugerindo uma estética da incompletude e da assunção da existência de possibilidades impensadas no humano, de contacto consigo e com a realidade em dimensões ainda por explorar. A adopção destas manifestações corporais mais ou menos extraordinárias como experiências-conceitos necessárias a um questionamento teo-metafísico ou ontológico constituiu o desconcertante estímulo deste estudo.

A pouca acessibilidade das edições do autor, o seu estilo aparentemente contraditório e confuso, sempre hiperbólico e aglutinante, formado por justaposições antitéticas e construções sintácticas excessivas, no limite da dizibilidade lógica, o uso frequente da língua francesa, a dispersividade dos seus textos, organizados em novelas, poemas, ensaios políticos, crítica musical e de pintura e a sua intenção teórica de integração filosófica de conceitos opostos e de transgressão das fronteiras epistémicas disciplinares leva-nos a constatar preventivamente a dificuldade de se organizar o seu pensamento, arredo a classificações e que se pretende irreduzível a escolas e a movimentos, ainda que delas seja voluntário partícipe. Acresce a inexistência de uma compilação dos seus textos, agravada pela existência em diversos arquivos públicos e privados de uma enorme quantidade de inéditos. Neste sentido, um autor que afirma ter fortes tendências monárquicas, mas também sublimadamente libertárias; ser amante da *Ordem Espiritual*, mas através da *Vertigem de Deus e do Além* conclui serem os seus princípios éticos e estéticos inseparáveis, não subordinados ou sintetizados, mas fundidos em Vertigem.

Neste sentido, procuraremos mostrar como em alguns dos mais importantes textos de crítica artística e elaboração estética ou de exposição teórica principial, de visio ontológico, Raul Leal lança as bases de uma reflexão sobre Arte, em diálogo com algumas das movimentações mais originais de reelaboração e recriação artística do século XX português, desde os primeiros textos, em 1912-13 onde avança a proposta de uma hiperestética fundada na Vertigem, continuada no anúncio do hiperesteta, espécie de profeta, filósofo e criador ou *Artista-Pensador*, como a si próprio se define em artigos apresentados como críticos, ou como manifestos, mas na verdade de exposição doutrinal singular, na participação no primeiro modernismo de *Orpheu* (com a novela vertigica *Atelier* e o anúncio de uma conferência sobre o *Teatro futurista dos Espaços* no segundo número da Revista, de 1915)<sup>4</sup>, na redacção de um manifesto de fundamentação e decifração teórica do trabalho de Santa-Rita Pintor em *Portugal Futurista* (1917), de proposta literária narrativa

de tipo neo-simbolista contendo uma proposta de uma teoria da história da Europa explicada à luz do choque das mitologias germânica e clássica, nas páginas de *Centauro* (1916), à proposta de um artista que supere o artífice e de uma arte que não precisa de expressão para ser Arte em *A Derrocada da Técnica* texto que foi originalmente base de um *comício* futurista (em 1921), a reapresentação das ideias modernistas sob a forma da transformação do futurismo numa religião neo-paracletiana nas páginas da *Presença* (com que colabora a partir de 1927), o intenso debate com os saudosistas e com o movimento da Filosofia Portuguesa<sup>5</sup>, a colaboração posterior com os surrealistas (a tertúlia do Café Gelo descrita por inúmeras passagens dos diários de Luiz Pacheco, que reedita a *Sodoma divinizada*, e a própria obra de Cesariny que integra textos de Leal à maneira da *collage* surreal na sua própria produção em tributo e comunhão de ideias, (veja-se a edição de 1975 de *Um Auto para Jerusalém* que colige excertos poéticos de *L'Antechrist* e dos *Psaumes* saídos na Pirâmide em 1959)<sup>6</sup>. Para este efeito recorreremos aqui a abundantes citações, de visio quase antológico, e ao comentário de trechos mais ou menos longos, não só para dar conta do singular estilo lealino que parece suscitar uma experiência textual vertigica, como pela quase inacessibilidade actual dos seus textos.

A conferência, o comício, a escrita de teatro comum aos autores futuristas (veja-se a peça *O Incompreendido*, datada da década de dez, mas só muito mais tarde revelada nas páginas da revista *Tempo Presente*), o escândalo político (contra o que designa, em textos públicos, como *O Bando Sinistro* de Afonso Costa),

o escândalo sexual (a partir da defesa de António Botto e da publicação de *Sodoma Divinizada*<sup>7</sup>) erigem Leal como um interventor de cuja prática se podem extrair noções e princípios para uma teoria do movimento em Arte, do cariz dramático e teatral de toda a arte, da inscrição do corpo em todas as manifestações artísticas, mas também um teórico disso a que nos temos referido como a crise (política, gnosiológica, estética e ontológica) do conceito de *representação*. Parece haver sempre em Leal uma sobreposição da palavra poética e filosófica, da assunção do corpo no espaço e na história, em situação na existência. Isto se designa como Vertigem.

Logo em 1912 (Lisboa, 30 Set., 15 de Out e 31 de Out. de 1912), nas páginas da revista *A Arte Musical*, surge o texto "Algumas palavras apenas...", longa reflexão sobre o maior *esteta do espírito, o mais espiritualista*: Schumann. Segundo Leal, Wagner até teria criado uma música mais extraordinária, excedendo todos os outros compositores, mas Schumann é pelo que *exprime* que cria algo de *mais sublime*, uma música que *num subjectivismo absoluto melhor acentua a alma do homem que é a alma da existência*. Schumann pode ser assim designado como precursor de uma *estética transcendental*. O estatuto precursor atribuído a este compositor é explicado por esta estética ainda não ter sido por Leal exposta, e neste texto declara que irá no futuro apresentá-la, deixando-a aqui apenas pressentir: *Só noutros estudos filosóficos eu mostrarei o que ela é, quais as bases que deve possuir para sublimemente exprimir a natureza essencial das coisas, o espírito em suas infinitas convulsões, enfim a Vertigem eterna da Existência que num mundo transcendental, num mundo que do espaço e do tempo simples ficções transcende, que na inextensão Absoluta toda se acentua*.

Note-se como o vocabulário categorial de Leal já se encontra aqui precocemente consolidado: a adopção dos conceitos de transcendentalidade, em sentido não kantiano; a noção de coincidência (contraditória, tensional, complexa, com-fusional, labirintizadora) entre a *alma humana* e a *alma da existência*; de que o eterno e o absoluto são conceitos tão imprescindíveis como a vertigem e a convulsão, assumidos em sentido ontológico; a descrição de planos de realidade que se percebem como distintos e hierarquizados mas de forma deliberadamente inapta ao seu decifrar, desemaranhar ou discernir; já aqui surge também a auto-posição do autor como anunciador de uma filosofia nova, revolucionária, conciliadora de artes e doutrinas opostas; a centralidade da noção de expressão no entendimento de que a arte joga com a capacidade de dizer a *natureza essencial das cousas*; a noção de que há realidades inextensas e intemporais sobre as quais é possível fazer Arte entendida como *ficção*, possibilitada

3. Saudemos aqui o grande hermeneuta António Cândido Franco que adverte: as antíteses ou categorias de significação complementar não podem ser tratadas como estados dependentes de sucessos autobiográficos ou extratextuais, mas antes como realizações linguísticas de geometrização textual ou, se quisermos, de bailado de palavras. O saudosismo de Teixeira de Pascoaes, Amarante, ed do Tâmega, 1996, p.97.

4. Sobre a intensa relação de Leal com o grupo de Orpheu e em especial com Fernando Pessoa, veja-se o nosso estudo "Raul Leal e Fernando Pessoa, um sublimado furor diabolicamente divino", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, Primavera 2013. No mesmo número da revista publicam-se em anexo vários excertos inéditos de Leal encontrados no espólio de Pessoa (BNP).

5. Para uma leitura paralela destes movimentos de ideias, cf. o nosso estudo, "Vertiginismo, Orfismo e Saudosismo: aproximação sem ismos a Raul Leal" in Actas do V Colóquio Luso-Galaico *Sobre a Saudade*, coordenado por António Braz Teixeira, Maria Celeste Natário e Renato Epifânio, Sintra, Zéfiro, 2017, 260-283. Incluem-se neste estudo diversos inéditos de Leal, encontrados na colecção Alberto Serpa (BPMP) e no espólio de Álvaro Ribeiro (BNP).

6. Deve ser tido em conta o texto semi-autobiográfico de Leal "Um Extraordinário Pintor – Mário Cesariny de Vasconcelos" [1958], publicado a pp. 7-14 em volume colectivo dedicado a MCV com textos de Natália Correia e Lima de Freitas e uma cronologia da Vida e Obra, editado Lisboa, DGAC, SEC, 1977. Neste estudo Leal elenca os seus textos de crítica de arte, desde os tempos de Orpheu, mostrando como eles desenvolveram a teorização paracletiana e vertiginista, apontando a *fusão absoluta* de todas as artes, nomeadamente a poesia e a pintura, que até agora só teriam conhecidos formas parciais de justaposição, ignorando os liames subtis entre Sonho e Realidade. A todas as artes se deveria ligar hoje a *coreografia*: *É em estado de sublimação abstraccionante que deve surgir toda a vida, estado de poético, inefável sonho*.

7. Imprescindível consultar-se *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*, Zetho Cunha Gonçalves (Org.), Lisboa, Letra Livre, 2014. Este volume colige todos os textos da polémica em torno do tema da imoralidade na arte a propósito da censura a António Botto, Judith Teixeira e Raul Leal.

pelo próprio estatuto ficcional da realidade percebida pelo ser humano, da realidade criada por Deus e pelas filosofias que a explicam ou inexploram.

Leal prossegue, comparando Wagner a Beethoven:

enquanto o primeiro se limitaria a ver os movimentos convulsivos do exterior, Beethoven sente-os antes em si, funde-os na sua alma, torna-os íntimos, pessoais, subjectivos, eles, transformados na paixão, não animal (...) mas ainda mais profunda, mais íntima, menos material, na paixão humana, eles em Beethoven já não são movimentos visuais do domínio das sensações consideradas reais num exterior fictício, são forças mais indefinidas do que os movimentos que assim o seu indefinismo aparente foram perdendo, são as forças já indefinidas da alma já semiespiritual, etérea, da alma que os ocultistas denominam o corpo astral, o corpo possuidor da fluidez subtil do éter, e formado por uma substância semelhante, a que os espíritas chamam o od...<sup>8</sup>

Como se percebe, não se apresenta aqui uma comparação musicológica, artística ou estética entre compositores ou teorizadores da expressão musical. Do que aqui se trata é duma apropriação desses criadores – que não são ainda cultores da hiperestética nem podendo existir ainda o anunciado Hiperesteta futuro. Do mesmo modo se verá proceder Leal a propósito de pintores como Santa-Rita Pintor, Alberto Cardoso, Mário Eloy, Mário Cesariny ou poetas como Fernando Pessoa. Essa apropriação visa situar o próprio desenvolvimento histórico da arte na processualidade dinâmica do próprio Espírito, em devir mais ou menos manifesto e em níveis diferentes de realidade.

Já no seu tratado *A Liberdade Transcendente*, Leal parece subverter e radicalizar o léxico crítico kantiano, dialogando com os mais extremos continuadores idealistas deste legado, mediante o insistente conceito-experiência da Vertigem: Não existem fenómenos nem existem nómenos, não existe o simplesmente relativo nem o absoluto, há apenas, a transcendência do Relativo e do Absoluto que é o Espírito, que é a Vertigem!<sup>9</sup>

Por sua vez, participando da construção colectiva e quase-heterónima da imagem de

Santa-Rita Pintor como anunciador de uma Arte nova, apropria-se do futurismo, tal como este então fora teorizado por Marinetti, não só para o situar na cultura portuguesa como para o inscrever na preparação da arte vertiginista futura. E fá-lo sob a forma de uma recensão à produção de Santa-Rita, que se estatui como manifesto, nas páginas do *Portugal Futurista*, em 1917. Esta taxativa proclamação ultra-filosófica é paradoxalmente apresentada como uma divagação, em consonância com os princípios auto-antitéticos já antes assumidos:

Ora, Santa Rita Pintor sem seguir empiricamente, como os outros futuristas, o processo de relatividade física, quer, pelo contrário, aperceber-se de toda a natureza essencial, de todo o espírito desse processo exprimindo-o, como síntese integral, nos seus quadros, em obras dum verdadeiro génio; então, com um supremo esforço, ele realizou completamente este sonho de artista monstruoso com a sua obra formidável, «Abstracção Congénita Intuitiva (Matéria-Força)». Através deste quadro ele vive interiormente, ele intuiçiona a essência, a natureza própria da Vida tal como a concebem os futuristas, ele não desenrola esta Vida discursivamente como os outros artistas da sua escola, mas, pelo contrário, vive toda a sua essência, em si mesma, erguida no seu quadro a uma síntese suprema! É assim que, reconhecendo o que há de vazio, de Inexpressão, na objectividade relativista (a objectivação, a fisicização da relatividade não lhe retira a sua expressão de inexpressão, a sua expressão de vazio, vazio agora mecânico), ele procura acentuá-lo na afirmação pictural do abstracto, essência pura do vazio, do verdadeiro vazio que não é propriamente físico, objectivo, o que lhe retiraria de certa maneira o seu espírito de puro vazio, vazio autêntico, então espírito de Abstracção em si, Abstracção em si—Vertigem, ele procura então acentuá-lo nesta afirmação do abstracto, considerado como quinta-essência da Vida, vida da relatividade mecanista, da relatividade física. Ele não sai desta vida, o processo relativista surge-lhe como processo Matéria-Força que no plano físico exprime bem o definir-indefinir—Vertigem do Contrástico onde se dá não—Vertigem alguma coisa de concreto, e no entanto ele vê, sente que o que há de inexpressão, de Vazio neste processo é mesmo de um outro plano, é mesmo Abstracção em si—Vertigem, que se dá então, segundo Santa Rita Pintor, através do processo todo ele físico de Matéria-Força, através do processo de relatividade física concebido pelo

genial pintor no seu espírito sintético. Deste modo Santa Rita Pintor faz com que o futurismo dê o máximo que pode dar no plano que lhe é próprio, um passo mais e cairia no **Vertiginismo** concebendo então perfeitamente e já não um pouco viciosamente o concreto-em-abstracto—**Vertigem** em que não há nada de físico. Santa Rita Pintor é um futurista excessivo, o seu génio é a quinta-essência do **GÉNIO FUTURISTA!**<sup>10</sup>

O futurismo de Leal pode assim classificar-se como um paradoxismo lógico: visão diádica do ser, contraditória, dicotomizante cuja resolução não é explicitada, o que se ilustra pela aglutinação através de hifenização de conceitos dificilmente conciliáveis: como real-irreal e relações-distinções, todas estas díades se manifestam como suspensões e contrastes, os quais em última instância se desvelam como *Vertigem*. Por tudo isto, permitimo-nos concluir que, neste sentido, o manifesto de Leal não decorre do futurismo prévio ou subjacente. Ele reconhece apenas o que nele haja de afim ao que já vinha propondo desde *A Liberdade Transcendente*. Neste sentido, por mais longe que Santa-Rita e o seu futurismo fossem, estariam ainda apenas preparando e contribuindo parcialmente para o advento do vertiginismo:

Alguns anos depois, comentando a obra plástica de Alberto Cardoso e Mário Eloy (e aproveitando o ensejo para apontar o pintor Guilherme Filipe como colaborador de Leal na apresentação da religião paracletiana, de base futurista, Leal lança a folha *A visão de dois artistas e a luxuriosa loucura de Deus. Apelo às gerações novas a propósito duma exposição de pintura*: Ora se o Existir é um sentir-se tudo que é, sem dúvida é um sentir-se esse poder criativo, divino, sem duvida é um sentir-se Deus. Mais um motivo de prazer e orgulho delirante.

E o poder criador do Existir é-lhe tão essencial que é sua essência pura, absoluta e essa essência divina do Existir-Infinito que nós somos, só será pura,

absoluta se surgir em si. Surgindo em si no Existir, surge como puro individual, puro eu, pura Pessoa separada de tudo e pois distinta do Existir de que aliás é a própria essência. E é por ser puramente a essência dele que é qualquer coisa de puro, de em si, de pessoal, distinguindo-se portanto de tudo, distinguindo-se do próprio Existir: ora ser puramente a essência do Existir, pertencer-lhe em absoluto o mesmo é que não se distinguir dele e como através dessa indistinção há contraditoriamente a distinção a que acabo de referir-me, Deus ou o poder criador do Existir que nós somos é tão distinto como indistinto desse Existir, é tão distinto de nós. Ora o poder criador é o que ha de mais alto no Existir, e portanto enquanto distinto de nós, é-nos puramente superior, *humilhando-nos dolorosamente*, e enche-nos ao mesmo tempo de *orgulho* e *prazer* enquanto indistinto do Existir que nós somos. Assim a própria natureza desse Existir supõe, *cria* o orgulho, o prazer, a humilhação e a dor. Também estes dois últimos factos são gerados no sentimento que temos da nossa natureza de Vacuo. Somos Vacuo por sermos excessivamente Existencia mas isto não impede que o sejamos. Sentindo-nos Vacuo sofreremos horrivelmente e sentimos em nós uma humilhação tremenda que assim se dá através do nosso orgulho e prazer. E esse sofrimento gera uma riação ansiosa, dando-se em nós a *ancia* pura de existir, *ancia* que é eternamente satisfeita – o Existir-Puder, Existir-Deus (*Bem*) é eterno – e eternamente insatisfeita – eterno é também o Vacuo, o aniquilamento do Existir ou *Mal* –, surgindo assim uma situação contraditória, incerta, *vertigica* como sempre.

Ora essa contradição essencial de tudo no Existir, vertigificando tudo, torna tal Existir absolutamente *louco* e assim a loucura é também suposta nele. E como o poder criador que ele possui é que cria tudo que ele é, tudo que nele é metafisicamente suposto (Prazer, Orgulho, Dôr, Humilhação, Ancia, Vertigem, Vacuo, Bem, Mal, Animismo, Loucura), Deus que é esse poder, é que cria assim também a Loucura e sendo-a pois Ele é todo o Existir, tudo que o constitui através de ser indecisamente, vertigicamente distinto. A Loucura é pois de Deus como o Prazer, a Dôr, o Vacuo, o Bem, o Mal, a Ancia, o Orgulho, a Humilhação, a Vertigem, e o animismo criador<sup>11</sup>.

Afirmada assim a primazia ontológica e metafísica do conceito-experiência de vertigem, espasmo e convulsão, demonstra-se como

8. *A Arte Musical* nº 331, p. 173

9. *A Liberdade Transcendente*, Lisboa, 1913 [saiu como introdução ao livro de João Antunes, *A Hipnologia Transcendental*, p. 9 a 132, e em edição separada], p.18.

10. "L' abstractionisme futuriste – divagation outrephilosophique", *Portugal Futurista*, n.º 1, Lisboa, 1917, pp. 13-14. Tradução nossa. Sobre as complexas relações entre Raul Leal, os futuristas e a poética futurista cf. o nosso estudo "O Hiperesteta – Da Vertigem à Presença passando pelo futurismo" publicado em *Arteteoria* Série II, nº20, 2017, pp. 41-72. Mantivemos os itálicos, os negritos e as três diferentes hifenizações do autor que tornam o texto ainda mais críptico e subvertem as próprias exigências retóricas de clareza do género manifesto que o texto pretende assumir.

essas noções são aptas a desdobramento em filosofemas compositores de uma ontologia teatral, a partir de uma estética no seio do próprio *poder criador*. Raul Leal opta pelo uso de categorias provenientes da experiência imediata da corporalidade (*Vertigem, Convulsão, Espasmo*) para afirmar a possibilidade de dizer em geral o ser do que é. Isto pode autorizar-nos, recursivamente, a reconhecer haver na experiência corporal-limite, agónica, *pática*, pré-patológica, uma potencialidade onto-gnosiológica: isto é, 1) as palavras que dizem uma experiência física imediata e involuntária são tornadas conceitos por metaforizarem *o que se quer dizer e para o que não há palavras*, pela sua dimensão algo transcensora de uma experiência cindida, sempre imersa na onticidade; 2) ou são desveladas como verdadeiros conceitos ontológicos até aí reduzidos a actos ou a *pathos orgânicos*? Leal está a reinventar o sentido das palavras ou a desvelar sentidos que já lá estavam?

Raul Leal recusa a definição de filosofia como mera manipulação de conceitos e argumentos. A sua auto-apresentação como pensador metafísico é e não é compatível com o seu uso de experiências físicas, orgânicas e naturais que parecem ser consideradas como as únicas que podem dizer o Ser e permitem pensar a própria transcendência do relativo e do Absoluto. Esquecemos este dado quando nos embrenhamos nas suas labirínticas argumentações. Se só tomamos este dado em conta e não enfrentamos o labirinto ficamos fora da sua proposta. Isto é: se para pensar o *ser enquanto ser* é preciso recorrer a experiências fisiológicas, orgânicas, disruptivas, não se deverá concluir que tanto na nossa experiência corporal habitual, como na reflexão pré-vertigica sobre o corpo (o corpo visto ainda como mero objecto filosófico), algo teria de mudar abruptamente: não quer dizer que a ontologia radique ou dependa de uma estesiologia, que pensar o ser implique necessariamente apenas pensar nas experiências sensoriais de acesso ou recriação da relação entre o corpo próprio e o corpo do mundo. Esta estesiologia poderia re-criar uma estética não clássica. Só há aqui dizibilidade ontológica a partir de uma estesiologia que inclui

11. *A visão de dois artistas e a luxuriosa loucura de Deus. Apelo às gerações novas a propósito duma exposição de pintura*, Imprensa Lucas & C.ª, [Lisboa], s.d. [1924?], folha de jornal inteiramente impressa de ambos os lados. Citamos pela transcrição de António Almeida que se serve de um manuscrito muito acrescentado em relação à versão impressa: António Almeida "A Visão de Dois Artistas e a Luxuriosa Loucura de Deus", *Pessoa Plural*: 13 (P./Spring 2018) 350-360. Cf também, de Leal, "Mario Eloy, le grand évocateur d'incubés", *Presença*, n.º 16, Coimbra, Nov. 1928, p. 6;

12. Base de um *comício intelectual* no Chiado Terrasse, em 1921 e depois incluso nas páginas da revista *Contemporânea*, n.º 2, Lisboa, Jun. 1922, pp. 60-63.

a vivência interior de ficções e o recurso a níveis de realidade inacessíveis à consciência vígil e separativa. O ser só seria dizível a partir de uma introspecção radical de dados não-mediados da corporalidade como a náusea ou a ânsia, feitos vertigem, convulsão e espasmo. Daí a redescoberta da luxúria e o recurso à inexauribilidade da experiência artística. Detenhamo-nos agora no importante texto *A Derrocada da Técnica*<sup>12</sup>:

É preciso que se acabe com o preconceito que nos leva a imaginar que um pintor, por exemplo, só pode pintar com pinceis e pintar em telas. Isso é um absurdo, meus Senhores!

Se a pintura é só isso, hoje um pintor não deve pintar! A sua vida mental tem que ser tão complexa, tão próxima do Infinito que de modo algum pode caber nos estreitos limites duma tela. A única tela admissível para um pintor moderno é o Universo inteiro!... É isso literatura? Não sei; apenas sei que assim é que deve ser.

Não quero dizer com isso que se pinte só em sonho onanístico. A vida de puro sonho só será legítima quando tudo for sentido absolutamente como Sonho que terá assim a absoluta consistência da Vida, confundindo-se com esta. Enquanto sentirmos num exterior objectivo rialidades distintas dos sonhos, estes serão insubsistentes, efemeros, onanísticos, não possuindo consistência da Vida por não serem para nós a realidade.

Portanto, nunca hoje uma Obra deve ficar penas em sonho, devendo sempre rializar-se. Mas é sobretudo na Vida e em todo o ambiente que nós julgamos envolver-nos que essa Obra se deve rialisar, não apenas num pedaço de papel, numa tela ou num bocado de marmore e bronze. Pintar, meus senhores, é criar uma grande cidade onde haja uma harmonia admirável de côres admiráveis e um ritmo labiríntico de luzes e sombras através duma hecatombe de linhas prodigiosas cheias de beleza e de poder fascinador. O cenário feérico dessa grande cidade subordinada a um plano estético complicadíssimo e sem formas definidas nem geométricas, eis a obra excelente que um pintor moderno deve rialisar. Posso não ter habilidade nenhuma para traçar uma linha num papel ou numa tela e entretanto se souber combinar na minha casa belos tons por meio de efeitos de luz e sombra adequados, eu posso pintar. E é nessa combinação de tons, luminosos ou sombrios, que eu pinto. É a própria atmosfera do meu quarto que eu estou assim pintando e nessa própria atmosfera, não numa tela parva, opaca que nada me diz. O pin-

tor deve-se tornar um cenógrafo genial. E na sua obra encontram-se combinadas a pintura, a arquitectura, a escultura, a literatura, a filosofia, a musica que também pode ser de côres. De todas essas artes assim combinadas, a que ainda hoje deve em parte ser técnica, é sem duvida a arquitectura posto que obras arquiteturas não sejam só prédios e monumentos, podendo haver, por exemplo, uma arquitectura de luzes. E esses mesmos prédios e monumentos podem ser de todos os modos deformados na nossa imaginação que os concebe, que os vê duma infinidade absoluta de formas, fazendo parte deles todo o ambiente, toda a atmosfera que os envolve e que os penetra e os cria segundo maneiras infinitas reconhecidas pela nossa imaginação exaltada de futuristas. A sombra ou a luz que um monumento tem, faz parte dele e parte dele faz todo o Infinito que nele se reflete e que o amolda.

Constantemente infirmando a redução do ser ao ter ou ao fazer, assim inviabilizando todas as pretensões ontológicas, ou tão só ético-políticas e existenciais do utilitarismo e pragmatismo coevos, Leal refuta que o pintor seja aquele que pinta. O pintor será um filósofo, um arquitecto de luz ou um cenógrafo, literal e metaforicamente. Esta imaginação infinitizadora é aqui classificada como *futurista*. Não se objecte, todavia, que Leal aqui advoga uma espécie de onirização da Arte como compensação de uma existência insatisfatória. Não. A arte contém um impulso realizativo e concretizador. Mas aí não se conclui nem se pode limitar. A arte vivida como sonho, afinal, só ganha todo o seu sentido, valor e expressão quando toda a vida é entendida como sonho: quando, por fim, sonho e vida desalienadamente coincidirem.

13. "Super-Estado", *Sudoeste*, n.º 3, Lisboa, Nov. 1935, pp. 8-12 e 157-163 [reed. fac-similada 1982]. Para este passo ver p. 12.

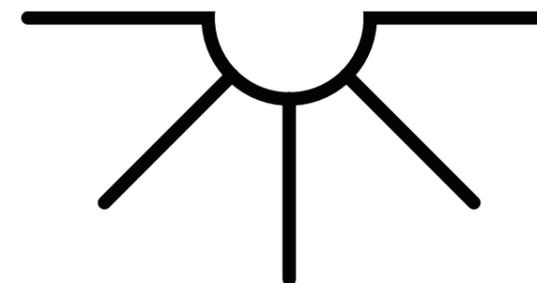
14. *Problemas do Desporto. Ensaio de filosofia desportiva* (coordenação, apresentação e notas de Pinharanda Gomes), separata da revista *Gil Vicente*, Guimarães, 1970, p. 34.

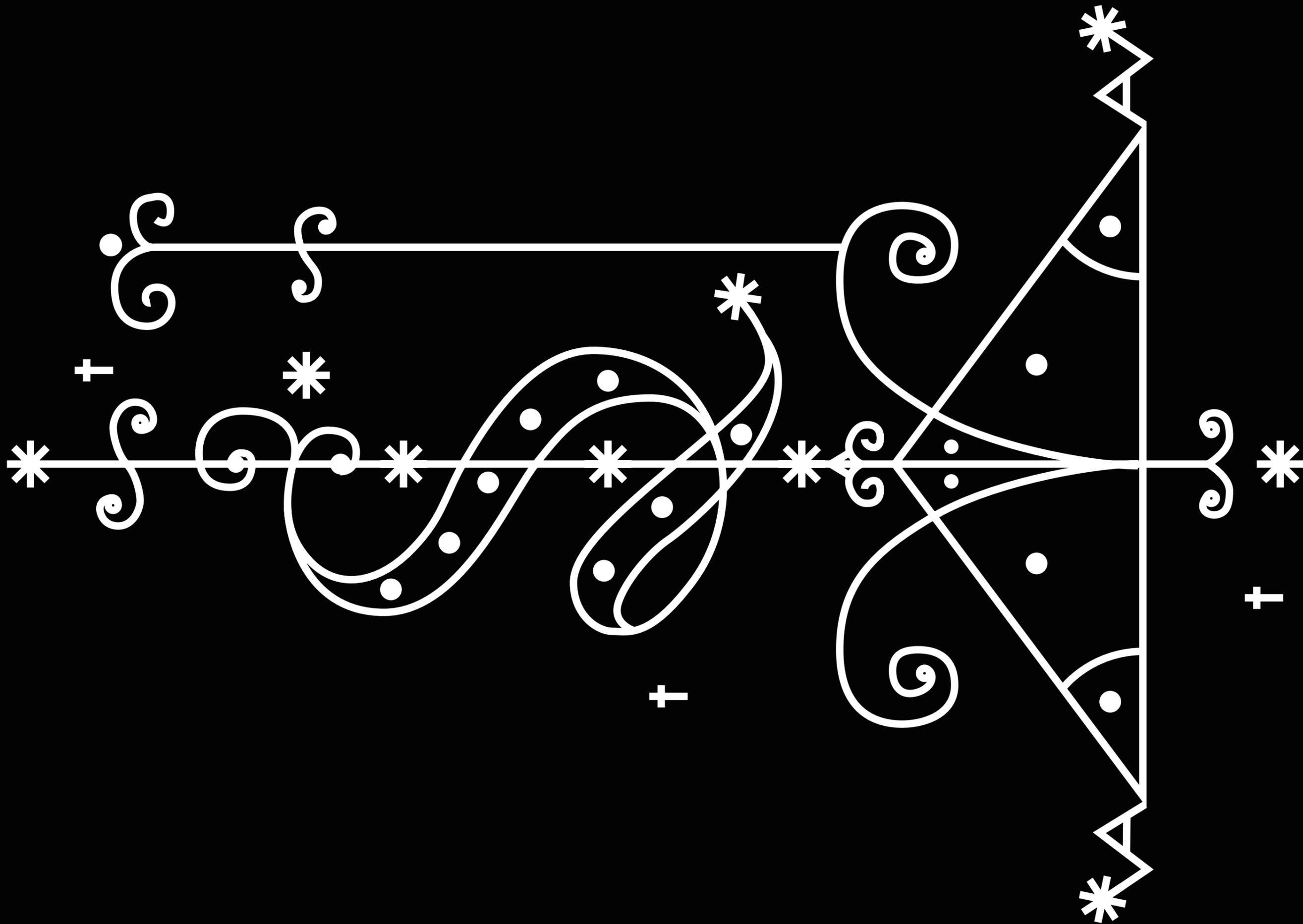
Nas páginas da revista *Sudoeste*, de 1935, Leal, num tom complementarmente teo-metafísico, clarifica o tipo de exercício mental que propõe:

*a humanidade terá primeiro que impor a si mesma uma profunda auto-educação concentrativa, terá que primeiro desenvolver muito o poder da concentração que lhe dará uma forte consciência do eu, que a fará mergulhar puramente em si própria até atingir a sua essência divina e adquirir dela o poder e a vontade criadora; e como se tem mantido demasiadamente uma vida exterior, superficial, empírica, uma vida só de Terra alheia de Deus, alheia da profunda essência das almas, é-lhe agora difícil, complexo, aprofundar-se até se divinizar, até tomar posse do seu próprio íntimo, a única fonte de poder e vontade criadora, a única fonte de pura onnipotência.*<sup>13</sup>

Em 1950 Leal parece dedicar um conjunto de artigos ao desporto. Fá-lo no mesmo esforço integrador com que antes aglutinara no seu pensar artístico e na sua arte pensante designada como *hiperestética* a reflexão sobre artes plásticas e teatrais, dança e coreografia, pintura abstracta e música. Nestes textos em que a tauomaquia surge como metáfora da relação do homem com a natureza e o alpinismo como chave de todas as ascensões espirituais regressa culminantemente a metáfora do *drama vital*, expressão da precedência da morte sobre a criação e do *bailado* como síntese entre forças amorosas e violentas, criadoras e destrutivas. Reitera-se afinal a imprescindibilidade destas metáforas ou conceitos-experiências para o Vertiginismo:

*O Drama da Vida, feito de contrastes alucinantes, em que a criação espiritual surge da morte, do aniquilamento em que forças destruidoras e construtivas, rancorosas e impregnadas de amor simultaneamente bailam com violência astral, para que dessa loucura estonteante, dessa vertigem espasmódica, possa emanar, enfim, o Sublime.*<sup>14</sup> ☞





*“Dizer que o corpo, enquanto corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso num corpo mas um corpo que é pensamento.”*

Alain Badiou, “La danse comme métaphore de la pensée”, em *Danse et Pensée – une autre scène pour la danse*, Germs, 1993.

Talvez possamos concordar que a relação entre corpo e pensamento, antiga para a história recente da dança contemporânea, é um dado adquirido. Mas a forma como Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão formulam esta relação, tomando como exemplo “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, introduz nuances e novas possibilidades de interperlar a questão. Enquanto dupla, trabalham

## Do fulgurante olhar impessoal e absoluto, que despedaça e é maravilhoso

Cláudia Galhós

num território multireferencial que se concretiza no corpo ao vivo dos intérpretes (neste caso Francisco Pinho e André Araújo), que chamaremos de dança para simplificação discursiva, estilizada por múltiplas implicações de outros saberes que não a dança – e que vão da literatura, filosofia, artes visuais às ciências ocultas. Desta vez, tomaram como ponto de partida para inspiração “Sodoma Divinizada” de Raul Leal, “Funâmbulo” e “A Criança Criminosa” de Jean Genet e “Van Gogh, o Suicidado da Sociedade” de Artaud. Mas, e esse factor é determinante, o mundo que convocam é muito mais vasto e será expectativa enganosa, e redutora, procurar uma transposição para cena destas referências.

Em “Dos Suicidados” em particular, a primeira criação em que Joana não entra como intérprete mas coloca-se no mesmo plano exterior de concepção da obra juntamente com Hugo, a exuberância do movimento surge a par de uma austeridade, que impõe um constante exercício de frustração e a sua repetida superação no acto, uma superação simultaneamente física e reflexiva, de insistência, dos intérpretes, que esgota os corpos em cena mas também instaura um desafio perceptual de desgaste produtivo por parte dos espectadores.

O espectáculo tem duas estruturas de composição coreográficas distintas que sobressaem ao olhar do observador: uma primeira mais de enunciação ou de sucessivos enunciados e uma outra de desenvolvimento, ou de movimento que discorre em contínuo em que cada um dos bailarinos tem o seu sistema discursivo, percurso e léxico próprio. Ambas as estruturas contêm elementos da outra, em consonância com o posicionamento predominante em que não há nada em estado puro, tudo é contaminado e tudo é contaminação, daí que a iluminação simbólica e significativa surja de diferentes diagonais, assim como a escuridão e as sombras e toda a revelação da natureza que escapa ao controlo e a qualquer ideia de composição pré-elaborada – lugar próprio do enigma, onde a figura dessa minúscula aranha-pavão (pea-

cock spider), a sua dança ritual e a sua decoração totémica, recentemente descoberta, surge como emblemática (não é por acaso que o animal é também uma referência de Steve Paxton).

Aquela que identifico como primeira estrutura de composição coreográfica – a de enunciação – surge numa parte inicial e novamente numa parte final do espectáculo. Esta qualidade de enunciação (tangente à anunciação, que numa primeira parte do espectáculo é projectiva e no final é simultaneamente projectiva e retrospectiva), é composta por conjuntos de combinações de movimentos que têm em vista a construção de uma imagem resultante na fixação breve dos dois corpos em posições que, no instante imediato em que se instalam, se desfazem. Esta tem qualidades de sintetismo e brevidade na resolução temporal, em sequências coreográficas rasgadas uma das outras, a não ser no facto de todas participarem de um espírito e qualidade comuns. São curtas frases de movimento activados pelo objectivo concreto de resultarem numa imagem que pode ser pose, estátua, ou pode conter uma unidade curta de movimento (um dos bailarinos de pé e a suster ao nível da bacia o corpo na horizontal do outro, amparados ao nível da cintura

pelos braços e ante-braços, fazendo-o rodar sobre si próprio como um cilindro ou uma roldana em contínuo rodopio é apenas um exemplo...). Estes fragmentos que se sucedem uns aos outros e como que propõem interrupções rápidas e imediata e sucessiva mudança de posição em tempo real, situam-se mais próximos de uma construção iconográfica da imagem, escultórica, do que Paul Valéry identifica em “A alma e a dança”, dirigindo-se ao bailarino, dizendo-lhe “como é extraordinário na iminência!”.

Estas formulações de imagens construídas por frases coreográficas que se instalam em cena e logo se dissolvem, constituem-se de significado pela mutação, enquanto os movimento da fase intermédia opera por transformação mas decorrente de uma permanência contínua do movimento. É nesta qualidade de enunciação que ocorrem mais colisões (ou abraços) entre os dois corpos. Esta estrutura formal ressurgue numa fase final do espectáculo. No intermédio, há toda uma organização coreográfica de outra natureza, em que cada um dos intérpretes empreende uma viagem no seu temperamento de acção num contínuo sempre em transformação, ocupando, à vez, o centro e as margens da cena.

No seu todo, o espectáculo instaura como que um dispositivo paradoxal de exaltação e contenção, libertação e refreamento, exuberância e austeridade, concretude (muscular, carnal e física) e imaterialidade (pensamento e crenças provenientes de diferentes cultos) – uma forma específica do corpo pensamento. Esta qualidade suscita a memória de uma das referências dos criadores mencionada no processo de criação do espectáculo, em que a clausura – a prisão em concreto nos casos, a título de exemplo, de Sade e Genet – que não são suficientes para restringir o exercício de uma liberdade, associada à libido, ao erotismo, à possibilidade de imaginar o mundo sem censura... apesar da prisão do corpo (ou o corpo como metáfora de uma forma de prisão?). Convivem assim a ideia do agrilhoadado, a ideia de uma conteção, mas na qual coexiste a liberdade e a rebelião. O corpo de cada intérprete e o seu percurso coreográfico transporta essa dualidade convival. Mas traz outras. Por exemplo, entre aparente exibição – apropriada naturalmente ao contexto em que se insere: espaço de teatro em que tudo é feito para ser visto – e a sua permanente contradição, na negação da via comunicante intencional entre performers e espectadores, entregando-se os intérpretes a um temperamento de focagem interior de si e não se distraíndo na procura de criar comunicação com o exterior.

Esta tensão de intensidades contraditórias tem efeitos que precisam de mais tempo para serem articulados, mas cria, sem dúvida, mais uma vez um constrangimento no acto de recepção, que é gerado por um pensamento crítico sobre as possibilidades discursivas da dança, interrompendo a forma normativa do seu fluxo mesmo que não totalmente, e nesse “mesmo que não totalmente” está toda a diferença. Não se trata de engano, pelo contrário, é ainda mais exigente no desengano, é operativo e in-

tencional, crítico das convenções reinstituídas nas artes performativas contemporâneas neste século XXI, mesmo as mais actuais experimentais e relevantes, que se renderam novamente à institucionalização de relações narcísicas de exibicionismo validadas por sedução e desejo facilmente reconhecidos enquanto tal, de que a revalorização do virtuosismo é apenas um sintoma. Joana e Hugo não se demitem da implicação de uma activação do relacional, a sedução e o desejo estão lá, mas estão mais fundo, e circulam por vias não directas, não imediatistas, mais subterrâneas.

Por isso também, o suicídio do título pode ser entendido como aspiracional e desafiador, daí o “vício de humilhar a imortalidade”. Esta é uma possibilidade de leitura que tem implícito esforço, empenho e convicção por parte de quem escolhe essa via – suicídio literal ou simbólico? Esta é uma sugestão de leitura que não decorre de um acto identificável no vocabulário coreográfico ou concretização literal no espectáculo, não surge como acção imediatamente perceptível e testemunhável em cena. Este entendimento sugere uma paralela não identificação imediata com a ordem de excentricidade e a ousadia presentes nas atitudes e nos textos dos autores chamados à discussão – veja-se Raul Leal e “A Criança Criminosa”, por exemplo – que assim não têm uma tradução correspondente na composição mas antes são matérias geradoras de algo, outra coisa. A dança de Joana e Hugo é outra coisa. É outra coisa até diferente do que é dança mesmo que surja disfarçada de dança. Também não é ritual mesmo que reconheçamos evidências de um espírito ritualístico que a atravessa. Também não é literatura apesar das muitas referências, é outra coisa. Também não é bruxaria e ocultismo, apesar das possíveis leituras nesse sentido, é outra coisa.

Há múltiplos subtextos que suscitam toda uma outra discussão – política, social, literária. A austeridade indicia resistência, persistência, convicção. Com a austeridade desenham a intensificação do movimento desse corpo pensado nos corpos simultaneamente exultantes e desesperantes dos dois intérpretes. A atitude desafiadora é dessa ordem, pondo em causa sistemas conformados de articulação tanto da dança, na sua mais tradicional dialéctica que é posta em acção no contexto do teatro entre emissor e receptor, frustrando repetidamente o ceder a um êxtase e, assim, criando uma dinâmica em tudo original na gestão dos elementos constitutivos da narrativa que nos escapa, naturalmente fragmentar, mas de uma unicidade esmagadora, que esgota quem a executa e quem a ela assiste.

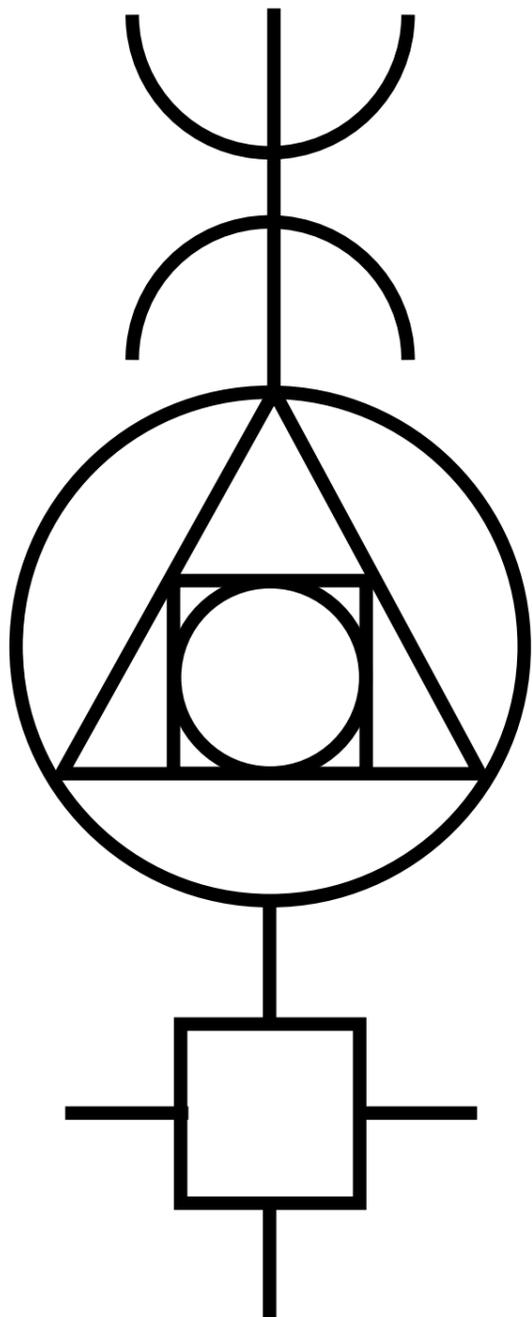
De tudo isto, que está muito em sintonia com um certo espírito do tempo que actualmente se vive na dança, Joana e Hugo introduzem fissuras, uma delas passa por identificar um erro nesta exposição (a que consta da escrita, a deste texto): não há exibição, e isto faz toda a diferença. Deste modo é concretizado, na figura que se expressa por via do movimento, o que Alain Badiou designa de “uma vertigem exacta”:

simplesmente

“Como nomear a emoção que nos captura, por pouco que sejamos, nós, capazes de um olhar fulgurante impessoal e absoluto?”. Dessa vertigem diz-nos “porque o infinito aparece aí como lantente na finitude do corpo visível”. Este é mais um dos aspectos identificadores desta dança, em que os corpos dos performers são prismas, atravessados por símbolos, imagens, atitudes (será que poderemos reapropriar-nos desta palavra “atitude” do bailado?), que dão a ver uma polifonia de sentidos e significados escondidos.

A performance, a entrega, o esgotamento a que aqueles corpos se dedicam opera uma simultaneidade desconcertante que, por um lado, quebra qualquer facilitismo de recepção por parte do espectador, habituado nos últimos tempos

a assistir a corpos novamente virtuosos no domínio técnico e/ou de exibição de uma resistência física em cena, em que o próprio exercício de resistência funciona como estratégia de exposição de uma procura qualquer de superação de limites, exercendo um jogo de sedução que ampara o olhar voyeurista e desejante do espectador. Em “Dos Suicidados” não há esse vislumbre de um limite a superar, há o abismo interior e por isso a intensidade surge de outra ordem – novamente a contradição do texto, não é dança, é outra coisa. É uma fulgurância simultaneamente impessoal e absoluta que se vive, em cena e na plateia, ao longo do espectáculo e ainda, sendo isto, falta-lhe precisão na nomeação verbal deste texto, não a do vocabulário do movimento, é ainda outra coisa. ✎



# fácil estabelecer

## A propósito de: *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*

Cláudia Marisa

### Intérpretes e espectadores: Transportados e transformados

É difícil estabelecer desde quando o ser humano está numa situação de representação. Desde sempre parece ser a resposta consensual: representar é inato à espécie humana. Para falarmos de representação cénica alguns quesitos têm de estar assegurados: primeiro necessitamos de um actante (alguém que desenvolva uma ação) e uma testemunha dessa ação. Um intérprete constitui-se como actante a partir do momento em que um espectador (observador externo) o olha e o considera “mágico”. Mas, para que tal aconteça, o observado (intérprete) terá de ter a consciência que representa um papel para o seu observador. Desta forma, a situação dramática está claramente definida. Quando esta convenção fica estabelecida, tudo aquilo que o observador faz ou diz pertence ao domínio do mágico e da ficção. Neste sentido, pensar em discursos artísticos implica uma dupla reflexão: por um lado, falamos de uma linguagem racional e objetiva alicerçada no signo; por outro lado, entramos diretamente no domínio do sentir, do afeto, logo, do inominável, do subjetivo que está além do racional e do científico. A arte, como todo o discurso da subjetividade, pertence ao domínio do inconsciente, fundando o que de mais íntimo existe em cada um; é um pensamento subjetivo, uma metáfora do indizível. Tendencialmente negamos aquilo que desconhecemos e que não dominamos racionalmente. No entanto, há todo um universo que não percebemos pela razão e que, nem por isso, deixa de existir. Dentro da lógica fenomenológica podemos genericamente afirmar que existem dois reais: um real lógico e racional que é afetivamente desinvestido e pouco mágico, e um outro real inconsciente, afetivamente investido, e que não controlamos. Desta feita, a arte fala sempre de uma realidade afetiva, de um real

magicamente investido, é uma outra lógica sensorial e inconsciente alicerçada no sentir que não se racionaliza, apenas se acredita (tal como a magia). É, como tal, um universo de afetos por excelência, e só nesse sentido é que se pode entender as múltiplas relações que se tecem no ato da criação e da receção. Como sabemos, no universo dos afetos nada é contraditório, uma vez que tudo está integrado ao atribuímos um sentido intraindividual aos acontecimentos. Obviamente que este é um registo comunicacional difícil de verbalizar. Na criação-receção artística deixamos que vários “reais” aconteçam em nós, desafiando frequentemente as lógicas da razão. Para o investigador que se propõe estudar o discurso artístico não basta olhar para a obra, enquanto objeto de estudo, mas igualmente ter em si a maleabilidade de devir um outro, ser a um tempo criador e espectador. Como defende Merleau-Ponty (1945), a arte tem uma função metafísica, faz parte de um domínio de intimidade e de proximidade. Vivemos hoje em dicotomia constante: por um lado defendemos a subjetividade, racionalizando-a sempre; por outro lado fugimos constantemente de um discurso inconsciente e mágico, que, por excelência, é a génese do discurso artístico. Existe no ato de criação-receção da obra de arte o retomar, a um tempo mítico e cíclico, um *devir* uno com o outro, ainda que num plano de ficção e metáfora. Uma representação espetacular instaura, necessariamente, um espaço dialético de subjetividade. Naturalmente, há sempre um movimento que não é passivo, mas, antes, criativo no ato de desejar ou de sentir. Sabemos que a motivação para uma qualquer ação depende sempre do investimento afetivo que nela operamos. Da mesma forma, o efeito de uma obra de arte depende do nosso investimento afetivo, do facto de acreditarmos naquilo que nos está a ser dito. Nesse sentido, a receção passa inevitavelmente por um discurso sensorial, pelo desejo da magia.

É, por tal, um discurso do inconsciente que legitima os mecanismos do consciente. Aqui temos a diferença entre os pressupostos da psicanálise, que pretende tornar o inconsciente num discurso consciente e racional, e o discurso artístico que opera o fenómeno contrário, deixando que o inconsciente assuma a dianteira e se expresse com a sua lógica própria. No entanto, no discurso artístico, encontramos-nos face a uma estrutura “binária”. Isto porque, se por um lado, aceitamos e assumimos uma outra estrutura de pensamento, alicerçada no inconsciente e que nos permite a identificação, empatia e *catarse*; por outro lado sabemos-nos em situação de ficção, em que cada um desempenha um papel, mas que, tal como um ritual, tem as suas regras e tempos próprios. Daí que nunca aconteça a fuga, nem os mecanismos de descontrolo. Com efeito, durante um espetáculo passamos a estar sob a égide da fé e da crença, mas é um contrato com duração definida. Será exatamente essa “segurança” que permite o contacto emocional com a cena. Como refere Turner (1992),

“Self is presented through the performance of roles, through performance that breaks roles, and through declaring to a given public that one has undergone a transformation of state and status, been saved or damned, elevated or released. Human beings belong to a species well-endowed with means of communication, both verbal and non-verbal, and, in addition, given to dramatic modes of communication, to performance of different kinds.” (p. 82)

Falar em magia ou crença, como já afirmamos, faz com que automaticamente se entre no plano do “não-científico” e esse é o derradeiro anonimato da criação artística. Demonstramos sempre resistência em lidarmos com realidades em relação às quais não temos provas objetivas. No entanto, o discurso artístico é da ordem dos afetos, povoado de seres fantásticos e mágicos que fazem sonhar. Evidentemente, um sujeito não é só um, é uma multiplicidade de *eus*, de personagens, como afirma Goffman (1993), que falam de nós e através de nós. Mas para que este processo de alteridade possa acontecer é necessário que o pensamento esteja disponível a receber a fantasia e o sonho, logo, a ser um pensamento mágico, e o sujeito que o pensa, feiticeiro. É necessário uma aproximação ao objeto, ainda que este se torne fragmentário e parcelar, porque subjetivo, e desta feita o objeto desaparece enquanto objeto. Esta é a proposta de Merleau-Ponty (1945) em relação ao corpo. O filósofo defende que se falamos de corpo não podemos distinguir sujeito e objeto, uma vez que a experiência do corpo se opõe ao movimento reflexivo desse mesmo corpo. Daí encontrarmo-nos sempre na impossibilidade de enunciar uma linguagem pura do corpo, uma vez que uma linguagem do corpo radica no facto inalienável de se estar num nível conceptual, simbólico e representativo. Este esforço

da subjetividade implica deixar que o objeto se torne sujeito em nós; é um movimento de entrega e, simultaneamente, um movimento de certa passividade, de escuta da interioridade, (da nossa e do outro), implicando um trabalho de recetividade e de acolhimento. Assim entendida, a relação intérprete-espectador tem algo de oculto, de mágico, de irracional, que ultrapassa a nossa capacidade de compreensão. Ou acreditamos nesta relação “estranha” e a vivemos, ou tentamos objetivá-la num discurso racional e não a aceitamos. Será o discurso do imaginário que faz com que o *devir outro* seja possível: é o princípio da homogeneidade, a ligação primitiva com o outro, o sincretismo sujeito-objeto. Em contexto espetacular artístico, o real é um referente, mas não condição de existência. O fascinante não é o Ser, mas o *devir* um Outro. Isto é tão válido no discurso da criação, como da receção.

#### Da existência de universos mágicos

Quando falamos de discursos artísticos, será que estaremos sempre a falar de um universo mágico? Mesmo que isto não seja verdade, porque depende do que entendemos por mágico, falamos sempre de um discurso interior, do domínio do inconsciente, ainda que coletivo. Como exporia Morin (1973), é característico da espécie humana a adaptação ativa e recriadora; é-lhe por isso inata a capacidade de sonhar mundos irrealis e concretizá-los, ainda que parceladamente. Quando falamos do ato de criação, falamos da existência de um sujeito que pensa um discurso do desejo. Mas esse discurso não é, como vimos, um solo, quanto muito será solilóquio. Há sempre uma multiplicidade de corpos a falarem em nós: esses corpos não são o nosso, não somos nós que os escolhemos, somos antes escolhidos pelo desejo desses outros habitarem em nós. Desta forma, seremos sempre “sujeito” e “intérprete”. Nada é verdadeiramente nosso e, no entanto, é pelo nosso corpo, através dele, que se materializa uma identidade, logo somos também “sujeito” de algo, que é a nossa criação e nosso testemunho. Efetuamos, assim, um movimento de retorno à nossa subjetividade: construímos a nossa história a partir de outros corpos, porque não poderia ser de outro modo. No entanto, voltamos a afirmar, esses seres corpóreos que nos habitam, são uma outra vida, somente falam em nós, pensam e sentem em nós, mas são-nos exteriores, são de outra ordem, apenas usam o nosso corpo para se exprimirem. Daí não sermos sujeito mas agentes de criação. Quando a criança brinca ao “faz de conta” diz, através do jogo teatral, o que precisa que seja dito; o mesmo se passa no ato da criação artística, integramos o real desejante nesse outro real que é a vida, abrindo-se horizontes de expectativas para mundos possíveis. As artes do palco estão alicerçadas em dois mundos distintos que comunicam pela cena. Há que distinguir o sagrado da cena e o profano da plateia. Existe uma fronteira, uma linha

difusa de separação, que marca a divisão entre a cena e a sala. Torna-se impossível destruir esta linha de demarcação cena-sala, fronteira física e mental. Podemos, então, afirmar que o jogo cénico acontece neste frágil equilíbrio, no limite da sala e da cena, num equilíbrio e desequilíbrio instável. Existe um momento especial: a extinção das luzes e a aceitação dos papéis estabelecidos entre a sala e a cena – é o rito fundador da cerimónia espetacular.

Et la représentation commence. La scène s’illumine. On est passé d’un monde à l’autre. Ou plutôt, la vie a basculé sur son axe : elle était du côté de la salle, elle est maintenant sur la scène. Pendant un couple d’heures, le spectacle va être notre seule réalité. (Dort, 1995, p. 95)

#### O Intérprete enquanto categoria dramaturgica

No centro de toda a relação espetacular está o intérprete, sendo que qualquer dramaturgia do corpo principie pelo estudo do mesmo. Sabemos, à partida, que a análise do intérprete é determinada por categorias históricas e estéticas que traduzem diversos modos de significação do corpo cénico. Para uma dramaturgia do corpo é fundamental ter em atenção as descrições semiológicas das componentes da atuação/representação. A dificuldade, quando se tece esta análise, está em não fragmentar excessivamente a *performance* em especialidades estanques, perdendo assim a globalidade da significação. Para apreender a figura do intérprete, tendo por base um registo dramaturgico, necessitamos, em primeiro lugar, de uma “teoria das emoções”. Note-se que o registo de emoções em cena é extremamente complexo de investigar, até porque o intérprete define-se, emocionalmente, por padrões não muito visíveis. Em palco, as emoções não têm necessariamente de ser reais ou vividas, mas têm de ser visíveis e legíveis, isto é, semioticamente identificáveis. À partida, este processo implica convenções e códigos de representação de sentimentos. Podemos identificar dois movimentos distintos na abordagem da emoção: ou seguem uma teoria/perspetiva de domínio verosímil e psicológico (através da improvisação como método de pesquisa, por exemplo) ou, então, correspondem a uma estética que padronizou e codificou a representação de uma emoção (como é o caso da técnica de dança clássica, da técnica *clown*, da ópera, entre outras). Refira-se que no quotidiano é inato ao humano uma codificação de um padrão de representação emocional. Isto é, a expressão emocional do ser humano reúne traços comportamentais que são identificadores de uma emoção: o sorriso, o riso, o choro, a movimentação do corpo, os gestos das mãos, entre tantos outros. O discurso cénico mais não faz do que criar um discurso do corpo, através do qual figuram comportamentos identificáveis que geram gramáticas emotivas. No âmbito da

dramaturgia do corpo, não é importante saber se o intérprete sente de facto as emoções, mas antes se estas são legíveis para o espectador. Como notámos, as emoções são alvo de uma expressão exterior, são codificadas e sujeitas a uma leitura semiótica que no quotidiano se processa mais ou menos de forma inconsciente. Para o intérprete, as emoções concretizam-se em movimento, gestos físicos e processos mentais que o motivam na dinâmica do seu jogo, no espaço e no tempo da fábula na qual se inscreve. Note-se, como defende Pavis (2000), que o intérprete contemporâneo não se constrói em imitação e transposição, ele constrói as suas significações a partir de elementos isolados que toma emprestado de partes do seu corpo. Nesse sentido, podemos afirmar que o intérprete não é um simulador, mas um estimulador, uma vez que não mima a realidade, mas sugere-a, recorrendo a uma série de convenções que serão localizadas e identificadas pelo espectador. Em *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, sentimos dramaturgicamente o corpo dos intérpretes (Francisco Pinho e André Araújo) e todas as emoções que dele deriva. As suas ações existem, também, na perspetiva do olhar do *outro* – testemunha da existência dos intérpretes – que lê e interpreta os indícios fisicamente visíveis em cena. Francisco Pinho e André Araújo implicam-se emocionalmente através da utilização concreta e virtuosa do corpo. Em certos momentos, os corpos em cena dos intérpretes são alvo de uma concentração e de uma estilização figurada em múltiplas técnicas do corpo, que nos surgem numa representação quase mimética do real.

#### Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade

A fenomenologia, ao dar uma imagem aos processos cénicos, revela-se uma teoria da ação na apropriação do espetáculo. O pensamento fenomenológico parte do pressuposto de que toda a experiência fenomenal e percetiva possui uma forma que reúne um todo organizado com contornos desenhados e hierarquizados, uns em relação aos outros. Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela consciência como uma realidade e identidade, existe por si só, como um projeto do mundo, que o sujeito não possui, mas ao qual não se cansa de dirigir. O mundo fenomenológico não é o do ser puro, mas o do ser que surge da intersecção das suas experiências com as do outro. Desta forma, o real é para ser descrito e não construído, logo não se pode assimilar a perceção na ordem dos atos do julgamento. A todo o momento o nosso campo percetivo está sujeito a uma série de impressões tácteis fugazes que se devem analisar, mas sem as confundir com o plano dos sonhos. O real é, assim, um tecido sólido, não esperando os nossos julgamentos para existir e ter sentido. A perceção não é uma ciência do mundo, nem mesmo uma tomada de posição deliberada, mas antes é a base sobre a

# Intatión come

qual todos os atos e fenómenos se desenrolam e são, depois, tomados como pressupostos pelo Eu. O espetáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Merleau-Ponty (1964) considera que, apesar do mundo social estar organizado de acordo com regras objetivas e objetiváveis, estas não dão a chave de compreensão do mundo. Daí que o pensamento objetivo mais não seja do que um efeito ou produto de certas estruturas sociais, não tendo “direito” sobre outras. O pensamento objetivo deve ser tomado pelo que é – um método que fundou uma ciência. Da mesma forma, defender uma ciência reflexiva que não permita aceder aos atos espirituais é fazer uma ciência redutora e limitativa, resistindo assim à hipótese de inexistência, reduzindo o nosso contacto com o ser, reduzindo o verdadeiro ao verosímil e o real ao provável. Como refere Merleau-Ponty (1964) “por certo recalamos o mágico na subjetividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos” (p.34). Quando a partir do prisma da sociologia da arte questionamos o humano nas suas múltiplas vertentes, o pensamento objetivo revela-se redutor, uma vez que as regras da objetividade nem sempre se aplicam ao humano que se caracteriza por domínios da fé perceptiva e da crença. A certeza que tenho de estar vinculado ao mundo por meu olhar, se o deixar errante, já me promete um *pseudo* mundo de fantasmas. A nossa percepção e a nossa presença perceptiva no mundo estão além do juízo positivo ou negativo, de críticas e opiniões negativas. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Portanto, perceber e imaginar são apenas duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o

mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta é a sua única verdade, sendo que a fé perceptiva é a forma mais certa de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a ciência como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas. Nesta aceção, a questão à qual *Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade* tenta responder, é anterior à nossa Vida e à nossa História. Nesse sentido, parece-nos que Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão na demanda de uma “redenção para a morte e um lugar da vida” deixam falar em si uma multiplicidade de outros Eus que têm percepções diversas, sendo que os outros são apenas frutos de uma experiência sensível cuja validade nunca se poderá provar. Face ao *Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade* apraz-nos dizer que “O poder do símbolo é tal que um círculo traçado na terra se pode transformar numa prisão” (I Ching) <sup>48</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Dort, B. (1995). *Le jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L. .

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

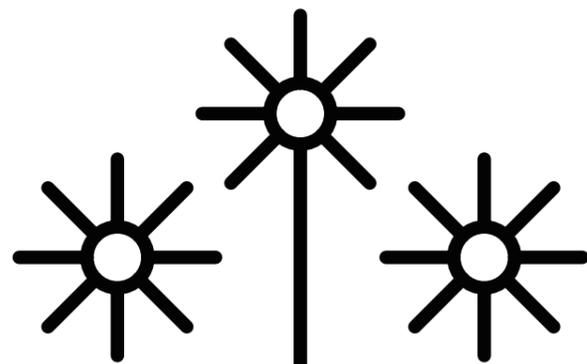
Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. (2002)

Merleau-Ponty, M. (1964). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. (2003)

Morin, E. (1973). *O paradigma perdido: a natureza humana*. Mem Martins: Europa América. (1988)

Pavis, P. (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Turner, V. (1992). *The anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.



# Viagem ao interior da paz

Ezequiel Santos

Uma estranha resistência tomou conta de mim à hora de escrever este texto. Intrigado por delongas tão pesadas no fardo de cumprir tal reflexivo ofício fiz uma viagem ao interior de mim mesmo.

E o que encontrei dentro de mim foi uma paz absoluta: onde eu julgara plantada a cadeia da indolência mais destemperada encontraria eu, como se me não conhecesse já, homem galgado para a meia-idade e bem conhecedor em carne e em espírito dos hamletianos “coices que o mérito paciente recebe dos indignos”<sup>1</sup>, encontraria eu, digo, a mais pura experiência em que os pincéis de um Deus generoso pudesse salpicar de azul toda a luz do espaço formando um céu de paz.

De onde me viria este fascínio de descobrir um mundo invisível de acção por detrás da mais pacífica das quietudes? E que saboroso era o ventilar desta espera. Vertigem voluptuosa que, em fazendo-me cair de espanto para um mundo novo e em movimento, me mantinha de pé, e em sossego me permitia ver um vento agitador de almas.

Algumas outras vezes vivi uma paz assim. No ar amplo da cidade de Hiroshima, talvez. Ar feito de água, flores de cerejeira e de fogo, dando substância a uma paz que se figura na gentileza dos olhares humanos: a presença de torrentes de luz branca, reconciliadora, como um véu de milagres que nos tapasse a todos. E retirado o véu, presente-passado-futuro mostrariam os lugares do inferno.

Algumas outras vezes vivi uma paz assim. Quando um gato escolhe vir para o meu

colo, talvez, num regaço de vibração ronronante e pelo macio. Gato ou gata que me fita com o olhar mais esclarecedoramente puro e sem julgamento e a tal ponto que posso logo envergonhar-me da minha condição humana. Da paz do entendimento entre espécies, ou talvez, do mesmo ser vivendo em espécie e universos diferentes. Que sabemos nós dos universos que se vislumbram quando o mesmo gato salta e arqueia o seu dorso elástico defendendo-se dos perigos invisíveis à percepção humana?

E nos momentos a seguir ao amor? Sim, também vivi uma paz tão perene que me esqueci dos efeitos do futuro. E como não se pode confiar na paz da impermanência, logo as doçuras do amor, cujos instrumentos da energia em carne deixarei ao critério de quem o quiser imaginar, se desenlaçam numa lista de desafectos e de mal-entendidos que nos tocam de sofrimento, antes mais cedo em juventude do que mais tarde na sapiência dos anos que duram.

E assim, com a mesma consequência de quem mastigasse notícias literárias em vez de papas de aveia, continuaria a expor a minha colecção de episódios de paz e do seu reverso. Mas regressemos antes a temas mais laboriosos e instructores de todos nós, cidadãos transientes no arco entre o nascimento e a morte. Laboriosos, ou talvez, afinal não seja tão necessário trabalhar. Ou talvez o maior trabalho esteja encerrado na quietude. A paz presente-se na ausência de acção.

E que valores e vigores haverá na ausência de acção, ponto primeiro para organizar o pensamento. E porque discorro eu sobre as virtudes da não acção? Ponto segundo, com a mesma pretensa finalidade.

1. SHAKESPEARE (1975). “Hamlet”, Acto III, Cena I. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo, p.102, Tradução de Ricardo Alberty.

### 1. Que valores e vigores haverá na ausência de acção?

Em resposta, crio um sonho que se realiza num teatro sublimado, aqui mesmo em frente à vista: eu em reunião num salão de chá com as Alegres Comadres de Windsor e Aleister Crowley estimulados pelo espírito que se liberta em vapores da bebida acobreada, proclamamos muito alto, ainda com migalhas de travesseiros de Sintra e de scones colados aos lábios, não o verso “Gerente! Este leite está azedo!” como Mário Cesariny bem diria<sup>2</sup>, e sim:

— Escutai, ó gentes ignotas de pastelaria. Adão e Eva foram expulsos do paraíso, porque descobrindo o prazer pelo sexo não procriativo perceberam o poder dos seus corpos e deixaram de ser meros reprodutores do projecto de Deus. Descubrem pelos sentidos e pela sensualidade o infinito, a luxúria plena que torna a impossibilidade em possibilidade.

E, de uma feita, chega a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, os quais, trazidos em nuvem sulfurosa desde 1923 por uma máquina do tempo, apresentam a sua campanha moralizadora contra a publicação de “Canções” de António Botto e “Sodoma Divinizada” de Raul Leal:

*Sodoma ressurge nos livros e nos escritores, nos espíritos e nos corpos. Atingiu-se a última abominação, aquela que nas tradições bíblicas fazia chover o fogo do céu.*

*Urge a reação pronta e implacável. À frente dela se levanta a nossa mocidade forte e resoluta. Nas nossas mãos brandimos o ferro em brasa que cicatriza as chagas.*<sup>3</sup>

Imediatamente se escutaria a voz de Raul Leal vinda do interior do bule de chá:

*Não será pois preferível os srs. viverem por enquanto, como eu outr’ora vivia, apenas na meditação e no estudo, com o fim de formarem superiormente o seu espírito para só depois de elle estar preparado agirem na Vida, só então a podendo compreender?... Bem sei que os tempos são outros, surgindo demasiadamente convulsivos para permittirem um quietismo absoluto da parte dos novos; mas eu também não pretendo para elles esse absoluto quietismo exterior que eu, vivendo n’outras condições de vida, podia possuir, só sendo intensa, e então extraordinariamente intensa, a minha vida interior; o que pretendo é que se manifestem um pouco menos e meditem mais, pois de outro modo não só deixarão informe o seu espírito, mas também se tornarão ridiculos aos seus proprios olhos futuros por terem procurado agir profundamente numa vida que pela sua pouca idade não podem compreender.*<sup>4</sup>

Sublinhemos: Meditação e estudo; estar preparado para agir, e só aí, quando se puder compreender, então agir; quietismo. O quietismo autêntico que se opõe ao quietismo exterior e disfarçado.

Existe a acção esclarecida, e a não-acção (*otium*) que lhe fomenta a coerência de um agir em compreensão. Enquanto a mera acção pela acção apenas produz confusão. Assim pensava Séneca, filósofo estoíco, adepto de austeridades físicas e de ausência de requintes gastronómicos como modo de tornar o espírito ágil e robusto e para quem a acção seria o resultado de um compromisso ético, a acção realizável sem vaidade, com um propósito de elevação, dignidade e bem da comunidade. Enquanto a inacção não passaria de mera preguiça física ou intelectual. Em as cartas a Lucílio – *Epistulae morales ad Lucilium*, escritas no primeiro século da nossa era, recomenda ao seu discípulo:

*... abriga-te no teu ócio, mas coloca o teu ócio ao abrigo dos demais. Podes estar certo de que, procedendo assim, te conformas, se não com os preceitos, ao menos com o exemplo dos mestres estoícos,.... Não te será vantajoso anunciáres publicamente que vais professar a tranquilidade da vida filosófica: atribui antes aos teus propósitos uma outra motivação, por exemplo, a falta de saúde, a falta de aptidões, a indolência! Fazer do próprio ócio motivo de vaidade é uma ambição sem sentido.*<sup>5</sup>

### 2. E porque discorro eu sobre as virtudes da não acção?

Em “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” há não-acção e acção esclarecida que resulta numa superação redentora. Diz-nos o filósofo chinês Lao Tsé no “Tao te King” – Livro do Caminho e do Bom caminhar, cujos ensinamentos mais antigos datam de meados do séc IV ao III A.C., que o Tao nos fala do vazio que tudo contém, parecendo não conter nada: é sempre não fazendo nada que se agarra o mundo:

*“Na aprendizagem, o agir aumenta todos os dias. No Tao, o agir diminui todos os dias. Diminui e volta a diminuir Até se alcançar o sem agir. Um sem agir em que, no entanto, nada fica por fazer. Influencia-se o mundo Sempre sem nada fazer. Enquanto houver que fazer, Não será possível influenciarmos o mundo.”*<sup>6</sup>

Em “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” vive-se uma redenção final.

Dois corpos, pausados em princípio e dispostos frente-a-frente, logo se tocam com a força de um lutador de *sumo* transformada em afecto e em desejo e adoração mútuos. Tocam-se, raspam-se, apertam-se e realizam acrobacias que tornam paradoxal o movimento: eis um corpo que, deitado noutro corpo vertical e à altura do coração, amparado e erguido pelos braços desse outro que o faz subir até à altura da sua cabeça vê-se, no entanto, descer, como o movimento de uma roda de carruagem que se percebe a girar no sentido contrário ao da estrada. Os corpos esvaziam-se em água e temperatura, o chão é a superfície de um submundo, vertigem, suicídio, sombra a medo pronunciada.

O movimento, bem o sabemos, é pensamento em acção.

Sade, Genet, Artaud, Bataille, Raul Leal e outros poderiam viver nesta cena, o exorcismo dos corpos dos intérpretes é imparável. O final da peça é arrastado até ao meu sofrimento como espectador e ao eu querer tanto fazê-los parar... aos intérpretes, agitadores do pensamento e iluminadores dos caminhos onde se expõe o contrário à norma das coisas, ou se

parece explicitar o que se julga marginal e é praticado, seja a sodomia ou o suicídio, ou o que se julga sombrio e que marca a vigília do quotidiano, porque todos os dias morremos um pouco até ao sopro final.

O que emerge nestes autores literários e anatomistas do escárnio e que é da ordem da estética? O conciliar do bestial, o vício e a necessidade inerente à criação da obra chegando a uma resolução literária que obedece a vários princípios consubstanciados com consequências severas na vida dos seus autores, quase sempre transformada numa *body-art* de tinta e pergaminho feito pele humana em tortura, prisão, marginalidade.

A estética da ideia torna-se obra, torna-se vida. Numa inexistência de hierarquização temporal, não há saudades do passado nem do futuro: é-se em permanência na sombra e no proibido, conhece-se o escuro, o autor vive o degelo da revelação por isso ela é actuada no suicídio que é o gesto coerente do tudo e nada. Usam lâminas de punhal, cordas, tripas e sangue, fezes e urina, perante sociedades surdas e sem saliva e incapazes do limiar do registo ético, pois que se recusam a questionar os fundamentos de uma outra moralidade para além daquela da sua própria invenção reguladora dos vícios eleitos e convencionados.

E em transmutação, o que fazem estes corpos de ideias que me deixam ver o espaço, a personagem sempre invisível da dança como no-lo recordavam os coreógrafos do expressionismo alemão? Eles são generosos até na maior das mentiras, porque são na verdade o mesmo corpo vivido em universos distintos. A mão que agarra o outro segura-se afinal a si própria. Caminha, enrola-se, come-se de fúria, vomita-se de ânsia e penetra-se com os próprios dedos e através da pele até chegar à asfixia ou até perecer num *seppuku* imaginário. Se acreditarmos que todo o pensamento se materializará, aqui ou algures, então, num universo paralelo, sempre que estes intérpretes estão em cena, muitas outras formas de vida deverão perecer, ser assassinas talvez, ou estarão a ser resgatadas das trevas multidimensionais.

E quase no final, eles, os intérpretes, deixam que eu respire e viva a minha exaustão, atirado do conforto da cadeira do teatro para o furacão de todas as possibilidades e todos os gritos por ecoar. Será esta a vivência última da filosofia do desporto pretendida por Raúl Leal? Os olhos deste homem duplicado vêm, e antes do final transformam-se em faróis penetrantes, as pernas caminham e as pregas da pele mostram-se e são-no em tinta e papel de uma boca que não fala.

Estes são corpos que se prepararam para agir e que no seu termo nos devolvem a quietude da sua intenção, um gesto de quem sabe chegar ao vazio da espontaneidade.

2. Alusão ao poema “Pastelaria”, de Mário Cesariny, de acordo com a página 16 da edição “*Nobilíssima Visão (1945 – 1946)*”. Lisboa: Mário Cesariny (1991) e Assírio e Alvim.

3. Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa (1923). *Dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa. Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal*. In BARRETO, José (2012). Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*: 2 (O./Fall 2012), pp. 246-247.

4. RAUL LEAL (Henocho) (1923). “*UMA LIÇÃO DE MORAL AOS ESTUDANTES DE LISBOA E O descaramento da Igreja Catholica*”. In Barreto, José (2012). Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural*: 2 (O./Fall 2012), pp. 253.

5. LÚCIO ANEU SÉNECA. (2014). “*Cartas A Lucílio*”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 257-258. Tradução, Prefácio e Notas de J. A. Segurado e Campos.

6. LAO TSE (2010). “*Tao Te King Livro do Caminho e do Bom Caminhar*”. Lisboa: Relógio D’Água Editores, p. 181, Tradução (a partir das fontes chinesas) e Comentários de António Miguel de Campos.

Integrou-se o obscuro, o paradoxal redentor. No final, o silêncio de toda a peça deixa-se finalmente escutar na paz. Um objecto de luz e vidro que sempre esteve suspenso deixa antever um portal para outra consciência, ou talvez os esteja a abençoar. Poderia ser um espírito? Ou um “jogo de poderes tornados visíveis” no discurso de Susanne Langer acerca da arte da dança enquanto potência que molda uma relação de forças internas através de corpos e de símbolos presenciais.<sup>7</sup>

Há agir e não agir. Num relance imagino a intervenção performativa de Raul Leal, em 1910, de fato branco e dourado imóvel em palco<sup>8</sup>, deixando que os espectadores sentissem a intensidade da não-acção. Ele sabia-o já, 64

7. LANGER, Susanne. (1967). *“Feeling and Form: A theory of art”*. London: Routledge & Paul Kegan, Limited, pp 185.

8. LOPD, Rui (2019). Comunicação pessoal no 2º Encontro Debate “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, FLUP, 27 de fevereiro.

9. LOUPPE, Laurence (1989). *La traversée des vanités ou le project chorégraphique*, in *La Danse, Naissance d’un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Val-de-Marne: Editions Armand Colin/Conseil Général du Val-de-Marne/ Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne 1989. Pp. 40-46.

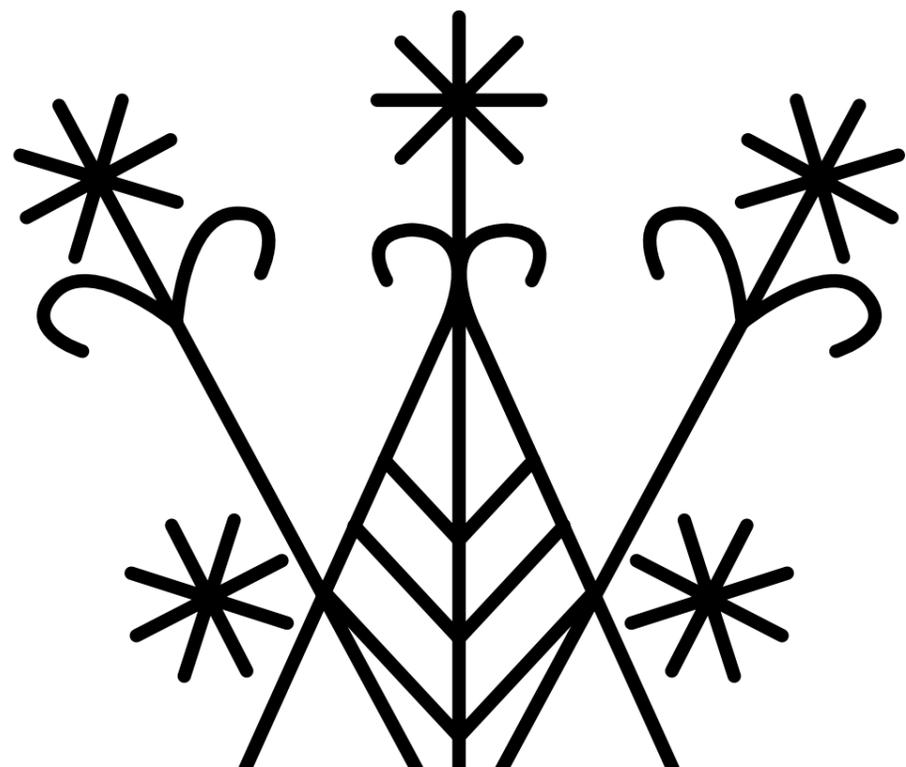
10. DANTO, Arthur. (2000). *L’Art contemporain et la clôture de l’histoire*. Paris: Editions du Seuil.

11. “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”, de 2015; “Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre”, de 2017; “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, de 2019.

anos antes da performance de Douglas Dann, “101”, no período *The Grand Union*, permanecendo 4 horas imóvel no seu *loft* nova-iorquino.<sup>9</sup> Raul Leal antecipou a *Brillo Box* da dança, ou seja: a necessidade de inaugurar um impasse na teoria da dança, apresentando pontos em comum com as artes plásticas na proposta futura de Danto<sup>10</sup>: a tarefa de definir a dança caberia doravante aos filósofos dando liberdade aos criadores de produzirem qualquer obra, de acordo com a sua crença e numa co-habitação de visões artísticas.

Por isso, que me sobra a mim dizer depois disto? Foi-me oferecida a paz, então. Estes homens representaram um sacrifício salvífico para mim. Acção e não acção são os contrários de uma mesma unidade. Tanto em Séneca, o velho, quanto em Raul Leal a não acção é o caminho das estrelas. O espaço sideral, a última fronteira, é afinal interior e não é derradeira, pois o infimo congrega o infinitamente grande.

Sim falta ainda uma palavra, avisado como fui pela intuição, a qual todos os feiticeiros, génios e loucos bem sabem por que admirar. A não acção, pico propedêutico da acção esclarecida de sentido, contém em si mesma uma ética. A essa finalidade não posso eu responder, embora esteja grato pelo empreendimento: leituras, debates, ensaios, partilhas à volta de uma mesa tornaram celular a literatura, a filosofia, a vontade, e o treino físico das células emancipou-se, agora e ao longo de um processo de 3 criações<sup>11</sup>: por isso, ao par de autores pergunto: o que nos quiseram fazer ver? E para onde nos levarão agora e de futuro os vossos caminhos? ✦



# Herdeiro infiel

## O corpo na dissolução do tempo: três momentos de tradução e de alusão

Hugo Monteiro

### I. Antes do antes

i) Pedem-te atenção a uma pesquisa coreográfica: “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”. Solicitam-te a memória de um escritor que há muito não visitas, no contexto de uma linguagem artística que não frequentas regularmente. Está em causa um momento, apesar de tudo “académico”, cuja designação, “encontro-debate”, reclama uma postura de aproximação (na palavra “encontro”), senão mesmo de uma confrontação (por mais domesticado que esteja o termo “debate”).

Sentes no desafio a antecipação de um risco que te agrada. Desde logo o próprio risco, densificado pelo desconforto de uma deslocação. Aliás, uma tripla deslocação: a linguagem, que não domina; a escrita, que há muito não revisitas; o debate em torno de uma linguagem e de uma escrita, que deves aprender, reaprender, reaprender.

Estás então *antes do antes*, tentando adaptar-te inutilmente a um elemento desconhecido, como um peixe fora de água e com uma inquieta vontade de silêncio.

ii) Sabes, por outro lado, que este desconforto e esta vontade de silêncio têm uma sabor admirativo. Admiras desde logo a entrega ousada, atrevida – insurreccional, como toda a escrita que se preze! – do Hugo Calhim Cristóvão e da Joana Von Mayer Trindade a essa pesquisa coreográfica, que se revela na tua interpretação como uma certa responsabilidade de tradução. Cabe-te também traduzir e, ainda que no des-

conforto, é admirativamente que te entregas à tarefa. Mesmo que toldada pelo desconforto, mesmo que habitada por uma vontade de silêncio, mesmo que desejando-se “obcecadamente literal”, como sublinhava Sophia a Jorge de Sena<sup>1</sup> toda a tradução admira em silêncio. Toda a tradução reclama uma passagem de fronteiras que qualquer habitante de fronteira – que é todo o amante de Literatura, mas não necessariamente todo o Filósofo – reconhece como difícil. Toda a tradução dita uma passagem silenciosa e longínqua, que admira à distância a travessia, a ventriloquia, entre o texto e a linguagem da dança e da coreografia. Vemos ao longe e experimentamos ao perto, o que na nossa linguagem quer dizer o mesmo. E é nesse desconforto, na obrigação de uma passagem a salto face ao risco de uma tradução abusiva, que chegamos ao momento antes. Ainda antes.

### II. Ainda antes

É uma verdade adquirida, mas nem sempre se revela fácil assumi-lo: não existe fruição *ex nihilo*. Mesmo no momento antes estamos já em recomposição e escrita, na difícil condenação de um herdeiro infiel. Neste caso é possível assinalar um momento empiricamente determinável para este processo de fruição impura. Leio, na sinopse:

«Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade» conjugou eixos de pesquisa entre filosofia, ficção literária e composição coreográfica. O primeiro seguiu o Raul Leal de «Sodoma Divinizada», que contrapõe à Saudade a Vertigem e a Luxúria.

1. “[...]por mim só creio na tradução obcecadamente literal. [...] Quero traduções mas que deixem em branco o vazio entre duas línguas”. BREYNER, Sophia de Mello – Jorge de SENA, *Correspondência 1959-1978*, Guerra & Paz, Lisboa 2010, p.138.

Leitor pouco frequente de Raul Leal, foco-me na possibilidade desta contraposição: entre Saudade e Vertigem; entre Saudade e Luxúria. Penso na Saudade como nome concreto para o que Eduardo Lourenço baptizou como “fascinação temporal”, colocada como proximidade sensível de um tempo esfíngico, irredutivelmente secreto mesmo na proximidade, vizinhança de um segredo experimentável muito para lá da “mera complacência do nosso passado”<sup>2</sup>. A Saudade enquanto experiência é a impossibilidade de um pleno presente, a espectralidade como tempo reconstruído... mas sempre Tempo, mesmo na ideia da sua descontinuidade.

Do outro lado, a experiência e sentimento do espaço a que, por hipótese meramente intuitiva, talvez pudéssemos chamar “vertigem”, uma vertigem enquanto espaço e espacialidade que se joga contra o tempo, contra as medidas e balanços do tempo. A luxúria é elemento que quase verte esta espacialidade em corpo sublinhando a revolta contra o tempo, contra a demora, contra a duração. Toma-nos de assalto uma passagem de Maurice Blanchot quando, acerca de Sade, escreve o seguinte:

[...] o mundo quotidiano é um mundo onde o tempo existe. É então preciso suscitar estranhos espaços vazios onde os obstáculos estejam suspensos, estranhos oásis onde não houvesse mais tempo, lugares fechados e confinados, prisões onde tudo seja minuciosamente preparado para que sem espera, sem embaraço, com uma exactidão de máquina, o pior esteja sempre presente<sup>3</sup>.

Blanchot fala-nos da “impaciência do desejo”, dizendo-nos a seu modo, e com Sade no horizonte de leitura, a luta intestina entre o desejo e o tempo. Como se o desejo, contra o amor, contra o quotidiano, contra a duração, reclamassem um espaço sem tempo e bradando contra ele.

### III. Agora, no tempo de uma pesquisa coreográfica

i) Repararam que não há momento de início? Nenhum levantar de cortinas, nenhuma marcação de qualquer momento zero. Os intérpretes enfrentam-se já no momento da entrada do público. A altura de entrada em sala é já um confronto com algo que acontece, ou que está prestes a acontecer, que é em si mesmo um momento limiar do que já está a acontecer. Há desde logo a subversão de um início, senão do próprio momento e da sua medida de duração. Repararam que não há música? Até que ponto o tempo de uma música possível (tempo próprio, mas tempo) não refutaria esta espacialidade sem sequência? Repararam que o silêncio aparente reforça e amplifica o choque entre os corpos, a experiência somatizada da altitude e da assimetria, a vertigem?

Vamos então a Raul Leal. Em carta a Mário de Sá Carneiro:

Quero a Força mas a Força Livre de uma Vertigem Astral, que nos arrebate em Vácuo! Detesto o Definido Esquemático duma Matemática Pura! Nesta há só Opressão, as malhas da Alma contorcem-se em agonia escrava. Também há Agonia no Espírito mas a Agonia Livre da Ânsia, do Infinito... A Morte é Supremo Infinito de Vácuo Espiritual é Vertigem, é Liberdade Pura!... Num Vácuo de Espírito se suspende realmente o próprio Vácuo que a forma: Vertigem... Vertigem...!<sup>4</sup>

Como é característico de Raul Leal – de certa forma marcando graficamente o excesso da sua literatura –, são numerosas as palavras maiúsculas. Veja-se o quanto estes e outros quase-enunciados da sua Vertigem convocam também uma espécie de confronto de durações, em que o mundano, a mundanidade, a própria sociedade enquanto instância organizável parecem colidir com o que na Vida é “indefinível, incerto, vertigoso”<sup>5</sup>.

Ergue-se a pulsão da vertigem contra o equilíbrio estagnante da medida, da duração, da paisagem. Coreografa-se uma espécie de verticalidade, de ascese somatizada em conflito permanente, em frustração contínua, em choque. Repararam que está aqui em questão uma espécie de anti-paisagem enquanto fuga de delimitação, de evidência das margens pela tentativa de supressão dessas margens? Uma confrontação que não se resolve no encontro, antes definindo (vertigicamente) o encontro? Uma experimentação convulsiva que quase atesta a impossibilidade da duração? Mesmo no encontro? Especialmente no encontro?

ii) A assimetria, pois... Testemunho dos corpos que, com os outros e em si mesmos, se apresentam, se escrevem, se coreografam de modo furiosamente assimétrico. De forma quase ritual nessa assimetria, como se do rito se tivesse subtraído o seu tempo e a sua duração. Continuemos na lateralidade, na alusão, na vontade desconfortável de um certo silêncio.

Sade, uma vez mais, mas desta vez diante de Roland Barthes.

O teatro é um meio de dar existência textual aos corpos, fora da limitação da referência cultural e do confinamento limitativo da categoria “beleza”. O que Barthes confessa ter alcançado ao assistir a um show travesti num cabaret parisiense é a evidência do limite da possibilidade de descrição do corpo na sua entrada em cena. Esvaem-se as referências, metáforas ou alusões no corpo iluminado pela “inteligência do desejo”<sup>6</sup>. O corpo ilumina-se com a vontade de silêncio.

Talvez não abusemos ao notar que esta inteligência do desejo procede a contratempo, numa precipitação que não se quer durável. Os corpos são em destempo e assim se indefinem, sendo a sua teatralidade a evidência do que têm de inorgânico, de inexprimíveis enquanto *corpos vertigicosos*.

Repararam o quanto toda esta cena, toda a cena de ousadia e de tradução que é esta pesquisa coreográfica, resiste à descrição?

### IV. Depois do espectáculo... Última alusão

Retomas o teu próprio tempo, nas suas bem delimitáveis tarefas e afazeres. É um destes afazeres que te traz, como que num sopro, já vencido o desconforto e a vontade de silêncio, a seguinte passagem de um texto de Judith Butler. Ela surge-nos ao caminho, na urdidura dos acasos que se vão escavando no vácuo das nossas linhas temporais. Escreve Butler, de certa forma em contramão do que aqui parece implicar-se. No entanto, algo permanece nos interstícios de um texto condenado a permanecer como meramente alusivo:

O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne expõem-nos ao olhar de outros, mas também ao toque, e à violência, e os corpos põem-nos em risco de nos tornarmos a agência e o instrumento de tudo isto também. Apesar de lutarmos por direitos sobre os nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos nunca são apenas nossos. [...] O meu corpo é e não é meu.<sup>7</sup>

O corpo difere, diverge, ele próprio alude e ele próprio se debate numa vontade de silêncio, espaço de emergências sem tempo e sem duração. É por isso identidade cindida, divisão e pluralidade, experiência de assimetria e de protesto contra a gravidade, a delimitação e a marcação. Repararam que somos, em todo este processo, fatalmente (re)criadores e (re)criados? E que, neste vício de humilhar a imortalidade, nos posicionamos fatalmente enquanto autores e coautores de um processo de excedência com uma enorme dificuldade de afirmação e de expressão? Como se daqui só restasse, antes, durante e depois, a tradução de um desconforto e de uma vontade de silêncio? ✦

2. LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Relógio d'Água, Lisboa 1987, pp. 36-37.

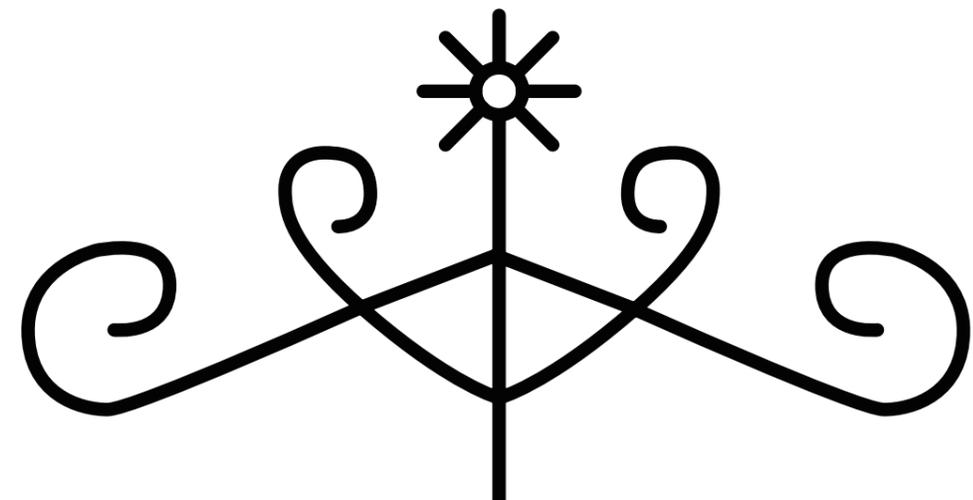
3. BLANCHOT, Maurice, “Quelques remarques sur Sade”, in: *La condition critique*, pp. 83-94, Gallimard, Paris 2010, p. 92.

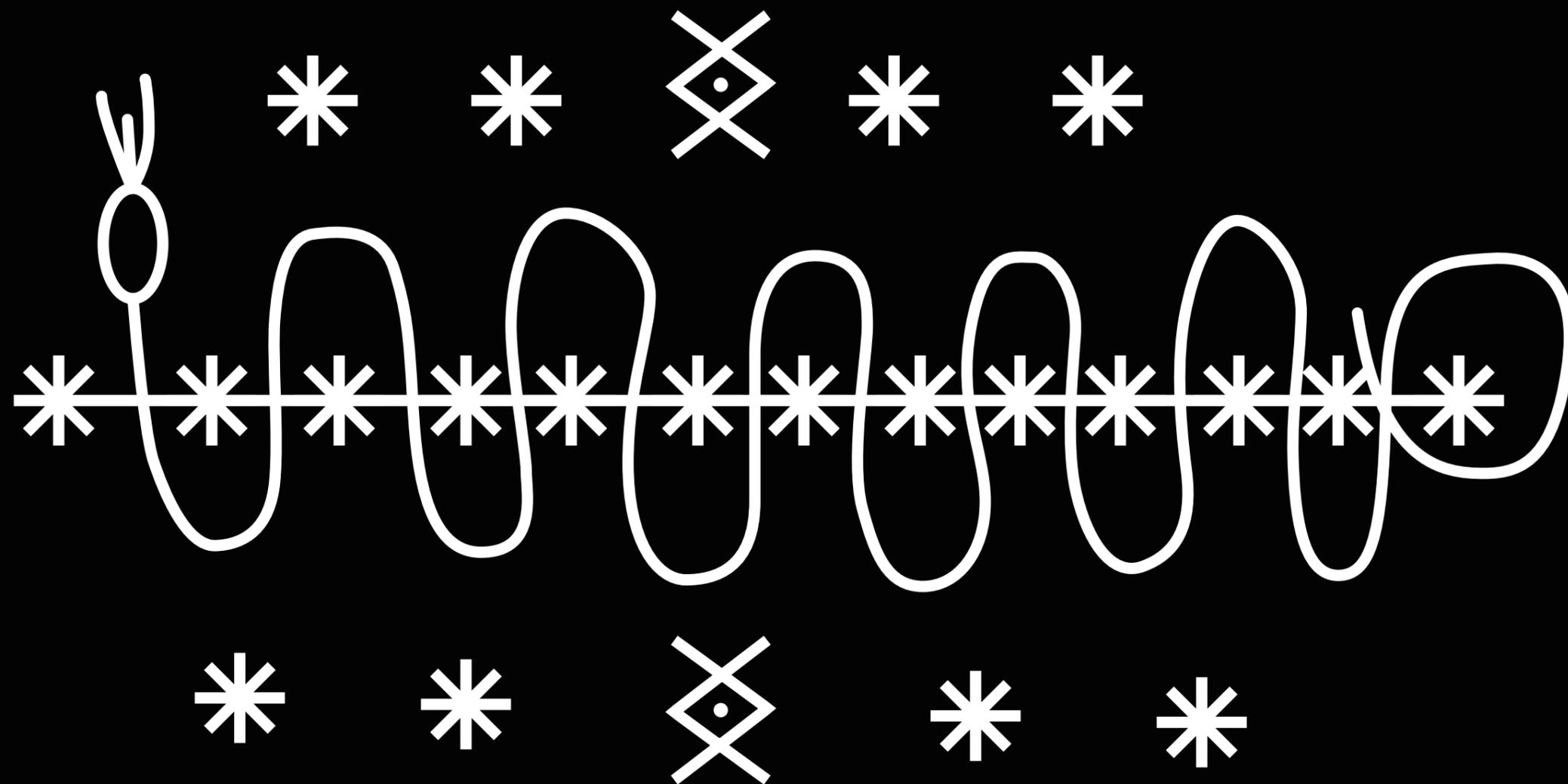
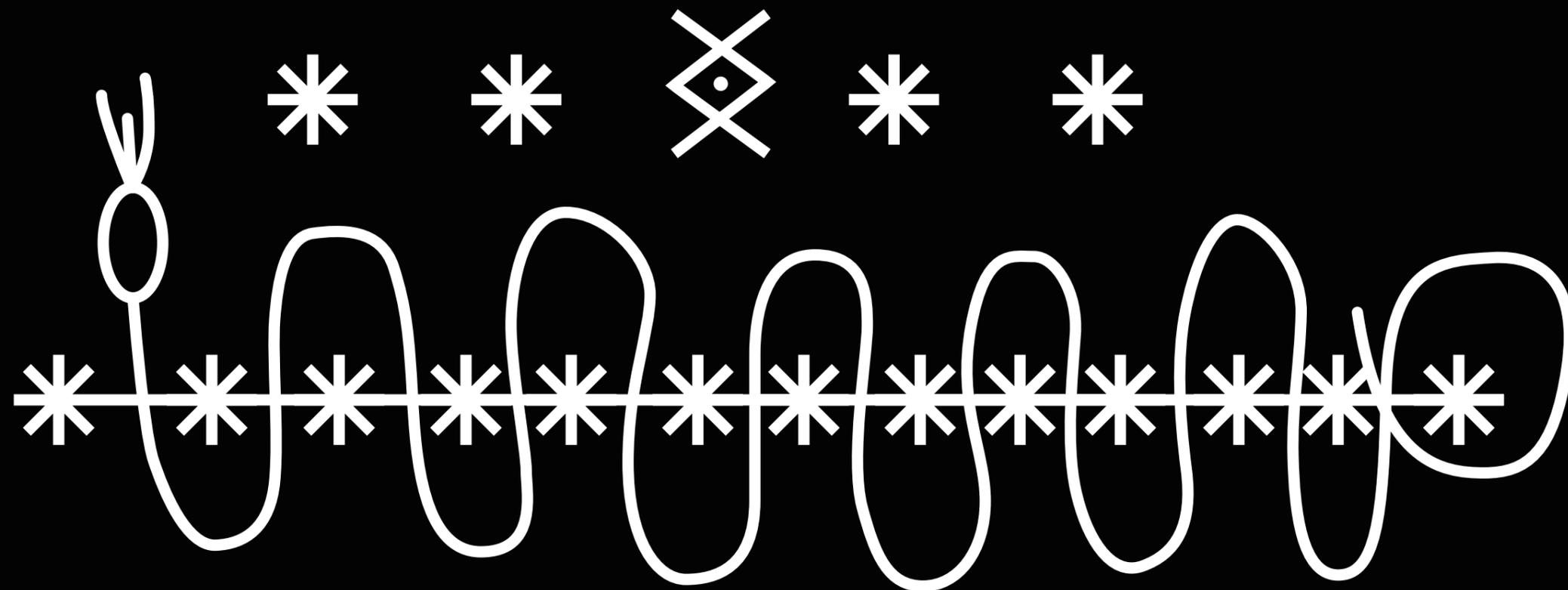
4. LEAL, Raul, “Uma carta de Raul Leal (HENOCH) a Mário de Sá Carneiro”, in MCV (Mário Cesariny), *O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras*, Assírio & Alvim, Lisboa 1996, p. 97.

5. LEAL, Raul, “Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa”, in José Barreto, “Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923”, *Pessoal Plural*, 2 (2012), p. 258.

6. BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Lolita*, Edições 70, Lisboa 1999, p. 128.

7. BUTLER, Judith, *Precarious Life. The powers of mourning and violence*. Verso, London 2006, p. 26.





[A norma ortográfica do texto reflecte as opções da autora.]

nada muda de uma certa maneira, salvo  
uma mudança de vontade,  
uma espécie de salto no próprio lugar  
de todo o corpo  
que troca sua vontade orgânica  
por uma vontade espiritual,  
que quer agora não exactamente  
o que acontece, mas alguma coisa  
no que acontece  
Gilles Deleuze, 2003: 152

## poemaACONTECIMENTO, um encontro entre a palavra e o corpo

Ana Mira

### Resumo

A dança japonesa do pós-guerra (Segunda Grande Guerra Mundial) de Ohno Kazuo (1906-2010) e Hijikata Tatsumi (1928-1986), o Butoh, chega-me através de documentos escritos, fotográficos e cinematográficos<sup>1</sup>. Ela é violentamente poética, imprevisível, inquietante e nua. O desejo de a experimentar, mesmo que desprovida da história, do lugar e dos seres humanos que a originaram, surge acompanhado da exigência de uma transmissão mágica, isto é, efectiva e sem mediação, com um bailarino/a assombrado/a pelas forças do Butoh.

O processo de investigação e criação *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, de Hugo Calhim Cristovão e Joana von Mayer Trindade, foi influenciado, entre outros universos artísticos, literários e filosóficos, pela dan-

ça Butoh. Neste processo a dimensão teórica encontrou-se fortemente presente, ou seja, o estudo dos temas propostos pelos seus autores (ver sinopse do projecto) suscitou textos, debates, documentos audiovisuais, mas sobretudo estabeleceu uma relação de ressonância entre a literatura, a filosofia e a dança, onde a poética transita entre a palavra e o corpo em múltiplas configurações textuais e gestuais.

Numa possível resposta ao convite de escrever em torno de algum dos temas que *Dos Suicidados* convoca, elegi o encontro entre a palavra e o corpo traduzido pela expressão do gesto dançado no Butoh de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi, tal como imagino que seja. Ciente de

não ter experimentado a dança Butoh à altura da exigência já exposta, mas apenas pelas palavras e os corpos apetrechados de mundos reais e imaginários, dos seus documentos, proponho pensar o encontro entre a palavra e o corpo do seguinte modo: traduzido pela expressão do gesto dançado como um poemaACONTECIMENTO, num lugar de metamorfose entre a realidade e o sonho.

### Palavras-chave

palavra, corpo, *aïon*, fora, infinito

### Costas com costas

Coragem que paira no ar, vida e morte costas com costas. Não são palavras, é o brilho que emana de voçês. Nessa relação com o universo inteiro, voçês brincam de chutar pedrinhas

Ohno Kazuo, 2016: 196

Quando as palavras na língua não conseguiam ganhar pontos, podemos desviar o movimento ao máximo, romper completamente seu relacionamento com as palavras e as relançar na língua. Podemos repetir dessa maneira infinitamente. Nesse jogo aberto, as palavras são como uma bola; elas caem em buracos ao longo do movimento e marcam pontos. Dessa maneira, as palavras capturadas pelo movimento tornam-se dança. Em uma relação obscura entre o movimento e as palavras, existem ações sem nome que vão inflar, permitindo captar abruptamente as palavras e colocá-las em um prato.

Hijikata Tatsumi *in* Kuniichi Uno 2018: 85

Sobre o encontro entre a palavra e o corpo, Ohno Kazuo desenvolveu os “ideo-corpo-gramas”, no contexto da sua pesquisa, criação e transmissão, os quais consistem em aforismos capazes de expressar os seus pensamentos em torno dos temas que suscitavam a sua dança e a dos participantes dos seus workshops (Lígia Verdi *in* Ohno Kazuo, 2016: 15)<sup>2</sup>. Entre esses temas, a que acedemos através dos documentos de Ohno Kazuo, encontram-se: a relação entre o céu e o inferno, a poesia e o desenho de William Blake, a flor<sup>3</sup>, o vento, o mar, as nuvens, a Terra, o lobo, o insecto, o universo, a vida para além (da vida e) da morte, o descanso do movimento, o nascimento, a criança que não dorme quando fica desperta com as histórias que a mãe lhe conta, os espíritos que se emocionam dentro de nós, os sons dos passos dos sapatos de madeira de uma princesa, o medo, o prazer, o choro, o desvelar de um sentimento, autores como Emanuel Swedenborg, Yukio Mishima e, entre outros, a bailarina de dança espanhola nascida na Argentina “La Argentina” [Antonia Mercé].

Os temas da dança de Ohno Kazuo levam-nos a acreditar naquilo que no gesto dançado é inimaginável para o ser humano e, ao mesmo tempo, que a mais real das vivências e o mais real dos sonhos são, também, os mais imaginários. *Reality* é uma palavra que surgia nos aforismos de Ohno Kazuo durante os seus workshops, dita assim na língua inglesa que pontuava a sua

2. Na sua obra *Treino em Poema* (ver bibliografia) encontram-se 154 aforismos, como aquele acima citado, transcritos a partir de gravações em fitas cassette feitas ao longo dos workshops orientados por Ohno Kazuo, sobretudo pelos seus participantes. Estes workshops aconteciam no seu estúdio em Kamihoshikawa, um subúrbio da cidade de Yokohama no Japão (Toshio Mizohata *in* Ohno Kazuo, 2016: 9).

3. Segundo Lígia Verdi, para Ohno Kazuo, a associação da palavra “flor” com a noção de essência era influenciada por Zeami no contexto do Teatro Nô, onde a flor era o “néctar do ofício que precisava ser cultivado por toda vida pelo ator” através da conjugação entre o espírito e a técnica, e passível de ser reflectida aos olhos do público (*in* Ohno Kazuo, 2016: 20).

fala japonesa (para além do que era traduzido para inglês pelo seu intérprete). *Reality* significa “a própria vida, algo que brota dentro da alma” (Ohno Kazuo, 2016: 128). Este termo consiste naquilo em que acreditamos mesmo que não corresponda à realidade, porque vive em nós ou a vida assim o entendeu, e não é menos susceptível de ser reflectido do que a realidade ela mesma. *Reality* é também o pensamento da realidade para além dela (Ohno Kazuo, 2016: 134).

Ambos Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi recorriam à palavra para incitar o jogo livre do movimento do corpo. Nos aforismos dos workshops de Ohno Kazuo, as palavras, na sua poética, surgiam pelo seu poder de evocar imagens, para além de conduzir os bailarinos e o seu público na densidade do seu universo artístico. A colectânea de textos *Belo Céu Azul*, de Hijikata Tatsumi, publicada após a sua morte, revela os seus “pensamentos intensos e provocantes” e o modo como ele “projectava uma revolução através da dança como tentativa de ultrapassar a descontinuidade do ser isolado e protegido” (Kuniichi Uno, 2018: 29). Diz-se que ele se debruçava e sussurrava ao ouvido dos seus bailarinos enquanto improvisavam. A linguagem que criou forçava a palavra e o corpo a abrirem-se, desarticularem-se, reconstituírem-se, excederem-se para lá dos limites do que era convencional no contexto social e político em que vivia.

Para estes dois bailarinos o corpo significava a “materialidade do corpo de carne” no seu encontro com a palavra e consequente proliferação de imagens – a expressão do gesto dançado (Éden Peretta *in* Ohno Kazuo, 2016: 241). Apesar da história individual que marcava e diferenciava os seus trabalhos, eles partilhavam a influência da conjectura do Japão do pós-guerra e os movimentos artísticos da vanguarda da altura. Mencionámos acima algumas influências no trabalho de Ohno Kazuo, a propósito dos temas que inspiravam a sua dança. Quanto a Hijikata Tatsumi, foi fortemente influenciado pela infância e a natureza na sua terra natal, o comportamento anárquico, o erotismo, a literatura maldita francesa, o pensamento filosófico de alguns pensadores europeus, entre os quais Jean Genet, George Bataille, Marquis de Sade, Antonin Artaud (Éden Peretta *in* Ohno Kazuo, 2016: 242).

No seu texto *A dança entre a carne e a palavra*, Éden Peretta menciona ter sido “na tensão criada entre as diferenças e complementaridades de ambos os projectos poéticos que se edificaram os fundamentos daquilo que actualmente denominamos Butoh” (*in* Ohno Kazuo, 2016: 242). O encontro artístico e de amizade dos dois protagonistas da dança Butoh durou o resto das suas vidas e a da sua arte, a qual resiste à passagem do tempo e ainda nos fala. Apesar da divergência entre os métodos de pes-

1. Nos casos de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi, optou-se por seguir a convenção da ordem japonesa dos nomes, primeiro o sobrenome e depois o nome; nos restantes segue-se a ordem apresentada nos livros consultados.

quisa, criação e transmissão, e as performances dos dois bailarinos, é inegável a importância da poética na palavra e na dança Butoh. Seguidamente, pretendemos pensar a expressão do gesto dançado na dança Butoh de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi como um poemaACONTECIMENTO vindo do encontro entre a palavra e o corpo generativo de um lugar de metamorfose entre a realidade e o sonho.

### Espaço-tempo estranho

Dar quatro passos e passar suavemente ao outro mundo. O tempo e o espaço são outros

Ohno Kazuo, 2016: 127

Eu tinha cicatrizes de queimadura pela brasa nos joelhos e sentia sempre uma dificuldade, tanto que meu eu e meu corpo suspeitavam de mim sem parar. Usei a cada vez invadir essa área suspeita, beijando um espaço-tempo estranho. Eu, coberto por uma pele confusa, quis tratá-lo como corpo abandonado. Em meu rosto – cuja testa comprimida era prolongada por um interstício do céu; sobre o flanco, eu guardava alguma coisa como um grupo de músicos –, e às vezes demonstrava um susto passageiro. Quando o sol se obscurecia, o sentimento também se obscurecia, parecendo um corpo

Hijikata Tatsumi in Kuniichi Uno 2018: 50

O conceito filosófico de “acontecimento” de Gilles Deleuze reporta, na leitura de José Gil, a um “tempo ilimitado” cujo presente se ausenta de um devir entre passado e futuro, divisível ao infinito. O “acontecimento”, ou efeito incorpóreo de superfície, surge do tempo de *aïon*:

A árvore não é verde, ela verdeja; o verbo, que marca o acontecimento, dá o sentido, ele resulta da acção e das paixões dos corpos. O sentido não está no atributo, mas no verbo; ele não está na profundidade do corpo como causa, mas à superfície do acontecimento como quase-causa. O sentido como acontecimento difere do estado das coisas onde se efectua: enquanto incorpóreo, ele não é um ser, mas um “extra-ser”, qualquer coisa que tem lugar para lá do movimento das coisas, à sua fronteira, num tempo-fronteira que reúne o passado e o futuro –nunca no presente do estado das coisas. O aconteci-

mento define-se como “o devir-ilimitado” do futuro e do passado, do activo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o não suficiente, o já e o ainda não: porque o acontecimento infinitamente divisível é sempre os *dois juntos*, eternamente o que acabou de passar e o que vai passar-se, mas nunca o que se passa”.

José Gil, 1998: 71<sup>4</sup>

No “verdejar da árvore” o verbo é referido pelo autor a propósito da linguagem a que o “acontecimento” pertence e se relaciona na concepção deleuziana. Nesta, a linguagem é entendida como aquilo que se diz das coisas, onde o verbo aufere o sentido do “acontecimento” ele mesmo. No encontro entre a palavra e o corpo que o gesto dançado expressa, este é tomado por um sentido quando o “acontecimento” nele se encarna. Trata-se do instante de efectuação do “acontecimento”, ou seja, onde este se “encarna num estado das coisas, de um indivíduo, de uma pessoa” num tempo presente em que o passado e o futuro se conjugam (Gilles Deleuze, 2003: 154). Na, e para lá, da efectuação espaço-temporal num estado das coisas, indivíduo, pessoa, o gesto dançado esquiva-se do seu presente cronológico porque é tomado por um tempo que urge para o passado e o futuro. O instante do gesto dançado, como instante do “acontecimento”, desenha um presente desdobrado em passado e futuro e, nesse momento, qualquer coisa não se deixa ser e nos chega em devir, à superfície. Para Gilles Deleuze, o “acontecimento” é “incorporal”, “impessoal e pré-individual” e “livre das limitações de um estado das coisas” (2003: 151, 154). O “acontecimento” absorve o passado e o futuro num presente que na sua extratemporalidade e sentido não cessa de se eludir.

Segundo Édén Peretta, para Ohno Kazuo “a alma obviamente existia e era ela que guiava o corpo” (in Ohno Kazuo, 2016: 244). Quando a palavra e o corpo colidem efectivamente e sem mediação, nas improvisações de Ohno Kazuo o poemaACONTECIMENTO revela-se. Este capta o movimento da força do espírito que transporta o corpo fazendo nascer a expressão do gesto dançado. O poemaACONTECIMENTO, ou a expressão do gesto dançado, revela-se fora do corpo e dentro do mundo do espírito que vê através dos olhos e toca através das mãos de Ohno Kazuo, num “fuso horário”, “fuso espacial” e “outro mundo”, nas palavras por si tantas vezes repetidas para descrever a dança (2016: 127). O Butoh de Ohno Kazuo emerge nessa abertura, ou intervalo, do tempo e do espaço, onde o corpo não cessa de se metamorfosear e dar a ver um mundo outrora invisível.

Pelo contrário, o exercício de rigor técnico nas performances de Hijikata Tatsumi conduzia

a uma forma justa que, uma vez transformada em “objecto” ou “matéria”, “convocaria um espírito, ou melhor, uma energia que animaria a sua expressividade passiva” (Éden Peretta, 2016: 245). Semelhantemente, para Kuniichi Uno, Hijikata Tatsumi aparecia em algumas das suas performances “estranhamente estático”: “Hijikata desconfiava do movimento e da acção. Uma passividade extrema da carne o interessava, o que permitia ao mundo se jogar na carne. Em sua coreografia, havia um estranho princípio de impessoalidade baseado na passividade e na imobilidade” (2018: 40). Para além da violência, da perversidade e da revolta das performances de Hijikata Tatsumi, a imobilidade constituía uma dimensão do seu poemaACONTECIMENTO: Imobilidade. Espelha de morte para reflectir a vida. Morte da medida do tempo cronológico, morte do espaço dos instantes sucessivos da acção, morte do sujeito ele mesmo, quem, com os joelhos queimados pelo fogo e o rosto rasgado pelo céu, abandona o corpo ao reflexo do mundo.

### Dobrar as articulações do vento com os ossos

Um dia eu disse a mim mesmo, “saia, vamos lá, saia”. Teria dito isso ao meu corpo? À minha alma? À vida em si? Sem notar, saltei para fora. As mãos saltaram. A minha essência estava armazenada em minhas mãos – e elas se soltaram de meu corpo. Mas não se afastaram de mim, as minhas mãos; elas ficaram por ali, circulando em torno de meu corpo – era a essência, inegavelmente, que se afastava de mim. O espírito, a essência saltam para fora. Minhas mãos saltam para fora. Vejam aquelas mãos, elas são a melodia interior de vocês mesmos. Havia uma distância eterna. Eu vi a essência se afastar, independentemente de mim – e pensar que ela tinha sido eu! Agora eu podia contemplar e sentir essa essência como se fosse um terceiro. Deve ser jogo.

Ohno Kazuo, 2016: 44

Um calor estranho queria levar o corpo e desmontava a estrutura do céu, eu fazia gestos para dobrar as articulações do vento com os ossos.

Hijikata Tatsumi in Kuniichi Uno 2018: 48

Vimos que a matéria da palavra e do corpo encontram-se e transmutam-se, enquanto o gesto dançado, ou a sua expressão, se torna extracto do tempo na estação do “acontecimento” encarnado: o poemaACONTECIMENTO. Mas, como pensar esse encontro entre a palavra e o corpo? É preciso pensá-lo em termos de uma

“relação absolutamente exterior”, onde o encontro entre a palavra e o corpo cria um fora, simultaneamente próximo e distante (François Zourabichvili, 1994: 23). Nesse lugar, o gesto dançado não dependerá mais da natureza da palavra nem do corpo mas, unicamente da relação com a exterioridade que o encontro entre estes dois elementos produz. Por essa razão a expressão do gesto dançado ou o poemaACONTECIMENTO será sempre inexplicável e afirmativa do acaso: “a relação é contingente [circunstancial], aleatória [ao acaso], porque ela não se pode deduzir da natureza dos termos que liga: um encontro é sempre inexplicável” (François Zourabichvili, 1994: 23). Assim como a relação com o fora produzida pelo encontro entre a palavra e o corpo é efectiva e sem mediação, a efectividade do poemaACONTECIMENTO toma o lugar de um seu fundamento. É na autenticidade desta relação com o fora que antevemos a dança Butoh de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi: violentamente poética, imprevisível, inquietante e nua. Todas as vezes o poemaACONTECIMENTO nasce no meio e no seu em redor, sem princípio nem fim. É esse o espaço do corpo, alma e espírito, entre a realidade e o sonho, do qual depende o poemaACONTECIMENTO e no qual o sentido se produz.

Veremos que o começo deve ser repetido, e até afirmado “todas as vezes”, porque o mundo não tem a realidade ou a fiabilidade em que acreditamos; ele é heterogéneo. É ao mesmo tempo que o pensamento afirma uma relação absoluta com a exterioridade, que ele recusa o postulado da reconhecimento, e que ele afirma o fora *neste mundo*: heterogeneidade, divergência. Quando a filosofia renuncia a fundar, o fora abjura a sua transcendência e torna-se *imanente*.

François Zourabichvili, 1994: 17

No encontro entre a palavra e o corpo no Butoh, traduzido pelo gesto dançado e sua expressão como um poemaACONTECIMENTO, o que é afirmado é a relação com a exterioridade que esse encontro provoca. O “acontecimento” é essa realidade exterior, um lugar de devir. Porque esse encontro é materializado no corpo de carne, nesse mundo, conectado a um fora, a realidade torna-se *reality*, como Ohno Kazuo entendia: as coisas em que acreditamos, mesmo que não as reconheçamos como realidade. Nesse mundo, em que Ohno Kazuo “salta para fora” do corpo, da alma e da vida (ver acima), o poemaACONTECIMENTO começa “todas as vezes” e não de uma vez por todas. Isto quer dizer que o poemaACONTECIMENTO não tem um fundamento, uma transcendência, um sujeito constituído em que assenta (“Eu vi a essência se afastar. Independente de mim – e pensar que ela tinha sido eu!”). É o “outro mundo”, heterogéneo

e divergente, de sentido próprio, onde os seres e as coisas ecoam entre si, imanentemente.

Somente o poemaACONTECIMENTO podia revelar o corpo de Hijikata Tatsumi a ser levado pelo mesmo calor estranho que desmontava a estrutura do céu (ver acima), devido à relação com o fora e à passagem entre dimensões heterogêneas que o poemaACONTECIMENTO denota: “chama-se acontecimento à passagem de uma dimensão a outra” (François Zourabichvili, 1994: 96). O encontro entre a palavra e o corpo, por vezes violento, mas capaz de produzir o fora do poemaACONTECIMENTO, tem a função de intensificar aquela charneira da vida que faz ruir as pessoas e as coisas, e o bailarino dobrar as articulações do vento com os ossos.

### O universo existe ao infinito

O universo que nós imaginamos não era só um. O universo existe ao infinito. Este universo, aquele universo – aí se criam os seus desejos. Quando você formular o seu desejo, já estará agindo de acordo com ele. Com o instinto mudando assim a sua forma. Existem danças assim, não?

Ohno Kazuo, 2016: 224

Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. Eu estava envolto pelo vapor d'água ou me tornava como uma matéria que tinha perdido, indiferentemente, a vida. A sensação do corpo mesmo sem gravidade me ensinava algo como o gesto de comer rapidamente formas efêmeras flutuantes no pensamento. Em meus gestos, não havia mais espaço onde fosse possível infiltrar o que é afectivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que eu possuía. Da mesma forma, os membros e o corpo eram esquecidos.

Hijikata Tatsumi in Kuniichi Uno 2018: 53

A heterogeneidade do poemaACONTECIMENTO, como tempo descontínuo que escapa ao presente dos instantes sucessivos, dá a ver alguma coisa que na efectuação do acontecimento não se deixa efectuar – o “acontecimento não se reduz à sua efectuação”, consiste na tese de Gilles Deleuze, mencionada por François Zourabichvili (1994: 92). O presente tornar-se-ia finito e homogêneo se tal acontecesse, com um passado que o precede e um futuro que o precede. Enquanto o poemaACONTECIMENTO permanecer em relação absoluta com o fora, no seu em redor, ele será “divisível ao infinito” e num “tempo ilimitado”, ou *aïon* em que o passado e o futuro coincidem (José Gil, 1998: 71). Para

Gilles Deleuze o “infinito”, o “incorporal”, o “im-pessoal” é “fundado” apenas “em si mesmo”, sendo nessa condição que entra em relação com o corpo. Costas com costas, aquilo que no acontecimento se cumpre e aquilo que não pode realizar-se tornam-se expressão (2003: 154).

O encontro entre a palavra e o corpo escava na carne um vazio entre dois mundos, conectado a um fora, caos e acaso – o universo é infinito no poemaACONTECIMENTO de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi; mas todas as vezes e nunca mais deixou de ser. A vida eterna assombra-os. Ter “a sensação de ser dançado por alguém”, escreve Hijikata Tatsumi (ver acima). Que torção dobrou a carne, o céu e o inferno, e a transformou numa matéria feita de vapor de todas as águas do Tempo? Das configurações de partículas de vapor de água, na metamorfose do corpo desvela-se uma proliferação de imagens numa superfície permanente de cristais. Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi revelam querer, pura e violentamente, ser tocados pelo espírito que é a vida e a morte, a existência. Eles saltam para o outro mundo de espaço-tempo estranho e nesse em redor extraem o sentido do brilho em cada poemaACONTECIMENTO. É o instante do tempo ilimitado, devir incessante entre o passado e o futuro, no presente do poemaACONTECIMENTO: vazio pleno de efêmeros libertos dos corpos.

Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi, cada um diferentemente, vemo-los como artesões da vida (e da morte) e sua imagem, através da dança. Quanto ao encontro entre a palavra e o corpo que eles forjaram, tal como o compreendemos, ou seja, traduzido pela expressão do gesto dançado como um poemaACONTECIMENTO – *a borboleta subindo as escadas do tórax*, resta-nos escrever:

Afinal, o que quer dizer estar vivo? ☞

### BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles (2003) *Lógica do Sentido*, Luiz Roberto Salinas Fortes (trad.), São Paulo: Perspectiva.

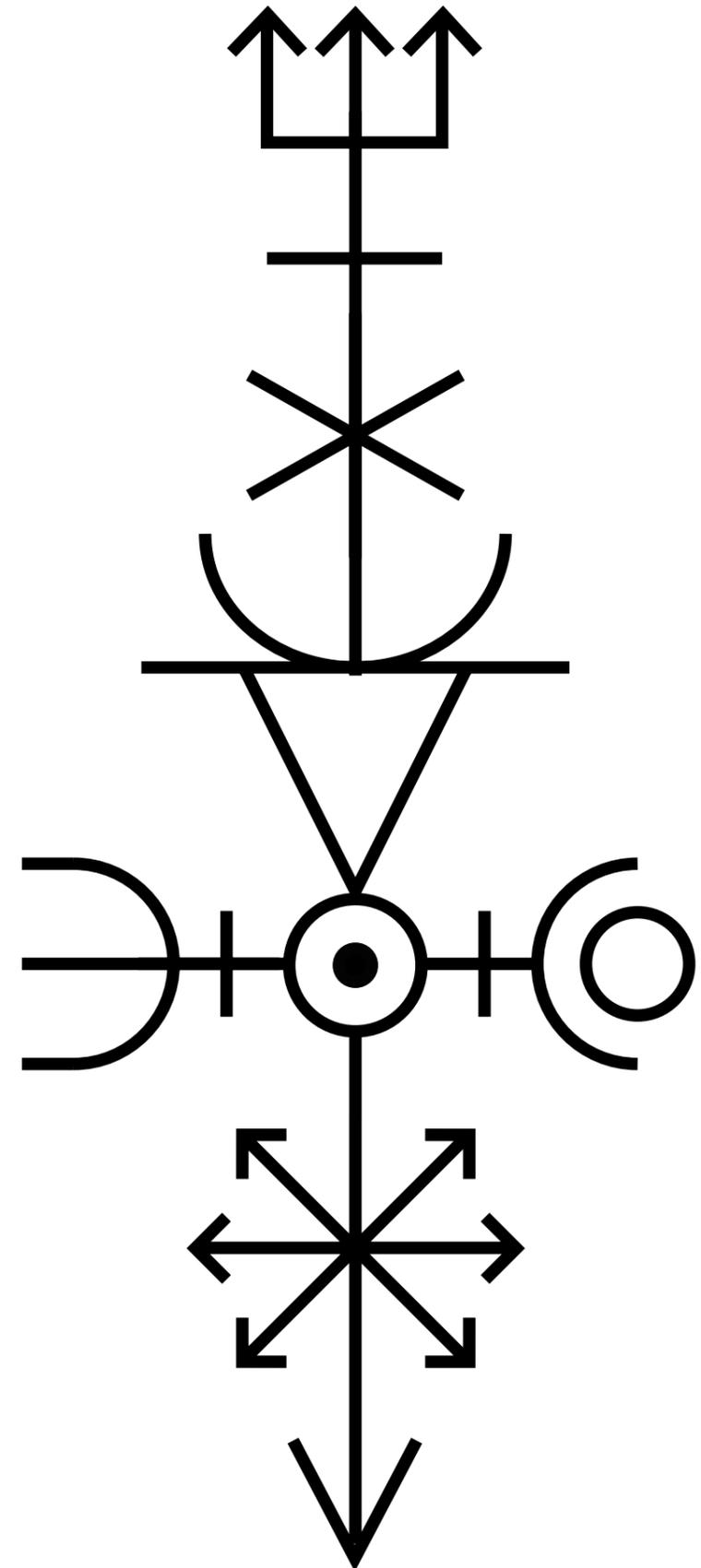
Gil, José (1998) “Un Tournant dans la Pensée de Deleuze”, in: Alliez, E. (dir.) *Gilles Deleuze: Une Vie Philosophique (Rencontres Internationales Rio de Janeiro – São Paulo 10-14 Juin 1996)*, Luisant: Institut Synthélabo, pp.69-87.

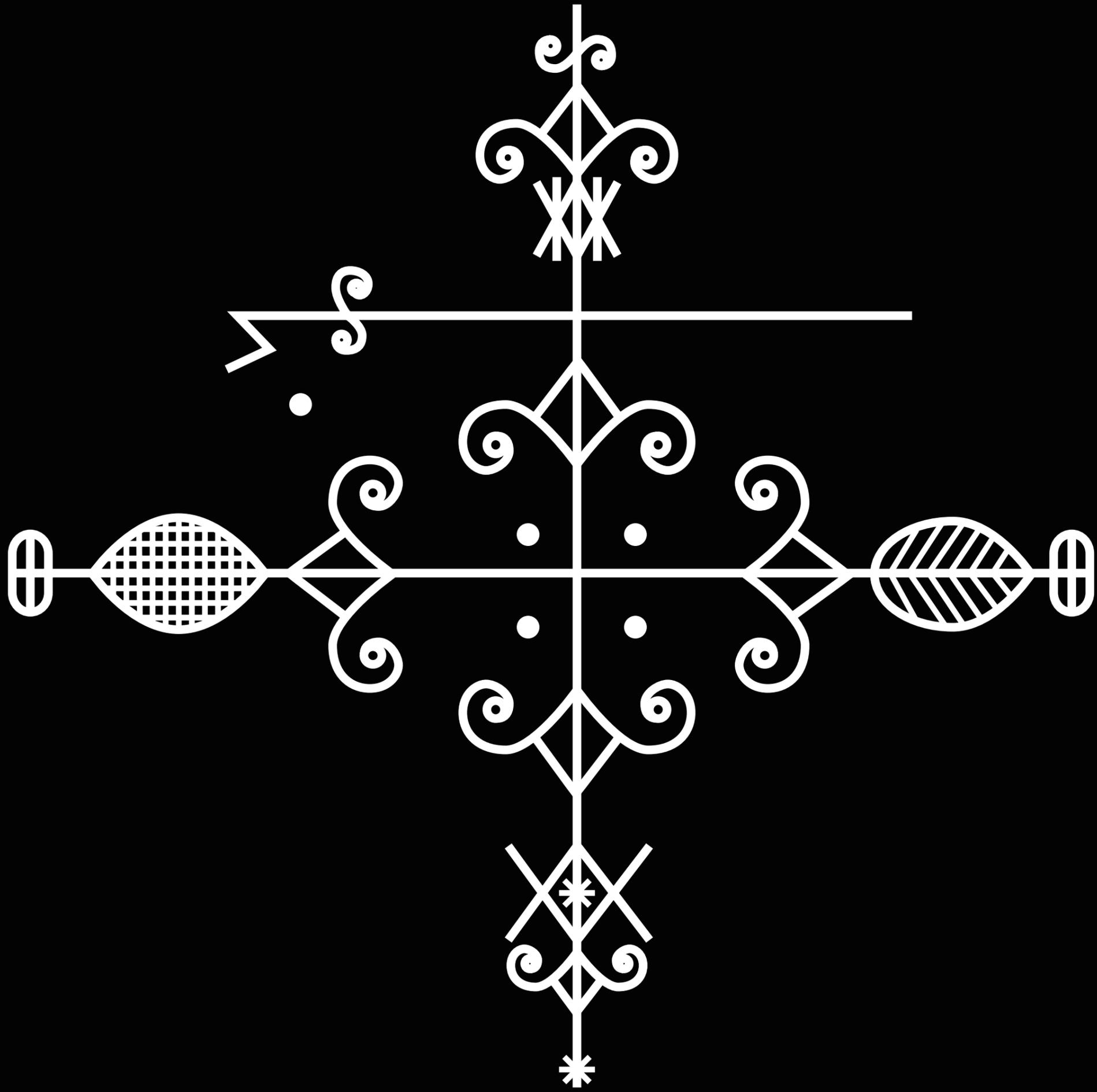
Ohno, Kazuo (2016) *Treino em Poema*, Tae Suzuki (trad.), São Paulo: n-1 Edições.

Uno, Kuniichi (2018) *Hijikata Tatsumi: Pensar um Corpo Esgotado*, Christine Greiner e Ernesto Filho (trad.), São Paulo: n-1 Edições.

Zourabichvili, François (1994) *Deleuze: Une Philosophie de l'Événement*. Paris: Press Universitaire de France.

vapor de água





*Só o ser humano é capaz de dançar. É possível que, em determinado ponto do seu percurso, o homem se tenha sentido tão entediado ao andar que esse ataque de tédio o tenha levado a transformar o passo de corrida em passo de dança. Comparado com o movimento linear e rectilíneo do andar, a dança, é um luxo.*

Byung Chul-Han, 2014

1. Essencial na construção da subjectividade, o processo criativo inscreve o sujeito na cultura e transforma-o (Birman, 2008). Pensar o lugar da Psicanálise na criação artística, implica aprofundar os movimentos psíquicos subjacentes às transformações que o acto criativo convoca.

# A(s) loucura(s) de vida e morte no processo criativo

Sofia Vilar

Enquanto representação e criação enunciada pelo desejo inconsciente, a dança constitui uma oportunidade de reflexão materializada por uma linguagem simbólica e privilegiada do e no corpo. (Re)cria o pensamento e, neste sentido, aquele que dança, será o corpo erotizado e subjectivo. Alicerce na construção do sentido de lugar, o corpo é a referência a partir da qual o mundo é desbravado e a alteridade conhecida. Guardiã e contador de histórias, estrutura simbólica onde as vivências se instalam e a identidade se imprime, nele se definem os contornos da subjectividade, o que faz de cada corpo um espaço singular: o *Eu é, antes de mais, um Eu corporal* (Freud, 1923).

Conceito no limite entre o somático e o psíquico, a pulsão permite superar uma dicotomia articulando corpo e mente, natureza humana e cultura, que se sobrepõem sem se anular. Animado pela pulsionalidade que define e tece a coreografia da vida psíquica, o corpo condensa vida e morte, amor e ódio, criação e destruição. Acolhe inquietudes e paixões, contradições e vazios, adocece e rejubila, sendo uma via para o escoamento das tensões pulsionais. (Co)movendo-se, o corpo ousa revelar e oferece-se

generosamente ao espaço, inscrevendo gestos que o desenham, habitando-o e decorando-o, conferindo-lhe um sentido.

## 2. Arte e imortalidade

Perante a incansável persistência do Homem na busca da imortalidade, a criação artística revela-se como possibilidade única de alcançar. O vício de humilhar a imortalidade amortecendo aquele que cria cumpre, ironicamente, a mais ampla negação do desejo humano. Na vanguarda do pensamento e preconizadores de uma ruptura na racionalidade, os Suicidados intimidam a ordem social e moral, desafiando convicções onipotentes e dogmatismos religiosos. Trazem à tona constrangimentos gera-

dos pelo desconforto a que o questionamento e o desconhecido apelam. Esta ameaça, potencialmente facilitadora de agitações, seria contida pelo rótulo da loucura: louco, é aquele que não tem razão (Foulcaut, 1961). Nas tentativas de escape ao algoritmo tolerado, os Suicidados testemunham a *verdade sequestrada, amarrada e amordaçada, reduzida ao silêncio pelo poder subversivo que deseja a submissão daquele que visa escravizar* (Eizirik, 2013).

Na reflexão sobre as vivências nos internamentos psiquiátricos, Artaud (1925) insurge-se contra o desprezo pela subjectividade e exclusão social. O sofrimento derivado do sufoco emocional do *homem que a sociedade não quis ouvir e que impediu de enunciar verdades intoleráveis*, evidencia-se particularmente na relação entre os Suicidados e o suicídio, entendido como um meio para a reconquista da invasão do ser e oportunidade de *dar às coisas, desde o início, a forma da minha vontade*. O retorno sobre si mesmo da agressividade é claro – *as conversas com o psiquiatra davam vontade de me enforcar por sentir que não podia decapitá-lo* (Artaud, 1947) –, legitimando como verdadeiro fundamento do suicídio, a tentativa

de acabar com a dor, mais do que um desejo de acabar com a vida.

Ao expor de forma inequívoca a ideia de inconsciente, Freud retira protagonismo à consciência como eixo principal do funcionamento psíquico, desferindo um golpe na onipotência humana. Neste sentido, o seu pensamento é tido como uma das três grandes feridas narcísicas infligidas à humanidade<sup>1</sup>. Eventual candidato a Suicidado, também pela relevância atribuída à sexualidade em particular, a descoberta inquestionável da sexualidade infantil, Freud abre uma brecha epistemológica no pensamento de então, desenvolvendo um método psicoterapêutico inovador – a associação livre – que modifica por completo a abordagem à loucura. Fundamentada na lógica de um inconsciente activo, dinâmico, e insistindo na procura de sentidos e significados, a Psicanálise dedica-se à escuta das loucuras privadas. Proporciona assim, um espaço de resgate de autenticidades, redimindo subjectividades.

Mas a Psicanálise resistiu legitimando os sonhos, aprofundando o papel da angústia no psiquismo e dedicando-se à dinâmica entre pulsões de vida e de morte. Validada a importância da fantasia na vida mental, a Arte torna-se reconhecida como recurso privilegiado para fundamentar descobertas psicanalíticas e um lugar de apaziguamento perante os obstáculos à realização do prazer. *A suave narcose que induz* alivia dos sacrifícios derivados da renúncia e necessidade de domínio pulsional que as exigências civilizacionais<sup>2</sup> impõem (Freud, 1930). Proporcionando um encontro harmonioso entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados na imaginação, reconcilia os dois princípios que governam o funcionamento mental: prazer e realidade. Em benefício próprio mas passível de ser partilhada, a Arte torna a vida mais suportável, devolvendo ao sujeito um lugar no mundo.

No domínio do processo criativo, a Psicanálise descarta a apreciação estética e a elucidação do dote artístico, dedicando-se às questões *que afloram a vida imaginativa do homem* (Freud, 1924). Enquanto *teoria das qualidades do sentir*, a Estética acolhe impressões senso-

1. Paralelamente a Copérnico, que ao propor a teoria heliocêntrica coloca o sol no centro do Universo, e a Darwin, que retira o homem de uma posição de superioridade relativamente aos outros animais.

2. Essas exigências têm como consequência o avolumar das perturbações psíquicas (Birman, 2008), o que remete para a crescente importância da mediação simbólica.

3. Um tratamento psicanalítico, sem que ninguém o saiba para além do par analítico, pode promover sucessos sublimatórios e revelar-se mais eficaz do ponto de vista psíquico do que uma obra de arte reconhecida e apreciada pelos demais.

riais e pensamento. Enuncia uma vivência atravessada pelo corpo e pela *alma*, profundamente enraizada na estreita relação entre biografia subjectiva e inconsciente singular. O gesto artístico encontra-se inquestionavelmente imbuído de uma estética inerente à própria existência. Se Arte é o que *nos penetra e rasga em espasmos sucessivos de vertigem e de luxúria*, adivinha-se então uma loucura implícita na experiência estética. Essa loucura sustenta-se no *azar objectivo*, definido pela confluência inesperada do encontro com algo novo – mas intuído no psiquismo de cada um – entre o que o indivíduo deseja e o que o mundo lhe oferece (Breton, 1969). Presume espanto e contradição oriundos dos sentimentos – ainda que desprazíveis ou desorganizadores – que uma representação evoca. A criação artística reflecte assim uma experiência emocional geradora de transformações psíquicas e da realidade externa (Bollas, 1978) pelo que cabe acrescentar que Arte, será também, o que nos desarruma por dentro.

## 3. Sobre a(s) loucura(s) no processo criativo

Pensar na função da criação para o psiquismo e do psiquismo na criação, implica reflectir sobre o impacto dos movimentos convocados no mundo interno do criador. Considerando a paradoxalidade inerente à *necessidade de criação enquanto método ou condição necessária de composição* e, simultaneamente, *necessidade de impossível, do que parece nunca vir a acontecer*, é relevante diferenciar necessidade – que remete para o instinto – e desejo, aliado à pulsão. Assim, uma necessidade instintual poderá satisfazer-se em sua plenitude, enquanto que a pulsão não alcança plena satisfação. É na insatisfação gerada pelo confronto com a insaciabilidade do desejo, que a fantasia se nutre e sustenta. A urgência criativa colocada em marcha, revelar-se-á ao serviço da sobrevivência psíquica na medida em que contribua para transformar essa insatisfação. Na impossibilidade de criar, o homem adocece: por isso *cria, não apenas porque quer ou porque gosta, mas porque precisa* (Ostrower, 1977).

À semelhança do sonho e dos sintomas psíquicos, a criação artística afigura-se como satisfação substitutiva que realiza, simbolicamente, desejos inconscientes: permite recriar, na realidade externa, o mundo interno, subjectivo. Organizadora do psiquismo e com reconhecidas funções preventiva e terapêutica, a Arte viabiliza uma alteração salutar da realidade sem lhe virar as costas como na psicose.

Mas o que resulta eficaz do ponto de vista estético, ainda que reconhecido e validado socialmente, nem sempre alcança sucesso no psiquismo<sup>3</sup>. O êxito criativo, implica uma trans-

formação interna promotora de gratificação narcísica e capaz de conter as pulsões de morte, envolvendo-as com as pulsões de vida. O desejo terá de prevalecer sobre a morte do desejo. Significa isto que a Arte, por si só, não oferece garantias, dando conta do carácter paradoxal que os movimentos sublimatórios impõem ao artista: base da cultura e causa de destrutividade (Metzger; Júnior, 2010).

Para além da dimensão intersubjectiva, relacional, há então que considerar a dimensão intrapsíquica. Olhar não para a *criação em si, mas para temas que a movem*, requer um inevitável olhar sobre o jogo pulsional. Definida por permanentes movimentos de criação e destruição, a relação entre pulsões de vida e de morte é determinante na supremacia do erotismo ou da destrutividade. Comprometendo-se em sucessivos encontros e desencontros que ora delineiam complicitades ora alinhavam conflitos, *Eros e Thanatos* terão de assegurar que o desejo, como uma respiração perdure pois, sem desejo, não há vida psíquica. Mas o equilíbrio inabalável entre pulsões resultaria numa entediante monotonia e estagnação do pensamento, comprometedoras da variabilidade e diferença. A força destrutiva e o trabalho desequilibrante das pulsões de morte dão então conta de uma disrupção vital, de uma mortificação imprescindível à necessidade de criar: a destruição converte-se assim em oportunidade criativa.

A loucura, condição necessária à criação, detém fragmentos da verdade histórica de cada um (Freud, 1937). A sua qualidade está intimamente relacionada com a complementaridade pulsional e natureza do processo sublimatório, que permitirão que o conflito psíquico se transforme e que o sujeito, em vez de destruir, crie. Neste sentido, propõe-se a diferenciação entre uma loucura saudável, de vida, que parte e aproveita-se criativamente do caos para se organizar e uma loucura de morte, devastadora, que entrega o sujeito ao caos.

A loucura saudável implica uma agilidade psíquica facilitadora de uma *intensa libertação do inconsciente, que permita aflorar à superfície da alma o que habitualmente tem escondido* (Artaud, 1999). Esta permeabilidade aproxima processo criativo, sonho e loucura, enquanto experiências subjectivas que visam a satisfação através do encontro com um objecto capaz de a prover. A sublimação proporciona ao aparelho psíquico uma saída criativa mas, o seu êxito, é definido pela transformação interna que ocorre naquele que cria, em consequência do seu encontro com o objecto criado. Sem confundi-los, não se pode dissociar o artista e criação, pois a sua organização consciente parte de desejos inconscientes que se nela se materializam.

Acolhida e contida pelo processo criativo, a loucura saudável alicerça-se na consistência do Eu, pressupondo a manutenção dos seus

limites e formas. Não obstante ousadas e devaneios arrojados, as fronteiras diferenciadoras entre fantasia e realidade, Eu e objecto, estão asseguradas. Garantida a coesão identitária, a satisfação alucinatória do desejo que preside ao processo criativo, cumpre na Arte uma possibilidade de concretização. A loucura saudável será o lugar de encontro com o mais autêntico de si mesmo sem se perder, conferindo considerável imunidade à destrutividade e caos desenfundados da loucura de morte: *a imaginação abandonada pela razão gera monstros improváveis* (Goya, 1799). Vinculada à diversidade e expansão do pensamento, depende de um processo sublimatório capaz de reorientar o jogo pulsional de modo a que o desejo encontre satisfação na criação.

Na loucura de morte, a tenacidade dos limites do Eu liquefaz o espaço identitário, comprometendo a diferenciação e, consequentemente, a alteridade. Desprovido de intencionalidade e de desejo de partilha com o outro, o sujeito subtraído de si mesmo esvaziam-se, confundindo-se com o objecto numa relação (con)fusional que lhe coarct a autonomia. Impossibilitado o acesso à representação e ao mundo simbólico, requisito da construção metafórica, a destrutividade não tem como converter-se em criação e alastra-se – sendo particularmente evidente no suicídio, ou mais velada e progressiva. No universo psicótico o Eu, inundado pelas suas próprias angústias, sucumbe à fantasia. Rompendo as amarras que o ancoram à realidade, reinterpreta-a e reconstrói-a, às custas da produção delirante e/ou alucinatória. Ainda que fascinante, esta neo-realidade afecta a relação com o mundo e o sujeito perde o lugar de portador e criador de sentido: a loucura serve como distância, e olhada ao longe seduz profundamente (Gruen, 1987). Significantes e significados diluem-se, tal como palco e realidade, convertendo aquele que cria em vítima e carrasco de si mesmo. Na loucura de morte, espaço e tempo perdem a sua condição: não há vigília nem sonho, não há ir e vir.

Na psicopatologia do processo criativo, a idealização descomedida engrandece o objecto na mente impossibilitando a sua substituição e, como tal, impedindo a satisfação alucinatória do desejo. Na ausência de reconhecimento do objecto como separado e diferenciado, a perfeição jamais alcançada mantém o sujeito refém do objecto idealizado. A intolerabilidade inerente à frustração gerada pela impossibilidade de superação entrega o sujeito à melancolia – expressão mais pura da pulsão de morte – e a destrutividade volta-se contra si mesmo.

Comprometida a capacidade de pensar e de transformar, a urgência criativa é apenas uma intensidade desmesurada que o sujeito não consegue moldar, ficando à deriva. Entre sufocos criativos e o desamparo do vazio este

indizível, terreno pantanoso lavrado pela irrepresentabilidade, assume valor traumático e impele a uma extenuante compulsão a repetir, rosto da pulsão de morte. Vencido pela exaustão existencial de um mais do mesmo sisifiano ou ameaçado pelo confronto com o vazio do fim, o sujeito rende-se aos movimentos em falso, domínio da sublimação falhada.

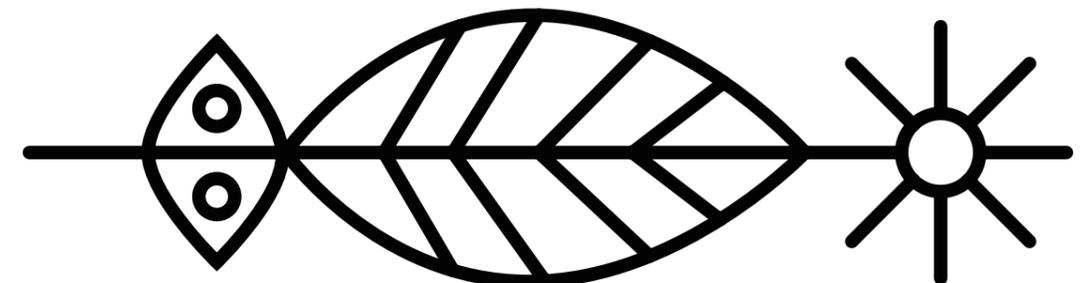
#### 4. Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade

Em silêncio e na penumbra, onde a expectativa atíça os sentidos, dois personagens olham-se. Constatando incompletudes, lançam-se numa busca incansável pelo lugar onde vida e corpo se refazem. Como no jogo pulsional, ora cúmplices e condescendentes, ora provocadores e desavindos, exploram os limites do corpo levando os corpos ao limite.

Vítimas amordaçadas pela *transformação de alguém em nada* (Eizirik, 2013) e privados da liberdade de ser, os Suicidados são reanimados pela inquietude dos que permanentemente se questionam. Sobrevivem assim, aos atentados reivindicados por aqueles que suicidam e *travam uma luta na qual outros têm de ser vencidos para que eles próprios se possam sentir seguros* (Gruen, 1987). ☼

#### BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. (1947). *Van Gogh o Suicidado pela Sociedade*. Lisboa: Sistema Solar, 2018.
- Birman, J. (2008). Criatividade e Sublimação em Psicanálise. *Psic.Clin. Rio de Janeiro*, vol. 20, n.1, pág.11-26.
- Bollas, C. (1978). The aesthetic moment and the search for transformation. *The Annual of Psychoanalysis* vol.6 pág.385-394.
- Breton, A. (1924). *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Letra Livre, 2016.
- Byung-Chul Han (2014). *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio de Água.
- Eizirik, C. L. (2013). Sobre o Mal e a Destrutividade: a relevância das contribuições de André Green. *Revista de Psicanálise da SPPA*, vol. 20 nº1, pág. 193-202.
- Foucault, M. (1961). *A História da Loucura*. S. Paulo: Perspetiva, 2000.
- Freud, S. (1923). O Ego e o Id. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX: 13-81. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1924). A perda da realidade na neurose e na psicose. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX: 203-212 Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1930 [1929]). Mal Estar na Civilização. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI: 65-149. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1937). Construções em análise. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXIII: 275-290. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Gruen, A. (1987). *A loucura da normalidade*. Assirio & Alvim, 1995.
- Meltzer, D.; Williams, M. H. (1988). *The Apprehension of Beauty: the role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence*. London: Karnac Books.
- Metzger, C.; Júnior, N.S. (2010). Sublimação e Pulsão de Morte: a desfusão pulsional. *Psicologia USP*. Julho / Setembro, 21(3): 567-583.
- Ostrower, F. (1977). *A Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Willer, C. (Org.) (1986). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM.



A fusão mística em Raul Leal leva-nos ao resgate do erotismo feminino como uma via alternativa para a sublimação divina. A lubrificidade fêmea inspira à submersão nas fragrâncias das florestas luxuriantes de prazeres extáticos inauguradores do novo *Aeon*, na afirmação destas como legítimas portadoras dos arquétipos de uma sabedoria matricial, transgressora e de transformação ontológica. O corpo feminino é um imenso abismo imperscrutável, um convite constante à perda de discernimento, a solicitação para o *suicídio* do que se tornara um mero reflexo fragmentado pelo punhal de uma religião autocrática. A mesma *moralidade* que Raul Leal desdenha em “Sodomia Divinizada”, em prol da exaltação da vertigem no alcançar da união alquímica, é reclamada neste espaço intemporal à parte *in-ausente*. Raul Leal entrega-

## Femina ut obscenorum evocatio: a sublimação pela heresia

Cristina Aguiar

-se ao bailado místico num só polo, o *masculino*, mas nele busca o *feminino*, o recetivo, a alavanca que completa o processo de ascensão. Ela é invocada como mero instrumento, mas se suplicada pela sua força, a Glorificação vislumbra-se igualmente possível.

Raul Leal diviniza Sodoma e alicia os intrépidos a transgredirem e a divinizar Magdala, terra de cujo pó se fez uma Maria tornada prostituta. O convencional é também desafiado com delícias, erguendo o templo à Luxúria feita Deusa. Ela é um túnel escuro, esguio, bestial e decalcado por deliciosos relevos perceptíveis e húmidos despertadores de danças noturnas vertiginosas em que o masculino adquire a androginia pela proeminência feminina. Nos palcos de sombra e embriaguez, as bacantes afirmam-se em fragmentos atávicos vivos, reclamando um pedaço de soberania na coerência psicológica da condição humana. A participação exclusiva das mulheres nos rituais báquicos liberta a ânsia pelo êxtase lúbrico, engrandecendo Dionísio, cuja existência psicológica necessita da sua contraparte fêmea selvagem para se manifestar no clímax total no contraste feminino-masculino. Elas simbolizam o resgate da adoração de uma divindade feminina, evocada nos tempos do não-obsco, ainda imaculada nos eflúvios sagrados da luxúria transformante.

O espaço consagrado à Serpente Negra era interdito a homens e aqueles que nele participavam, apelidados de efeminados, eram erradicados do círculo social hegemónico de homens penetradores. A noite fazia-se somente de matéria feminina, de vozes gritantes e revolucionárias, no único momento limite de uma vivência transgressora à ditadura da iluminação misógina. Assim Cíbele era celebrada na plenitude da feminilidade, em que os *Galloi*, os seus sacerdotes, se castravam e usavam vestes feminis, abdicando da sua masculinidade para viverem o “entusiasmo” da Deusa das Montanhas; ou os *Enarei*, os xamãs homem-mulher dos Citas entreguem-se a convulsões pela deusa Argimpasa, ou os *Ergi* escandinavos rendidos às práticas extáticas do *Seidr* inspirados pela sensualidade de Freyja.

A temporalidade converge para a origem Feminina de uma entidade tornada divindade na Noite, no Submundo, que a cultura helénica, fortemente apimentada por uma dicotomia segregadora, reprovava em nome de uma luminosidade apolínea pautada pela moderação, justiça e valores morais regulados pela razão inflexível. Apolo chegava como carrasco triunfante da Píton, a Velha Serpente que se pronunciava desde as profundezas do inconsciente. As novas pitonisas revelam a genitália como aparelhos vocálicos das funduras do prazer não terreno, em resgate de uma parte essencial no equilíbrio emocional. Elas trazem a humidade na qual a vertigem se refresca e alimenta e recordam-nos a *ubris* necessária à restauração pontual da ordem. O excesso aqui como parte constitutiva da natureza humana e catalisadora de *epopteia*, a premência de estados espasmódicos de rutura, em que a derme caduca dá lugar ao ressurto na experiência suprema de elevação através de uma sensorialidade santificada. É-nos aberta a porta de um multiverso, de um mundo multipotencial que nos conduz à Existência Divina pela heresia.

A bestialidade-delírio da Vertigem divina de Raul Leal recorda-nos que a instauração do Homem cultural galopou sobre a consciência primitiva do Homem natural, ocultando a exube-

rância das partes erógenas do corpo, cobrindo-as de tabus, privando a vivência do sensualismo místico que caracterizava os cultos religiosos de tempos arcaicos. Raul Leal legitima o excesso em Deus, mas há vozes sôfregas a reivindicar uma *poesis* feminina. A catalepsia na exaustão dançante e da ebriedade proporcionam a fratura do edifício estruturado e contido à mudança, abrindo janelas epifânicas à fusão com o *outro* em si-mesmo. A luxúria santificante define o círculo ritualístico de uma dinâmica contrastante e psicoterapêutica na exaltação total e absoluta por via da herética *irracionalidade*.

A ordem na desordem, a força orgástica do Sagrado Feminino afirma-se plena, criativa, mistagoga e portadora da tocha iniciática dos mistérios de Elêusis, que tornam o homem um privilegiado em créditos criativos. Essa luz clarividente proveniente de cavernas uterinas, ainda hoje alavanca iniciática. É, sim, a Serpente como acusa Raul Leal, não a divisão, mas a forja onde se pode restaurar a unidade essencial, através do confronto com as nossas obscuridades, propondo a autossuperação.

As fêmeas selvagens são provocações e caminho para a transgressão espiritual. Elas desvelam as suas vulvas e exigem transcendência, a *Telestikó*, a loucura que autoriza a expressão numinosa que vive no inconsciente individual aprisionada por censores morais que sonegam a emergência da verdadeira essência. Elas apelidam-se de Brunildas, de Esclaremondes, ou Vivianas arquetípicas que apelam ao transumano e desafiam ao salto para a vertigem, para o atano do *ser* renascido. Elas são os zéfiros da mutação, a recusa da previsibilidade, a proposta afrontosa à impossibilidade de mudança postulada pelo cético Parménides, cujo pensamento Platão perpetuou na razão eterna e imutável de todas as coisas. A rejeição veemente na validade empírica dos fenómenos de movimento e transformação cativou os pensadores da Antiguidade para uma cultura da lógica, da linearidade, irreversibilidade, estacando o fluxo natural dos organismos vivos e, assim, delimitar a cognição humana ao óbvio, ao certo, e instruída a negar propostas de irregularidade. A natureza líquida feminina oferece o dissolvente alquímico das formas e a ansiosa união interna. A ambivalência de seres sobrenaturais femininos atrai e enlouquece, porque o sujeito resiste em mergulhar no *menstruum* do processo de mudança, de transformação e de dispensa do que é adquirido, certo e materialmente seguro. A *sombra* escurece pela recusa em abdicar de uma *normalidade* formatada pela prevalência de apenas uma das polaridades em prol da salvaguarda do conflito, da tensão que é estar no oposto, e optar por uma *persona* adaptativa para favorecer a relação com o mundo externo, mas que nos afasta do *eu* verdadeiro. A oferta sensual feminil é integrativa e enfatiza a coexistência e a interpenetração de duas partes de uma contradição e alimenta a coragem de transgredir a tradição e a admitir a volubilidade como alicerce evolutivo. O transgressor prevarica limites individuais e coletivos, abrindo o precipício da Vertigem que o leva ao ser divino.

As efervescentes dionísias quebram essas barreiras psíquicas. Estas Mulheres gloriosas anatemizadas em seres diabólicos pelo facto de inspirarem medo pela sua capacidade, como Eva, de persuadir a avançar para terrenos desconhecidos. O comportamento extático e seus corpos nus nas noites de Sabat simbolizam o poder rebelde, mutável e intoxicante da própria Natureza, que age sem receios na dicotomia entre o velho e o novo; o frio e o quente, o inverno e o verão. É na aceitação da alteridade, a capacidade de suportar os paradoxos da vida e da morte, que se movimentam estas mulheres irreverentes, as *virigo*, *tribas*, *frixtrix* e *lesbia* geradoras de ansiedades culturais por serem ameaça à ideologia do “amor masculino” que sonegava às mulheres a participação numa identidade social e lhes reservava um ridículo papel biológico. O culto erótico dos corpos masculinos apologizado por Raul Leal dá aqui lugar ao culto erótico dos corpos femininos. As mulheres “masculinizadas”, consideradas sexualmente agressivas, ativas que estão ainda hoje sujeitas à cominação dos discursos sexuais falocráticos e castradores do clítoris. O receio pela sexualidade plena dessas mulheres *indulgentes*, que pactuam peitos com peitos, vulva com vulva até ao arrebatamento do orgasmo, ao momento alquímico.

Tornadas bruxas evocam nas encruzilhadas noturnas o Bode Negro que emerge do submundo e cuja cabeça, metonímia do pénis, apertam entrepernas protagonizando uma simbólica androgenia. Estas Mulheres não são inimigas, mas opositoras da instituição vigente, do que é caduco e necessita cair para permitir o brotar do novo; elas ameaçam pela sua liberdade sexual, porque mantiveram o seu pensamento livre, suportaram o paradoxo, questionam e chamam a si o direito à escolha. Elas herdaram a insurreição inquisitiva de Lillith e a afronta de Salomé ao exigir a cabeça de São João Batista, num ato evidente da força hetairista antagonista da nova ordem religiosa racional e dogmática. Elas são transgressoras revolucionárias que marcam um profundo desenvolvimento, ao desafiar a ordem vigente, propondo um novo degrau no conhecimento de si-mesmo esbatendo os limites de um círculo vicioso de estabilidade inquestionada, inercial e cativa da sombra.

Nas entranhas da caverna de *El Cogul*, na Catalunha, nove mulheres, umas pintadas de preto e outras de vermelho, dançam em volta de uma figura itifálica. A cena induz-nos uma quase certeza de serem elas a despontarem o arrojado falo. Como se estas fêmeas fossem as oleiras de uma ereção clamante de um Criador que se manifesta no orgasmo e perpetua todos as formas de vida num *continuum* em que o fim é apenas o princípio. A felicidade no prazer divinizado sopra leves brisas de *ataraxia*, no apaziguar do turbilhão das paixões, em que a sensualidade feminina se funde à sensualidade masculina com um significado metafísico. Na “Priapeia”, o satírico Priapo deveria suplicar a presença das mulheres, porque são elas que o dignificam, são elas que lhe garantem o estatuto divino.

As *Sheela-na-gig* escancarando os grandes lábios a beijos absorventes e convidativos na demanda pelo antigo refúgio onde o peregrino encontra a plenitude da divindade feminina. A exibição burlesca da vagina, destas esculturas, nas cornijas das igrejas consagra-se numa forma de intimidação insultuosa à divagação entre o querer e o não-querer de experimentar a oportunidade de integração num mundo alternativo de rutura com o ordinário e o moralmente estabelecido. Ela desafia a cobardia na apologia do Feminino criativo e panaceia da dor. Ela pode ser ainda Baubo, a personificação do sexo feminino na celebração do Sagrado Obsceno na cultura divina antes da condenação aos escombros pela dominação do Olimpo patriarcal. A entidade de natureza divina resumida a um ventre faceficado, estimulador de alegrias em encenações de chistes não-verbais, em movimentos serpenteantes das arcaicas dançarinas do ventre, das quais Salomé é epítome. Baubo expõe as partes íntimas e desencadeia a ação antitética da tristeza, suborna a tensão, alforria estrangimentos e tabus. Deméter enxagua as lágrimas no riso produzido na assertividade dos órgãos genitais numa Deusa Menor que recorda à Grande Deusa o seu potencial criativo inesgotável na sua sexualidade.

O riso desafiante descrito por Henri Bergson como fratura da mecanicidade da vida em convite ao comportamento desviante, à mobilidade e adaptabilidade essencial ao desenvolvimento da vida. A proposta de rasgar o sério com comédias construtivas e restauradoras ou por chistes libertinas que afirmam ao indivíduo a presunção de superioridade intelectual e autoridade para espicaçar os empreendedores morais. Como as gargalhadas das bruxas desnudas

convidam à subversão e oferecem a descontinuidade necessária à evolução, ao progresso, ao questionamento. Bergson resgata a força da inteligência do riso destas mulheres de entremundos no deboche à instituição da moralidade normativa, de cujas vaginas se soltam nos seus orgasmos assustadoras vozes fálicas.

A aparente superficialidade da luxúria tem o estranho efeito de saciar os prazeres de uma alma por enquanto não-presente, cujo odor e doce lânguido inebria os sentidos, numa irresistível vertigem para o viridário da Serpente. Neste interstício, apenas a lacuna repleta de nada e de imensas poeiras. A pulcritude é a sublimação da ânsia de sentir a vulva envolta num impreciso véu de nevoeiro, na demanda pelo abraçar da imortalidade, onde a voluptuosidade não tem peso e não incomoda a consciência e é a *carne* do sonho no Espírito Eterno. ☘

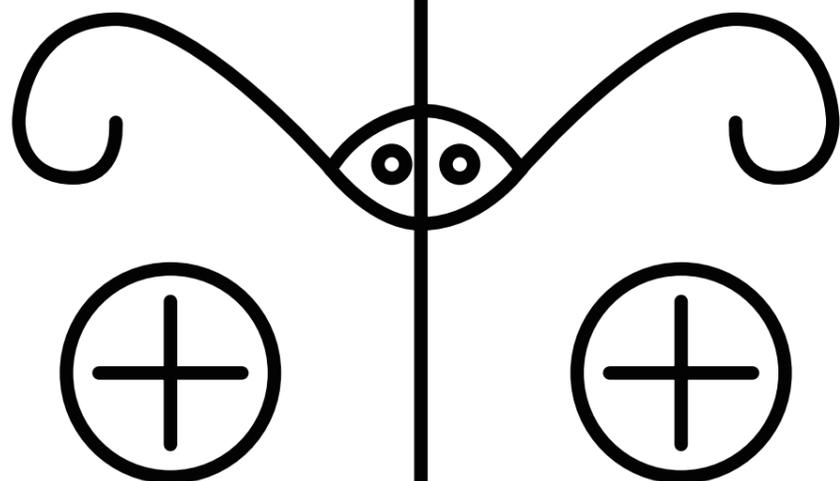
## BIBLIOGRAFIA

Aguiar, C. (março de 2011). *As máscaras da grande deusa*. Sintra. Zéfiro-Edições e Atividades Culturais, Unipessoal.

Bergson, H. (1998). *O riso: ensaio sobre o significado do cómico* (edição revista e ampliada, Guilherme de Castilho trad.) Portugal. Guimarães Editores. (obra original publicada em 1900).

Devereux, G. (1984). *Baubo, la vulva mítica* (Eva del Campo trad.). Espanha. Icaria Editorial. (obra original publicada em 1983).

Dodds, E. R. (2004). *The Greeks and the irrational*. Berkeley. University of Califórnia Press. (obra original publicada em 1951).



ciada, ora exult

## Interseccionismo e desdobramento erótico do eu depois de *Orpheu*

Mariana Pinto dos Santos

No dia 1 de Maio de 2019, quando vi a coreografia “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, espectáculo de dança concebido por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, observei no palco, não duas pessoas, mas um desdobramento do eu. As marcações do desenho no palco, o esforço físico levando ao limite a força dos intérpretes, a ausência de som para lá do produzido pelos corpos em cena, exacerbou essa hipótese de luta interna, contida dentro de um espaço simultaneamente limitado e ilimitado – como o espaço da cabeça. Haveria em palco um libertar-se do eu, um prolongar-se noutra eu. E aconteceu ainda uma coisa inusitada, talvez só a mim: na sequência dos violentos abraços entre os dois intérpretes depois de correrem um até ao outro, o contraste entre os corpos brancos e o palco e paredes negras, fez com que aqueles me aparecessem desdobrados, como se persistissem atrás deles imagens-fantasma, uma imagem arrastada, a perseguir e logo a tomar o lugar do corpo real. A leitura do desdobramento do eu não é, seguramente, a única possível, mas é daí que parto.

O trabalho que proponho tem a ver com o contexto modernista desse desdobramento.

O desdobramento do eu não é, claro, desconhecido, começando desde logo pela famosa heteronímia de Fernando Pessoa. Está também presente em várias das propostas dos autores/artistas de *Orpheu*, ora de forma angustiada, ora exuberante, ora humorística, mas sempre inquietante – incluindo em Raul Leal, autor que dá o mote para a concepção da coreografia de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

O Interseccionismo que Fernando Pessoa propõe em 1914 – e discute, e partilha, tanto em cartas como nas tertúlias da Brasileira do Chiado – e no qual se baseia a proposta de *Orpheu* – estando até previsto a publicação de manifestos do Interseccionismo<sup>1</sup> e, depois, do Sensacionismo – está directamente relacionado com a cisão e multiplicação do eu.

O Interseccionismo, instrumento de desnaturalização da imagem literária e de superação da estrutura narrativa linear e da expressividade sentimental, partia do princípio de que o objecto era sempre composto por ele próprio e a nossa sensação dele, propondo a interpenetração de objectos em sensações. Segundo escritos inéditos de c. de 1914/15, Pessoa defende que a arte procura a Sensação Absoluta, mas, podemos inferir das suas breves notas, ao produzir objectos entra em contradição consigo mesma. A intersecção do objecto consigo próprio, diz ele (“isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com os outros”), corresponde ao cubismo. A intersecção do Objecto com as ideias objectivas que sugere corresponde ao Futurismo. E a intersecção do Objecto com a nossa sensação dele é o Interseccionismo, propriamente dito.<sup>2</sup> Assim só o interseccionismo poderia aproximar-se da Sensação Absoluta, ou seja, só o Interseccionismo

\* Este artigo foi escrito no contexto do projecto *Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) — co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional).

1. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 4 Outubro 1914, in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 88 e ss. “Manifesto”, c. 1915. *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993

2. “Manifesto”, c. 1915. *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 140.

poderia consumir-se em Arte. Escreve Pessoa: “Os românticos tentaram *juntar*. Os interseccionistas procuram fundir. Wagner queria música + pintura + poesia. Nós queremos música x pintura x poesia.”<sup>3</sup>

A partir de 1915/16 Pessoa propõe antes o termo Sensacionismo, tornando mais precisa a sua demanda artística: alcançar a sensação pura, abstracta, a “realidade abstracta” como lhe chama. Partindo da premissa de que os objectos são sensações e de que a arte converte sensações em objectos, o Sensacionismo propôs-se como mecanismo quase tautológico: a arte converte sensações em objectos; os objectos são sensações; a arte então converte sensações em outras sensações.<sup>4</sup> Trata-se de uma realidade abstracta porque a sensação é real – verdadeira – mas autonomiza-se totalmente em relação ao objecto.

A questão aqui a reter é a ideia de uma estética da sensação, ou, como chamará também Pessoa, uma “estética do artifício”<sup>5</sup> – que nada tem a ver com superficialidade – mas que isola e liberta para a invenção de um eu, ou vários eus, em função do puramente sensorial.

Escreve Pessoa:

“Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, [...] realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo

puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio.”<sup>6</sup>

O interseccionismo implica assim a (re) criação estética de novos sujeitos sensoriais – receptivos à sensação. À libertação criativa aqui implicada está associada uma forte dimensão erótica – e é este o ponto que quero desenvolver.

Raul Leal escreve em *Sodoma Divinizada*, publicada na editora de Fernando Pessoa *Olisipo*, que “a Luxúria é o paroxismo da Arte”<sup>7</sup>. A arte só atinge a sensação pura – o “paroxismo vertigoso, luxurioso, divino”, se estiver imbuída de Luxúria. É através da vertigem, da *convulsão* sensual, que a beleza pode ser descoberta ou criada. É curioso lembrar que anos depois, em 1928, André Breton escreverá, prevendo também o erótico subjacente à criação artística, “A beleza será convulsiva ou não será nada”<sup>8</sup>.

Já no texto que Raul Leal publica no *Orpheu* 2, “Atelier”<sup>9</sup>, datado de 1913 a palavra “convulsivo” é repetida continuamente, expressando a criação artística enquanto vertigem orgásmica, num crescendo que se consuma no libelo final “Sejamos estetas!”. Ser esteta será aqui deixar-se dominar pelo desejo erótico, pela luxúria, pelo prazer da carne – que só pode ser plenamente consumado precisamente na dimensão estética.

O próprio Fernando Pessoa escreve: “O desdobramento do eu é um fenómeno em grande número de casos de masturbação”<sup>10</sup>. E quando, em defesa de Raul Leal contra os ataques da Liga dos Estudantes de Lisboa, faz circular o “Aviso por causa da moral”, assinado por Álvaro de Campos, diz: “Ó meninos: estudem, divirtam-se e calem-se. Estudem ciências, se estudam ciências; estudem artes, se estudam artes; estudem letras, se estudam letras. Divirtam-se com mulheres, se gostam de mulheres; divirtam-se de outra maneira, se preferem outra. Tudo está certo, *porque não passa do corpo de quem se diverte*. Europa 1923” (itálico meu)<sup>11</sup>. No corpo, receptáculo ou criador de sensações, está toda a possibilidade de “Existência” vertiginosa, de estética (Leal).

Há exemplos literários que falam do desdobramento erótico do eu, mais ou menos da mesma época, como o poema de Mário de Sá-Carneiro:

*Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.*<sup>12</sup>

Também *Confissão de Lúcio*, a prosa de Sá-Carneiro, está recheada de desejo de habitar outros corpos<sup>13</sup>. Ou um dos poemas que Fernando Pessoa dá a conhecer a Armando Côrtes-Rodrigues em carta de 1914, manifestando a sua felicidade por ter escrito um conjunto es-

pecífico de 3 versos. Escreve Pessoa: “Amo especialmente a última poesia, a da Ceifeira onde consegui dar a nota paúlca [interseccionista] em linguagem simples. Amo-me por ter escrito

*Ah! poder ser tu, sendo eu!  
Ter a tua alegre inconsciência  
E a consciência disso!...!*<sup>14</sup>

O desdobramento erótico do eu enquanto criação acontece de forma particular na obra literária de Almada Negreiros. Gostaria de focar no que ocorre em dois textos, *A Engomadeira*, e *K4 O Quadrado Azul*, onde a mulher ou o feminino surge de maneira particularmente interessante.

*A Engomadeira* é uma novela publicada em 1917 em edição de autor que o autor data de 1915 na carta-dedicatória a José Pacheco que a antecede e no final do texto. É uma data falsa, pois Almada tem várias referências à entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, o que se deu em 1916, bem como à Batalha de Verdun, também ocorrida em 1916, e há ainda mais do que uma referência ao Cristo Verde por si pintado para capa de um número da revista *A Ideia Nacional*, publicação essa que se dá a 20 de Abril de 1916. A carta-dedicatória a José Pacheco expressa o que Almada pretendeu fazer com *A Engomadeira*: “a aceleração de imagens” e “a expressão metal-sintética Engomadeira”, com a “intersecção” de “evidentes aspectos da desorganização e descarácter lisboetas”<sup>15</sup>. Apontar a falsidade da data é importante. Mesmo que Almada tenha começado a escrever a novela em 1915, o facto de a terminar no fim de 1916 ou início de 1917, ano em que é publicada, significa que o convívio epistolar com o casal Sonia e Robert Delaunay, aliás quase só com Sonia, e os projectos artísticos planeados com ambos estavam em marcha precisamente durante a escrita da novela. (Delaunay em Vila do Conde)

Pessoa falara de “simultaneidade” numa das suas teorizações do Interseccionismo:

13. Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Edições Ática, 1999 (1913). Veja-se por exemplo, p. 64: “Ah! Como eu me trocava pela mulher linda que ali vai...”; ou p. 109: “Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me... [...] *O beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante.*”

14. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 19 Janeiro 1915 in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 102-3.

15. José de Almada Negreiros, *A Engomadeira* (1917) in *Ficções* (ed. F.C. Martins, L. M. Gaspar, M.P. Santos, S.A. Ferreira), Coleção Almada Breve, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 17.

16. In *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 133.

“Artes visuais – o simultâneo no espaço, no tempo e na ideia.  
Música – o simultâneo no tempo e na ideia.  
Literatura – o simultâneo na ideia.”  
(1914)<sup>16</sup>

A simultaneidade na literatura, ao contrário da pintura, revela-se um desafio impossível, pela própria natureza da construção poética ou narrativa e a necessária leitura (e escrita) sequencial.

A escrita de Almada, sempre pictórica, assume nos trabalhos destes anos a absorção e fusão do Interseccionismo pessoano com a teoria dos contrastes simultâneos do casal Delaunay, na qual se baseavam as propostas artísticas colectivas que desenharam (mas não concretizaram) com Almada, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco e Eduardo Viana. A presença dos Delaunay em Portugal parece ter sido totalmente indiferente a Fernando Pessoa, que, como se sabe, desprezava a pintura, e possivelmente não teria interesse pelas extraordinárias experiências de poesia pictórica que Sonia fizera com Blaise Cendrars, ou a ilustração das “vogais” de cores de Rimbaud. Os contrastes simultâneos dos Delaunay, baseados em estudos científicos do século XIX, partiam da premissa de que duas cores contrastantes quando postas juntas são mais intensas (causam uma *sensação* mais intensa) do que quando vistas em separado.

Assim em Almada resulta uma escrita que aplica à intersecção de objectos em sensações, e de sensações em sensações, a dimensão pictórica, visual, de sobrepor ou montar imagens literárias que se *intensificam* precisamente por se justaporem.

O carácter fortemente erótico é obtido precisamente com imagens desconcertantes – como o *gag* das chaves no quarto da engomadeira que se multiplicam e soterram o narrador (e que têm uma clara leitura fálica, associadas a penetração), ou a quantidade de amantes diversos que a engomadeira recebe, incluindo a descrição de uma cena de sexo entre duas mulheres, que se tornam visualmente uma:

“Começou de pôr carmins nos lábios exageradamente e depois ouvindo a voz da peixeira que era a dela veio debruçar-se no parapeito a gritar pra baixo a como era a sardinha. Como estava toda nua puxou um lençol da cama embrulhou-se descuidadamente e foi ela própria abrir-lhe a porta e que entrasse que não estava mais ninguém. Que até podia vir pro quarto dela e que talvez fosse melhor. [...] Continuou a achar muito caro a sete vinténs a dúzia e olhando fixamente os olhos da varina deixou cair o lençol que até parecia sem querer e ofereceu-lhe a dois tostões a dúzia com a condição de comprar o peixe

3. “Interseccionismo no 1º grau — ou interseccionismo material”, c. 1914. *Pessoa Inédito* (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 134.

4. Ver Fernando Pessoa, *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (Coleção Pessoa Breve, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2015. Ver também carta a Armando Cortes-Rodrigues, 4-10-1914, in Fernando Pessoa, *Cartas* (ed. Richard Zenith), Assírio & Alvim, Lisboa, 2007, p. 88 e ss.

5. In Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia* (ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Assírio & Alvim, 2012, p. 128.

6. *Idem*, p. 128.

7. Raul Leal, *Sodoma Divinizada: leves reflexões teometafísicas sobre um artigo*, Olisipo, Lisboa, 1923.

8. André Breton, *Nadja* (tradução de Ernesto Sampaio), Estampa, 1972 (1928), p. 138.

9. *Orpheu* 2, 1915. Edição fac-similada A Bela e o Monstro, 2015.

10. C. 1914. *Teoria da Heteronímia*, p. 133.

11. Publicado em folha volante. In Fernando Pessoa, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980, p. 239.

12. Mário de Sá-Carneiro, in *Indícios de Ouro*, 1914.

todo e ainda a de almoçar com ela. A varina mexeu as ancas numa arrelia de que já não era a primeira vez que lhe sucedia aquela chatice mas ela correu prà varina e beijou-a na boca que até lha deixou magoada. Num ápice correu a fechar a porta à chave por dentro e a cerrar de novo as janelas sobre as obras ao sol. Quando o sol daí a pouco bateu do lado de cá e entrou plo quarto até à cama já se não sabia bem qual das duas era a varina – eram só pernas nuas e seios a reluzir na saliva. Só se ouviam gemidos de cansadas até que o gato entrou fortemente convulsionado nas agonias de uma indigestão de sardinha. Quando o senhor Barbosa meteu a chave à porta e achou o silêncio abafado daquele quarto meio-iluminado *teve a impressão que ela tinha posto um espelho muito grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.*" (itálico meu).<sup>17</sup>

O senhor Barbosa sai consternado depois de ver a cena e este *dois em um* torna-se *três em um* logo de seguida, com a entrada do narrador, que repete a sensação visual anterior:

"A porta estava encostada e estava escuro lá dentro. Olhei. *Tive a impressão que ela tinha posto um espelho grande ao comprido sobre a cama e que depois se tinha deitado toda nua com o ventre pra baixo.* Achei estroinice mas não quis bulir o silêncio; sentei-me junto da porta a observar."<sup>18</sup> (itálico meu).

17. José de Almada Negreiros, *A Engomadeira*, op. cit., p. 33-34.

18. *Idem*, p. 35.

19. *Idem*, p. 36.

20. Verifica-se a recorrência da cor verde, na garrafa de vinho verde que se derrama, do sexo masculino pintado de verde esmeralda no ventre da engomadeira, da passadeira verde do corredor da casa do Sr. Barbosa onde o narrador vai ao encontro do adultério, do frasco de tinta verde por cima do Cristo do livro de missa (ao qual voltarei mais adiante), dos lábios da engomadeira pintados de verde-esmeralda, do passeio no Calvário à hora do raio verde.

21. A capa da edição da sua peça *Deseja-se Mulher*, desenhada pelo autor, traz a equação  $1+1=1$ . Escrita em 1928, será publicada apenas em 1959 (Lisboa, Verbo).

22. José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (1917) in *Ficções*, Coleção Almada Breve, op. cit., p. 92. Não podemos deixar de cruzar com o texto que Raul Leal publicará em 1923: "O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefenido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida." Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, Olisipo, 1923.

23. Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, op.cit.

Segue-se uma deriva por imagens aparentemente desconexas em relação ao momento vivido mas que na verdade expressam uma outra imagem: a do narrador a juntar-se às duas na cama, engomadeira e varina. Só nos apercebemos verdadeiramente disso no final da cena, quando a senhoria entra, para dar mais chaves à engomadeira, e depois surge a descrição:

"Imediatamente se ouviu um berreiro na escada que dizia que dois ainda se admitia, agora, três que era demais."<sup>19</sup>

Há ainda uma cena nesta novela em que a Engomadeira pinta um sexo masculino na barriga, delineado a vermelho e preenchido a verde esmeralda. Verde é cor identitária em Almada Negreiros (que assina Verde alguns contos e poemas, escreve a tinta verde, etc, tornando a cor-sensação em personagem) e ocorre em mais momentos de *A Engomadeira*<sup>20</sup>. Mas neste caso o que está em causa é assunção do sexo masculino na personagem feminina: mais do que isso, não um sexo qualquer, mas o do narrador-Almada (verde) que assim é apropriado – verdadeiramente *incorporado* – pela personagem feminina. Como se o sexo verde pudesse ficar em permanência no seu ventre.

Passemos ao conto *K4 O Quadrado Azul*. Nele encontramos aplicação prática da equação  $1+1=1$ , com a soma do uno com o uno, ou do indivíduo com o indivíduo, a equivaler a outro 1 que é o infinito, equação a que Almada retornará, directa ou indirectamente, em conferências, em poemas ou em peças de teatro<sup>21</sup>, e que é também expressão da cisão do sujeito.

"o quadrado azul agitou-se nitidamente em azul ímpar, mas ímpar 1. Quando lhe lia os meus poemas contra os olhos d'Ela as íris deformavam-se-lhe pra triângulos de génio sem contornos rectos, dois deltas-carimbo do Nilo azul iguais a duas metades do quadrado 1; e pouco a pouco, os olhos d'Ela encaixavam-se à justa dentro dos meus nesta necessidade que há de haver dois a ser infinito."<sup>22</sup>

Não podemos deixar de cruzar este excerto com o texto que Raul Leal publicará em 1923: "O Infinito ultrapassa pois a Razão, é Ultra-razão em Vertigem. O que tem por essência o Infinito é, por natureza, indeterminável por ser indelimitável, é enfim, Indefenido Absoluto, que exprime pura Vertigem na Vida."<sup>23</sup>

Há bastante a dizer sobre esta equação<sup>24</sup> mas vou focar-me na dedicatória de *K4 O Quadrado Azul*: "a amadeo de souza-cardoso, substantivo ímpar 1, o detentor da Apologia masculina, o que me possui em tatuagem azul na sensibilidade, o Amante preferido da Luxú-

ria e do Vício (Vide génio Pintor)"<sup>25</sup>. Pode ler-se nesta dedicatória uma associação da "genialidade" (para usar o termo de Almada) ao erótico, ou da vanguarda ao erótico e à libertação sexual, em suma, da Luxúria à estética – para voltar aos termos de Raul Leal. Amadeo é o amante da Luxúria, porque só com a Luxúria a arte é plena, é realidade abstracta, sensação de sensação.

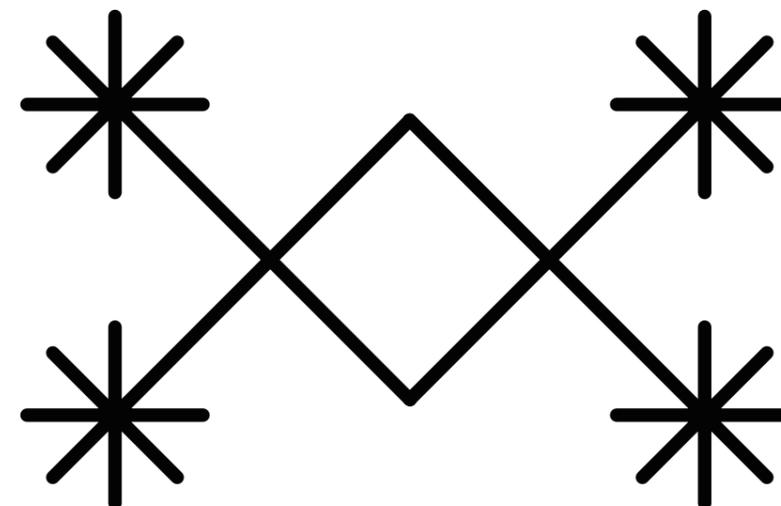
Tal será reforçado mais adiante, no relato da transformação do narrador na sua própria amante, ao acordar no seu corpo. O narrador-Almada experimenta o corpo de uma mulher, mantendo o desejo intacto e tornando-se *voyeur* de si mesm(a) quando se vê nu(a) ao espelho.<sup>26</sup>

A experiência de estar na pele feminina, de sentir o corpo de mulher como seu, é a consumação literária de um prazer só possível na intersecção simultânea da sensação em sensação. E Almada refere *ipsis verbis* isso quando fala dos "movimentos dela *interseccionados* do meu corpo nu a regressar lentamente de um

24. E já o referi na "Introdução", *Ficções*, Coleção Almada Breve, Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.

25. José de Almada Negreiros, *K4 O Quadrado Azul* (1917) in *Ficções*, Coleção Almada Breve, op. cit., p. 89.

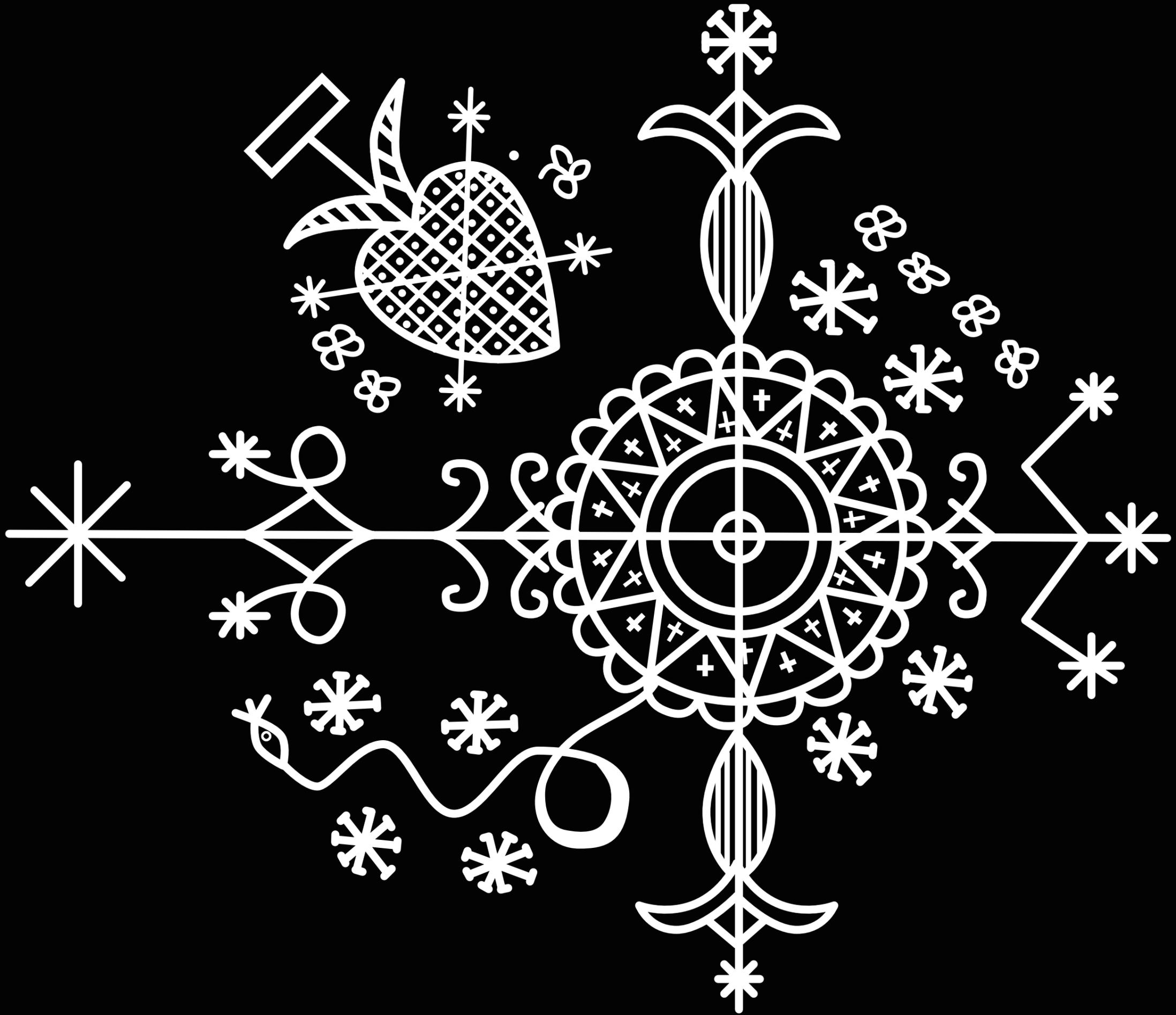
26. "Corri ao espelho. Eu era a minha amante! Mas a inteligência era absolutamente a minha. Estranhava tudo: o atrito das coxas, a curva das pernas, o paladar, o perfume natural da pele, os cabelos compridamente macios e loiros, os hábitos da língua, a direcção dos gestos, as atitudes, tudo diferente e tudo melhor. De repente o corpo começou a desmanchar-se-me como duas metades mal-coladas sempre com os movimentos dela *interseccionados* do meu corpo nu a regressar lentamente de um desaparecimento. E outra vez se diluía pra ser apenas a minha amante toda nua mas com a minha inteligência." (itálico meu), *idem*, p. 108.



desaparecimento" (sublinhado meu). Uma das leituras possíveis da equação recorrente  $1+1=1$  em Almada é, podemos concluir, a do prazer erótico total, consumado na fusão do masculino e do feminino, sem que cada um perca a sua existência individual.

Há também que falar da forma como *K4 O Quadrado Azul* se apresenta. Na capa e contracapa, um quadrado recortado em papel de lustro azul traz a personagem principal (a amante personificada em quadrado azul) para o livro-objecto, confrontando-a com o leitor mesmo antes deste abrir o livro. O carácter erótico do texto é reforçado pelo autocolante com a palavra "virgo", que é necessário romper para ler o conto, sugerindo a leitura como acto sexual. Texto e livro-objecto estão ambos a operar um estímulo sensorial ao leitor que não é sugestionado apenas pelas palavras, mas por vários apelos à visão através de imagens, e até ao tacto – o romper do autocolante –, para uma experiência sensorial sensual.

Não deixando de ter em conta a resistência de Pessoa ou do próprio Almada em classificar o Orpheu como grupo, ou em identificar líderes, preferindo ambos sempre afirmar o profundo individualismo de cada um, verifica-se que as obras de cada um dos de *Orpheu* resultam de um compromisso com ideias que são partilhadas entre eles, que circulam e que são interpretadas e reinterpretadas para cada criação individual. A criação artística entre os de *Orpheu* não se faz, pois, em isolamento; resulta antes de uma intensa comunhão e do culto do desdobramento do eu nas suas variadas possibilidades, e muito especialmente nas suas possibilidades eróticas anti-normativas. ☞



## Introdução

Perante a proposta de um Deus berrante, bestial, de um elogio da luxúria, de um vertiginismo que à felicidade do movimento veloz acrescenta o desequilíbrio convulsivo, talvez possa parecer caricato trazer à discussão Santa Teresa de Ávila. Mas não é. Não se trata de um gesto arbitrário. Muito menos de um contraponto, ou de um diálogo entre o piedoso e o mefistofélico. Quer Raul Leal, quer Santa Teresa, colocam a urgente questão da redenção sob o prisma da união com o divino, união esta que, como não poderia deixar de ser, contém uma dimensão erótica. E é justamente neste ponto que me vou debruçar. Que erotismo é este que preside ao discurso

# O erotismo na mística teresiana

Mário João Correia

amoroso de Teresa? Não é, certamente, o de uma sexualidade assumidamente bestial, que visa restabelecer a unidade dos sexos por uma espécie de excesso. E contudo, há na carmelita não apenas laivos, mas torrentes luxuriantes de descrições nas quais se evidencia a vivência de uma vertigem convulsiva, vivência esta assumida como carnal. O *eros* cristão, em particular o católico, embora partilhe muitos dos elementos do *eros* platónico, não se confunde com ele. A divina humanidade de Cristo e o discurso amoroso que tem como modelo o *Cântico dos Cânticos* configuram a união mística com um ato de amor afetivo, o qual não raras vezes se manifesta como beijo, abraço, possessão, do próprio corpo de Cristo.

Poder-se-á falar de sexualidade? Que tipo de sexualidade? Uma sublimação da libido reprimida pela castidade? Para abordar este problema, farei uso de um contemporâneo de Raul Leal, a saber, Sílvio Lima, que no *Amor místico* submete ao crivo da crítica várias doutrinas erotogénicas da religiosidade em geral e da experiência extática em particular, dando especial enfoque aos problemas inerentes ao pansexualismo, ou à redução do sensual ao sexual, na psicanálise freudiana.

A nossa tentativa de elucidar o erotismo em Santa Teresa não se reduzirá à questão da

distinção entre o erótico e o sexual. Há ainda a questão da literatura mística como uma tradição literária, que, tal como todas as tradições literárias, adquiriu uma série de constantes ou lugares-comuns que lhe conferem uma certa identidade. No caso da mística cristã, desde Fílon, passando por Orígenes, e em especial a partir dos sermões sobre o *Cântico dos Cânticos* de São Bernardo e do eco do seu discurso amoroso na literatura monástica cisterciense, a figura do esposo-Jesus que corteja e desposa a esposa-alma tornou-se numa dessas constantes. O amor místico é elaborado literariamente por analogia com o amor profano tal como expresso nesse epitalâmio. Esta análise (breve, sintética, feita através de dois ou três

exemplos arquetípicos) dos antecedentes literários às obras místicas teresianas não parte nem de uma ideia de *philosophia perennis*, na qual as descrições extáticas na primeira pessoa e a teorização dos graus da oração de Santa Teresa não seriam mais do que uma manifestação ou instância de um mesmo fenómeno inefável comum a outros discursos, nem de uma estéril tentativa de delinear a “marca” distintiva, o próprio, da sua mística, como se esta não fosse em grande medida resultado de uma tradição. Nas obras que aqui manusearei – *Libro de la vida*; *Castillo interior* ou *Moradas*; e *Conceptos del amor de Dios* (meditações sobre o *Cântico dos Cânticos*) – mesclam-se a descrição biográfica, na primeira pessoa, com a reflexão teórica de uma ascese por degraus. Ao contrário do que acontece com os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio ou, para falar de um cultor da oração teresiana, com a *Intimidade divina* de Gabriel de Santa Maria Madalena, não há nestas obras um guia sistemático para a oração, mas um movimento autorreflexivo da sua própria experiência orante e um esforço de partilha desse mesmo movimento, numa tensão entre o transmissível e o íntimo, entre comunhão e solidão. O irrepetível da sua experiência é o que faz da sua obra mais do que uma instância entre outros tantos diários espirituais, entre outras tantas descrições

de vias místicas, dentro e fora do cristianismo. O comunicável, por sua vez, faz com que a sua experiência possa ser apropriada por outros que queiram seguir a sua via, que é a da humildade e que comporta um particular balanço entre vida ativa e vida contemplativa, entre Marta e Maria.

Posto isto, para além de posicionar o discurso erótico de Santa Teresa no âmbito de uma tradição, pretendo interpretar a sua proposta de via orante partindo do pressuposto que esta vale por si mesma e que merece ser conhecida.

## 1. O erótico e o sexual.

### Reflexões a partir de Sílvio Lima.

O *Amor místico*, obra inacabada de Sílvio Lima, tem por objetivo averiguar criticamente várias doutrinas médicas e psicológicas do final do século XIX e início do século XX segundo as quais o fenómeno religioso, particularmente o místico, é redutível ao fenómeno sexual. Dado que ambos os fenómenos comportam alguma modalidade de dependência ou submissão, por um lado, e de atração, por outro, vários autores defenderam que o fenómeno religioso constitui uma inversão sexual psicopatológica na medida em que se inverte a ordem desses dois elementos: no sexo, a atração precede a submissão; no fenómeno religioso, a submissão precede a atração. O fanatismo seria um sucedâneo invertido do sadismo e o ascetismo do masoquismo.

Vários defensores de doutrinas erotogénicas do fenómeno religioso, tais como Max Nordau, Jean-Marie Guyau ou James Henry Leuba, cada um à sua maneira, veem no fenómeno religioso uma degenerescência do fenómeno erótico profano. O amor místico seria uma canalização da libido para zonas confusas, provocando desordens ideativas. O êxtase, por sua vez, não seria mais do que um orgasmo obtido pela morbidez física. A espiral entre a exacerbação da libido pela sugestão da leitura, da oração, das vigílias, dos jejuns, e a obstrução absoluta da mesma pela castidade conduziram a um desequilíbrio orgânico e a um estado neurótico. Assim, os religiosos, em especial os místicos, seriam mórbidos erotómanos capazes de satisfazer o desejo sexual sem a intervenção do ato sexual. O exemplo arquetípico deste tipo de morbidez física e neurose religiosa é a literatura mística peninsular posterior à Reforma, em especial Teresa de Ávila. O capítulo 2 das *Moradas Sextas* manifestaria estes mesmos mecanismos neuróticos:

“Va bien diferente de todo lo que acá podemos procurar y aun de los gustos que quedan dichos, que muchas veces estando la misma persona descuidada y sin tener la memoria en Dios, Su Majestad la despierta, a manera de una cometa que pasa de presto, o un trueno, aunque no se oye ruido; mas entiende muy bien el alma que fue llamada de Dios, y tan entendido, que algunas veces, en especial a los principios, la hace estremecer y aun quejar, sin ser cosa que le duele. Siente ser herida sabrosísimamente, mas no atina cómo ni quién la hirió; mas bien conoce ser cosa preciosa y jamás querría ser sana de aquella herida. Quéjase con palabras de amor, aun exteriores, sin poder hacer otra cosa, a su Esposo; porque entiende que está presente, mas no se quiere manifestar de manera que deje gozarse. Y es harta pena, aunque sabrosa y dulce; y aunque quiera no tenerla, no puede; mas esto no querría jamás: mucho más le satisface que el embebecimiento sabroso que carece de pena, de la oración de quietud.”<sup>1</sup>

Embora não ponha de parte como questão de facto que haja uma deslocação da libido por parte do religioso, Sílvio Lima considera que quer estes autores, quer aqueles que se indignam com a redução da religiosidade à perversão sexual, caem no mesmo erro: não distinguem juízos de facto de juízos de valor. Uma boa interpretação erotogénica deve ater-se aos elementos psicofisiológicos que nada têm que ver com o problema valorativo do fenómeno místico. Perante a possibilidade de uma sexualidade inconsciente, é possível fazer uma interpretação erotogénica do amor místico sem que esteja em causa sequer a pureza de intenções dos santos e dos visionários.

No âmbito destas análises descritivas dos fenómenos fisiológicos produzidos no êxtase, há algumas constantes que coincidem com estados catalépticos: rigidez muscular, hipotermia, abrandamento da respiração, etc.. Um caso interessante que Sílvio Lima recolhe em Théodore Flournoy é o de uma mulher que tinha crises extáticas noturnas e que redigiu por escrito uma descrição pormenorizada de 31 dessas crises de modo a que se pudesse estudar o fenómeno com rigor. Tratava-se de uma mulher que fora violada aos 17 anos e que desde então vivera angustiadamente a sua vida sexual. As suas descrições das crises noturnas coincidem plenamente com a descrição extática dos místicos: rigidez muscular, a sensação de ser levantada por uma força irresistível, um arrebatamento simultaneamente doce e violento, e sonhos extremamente vivazes e complexos. Estas crises continham sempre uma mistura de sensações voluptuosas com sensações

1. Santa Teresa de Jesús, *Castillo interior*, VI, cap. 2, §2 in Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, ed. Tomás Álvarez, Editorial Monte Carmelo, Burgos 2014 (17ª edição) (doravante, CI). Citei Santa Teresa sempre desta edição.

sim Deus melhores

dolorosas violentas que recordam facilmente o amor carnal. Contudo, esta mulher expressa claramente que todos estes movimentos convulsivos são como pródromos da experiência de contacto com o divino, não são a experiência em si mesma. Daí que Sílvio Lima, assentindo com Flournoy, considere que a teoria erotogénica seja impotente e simplista como explicação do fenómeno místico: «se o êxtase é o orgasmo incompreendido, porque é que o místico (...) colhe na sua crise não só aumento de força e alegria, como necessidade maior de maior sacrifício, amor, etc.? Porque é que todos os eróticos não são heróis de altruísmo, filantropia, etc.?»<sup>2</sup> A própria descrição fenomenológica de uma experiência luminosa leva a que se tenha de explicar essa ligação entre a luz e o orgasmo sexual sob um ponto de vista não simbólico, mas fisiológico...

É então que Sílvio Lima chama a atenção para a dimensão simbólica do discurso do místico: «A linguagem com que se expressa o amor místico não pode deixar de ser a mesma com que se expressa o amor profano. O homem não pode saltar sobre a sua própria sombra.»<sup>3</sup> Convoca William James e as suas críticas ao materialismo médico em *The Varieties of Religious Experience*, em especial a primeira lição, que trata justamente de refutar a origem sexual da religião<sup>4</sup>. Para Sílvio Lima, é inegável que há experiências religiosas que despoletam respostas sexuais e experiências sexuais que despoletam respostas religiosas. Mas encontramos aqui no campo das questões de facto. Valorar espiritualmente esta questão é outro assunto. É nisto que discorda da visão da religiosidade como perversão ou sexualidade transviada. Prefere falar de uma sexualidade inconsciente. Para o fazer, invoca a psicanálise freudiana, embora não para abraçar as suas teses. Em especial, como já foi dito, será crítico do pansexualismo freudiano.

Com efeito, após os dois primeiros capítulos do *Amor místico*, praticamente todo o restante trabalho é uma exposição cuidada da leitura psicanalítica de diversos elementos fundantes da fé cristã, tais como o culto da Virgem Maria, o culto do Menino Jesus, a Eucaristia e, como não poderia deixar de ser, as núpcias espirituais. Em geral, todos estes fenómenos são descritos por diversos psicanalistas de matriz freudiana com redutíveis a mecanismos de regressão a uma sexualidade infantil ou, noutros casos, a diversos modos de recalamento e sublimação. Embora Sílvio Lima não negue a natureza neurótica e regressiva de algumas das descrições da literatura religiosa, sobretudo feminina, considera que delas não se pode fazer regra geral. De resto, sob o ponto de vista sistemático, há uma abusiva redução de todo e qualquer prazer ao prazer sexual.

Para dar um exemplo dessa leitura abusiva, no que diz respeito ao fenómeno da lactação de São Bernardo por Nossa Senhora, a leitura psicanalítica seria a de uma identificação de Bernardo com o Menino Jesus devido a uma regressão da libido ao estado oral: um regresso à mãe e uma contemplação alucinatória. Tratar-se-ia de um mecanismo de compensação que teria, inclusive, como contraparte perfeitamente visível e sintomática a dureza de coração que os místicos cristãos manifestam relativamente ao abandono das relações familiares para servir a Deus. De acordo com Sílvio Lima, ainda que haja, de facto, um regresso à mãe, não há qualquer necessidade de apodá-lo de regressão sexual, posto que pode ser simplesmente um apego à necessidade de proteção e de refúgio. A visão maternal que brota do desamparo perante o real não tem de ter um cariz sexual. O mesmo se pode dizer do próprio aleitamento materno: «Uma cousa é dizer-se que o aleitamento pode, por reflexão nervosa, provocar reflexos genitais, outra cousa é dizer-se que o prazer do aleitamento é de essência sexual.»<sup>5</sup> Os mesmos cuidados teóricos em não generalizar e em criticar a pansexualização de todos os fenómenos sensíveis são aplicados à teofagia eucarística, extensão do mistério da Encarnação. Embora se possa criar uma espécie de tabela de equivalências ou analogias entre o digestivo e o sexual, como valorar isso? Por que razão se há-de reduzir ao sexual aquilo que não o tem de ser imediatamente? A sensualidade digestiva eventualmente presente na teofagia cristã não tem que ser apodada de sexual.

Mas o ponto que aqui mais nos interessa, dado que é a Santa Teresa que pretendemos chegar, é o capítulo de Sílvio Lima acerca das núpcias espirituais. O seu levantamento de exemplos nas fontes portuguesas torna o capítulo particularmente frutuoso: não só se fala de Santa Teresa, mas também da Madre Maria do Lado (1605-1632, clarissa, fundadora do mos-

teiro do Lourçal, em Pombal) e da Soror Joana de Jesus (1617-1681, cisterciense do mosteiro de Lorvão), apenas para falar dos dois casos, porventura, mais vivazes<sup>6</sup>. Transcrevam-se aqui, para que se saiba de que é que falamos quando falamos de núpcias espirituais, algumas passagens elucidativas. De Maria do Lado, Frei Bernardino das Chagas, seu confessor em vida, diz o seguinte:

*Depois de ter acompanhado o Senhor... recolheu-se no seu oratorio à noite, e logo ouviram suas companheiras queixar-se amorosamente, a dizer: Que he de vós, Senhor? Onde estais?... E encostando-se no seu madeiro, ficou logo rapta; e fazendo amorozos movimentos com os braços, mostrava que o recebia nelles, e o apertava, movendo os beijos, com um sorriso, e graça, como quem lhe dava osculos, e os recebia delle, extendendo a mão brandamente como que o corria, e apalpava. Neste interior abrio os olhos, e pondo-os em suas companheiras disse: Ainda ellas estavam acordadas? E como corrida, de que vissem o amorozo, e familiar tracto com seu Senhor, e ouvissem seus requebros nascidos do ardentissimo amor, que a trazia abrazada nelle...<sup>7</sup>*

A partir de Lino da Assumpção, eis algumas passagens descrevendo as núpcias espirituais de Joana de Jesus:

*Outro dia estando em este mesmo recolhimento, se me representou o meu Senhor com grande formosura e majestade, e dava-me a entender que me amava muito, e que me queria tomar por esposa sua, e eu toda desfeita em amor, com uma humildade não imaginada comecei a reparar, não me atrevendo a consentir em tal, e depois de me Elle obrigar com razões tão amorosas, que se não podem dizer, lhe disse eu: bem vêdes, Senhor da minha alma quem sou, e bem sabeis o que*

*mereço por meus grandes peccados, mas se vós, meu Jesus, vos quereis esquecer de tudo, e me quereis aceitar por vossa esposa, alimpai-me das culpas, e vesti-me um vestido limpo e puro, com que possa apparecer em vossa presença (...). E depois (...) me vestiu a minha Senhora um formosissimo vestido com outros ricos adereços, e depois de eu estar trocada em outro novo ser, acompanhada d'aquellas virgens [= Santa Leogarde, Santa Teresa e outras virgens], me levaram a seu Unigenito Filho, o qual me abraçava comsigo, com um vinculo de amor tão apertado, tão delicado e puro, que de todo me roubou o coração, e ficando em um desmaio, toda perdida de mim, me achei toda em Deus com quem estive por dilatado tempo.*

*(...) e logo com aquella ancia amorosa com que estava esperando a meu Deus, sentia que chegava Elle, como que me vinha buscando, e parecia-me que trazia em as mãos uma penna a qual chegava à bocca, como que a tocava para me ferir, e logo despedia de si um ventosinho tão suave e delicadissimo que me fazia pasmar, e com o doce rumor e suavidade d'este vento me sentia ir derretendo pouco a pouco como a cêra: e depois de consumida de todo com o peso do divino amor morria uma dita morte aonde achava os alentos d'uma nova vida.»<sup>8</sup>*

A estas descrições, devemos acrescentar o célebre episódio da transverberação de Santa Teresa, o qual foi poetado (e vivido) por São João da Cruz (*Llama de amor viva*), esculpido por Bernini e pintado por Josefa de Óbidos. Mais recentemente, em 1918, o Padre Pio de Pietrelcina terá vivenciado uma experiência semelhante. Teresa, na sua autobiografia, relata a visão de um anjo pequeno, muito formoso, que se aproxima dela:

*Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma com menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.<sup>9</sup>*

2. Sílvio Lima, *O amor místico*, Imprensa da Universidade, Coimbra 1935, p. 30.

3. *Ibidem*, p. 37.

4. «It seems to me that few conceptions are less instructive than this reinterpretation of religion as perverted sexuality. (...) / But then why not equally call religion an aberration of the digestive function, and prove one's point by the worship of Bacchus and Ceres, or by the ecstatic feelings of some other saints about the Eucharist? Religious language clothes itself in such poor symbols as our life affords, and the whole organism gives overtones of comment whenever the mind is strongly stirred to expression. Language drawn from eating and drinking is probably as common in religious literature as is language drawn from the sexual life.» William James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, Routledge, Londres - Nova Iorque 2002, lect. 1, p. 14, nota 1.

5. Sílvio Lima, *O amor místico*, cit., p. 109.

6. Cf. Frei Bernardino das Chagas, *Compendio da admirável vida da veneravel Madre Maria do Lado*, impr. Miguel Rodrigues, Lisboa 1762; Soror Joana de Jesus, *Livro da Madre Soror Joana de Jesus para seus apontamentos*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, manuscrito Ordem de Cister, MSML, nº 360, datado 1662; Tomaz Lino da Assumpção, *As freiras de Lorvão: ensaio de monographia monástica*, França Amado, Coimbra 1899.

7. Frei Bernardino das Chagas, *Compendio da admirável...*, cit., pp. 362-363.

8. Tomaz Lino da Assumpção, *As freiras de Lorvão*, cit., pp. 218-223. Entre as núpcias e o episódio da pena, o autor, embora não citando diretamente o texto de Joana de Jesus, afirma que esta, na tentativa de se identificar com Santa Teresa, ou até mesmo excedê-la, descreve um episódio semelhante ao da transverberação.

O erotismo destes relatos é, de facto, indesmentível. As figuras humanas de Jesus, um Jesus feito esposo belo, atraente, apaixonado, até mesmo atrevido, e de um anjo que em pouco difere do Cupido clássico, com a sua lança, “carnalizam” uma experiência que é dita espiritual. Há um componente de construção literária: a flecha no coração faz parte do imaginário não só do Cupido clássico – o qual, aliás, foi cristianizado no Menino Jesus Cupido do barroco –, mas da literatura cristã. A identificação do divino com o fogo é mesmo bíblica, desde a espada de fogo do anjo guardião no *Génesis*, passando pelo episódio da sarça ardente no *Êxodo*, até às línguas de fogo do Pentecostes. Na literatura mística, o fogo divino torna-se num tropo. A tendência realista e cristocêntrica do misticismo peninsular ajuda esta tradição a consolidar-se: a divina humanidade do Corpo de Cristo carnaliza um Deus que de outro modo seria uma abstração. Contudo, como aponta Sílvia Lima, dizer-se que é um tropo literário, quer da tradição literária bíblica, quer da própria literatura profana dos romances de cavalaria e das novelas picarescas, não explica a experiência religiosa nem exclui de todo o elemento sexual.

Um psicanalista freudiano diria que nos encontramos perante um complexo de Narciso ou do poder, isto é, a mística ama-se a si mesma de um modo efabulatório para compensar a libido recalçada e a penúria a que as suas renúncias a conduzem. Por sua vez, poder-se-ia dizer que o beijo, o abraço, o apalpaço, a posseção, por vezes teatralizados, como no caso de Maria do Lado, com o próprio crucifixo, seriam uma manifestação vulgar de pigmalionismo. Um fenómeno equivalente ao daqueles que batem ou castigam as estátuas dos santos quando não obtêm a promessa ansiada, ou seja, um traço de religiosidade popular, inculta. Todo o uso da simbólica poderia ser explicado como dramatização de conflitos pessoais que, de um modo ou de outro, encerram um fundo sexual. A transverberação, nesta leitura, não é mais de que uma cópula simbólica; a estigmatização anelar, ou até o vulgar gesto de enfiar o anel no dedo dos esposais, também; a pena, em Joana de Jesus, e o dardo, na transverberação, símbolos fálicos.

Embora esta leitura seja verosímil, encontramos-nos num terreno pantanoso – a analogia. Não falo da analogia enquanto recurso literário utilizado pelos místicos para falar da sua experiência inefável, mas da analogia que o próprio freudismo faz ao reduzir os elementos descritos a símbolos sexuais. Analogicamente podemos remeter tudo, absolutamente tudo,

a qualquer outra coisa, escavando semelhanças. O traço singular da Encarnação e o seu prolongamento na transubstanciação eucarística próprio da fé católica facilita ou sugere a manifestação corpórea do divino. É o Verbo Encarnado, é Cristo, ora miseravelmente lacerado pela Paixão, ora gloriosamente transfigurado em corpo luminoso, em rei, em esposo, que se sente, bebe e assimila na experiência mística. Daí todo o *pathos*, o discurso sentimental, a ternura amorosa. Este misticismo afetivo próprio de Francisco de Assis, de São Bernardo, de Santa Catarina de Siena, de Santa Teresa, talvez tenha conduzido em certos casos a mecanismos compensatórios para aqueles que buscam uma consolação. E talvez esse tipo de perversidade subtil seja mais comum do que excepcional, mas não se pode fazer disso regra. A infiltração de elementos eróticos no catolicismo tornam a vivência religiosa mais afetiva do que especulativa, mas nem por isso menos justificada.

Com os vários exemplos apontados, quis, pensando a partir de Sílvia Lima, estabelecer quatro conclusões, que talvez tenham perpassado difusamente: 1) o erótico não se reduz ao sexual na experiência mística, mesmo que por vezes ocorram em conjunto; 2) quando os elementos eróticos são eminentemente sexuais, a compreensão de eventuais mecanismos compensatórios à maneira da psicanálise freudiana diz pouco ou nada sobre o fenómeno místico em si mesmo; 3) embora a linguagem erótica, com origem no *Cântico dos Cânticos*, seja um tropo literário na mística cristã, não se pode dizer que estamos meramente perante a indigência da linguagem, de um problema de expressão e de uma subsequente alegoria do sagrado através do profano; 4) a dimensão carnal do misticismo cristão, em particular o católico, não é mero resquício de religiosidade popular, mas pelo contrário é uma das suas maiores riquezas.

## 2. As origens da tradição literária do erotismo místico: o *Cântico dos Cânticos*, São Bernardo e o amor profano

*O amor é uma disposição boa da alma que a leva a colocar o conhecimento de Deus acima do conhecimento de todas as coisas criadas. Ora, é impossível chegarmos a possuir um tal amor enquanto nos mantivermos cativos de uma qualquer das coisas terrenas.*

*(...) Quando, possuída pelo desejo ardente do amor, a mente emigra para Deus, experiencia uma nova relação com o mundo sensorial: liberta-se com júbilo desse mundo. E, iluminado pela luz infinita de Deus, torna-se impassível ao mundo por Ele criado. Acontece-lhe, analogamente, o que acontece aos nossos olhos quando a*

*sol se levanta: deixa de se ver as estrelas.*

São Máximo, o Confessor (580-662), *Quatrocentos textos sobre o amor*<sup>10</sup>

Há uma vasta literatura medieval no mundo cristão sobre o amor. Não só na compilação de textos ortodoxos que constituem a *Filocalia*, mas também na Idade Média Tardia latina ocidental, o amor é um tópico quase omnipresente. Neste capítulo, apresentarei muito sumariamente alguns pontos exemplares desta literatura, de modo a que tenhamos um esboço dos antecedentes ao discurso erótico de Santa Teresa.

É no *Cântico dos Cânticos* que devemos começar. Teodoro de Mopsuéstia afirmara que se tratava de uma encenação literária das núpcias de Salomão com uma filha de um faraó (Sulamita?). Há um paralelismo muito grande entre este poema e os poemas religiosos sobre o matrimónio da deusa Inanna com o pastor Dumuzi<sup>11</sup>. Este epitalâmio, ou cântico nupcial, exemplo de poesia lírica do Próximo Oriente Antigo, foi vertido em texto canónico, sendo interpretado religiosamente ora como signo da aliança de Deus com o povo de Israel, ora como matrimónio de Deus com a Igreja, ora como matrimónio de Cristo com a alma.

São Bernardo aprofunda esta última leitura alegórica nos seus sermões. Foi um dos primeiros cistercienses, e certamente um dos maiores impulsionadores do movimento. Tendo em vista o regresso à retidão da Regra de São Bento, a vida nesta comunidade era escandalosa para muitos devido à rusticidade e ao trabalho servil, próprio dos pobres e dos ignorantes. Ao trabalho manual – ordenha de vacas, fabrico de queijos, etc. – acrescentava-se a base sólida da vocação cisterciense, a saber, a oração solitária em silêncio. As reflexões de São Bernardo acerca do *Cântico dos Cânticos* enquadram-se neste contexto cisterciense.

Em São Bernardo, e nos cistercienses em geral, a linguagem dos afetos, da doçura, do coração, perpassa toda a exegese bíblica. Mas o *Cântico dos Cânticos* é, de todos os livros da

Bíblia, aquele que mais se aproxima do próprio carisma cisterciense. A autoridade textual sobre a qual elaboravam as suas reflexões sobre este texto era a de Orígenes, cujo comentário ao *Cântico dos Cânticos* foi o mais lido ao longo da Idade Média monástica ocidental e que imprimiu nos comentários futuros o seu sabor eclesiológico<sup>12</sup>.

O primeiro dos 86 sermões começa logo por colocar o problema da leitura deste texto por quem não tenha o espírito e os ouvidos muito limpos, isto é, por aqueles que trazem consigo dois vícios: o amor do mundo e o excesso de amor de si mesmo (*amor mundi, et superfluous sui*). Os remédios para estes dois vícios encontrar-se-iam respetivamente no *Eclesiastes* e nos *Provérbios*, os quais disciplinam as desordens carnis e aclaram com a razão o brilho enganoso das glórias do mundo. São o preâmbulo para o temor a Deus, fonte de toda a sabedoria<sup>13</sup>. É então que se pergunta: «Diz-nos, pergunto, por quem, sobre quem e para quem se diz: *Que ele me beije com os beijos da sua boca?*» (SC, 1, §3, p. 80). O beijo é relacionado por São Bernardo com o nome “Salomão”, que significaria paz. Trata-se de um signo de paz e de um convite a que só se leia este texto se se estiver apaziguado, longe das turbulências dos vícios e das preocupações. Salomão teria cantado as glórias de Cristo e da Igreja, o dom do amor divino e as bodas eternas. Mas não é só um signo das núpcias de Cristo com a Igreja, é também «poema nupcial, exprimindo os castos e jucundos abraços das almas, a concórdia de caráter, o afeto e o amor (*caritas*) do consentimento mútuo.» (SC, 1, §11, p.86). Este primeiro sermão poder-nos-ia levar a pensar que os subsequentes seriam austeros, graves, pouco exuberantes, mas não. Não caberia aqui fazer uma paráfrase a uma obra tão imensa, pelo que seleccionei algumas passagens em que o amor erótico é particularmente patente, a saber, os sermões acerca dos beijos e dos peitos do Esposo e da Esposa (sermões 2 a 11).

Ansiar pelo beijo na boca é quebrar as mediações com Deus. Para São Bernardo, trata-se de atingir um conhecimento direto de Deus, sem a mediação dos profetas:

*O seu discurso vivo e eficaz é para mim um beijo, não uma mera junção dos lábios, que por vezes é uma enganosa paz para as almas, mas uma admirável e de certo modo indiscreta mistura entre a luz superna e a mente iluminada. Aquele que adere a Deus é um espírito uno <com ele>.* (SC, 2, §2, pp. 88-90)

A tríade osculante – osculado – ósculo explica a união do divino e do humano na figura de Jesus Cristo: a boca que beija é o Verbo que encarna; quem recebe o beijo é a carne; o beijo

10. São Máximo, o Confessor, *Quatrocentos textos sobre o amor*, §§ 1 e 10, in *Pequena Filocalia*, trad. António José Dimas de Almeida, Paulinas, Prior Velho 2017, pp. 284 e 286.

11. Cf. a introdução ao *Cântico dos Cânticos* na edição da Bíblia dos Capuchinhos: *Bíblia Sagrada*, coord. Herculano Alves OFMCap, Difusora Bíblica, Lisboa – Fátima 2002, pp. 1050-1051.

12. Cf. Juan María de la Torre, «Experiencia cristiana y expresión estética en los sermones sobre el Cantar de los Cantares», in *Obras Completas de San Bernardo*, ed. bilingue, vol. V, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1987.

13. São Bernardo, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, 1, §2, in *Obras completas de San Bernardo*, vol. V, cit., pp. 80-81 (doravante SC). As traduções do latim para o português são minhas. Por uma questão de economia de notas, não transcrevo para aqui o texto latino, remeto para a edição.

9. Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, cap. 29, §13 (doravante, LV).

transfigurado

é a própria pessoa de Jesus, comunhão do Verbo e da carne (cf. SC, 2, §3, p. 90). O lugar do beijo é também ele escalonado. Não se começa pelo beijo na boca. O místico deve começar pelo beijo nos pés de Deus, o beijo do perdão; passa-se ao beijo na mão, que é o beijo da constância, dos frutos da penitência após a receção do perdão; só então se adquire a coragem para o amor total. Esta subida é lenta, e a Deus encanta a timidez do penitente. Aquele que deseja a união com Deus não deve querer subir a passos largos, mas diante da glória, aceitar tudo aquilo que obteve de graça sem querer mais nada, porque nem isso merecia. Assim, a ascese proposta por São Bernardo tem como pedra angular a humildade, que robustece a alma:

*Esta é a vida, esta é a ordem. Primeiro caímos a seus pés, e choramos aquilo que fizemos diante do Senhor, que nos fez. Segundo, buscamos a mão que nos levante e robusteça os joelhos dissolutos. Por fim, quando obtivermos isto com muitas preces e lágrimas, então talvez tenhamos a audácia de erguer a cabeça para a glória da sua boca – digo, com pavor e tremor – não só para contemplar, mas também para beijar.* (SC, 3, §5, pp. 102-104)

O beijo na boca com Deus, aqui, claramente não se identifica com a contemplação. É mais do que contemplação, é união. A subida desde os beijos nos pés (o pé da misericórdia e o pé da justiça) e nas mãos (da grandiosidade [*latitudo*] e da fortaleza) até ao beijo na boca é descrita como um jogo de sedução. O místico aproxima-se dos amigos do esposo e, através do pudor, torna-se mais desejável. Os amigos do esposo são os anjos. Um beijo da boca de Deus na esposa-alma é, por fim, identificado com a infusão do Espírito Santo, o beijo mais íntimo. Essa infusão conduz àquilo que nenhum conhecimento humano pode dar: a sabedoria do amor, a luz da verdade que não é apenas conhecida, mas amada e saboreada<sup>14</sup>. Mas Bernardo coloca um limite humano a esta experiência de união: experienciase o beijo da boca de Deus, não a própria boca, tal como a Moisés só se lhe apresentaram as costas de Deus, não a sua face. O saborear das bocas está reservado ao amor entre o Pai e o Filho na pericorese trinitária.

Então prossegue-se para os peitos, “melhores do que o vinho” (*Quia meliora sunt ubera tua vino*, Ct, 1,1-2). Deus apresenta os peitos ao que clama por ele, isto é, depois de se aproximar por ouvir falar de si, apresenta-se, dá ali-

mento diretamente à alma que conversava com os amigos do esposo. É, como no beijo, marca da quebra das mediações. Depois de a alma se fazer presente no meio dos amigos, Deus vai ao seu encontro e dá-lhe os peitos. O masculino e o feminino invertem-se, de certa maneira. A esposa sacia-se nos peitos do esposo:

*Como se dissesse: «Se parece que sei um saber profundo, tu o fizeste, oh esposo, que na doçura dos teus peitos me deste a beber o leite de tão grande estima, a ponto de, pela tua caridade, expulsado todo o medo, sem temor de minha parte, ousar eu mais do que devo. Ouso, porque recordo a tua piedade e esqueço a tua majestade.»* (SC, 9, §4, p. 152)

Os peitos de Deus são a sua clemência e paciência. O leite nos peitos da esposa, por sua vez, é a graça infundida por Deus, a qual sacia os que a rodeiam. É dentro desta alegoria que São Bernardo compara o vinho ao leite e as uvas aos peitos. As uvas são a carne, o vinho o amor carnal que embriaga. Mas uma vez espremida a uva, acaba-se o vinho, e está condenada à perpétua esterilidade. Os peitos não. Uma vez esvaziados, isto é, uma vez distribuídas as graças por aquela alma que as recebeu de Deus, os peitos voltam a encher-se, para que distribua mais. As graças obtidas pelo amor místico são dadas a beber aos “filhos da esposa”. De certa maneira, a experiência mística de receber a graça de Deus conduz imediatamente a uma frutuosa distribuição dessa graça por aqueles que se aproximem do místico. Este não se endeusa. É antes veículo da graça para o mundo, o que indicia o equilíbrio e a não-cisão entre vida ativa e vida contemplativa própria de uma boa parte da tradição cristã ocidental. Um dos peitos é o da congratulação, que jorra o leite da exortação; o outro é o da compaixão, que jorra o leite da consolação (cf. SC, 10, §2, p. 160).

Mas não só de amor místico se faz a literatura medieval acerca do amor. É certo que houve uma interpenetração de influências entre a tradição de comentário ao *Cântico dos Cânticos* e a literatura profana acerca do amor cortês. Este, também chamado de amor heróico, é um assunto imensamente explorado não apenas na poesia trovadoresca, mas também em tratados teóricos. Aqui, apresentarei muito sumariamente um tratado paradigmático a respeito desta literatura profana: o *De amore* de André, o Capelão (Andreas Capellanus).

Este tratado começa justamente por um prefácio, dirigido ao seu amigo Gualter, um “cavaleiro do amor” (*amoris miles*) apanhado pela flecha de Vénus. O objetivo de André é aconselhar o amigo de que modo pode um amor correr bem, por um lado, e de que modo aqueles que

não amam podem afastar o dardo de Vénus do seu coração. Só aqui, já se pode ver a imagética própria destes discursos amorosos, comum ao sagrado e ao profano. Eis como André define o amor:

*O amor é uma certa paixão inata procedente da visão e da cogitação imoderada da forma do outro sexo, devido ao qual alguém deseja possuir em carícias o outro acima de todas as coisas e, de mútuo acordo, cumprir todas as exigências do amor nessas carícias.*<sup>15</sup>

O amor é a maior das angústias e o amante teme como ninguém, teme o vilipêndio da mulher que ele ama, teme a sua própria fealdade, teme absolutamente tudo. Há, também, uma enumeração dos efeitos deste amor: o amante nunca é avarento; só vê beleza, até na criatura mais feia e rude; serve humildemente, mas até o mais humildade subitamente se sabe comportar como um nobre. Neste primeiro livro, portanto, o amor, este amor venéreo, é algo maravilhoso, que conduz o homem ao seu melhor. Simplesmente, tem de ser bem utilizado e dirigido. Seguem-se diálogos em que homens de várias condições tentam cortejar mulheres céticas e difíceis. No final de cada um destes diálogos, retiram-se conclusões pragmáticas, por assim dizer, através do conselho de padres, freiras, prostitutas, camponesas, etc.. O livro II, após descrever vários casos (reais) de amores bem e mal conseguidos entre vários cortesãos, termina com uma série de 31 regras do amor. Estas regras não são só conselhos. Algumas delas são meramente descritivas. Apenas para dar alguns exemplos, uma das regras dita que um amor tornado público raramente será duradouro; outra, que é melhor o amor obtido com dificuldade do que com facilidade; outra, que o amante empalidece sempre diante do amado<sup>16</sup>. O livro III, ao contrário dos anteriores, pretende ajudar o homem a livrar-se da sua afeição natural por amar as mulheres, afeição esta que, ao contrário do que fora dito no

primeiro livro, é considerada negativa. As mulheres, muitas vezes a partir da figura bíblica de Eva, são pintadas com cores terríveis: são burras, teimosas, invejosas, infiéis, etc..

Como um todo, a obra parece incoerente, e há bastantes disputas relativamente ao seu verdadeiro significado. Não pretendo aqui debruçar-me sobre isso, mas apenas mostrar que há uma afinidade muito grande entre o discurso acerca do amor cristão e o discurso acerca do amor venéreo, e não só no que diz respeito aos tropos literários da flecha, do coração, etc., mas também na atitude perante o amado: o temor, a servidão humilde, o abandono do interesse por todas as outras coisas, deixar de comer, deixar de dormir. Nalguns autores de tradição médica, como Arnaldo de Villanova, estes sintomas autodestrutivos levam-no a considerar o amor heróico uma enfermidade, que exige um tratamento médico, caso contrário pode conduzir à morte. Este apresenta como alternativa ao amor heróico um amor de tipo racional, do dever, a saber, o amor fraterno, e o amor espiritual cristão, da gratuidade, ou seja, a *charitas*. No amor heróico, o homem traz ao de cima a besta que é; no fraternal, a razão; na caridade, o espírito<sup>17</sup>.

Constatam-se estas constantes e contradições para que se compreenda que não é surpreendente que haja uma interpenetração de conteúdos entre as tradições da literatura mística, da profana e da médica. No caso de Teresa de Ávila, seria também de destacar o gosto, que ela própria confessa ter sido excessivo, pelos romances de cavalaria, tendo, assim, sido exposta desde cedo à imagética do amor cortês.

### 3. União, êxtase e deserto de solidão. Os limites do erotismo em Santa Teresa.

Embora haja, de facto, em Santa Teresa, um manancial impressionante de experiências extáticas com elementos eróticos evidentes em várias das suas descrições na primeira pessoa, é também claro que não são essas as experiências a que dá mais dignidade. Quer o “deserto de solidão”, isto é, o ver-se crucificada num deserto espiritual entre Deus e o mundo, numa experiência de quase morte; quer a Sétima Morada, de um seriedade absoluta, contrastando com a exuberantíssima Sexta Morada, são marca disso, como veremos. Neste capítulo, em que finalmente chegamos a Santa Teresa, além do fenómeno já descrito da transverberação, apresentarei e comentarei outras experiências místicas enquadradas nos diversos graus de oração que foi criando para que se tornasse claro o seu percurso ascensional. Antes disso, farei uso dos *Conceitos do amor de Deus*, o seu comentário ao *Cântico dos Cânticos*. Nele, veremos como estão presentes algumas das ideias-chave de

14. «Portanto, que ninguém pense ter sentido o beijo se entende a verdade e não a deseja, ou se a deseja e não a entende. Neste beijo, nem o erro nem a mornidão têm lugar.» SC, 8, §6, p. 142.

15. *Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.* Andreas Capellanus, *De amore*, livro 1, cap. 1, <http://www.thelatinlibrary.com/capellanus/capellanus1.html> (consultado a 07/05/2019).

16. Cf. *Ibidem*, livro II, cap. 8.

17. Cf. Arnaldi de Villanova, *De amore heroico*, ed. Michael McVaugh, Universitat de Barcelona, Barcelona 1985. Este pequeno resumo foi retirado de uma comunicação oral de Jaume Mensa i Valls: *Tipología del amor según Arnau de Villanova*, Colóquio *De amicitia*, Faculdade de Filosofia, Santiago de Compostela, 22-23 de abril de 2019.

São Bernardo e, ainda, de que modo é perspectivado o amor.

Com efeito, as semelhanças de leitura entre os dois autores são bem patentes: também em Teresa, o beijo é o beijo da paz, beijo este que é o beijo de Cristo à Humanidade, que tem correspondência com aquilo a que chama, noutra contexto, a oração de união, o quarto grau de oração do *Livro da vida*, como veremos<sup>18</sup>. Ao beijo da paz, contrapõe-se o beijo do mundo, que é beijo de Judas, símbolo das várias formas da falsa paz. Dentre essas formas de falsa paz, além das habituais honra, regalos carnais (não só venéreos, mas o comer bem, dormir muito, buscar muita recreação), riqueza, etc., ressaltam algumas formas mais subtis de falsa paz, em geral endereçada aos religiosos. Uma delas é a falsa paz de andar aquietado e sem guerras interiores. Sempre que isso acontece, é de desconfiar: «No es posible ser aquí ángeles, que no es nuestra naturaleza.» (CAD, 2, §3). Outra é quando se fica num contentamento ordinário perante o cumprimento das virtudes. Só uma alma que verdadeiramente morreu para o mundo é que pode contentar-se um pouco, depois de uma verdadeira mortificação interior. Esse percurso é alegoricamente descrito como preparar a cama da alma para o beijo do Senhor:

*Notad una cosa, y esto se os acuerde por amor de mí: si una persona está viva, poquito que la lleguen con un alfiler ¿no lo siente, o una espinita, por pequeñita que sea? Pues si el alma no está muerta, sino que tiene vivo un amor de Dios, ¿no es merced grande suya que cualquiera cosita*

18. «Y aun pensaba yo si pedía la Esposa esta merced que Cristo después nos hizo. También he pensado si pedía aquel ayuntamiento tan grande, como fue hacerse Dios hombre, aquella amistad que hizo con el género humano; porque claro está que el beso es señal de paz y amistad grande entre dos personas» Santa Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios*, cap. 1, §10 (doravante CAD).

19. «Pelo que, é necessário fazer-nos indiferentes a todas as coisas criadas, em tudo o que é concedido à liberdade do nosso livre arbítrio, e não lhe está proibido; de tal maneira que, da nossa parte, não queiramos mais saúde que doença, riqueza que pobreza, honra que desonra, vida longa que vida curta, e consequentemente em tudo o mais; mas somente desejemos e escolhamos o que mais nos conduz para o fim para que somos criados.» Santo Inácio de Loiola, *Exercícios Espirituais*, trad. Vital C. D. Pereira S.J., Apostolado da Imprensa, Braga 2012 (4ª ed.), §23 (Princípio e Fundamento), p. 30.

20. «Mas cuando este Esposo riquísimo la quiere enriquecer y regalar más, conviértela tanto en Sí, que como una persona que el gran placer y contento la desmaya, le parece se queda suspendida en aquellos divinos brazos y arrimada a aquel sagrado costado y aquellos pechos divinos. No sabe más de gozar, sustentada com aquella leche divina que la va criando su Esposo, y mejorando para poderla regalar y que merezca cada día más. / Cuando despierta de aquel sueño y de aquella embriaguez celestial, queda como cosa espantada y embobada y con un santo desatino, me parece a mí que puede decir estas palabras: Mejores son tus pechos que el vino.» CAD, 4, §4.

*que se haga contra lo que hemos profesado y estamos obligadas, se sienta? ¡Oh, que es un hacer la cama Su Majestad de rosas y flores para Sí en el alma, a quien da este cuidado, y es imposible dejarse de venir a regalarla a ella, aunque tarde! Válgame Dios, ¿qué hacemos los religiosos en el monasterio?, ¿a qué dejamos el mundo?, ¿a qué venimos?, ¿en qué mejor nos podemos emplear que hacer aposentos en nuestras almas a nuestro Esposo y llegar a tiempo que le podamos decir que nos dé beso con su boca? (CAD, 2, §5)*

Nesta diferenciação entre a paz do beijo de Deus e a falsa paz do beijo de Judas, está também presente o vocabulário da traição: pecar é atraiçoar o amigo ou o amante, que é Deus, ao apreciar ou amar outras coisas que não ele ou por ele. Assim, há também uma ascese em níveis de amizade com Deus, conforme nos apartemos cada vez mais de traí-lo. O amor da esposa que pede o beijo de Deus é o nível final dessa ascensão. Trata-se de uma paz que é identificável com essa impassibilidade de que fala São Máximo, ou com a indiferença inaciana<sup>19</sup>. Teresa chama-lhe por várias vezes “morrer para o mundo”.

Os peitos, que são, novamente, os do Esposo, também dizem respeito aos graus de oração tematizados em outras obras. A leve fragrância que flui dos peitos do esposo leva ao “sono das potências”, que posteriormente veremos que é a fase intermédia entre a oração de quietude e a oração de união. É a partir dela que, por vezes, Deus se aproxima e acontece o arrebatamento. A alma mama nos peitos de Deus, um esposo subitamente feito mãe<sup>20</sup>. A alma, como um lactente, não faz nada para que isso aconteça: o peito de Deus é-lhe levado à boca e ela suga-lhe um leite mais embriagante do que o vinho, e com esse alimento melhora, cresce, sem saber como.

A ascese prossegue para a suspensão das potências na oração de união, correspondente à parte do poema em que a Esposa diz (na versão castelhana de Teresa): *Metióme el Rey en la bodega del vino y ordenó en mí la caridad* (Ct 2, 4). Trata-se já do êxtase, que, tal como o vinho, pode ser de várias quantidades e qualidades. O resultado dessa suspensão é que cresce o desapego ao mundo, o amor ao próximo e ao inimigo, e uma fortaleza e valentia pejudadas de um desejo de servir. Como já acontecera em São Bernardo, o resultado do êxtase é, impreterivelmente, o desejo de fazer grandes obras, de ser não só Maria, mas também Marta, uma nova vida ativa alimentada pela vida contemplativa<sup>21</sup> que é também o assunto da Morada Sétima.

Com esta primeira abordagem do *Cântico dos Cânticos*, encontramos já resumidos todas as principais conceções de oração presentes no

*Libro de la vida* e nas *Moradas*. Numa e noutra, Teresa pretende, a partir da sua própria experiência orante, diferenciar diversos níveis de oração que correspondem a diversos níveis de interioridade. No caso do *Libro de la vida*, a alma é pintada, tal como o foi pela tradição cisterciense e, através dela, por muitos outros, como um jardim. Nas *Moradas*, por sua vez, a alma é um castelo, que no centro, na sala do trono, tem o seu tesouro, que é Jesus. Na primeira obra, a experiência orante é dividida em quatro níveis através da metáfora das quatro águas que regam o jardim. Na segunda, há sete moradas, que correspondem a várias antecâmaras e salões do castelo interior.

Comece-se pelo *Libro de la vida*, no qual, a partir do capítulo 11, se desdobra a alegoria da rega do jardim:

*Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras: o con sacar el agua de un pozo, que es a nuestro gran trabajo; o con noria y arcaduces, que se saca con un torno; yo lo he sacado algunas veces: es a menos trabajo que estotro y sácase más agua; o de un río o arroyo: esto se riega muy mejor, que queda más harta la tierra de agua y no se ha menester regar tan a menudo y es a menos trabajo mucho del hortelano; o con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro, y es muy sin comparación mejor que todo lo que queda dicho. (LV, 11, §7)*

Tal como o texto indicia, o primeiro grau da oração, do poço, é de longe o mais trabalhoso. Trata-se nele de exercitar-se a recolher os sentidos, aguentar a solidão e usar a imaginação para acompanhar a vida de Cristo. Dá grandes tristezas, porque é grande o trabalho

21. «Entiendo yo aquí que pide hacer grandes obras en servicio de nuestro Señor y del prójimo, y por esto huelga de perder aquel deleite y contento; que aunque es vida más activa que contemplativa y parece perderá si le concede esta petición, cuando el alma está en este estado, nunca dejan de obrar casi juntas Marta y María; porque en lo activo y que parece exterior, obra lo interior, y cuando las obras activas salen de esta raíz, son admirables y olorosas flores; porque proceden de este árbol de amor de Dios y por sólo El, sin ningún interés propio, y extiéndese el olor de estas flores para aprovechar a muchos, y es olor que dura, no pasa presto, sino que hace gran operación.» CAD, 7, §3.

22. É também aqui que aparecem as primeiras experiências de desterro. O desterro da aflição provocada pela contínua falta de êxito. Nestas situações, Santa Teresa lucidamente interpela que se use o discernimento para não “afogar a coitada” da alma, ou seja, que se perceba quando a distração, a turbulência interior, é mera indisposição, não forçando aquilo que não pode ser forçado. Nestas situações de segura espiritual, aconselha obras de caridade e leitura, misturadas com “passatempos sadios”, de modo a que não arraste a alma, mas a tenha leve. Chega a dar conselhos práticos, como não indicar jejuns a quem for magro e enfermo, ou procurar um mestre que nem leve o discípulo a ser um sapo, nem o leve a só pensar em lagartixas. Cf. LV, 11, §§16-17, e todo o cap. 12.

até que se atinja o arrependimento e, com ele, a devoção, primeira água que deixa Deus no poço. Esta água é a graça do perdão, mas a luta para a obter depende da força da vontade, para que se persevere na experiência da miséria própria. Com essa água, ainda muito escassa, começam-se a regar as flores do jardim, que são as virtudes. Chegar a tirar água do poço é já quase todo o caminho: querer a intimidade de Deus e abandonar todos os passatempos do mundo<sup>22</sup>. É também neste primeiro grau da oração que a alma se acostuma e se enamora da Humanidade de Cristo. A imaginação ajuda mais do que a inteligência: imaginar-se na presença de Cristo sem forçar raciocínios, acompanhá-lo simplesmente, em especial na Paixão. Uma alma que consiga levar a cabo este tipo de oração tem de ser uma alma alegre, não grave, e não pode ser frouxa. Almas covardes não sobem. Contudo, a humildade é a fundação de todo o edifício, plasmada na expressão «no se suban sin que Dios los suba» (LV, 12, §5).

No segundo grau, não se tira a água do poço com a força de braços, mas com uma nora e uma manivela. Sai mais água e é menos trabalhoso do que o grau anterior. É a oração de quietude. Neste grau, começa a despontar novamente a figura do *eros*: oração de quietude é cativo de quem ama. Deus encarcera a vontade:

*Esto es un recogerse las potencias dentro de sí para gozar de aquel contento con más gusto; mas no se pierden ni se duermen; sola la voluntad se ocupa de manera que, sin saber cómo, se cautiva; sólo da consentimiento para que la encarcele Dios, como quien bien sabe ser cautivo de quien ama. ¡Oh Jesús y Señor mío! ¡qué nos vale aquí vuestro amor!, porque éste tiene al nuestro tan atado que no deja libertad para amar en aquel punto a otra cosa sino a Vos. (LV, 14, §3)*

Por vezes, chora-se de gozo. Há um elemento quase niezschiano neste ponto do discurso de Teresa: «Aí tudo é “sim”». No jardim, começam as árvores a dar fruto e as flores aroma. E num jardim assim, Deus começa a passear nele. Mas geralmente, a estes momentos, segue-se uma grande desolação. A alma vai estrebuchar e tentar por si própria alimentar a “centelha de fogo” deixada por Deus. Ao fazê-lo, vai apagá-la ainda mais. Estes momentos de desolação devem servir para que se ganhe ainda mais humildade, por se perceber que não cabe à alma alimentar a centelha. A inteligência, novamente, serve de pouco. Só faz ruído. A memória também é o empecilho. Apenas palavras e gestos de amor podem ajudar a atravessar estes desertos, não a inteligência. O modo de prosseguir é tomar a cruz, não as letras, tendo por ciência a humildade.

O terceiro grau é o da água do rio, ou da fonte. Não é preciso dar à manivela, mas basta encaminhar as águas. A este grau de oração chama Teresa de “sono das potências”, um grau intermédio entre a oração de quietude e a de união, como vimos. Neste grau, a exuberância das palavras e das imagens cresce. É um glorioso desatino, uma celestial loucura, um desassossego gostoso, acompanhado de um desejo de se ver livre da vida terrena. Trata-se de uma experiência de quase-morte:

*El gusto y suavidad y deleite es más sin comparación que lo pasado; es que da el agua a la garganta, a esta alma, de la gracia, que no puede ya ir adelante, ni sabe cómo, ni tornar atrás. Querría gozar de grandísima gloria. Es como uno que está, la candela en la mano, que le falta poco para morir muerte que la desea; está gozando en aquella agonía con el mayor deleite que se puede decir. No me parece que es otra cosa sino un morir casi del todo a todas las cosas del mundo y estar gozando de Dios.* (LV, 16, §1)

Este grau intermédio não corresponde a uma união total das potências, pelo que é como viver duas vidas. Numa, o deleite nos braços de Deus, um deleite de que participa o corpo<sup>23</sup>. Noutra, começam-se a operar grandes obras. Vive-se metade em Deus, metade no mundo, e há um desejo concreto de se ver livre da vida terrena.

Chega-se, por fim, ao quarto grau de oração: a chuva, ou a “morte para o mundo”, ou oração de união: «Acá no hay sentir, sino gozar sin entender lo que se goza.» (LV, 18, §1). Multiplicam-se as metáforas. Teresa é vaso para o licor de Deus, é alcaide a quem Deus confia a cidade, é terra onde se põem os talentos. Mas há dois grandes modos de descrição da união, um mais metafórico e outro mais ponderado, analítico. A metáfora que utiliza, revisitando a centelha da oração de quietude, é a da fogueira. São dois os tipos de união mística que correspondem a uma fogueira pequena e a uma grande:

*Yo he visto claro ser particular merced, aunque, como digo, sea todo uno o lo parezca; mas un fuego pequeño también es fuego como un grande, y ya se ve la diferencia que hay de lo uno a lo otro: en un fuego pequeño, primero que un hierro pequeño se hace ascua, pasa mucho espacio; mas si el fuego es grande, aunque*

*sea mayor el hierro, en muy poquito pierde del todo su ser, al parecer. Así me parece es en estas dos maneras de mercedes del Señor...*(LV, 18, §7)

A outra descrição da união é a seguinte:

*Estando así el alma buscando a Dios, siente con un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales, de manera que, si no es con mucha pena, no puede aun menear las manos; los ojos se le cierran sin quererlos cerrar, o si los tiene abiertos, no ve casi nada; ni, si lee, acierta a decir letra, ni casi atina a conocerla bien; ve que hay letra, mas, como el entendimiento no ayuda, no la sabe leer aunque quiera; oye, mas no entiende lo que oye. Así que de los sentidos no se aprovecha nada, si no es para no la acabar de dejar a su placer; y así antes la dañan. Hablar es por demás, que no atina a formar palabra, ni hay fuerza, ya que atinase, para poderla pronunciar; porque toda la fuerza exterior se pierde y se aumenta en las del alma para mejor poder gozar de su gloria. El deleite exterior que se siente es grande y muy conocido.* (LV, 18, §10)

Normalmente, estas experiências eram breves, mas também lhe acontecia, como se estivesse embriagada, de ir e voltar várias vezes deste estado durante algumas horas. A alma fica valente e capaz de grandes obras, com grande desejo de repartir a fruta do seu jardim. Faz maravilhas no mundo à sua volta e sabe humildemente que está apenas a repartir os frutos, que não são seus, são para repartir.

Mas estas uniões não são ainda o êxtase. O êxtase tem efeitos exteriores bem mais evidentes e é de natureza violenta. Os estados extáticos de Teresa traduziam-se corporalmente em arrefecimento súbito e, por várias vezes, levitações, algumas delas presenciadas publicamente por outras pessoas, para sua grande vergonha. Chegou a pedir às monjas que a segurassem quando isso acontecesse: « porque yo estaba cansada ya de andar en tanta cuenta y que aquella merced podía Su Majestad hacerme sin que se entendiese.» (LV, 20, §5)

O êxtase, ou este tipo de êxtase, não é a mais alta das experiências místicas contadas na primeira pessoa por Santa Teresa. Deus transportou-a, uma vez, para um deserto, longíssimo do mundo e longíssimo dele, para uma solidão absoluta, acompanhada de um desejo de morrer nessa solidão. A alma vive a ausência de Deus e simultaneamente não está em si, mas «en el tejado o techo de sí misma y de todo lo creado». Depois desta experiência, faz-se uma

estranheza nova com todas as coisas e há uma dor corporal aguda que nunca mais volta a sair. Os membros ficam muito abertos, as mãos rígidas, os pulsos doridos, tudo numa dor torturante, descrita como crucificação:

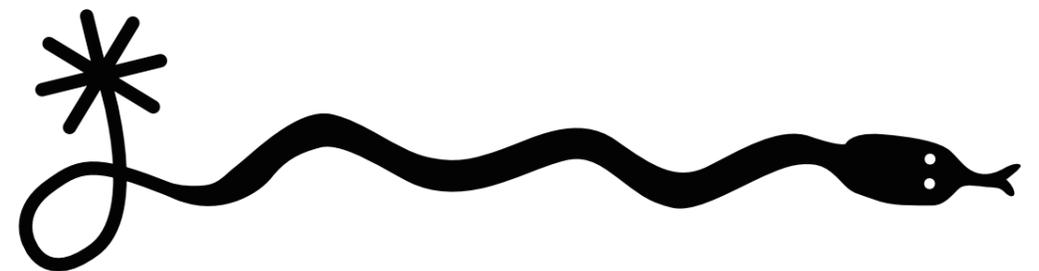
*Otras me acordaba de lo que dice San Pablo, que está crucificado al mundo. No digo yo que sea esto así, que ya lo veo; mas parece que está así el alma, que ni del cielo le viene consuelo ni está en él, ni de la tierra le quiere ni está en ella, sino como crucificada entre el cielo y la tierra, padeciendo sin venirle socorro de ningún cabo. Porque el que le viene del cielo (que es, como he dicho, una noticia de Dios tan admirable, muy sobre todo lo que podemos desear), es para más tormento; porque acrecienta el deseo de manera que, a mi parecer, la gran pena algunas veces quita el sentido, sino que dura poco sin él. Parecen unos tránsitos de la muerte, salvo que trae consigo un tan gran contento este padecer, que no sé yo a qué lo comparar.* (22, §11)

Este “martírio saboroso”, como lhe chama, experiência mais alta a que chegou, tem como efeito – e é este que mais importa a Santa Teresa, não propriamente a experiência em si – um desvario ativo. Esta espécie de identificação com Cristo, abandonado pelo Pai na cruz, tem como resultado repetido enfaticamente pela carmelita uma vida ativa intensíssima, o que está perfei-

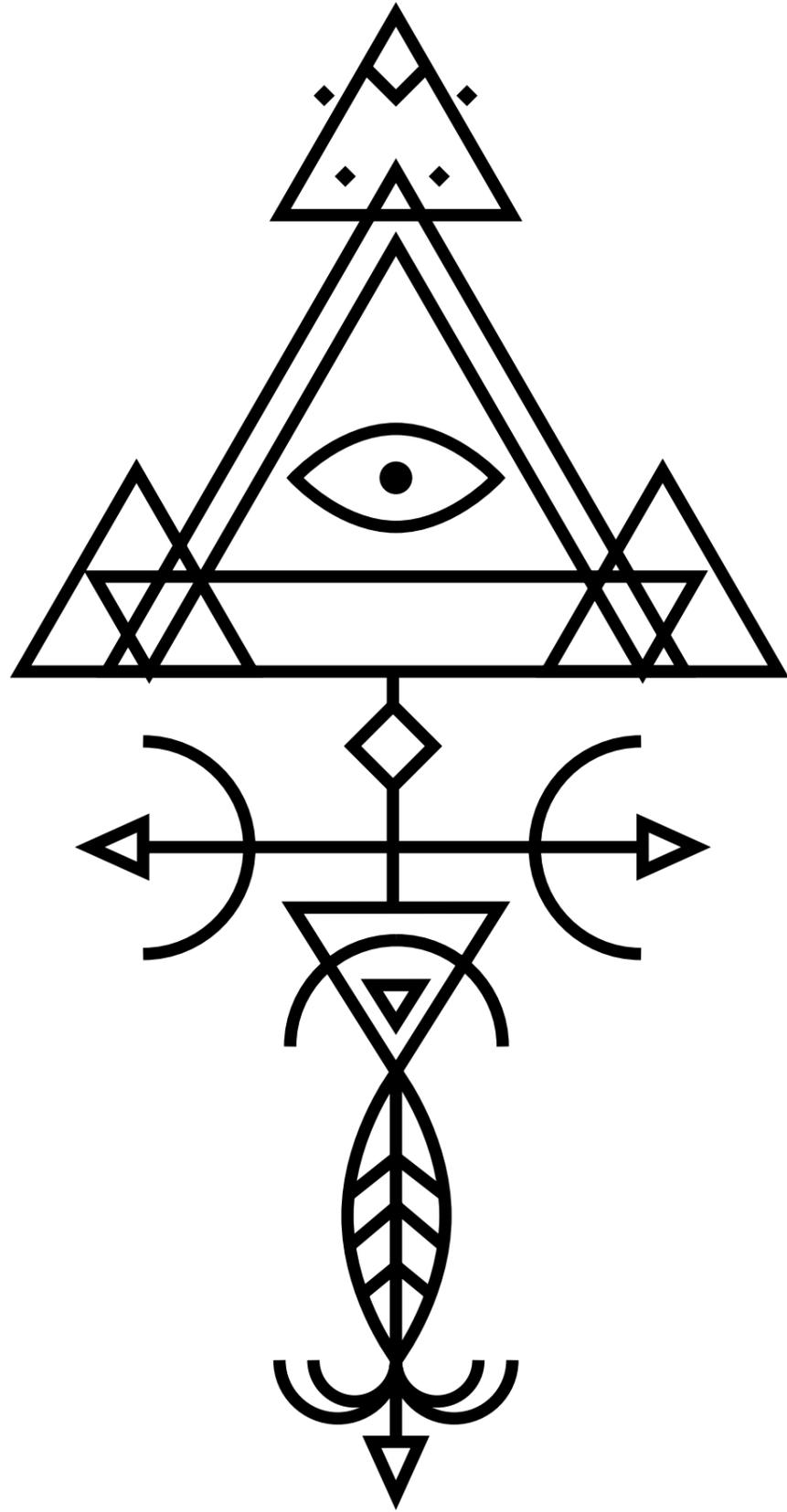
tamente em coerência com a sua permanente advertência para que se aspire mais à divina humanidade de Cristo, ao seu corpo e exemplo de vida, do que a visões etéreas angelicais. A partir deste momento de martírio, a alma quer morrer e suplica a Deus pela morte perante a farsa da vida, mas simultaneamente brilha, distribui dons como nunca distribuiu, e leva uma vida mais trabalhosa do que nunca. No caso de Santa Teresa, a azáfama das fundações de carmelos para a reforma das Carmelitas Descalças.

Assim, Teresa não mede as experiências místicas pela medida da sua exuberância, pela consolação delas retirada, pelo autoconhecimento, nem sequer pela *theosis*. A divinização não é da sua alma. A sua alma torna-se veículo dos dons, que não são seus. As experiências místicas, para esta tradição, têm por resultado obras concretas no mundo, algo que já se torna evidente em São Bernardo.

Termino exatamente com isto. A Morada Sétima, aquela onde se encontra o trono e o tesouro do castelo interior, não é a da exuberância das visões extáticas, das metáforas sexuais, do fogo. É, talvez extraordinariamente, serena e breve, contrastando com a Sexta. Após as núpcias espirituais, a esposa-alma tem dentro de si, nessa Morada Sétima, um sol de justiça que lhe dá o ser. O Rei está no seu castelo, ilumina tudo, e, identificando-se com São Paulo, já morreu e é Cristo que vive nela. Termina, mais uma vez, com o conselho que unifica todo o percurso: Marta e Maria devem andar juntas, vida ativa e vida contemplativa, e a melhor parte fica para Marta. ☩



23. «En todas estas maneras que de esta postrera agua de fuente he dicho, es tan grande la gloria y descanso del alma, que muy conocidamente aquel gozo y deleite participa de él el cuerpo, y esto muy conocidamente, y quedan tan crecidas las virtudes como he dicho.» LV, 17, §8.



# about plagues

## Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade

Hugo Calhim Cristovão

### Prefácio

DIONYSOS

*Come to me the cannibalisms of bliss  
sweats of honey the women exhausted  
a snake on their backs licking sweat  
a sweaty child wears brand new hymns  
the water is born the water is born  
the fangs of a snake are diving in the moist  
come to me all craving of desire  
I see women I see women I see women  
bowels of semen red skulls and a flower  
black trees of milk they blow bodies  
bodies of roughness bodies who limp  
shadows winds sunsets melted thorns  
come to me the corpses of the children  
I hear about plagues I hear about plagues  
one million dead one million dead  
one million men were blistering in my heart  
eyes thorned tongues with me alone  
come to me the memories of the dying  
depraved the women rose and rose  
depraved the women expected a farewell  
come to me all the murders of hope  
opened lips a veiled mouth it embraces  
a snail was dancing in her breasts  
an octopus stepped on her wet back  
she laughed she laughed she laughed  
he laughed he laughed he laughed  
one million men craved for the dying  
one million new blistering men were dying  
while her back was my new world  
come to me the uprising of the senses  
a child takes a bath among leopards  
the master is cruel the master is soft  
one million boats collapsed again  
the water is gone we are alone and dying  
come to me the forsaken caravans  
sweats of honey the delirious me  
sweats of honey the hissing of the bees.*



## CAPÍTULO I

**Toda a criação,  
a que o é,  
começa com uma cegueira voluntária.  
Metodológica e sacrificial,  
perante o já dado que assim se assassina.  
Em rigor perante todo o dado.  
Termina com a manifestação sempre definitivamente final,  
sempre provisória,  
palpável e manifesta,  
do que sempre se recusa a mostrar-se.  
Agora e nunca.**

O «*theatron*», local de onde se vê,  
sobrevive no local onde nunca nada se viu.  
Quem não entrar nele cego  
é porque não sabe de todo o que verdadeiramente há para ver.  
Porque verdadeiramente não conseguirá *agora* manifestar  
como presença *aqui*  
a diferença radical que incompativelmente separa a criação da descrição.  
Descortinar como isto se concretiza  
é a pedra filosofal de toda a arte.  
A que não se pensa senão como criação  
de *impossíveis-em-vida*.

O criar,  
que não é o resto que não somos nós<sup>1</sup>,  
não se determina numa exterioridade ao seu próprio âmbito.  
Obsessivamente tentacular,  
este âmbito.  
Enraíza não só na tríplice configuração de arte, pensamento, e vida,  
mas simultaneamente se percorre nos caminhos do termo ciência<sup>2</sup>,  
e do termo crítica<sup>3</sup>.  
No mundo âncoras de onde se aferrolha,  
e de onde se larga,  
o que no mundo é irreduzível à omnipresente mundaneidade.  
O que *no mundo o mundo da mundaneidade*  
quer encerrar na categoria de uma conotação.  
Ou no refúgio encarcerado em denotação e referência designativa,  
de um “suicidado”<sup>4</sup>.

1. “Nós somos 50 poemas,/o resto não somos nós mas o nada que nos veste,/se ri para começar de nós,/vive de nós a seguir.” (Artaud,1947a:106)

2. “No teatro poesia e ciência devem passar a identificar-se. Toda a emoção tem bases orgânicas. A cultivar a emoção no corpo é que o ator se volta a carregar de densidades voltaicas. Saber de antemão que pontos do corpo tem de tocar, é atirar o espectador aos transes mágicos. E desta preciosa ciência é que a poesia no teatro se desabitou desde há muito. Conhecer as localizações no corpo é reconstituir, portanto, a cadeia mágica.” (Artaud,1936:50)

3. Lucidez que sabe, lucidez que não espera, lucidez cuja coragem afirma em voz alta o que inclusivamente nos confesionários não se diz, crítica capaz de agredir e desmontar o que não permite que nasça o estado de crise, cuja destruição do que é mentira é um dever, cuja lâmina impede repugnantes discursos de conhecedor: “*Quem não cheira a bomba assada e a vertigem comprimida não é digno de estar vivo.*” (Artaud,1946: 44)

4. *E por isso Van Gogh morreu suicidado, pois o concerto de toda a consciência deixou de poder suportá-lo. Porque se ele não tinha espírito, nem alma, nem consciência, nem pensamento, tinha algo de fulminante, de vulcão maduro, pedra de transe, paciência, bubão, tumor cozido, crosta de esfolado.*” (Artaud,1946:44)

# SAIR ONDE SE VÊ

Caso se assuma plenamente *agora*  
como experiência artística de criação,  
a Ação Criadora,  
que pode ser Teatro, ou pode ser Dança.  
é por direito próprio um modo único de conhecer.  
A traduzir no incorporar e evocar  
de uma ontologia densa do íntimo.  
Não a intimidade de um só sujeito,  
mas *íntimo-mundo-do-íntimo-no-mundo*.  
Que se quer concretizável em absoluto.  
Que nesse limite onde ainda persistem os suicidados se testa.  
Que no mesmo limite se manifesta.  
Para nesse limite conhecer é preciso *fazer-o-ser*.  
É preciso *fazer-um-ser* que nunca o tenha sido.  
É preciso que,  
fundindo sujeito e objeto nesse mesmo *fazer-único-o-ser*,  
se alcance *fazer-este-único-ser-que-é-um-outro*.

Impõe-se um persistente tato da percepção.  
Uma persistente fé no momento a momento que se apalpa.  
Impõe-se um corpo todo olho que tateia.  
Impõe-se um cérebro que lacremeje.  
Que não queime a lucidez no excesso dessa cruel proximidade  
em que ver é abraçar presenças impossíveis de serem mostradas à distância.  
Presenças que só se revelam quando ingeridas.  
Impõe-se um pensamento que se consiga comer.  
Impõe-se uma vida que se deixe comer.  
O termo sânscrito para teatro,  
se contraposto ao grego,  
não tem como tradução imediata “lugar onde se vê”.  
Não releva acima de tudo para um ver.  
Mas para um prato.  
Para o lugar onde se come.  
Para o ato de digerir<sup>5</sup>.  
Impõem-se estômagos fortes,  
capacidade de ruminar,  
e um forno alquímico de duplos aquecidos entre os intestinos.

Como conceito ou mero “nome”  
corre com o teatro o risco do seu suicídio.  
Suicidado,  
conceptualizado como uma impressão socrático-platónica  
parida numa maiêutica de ascese,  
de trepar,  
de subida,  
que apela a um *nomear*<sup>6</sup>.  
A uma cartografia já vista.

5. “*Rasa is flavor, taste, the sensation one gets when food is perceived, brought within reach, touched, taken into the mouth, chewed, mixed, savored, and swallowed. The eyes and ears perceive the food on its way – the presentation of the dishes, the sizzling. At the same time, or very shortly after, the nose gets involved. The mouth waters in anticipation. Smell and taste dissolve into each other. The hands convey the food to the mouth – either directly as in the traditional Indian way of eating with the fingers or somewhat indirectly by means of utensils (a late – comer everywhere).*” (Schechner, 2003: 337)

6. “*To turn attention to what is nameable is to court true forgetfulness and sleep. What is nameable will disintegrate. Our being should be focused in the darkness of virginity, in the darkness of the unnameable, and in that must one become. There, is the force that disintegrates and absorbs. The sail is what makes the ship move, in wind. A sail with holes is useless. Even the ship itself will be useless. Become as an open sail with no strings attached. But keep the ship for as long as you can. No one knows where and how, in the end, the wind will take you.*” (Cristovão, 2007a: s/p)

Que apela só à expectativa de vir a ver o que já se espera ver.  
 Contraponham-se a esta visão hipnagógicas<sup>7</sup>superfícies de sinuosidades,  
 de potências,  
 de descer com o conceito em vez de subir para o seu “nome”.  
 De degustar e provar uma sinuosidade  
 que apenas se nos insinua em comer  
 (extremos vomitar/defecar).  
 De fundir a sinuosidade com a ossatura obscura  
 (física e linguada)  
 de uma coluna vertebral mutável.  
 Caos a germinar e inocular mutações na espinal medula.

Por muito fulcrais e determinantes de competência,  
 as técnicas e meios que pedem este fim,  
 condições usualmente necessárias,  
 nunca suficientes, nunca certas,  
 ocorrem somente como pretextos.  
 Como estratégicas ilusões  
 a impregnar com toda a veemência de consciência,  
 mesmo de alguma verdade,  
 no seio de múltiplas crenças a derrubar.  
 No seio de outras tantas ficções e outras tantas personas.  
 Sem nenhuma outra razão a não ser promover o detonar de encontros.  
 A verdadeira matéria processual em que comungam  
 os que assombam e fascinam na visão.  
 Os que a questionam sem mercê,  
 e os que não.  
 O encontro, quando ocorre,  
 se ocorre,  
 diz-se que é sagrado.

Com a criação emerge no presente,  
 com o presente,  
 uma Ação em que a escatologia não suicida.  
 Uma ausência que fricciona.  
 Uma ausência que consome a finitude nas fogueiras.  
 É contínua presença do presente sempre novo.  
 Uma chama que parte e quebra corpo atrás de corpo.  
 Uma chama não visível, mas que também ela é corpo e corpos.  
 Recipientes centrifugados polindo e polindo  
 aos repelões de maré alta  
 as superfícies que uma contra a outra se agridem.  
 Em generosamente precisa superabundância de energia.  
 Aberta para se tornar perceptível.  
 Moldável,  
 Palpável.  
 Consoante a ação tencione com ferocidade o Ser.  
 Age-a,  
 a esta ação,  
 quem a come e quem se come na ascese lenta  
 de com os suicidados persistir.

7. “Hypnagogia, were neither dream nor sleep prevail and the subconscious comes out, visible in other’s faces, and inhabiting the space. To make the body move while breathing in sleep makes all the humidity appear, as if an oil is flowing through the skin. It is very precious when you try to act the images that appear, and interact with. How to make the body forget it’s conditioning, the postures that are determined by the reaction to others throughout the course of life, freeing this store house of habit? When the body seems to be not material and not reactive to what is materially in front, but still acting to what is not yet formed energy truly flows. Action in the world beneath the feet and in the catch of the invisible is rather magical, moment to moment surprises. Procreation in ancient bonds as the irrational generous movement to the outside leads to commotion and to touch. A touch were it seems entities touch via you. Closed, or blind eyes, still opened, as a metaphor.” (Cristovão, 2007b: s/p)

# de deixar cair

Um homem amarra a mulher a uma cadeira,  
 deita-lhe um frasco de detergente pela boca abaixo.  
 Outro sai da varanda e corta a cara de quem o insultou com uma navalha.  
 Meio nariz cai no chão.  
 Cara apenas sangue.

Sobra e resiste,  
 suicidada na vida,  
 a radicalidade que esmorece no teatro.  
 Sobra e resiste,  
 suicidada no teatro,  
 a incongruente inconsciência de ser vida.<sup>8</sup>

## CAPÍTULO II

**“A criação é o único mistério que é ao mesmo tempo um milagre”<sup>9</sup>.**  
**Quase nunca, é um milagre se o for.**  
**Mas quando é, é um milagre que o seja.**  
**Comei-vos uns aos outros,**  
**sacrificai-vos uns aos outros.**  
**Se eu comigo me sacrificar à vida,**  
**a vida vai- se comigo sacrificar a mim.**  
**Para um criador,**  
**esse sacrifício não se pode deixar que seja em vão.**

Sempre ouvimos nas escolas de arte o conselho de cerrar os olhos para.  
 Universal conselho para todo o aspirante a.  
 Pretende-se uma etapa a ultrapassar com a tensão extrovertida  
 de uma outra banalidade sempre constante.  
 Só se cerram os olhos para um dia os abrimos de uma outra maneira face ao público.  
 Face ao escrutínio que nos sofrerá o olhar dos outros.  
 Como se o ato de deixar cair as pálpebras fosse um retiro do mundo.  
 Um retiro do ser e do espírito no escuro,  
 do qual ressuscitássemos novos.  
 Como se não vendo deixássemos de ser vistos.  
 E não sendo vistos fossemos,  
 quimera recorrente do humano,  
 ocasionalmente por fim livres.

Ouçam-se termos comuns quando se ambiciona verbalizar  
 o processo de transmutação espiritual, vital,  
 nomeando-o como quer que o queiramos nomear,  
 do assim denominado ser humano, do artista.  
 Trespagam-se termos como abismo,  
 noite escura da alma,  
 profundo,  
 subterrâneo,  
 invisível,  
 sonho,  
 inconsciente.

8. Incongruente porque nenhum objeto material se separa da matéria do ator quando o ator cria, seja este quadro, seja este escultura, seja este livro. O ator é quadro, é escultura, é livro. Assim está presente uma dupla inscrição no vivo, e uma incongruência com a corporalidade viva indissociável por definição e condição no ato teatral que se pretende criação. Forçosamente deverá haver vida em um ato criador que se abra em pintura, escultura, livro, e que se condense em um objeto-mundo. No teatro também essa deverá presentificar-se, naturalmente, mas ainda uma outra se faz sentir, na prosaica biologia do agir do corpo que nunca separa como objeto do corpo que é.

9. Jankévitch, 1954 :218

Metáforas do negro,  
metáforas de solidão e gestação.  
A pré-história dos tremores e dos temores.  
Mais cedo ou mais tarde  
estão condenados a emergir.  
Forçados a jamais abrir de novo os olhos,  
entre os mortos ou entre os vivos,  
de forma crua e meramente física, inexorável,  
interpelam-nos alguns.  
Entre todos os outros.  
Também esses são os suicidados.  
Nós,  
os aparentemente são no centro das pupilas,  
mantemos de olhos abertos uma visceral repugnância pelo negro.  
Suplicamos por luz.  
Por clareza e por distinção.

Sem a visão,  
sem o visionamento prévio que disseca e geometriza,  
a miscigenação entre dois seres que se encontram gemina à distância de um braço.  
De uma voz que o ar ressoa.  
Voz que acaricia e molda.  
Vibrações que a matéria reverbera.  
Serenamente, com precisão constante,  
o mundo está sempre demasiado perto das mãos.  
Sempre demasiado *aqui*.  
Cerrando-se os olhos,  
os ouvidos apenas se tapam.  
Mesmo com duas mãos a oprimi-los,  
com força,  
sempre algum resto de som encontra a sua porta para o interior do nosso cérebro.  
Anicha-se o equilíbrio no ouvido interno.  
Não nos olhos.  
É preciso escutar.  
Não se consegue cessar a escuta.  
Consegue-se falar e falar sem parar.  
Cada vez mais alto.  
Consegue-se, inclusive,  
transformar o silêncio que acessa à escuta em doutrinas que a censuram.

Medita-se com os olhos cerrados ou com a visão desfocada.  
Ou com o olhar firmemente ancorado num ponto só  
de pálpebras abertas até ao lacrimejar.  
Descerrando-se o olhar da sua preponderância funcional,  
forçado não a ver,  
mas a Ser.  
Técnicas do Olhar para que se regurgite a infância da visão<sup>10</sup>.  
Escutamos no ventre materno o bater de um coração que nos percute.  
Vagueamos pelo tato num meio aquoso,  
reagimos às vibrações físicas do movimento de um grande corpo,  
imersos no qual prenunciamos a vida.

10. Existe portanto uma ciência técnica dos não fazeres do olhar desenrolada em posições e movimentos das pálpebras, da pupila, do corpo, em objetos precisos de diversas naturezas para os quais se deve gradualmente olhar de certas maneiras específicas, em visualizações que se sobreponham ao que pelos olhos é visto e o contaminem com alucinações fugidias, e na criação ou construção de entidades a ver independentemente de os olhos as verem ou não até que todo o visível seja da mesma natureza da qual são feitas as alucinações, os sonhos, as visualizações, e a esse visível se responda com a mesma crença a que se responde ao que é por todos visto. Procede-se depois para o apagar dos olhos, para a incapacidade de ver o que quer que seja que se mostre como visível.

# OIRAÇÕES FÍSICAS

Com o parto,  
paulatinamente o olhar começa a rasgar o mundo.  
Aprendemos a ver e como ver.  
Tendemos em visão para uma exclusividade que exterioriza.  
Abate-se gradualmente a ressonância que é introspeção no coração do mundo.  
Abre-se o olhar característico do predador que se fascina e disseca,  
Salivando presas no horizonte.  
Delimitado por pontos utilitários de fuga, esse olhar.

Gera no seu uso múltiplos espelhos condicionados prestes a deslocarem-se.  
Gera espelhos em movimento do mundo orientados para as presas.  
Predadores de uma miragem que se afasta.  
O mundo visto não mais espelha.  
Não nos sabendo espelhos não mais nos quebramos como espelhos.  
Não mais atravessamos do espelho a outra porta.  
Imperceptivelmente o Ato dá lugar à sua reflexão.  
Distância perceptiva de base entre o sujeito e o que o envolve.  
Da imersão progride-se,  
mesmo que apenas de aparência em aparência,  
de aparato em aparato,  
para uma contemplação ausente de diferentes quadros de visionamento e perspetiva.  
Progride-se em conformidade para o cálculo.  
Cresce no olho a escrita, a grafia e a representação.  
Cresce no olho a associação de imagens atrás de imagens em que o olho,  
mesmo ele,  
se baralha e confunde nos carris da estimulação.  
Não se sabe mais a escuta.

Convoquemos, para o retorno,  
Édipo,  
um dos mitos que mais percorre a história do inconsciente coletivo do Ocidente.  
Édipo, o peregrino de pés inchados, cegou-se.  
O resto da sua vida foi conduzido pelas mãos de uma criança.  
Antígona criança.  
A que morreu.  
Comparemos o mito de Antígona com o de Caim.  
O que matou.  
Similares se deles retirarmos a lição que sacrifício e assassinio são irmãos.  
Devem-se sempre enterrar os irmãos.  
Mas também sempre se deve assassiná-los.  
Convoquemos, para o retorno,  
Tirésias.  
O feiticeiro presciente que percorre toda a mitologia no Teatro Grego.  
Sempre se deixando entrever a sua voz de cego.  
A que clama profecias por entre o negro das pupilas brancas.  
O martelo das feiticeiras e dos feiticeiros sempre agride a claridade que preserva a sanidade malsã de todo o mundo,  
que é todo o ninguém,  
que é *“Toda a Gente”*<sup>11</sup>;  
Uivos do não nascido.

11. *“Não sei o que me diz o Sr. Toda a Gente quando me aperta a mão na rua, pica os bilhetes do meto, recusa um pão na padaria por eu não ter senhas de pão, faz a barba no barbeiro, serve ao balcão um copo de branco, recebe a renda da casa, corta duas vezes por semana a electricidade, oferece 5% de desconto, me aumenta ou diminui os salários e assina os meus tratados de paz, mas sei o que pensa e faz na cama porque é o lugar onde todas as grandes almas se encontram, e as consciências, por cima da noite, e sei que Sr. Fulano Toda a Gente, feito homem, no fundo da cama já não é um homem mas uma gamela para porcos e, quer seja rico ou rei dos vadios, lá dentro Sr. Toda a Gente já só é uma espécie de capitalista obscuro que apenas um sentimento conhece: engolir até à saciedade extrema tudo o que se agarra num corpo. É o momento de voltar a trazer à luz as palavras de Rimbaud: Fulano julga-se homem, mostro-lhe eu que é um cão.”* (Artaud 1947b: 46)

Uivos de Goécia, uivos do acéfalo.  
Prerrogativas do caminho da exclusão.  
Do caminho da peste.

Convoquemos, olhos sem olhos,  
sós em silêncios e em ruídos.  
Uma corda e outra teia.  
Uma teia e outra corda.  
Com intenções de corte, de navalha.  
De gargalhada em gargalhada até ao sufoco.  
Uma raiz que se habita por entre o espaço descentrado da teia.  
Uma raiz que se cambaleia por entre as mais simples técnicas,  
desaguando para a muda fonte onde surdas se desdizem todas as outras.  
Da implosão desse espaço e desse tempo onde o nomear jamais acede,  
como restos,  
como dejetos,  
defecados,  
desprezados,  
poderão surgir todos os “nomes”<sup>12</sup>.

### CAPÍTULO III

**Crio a verdadeira interrogação,  
a que assombra,  
a que abre frentes,  
a que aborta respostas comendo-as,  
porque nenhuma resposta sacia.  
Ocorre sob a forma de uma imposição voluntária de cegueira,  
de vontade que se vaza em direção a olhos cegos por lucidez.**

A imposição dessa cegueira deverá conduzir a um lugar,  
mais propriamente a um não-lugar<sup>13</sup>.  
Força de vertigem e doença para o estático.  
Um fragmento carnal de utopia,  
onde a ontologia não aceite ser meramente descrita,  
referida, designada.

12. “We are now entering in the source of dreams and of endemic myth and this is the place of all repressions arising in the deep, a reflecting deep that nature shows as a pool of water covered in mud, where if you look closer a million of undistinguished forms grow, the “mysteries of the worm”, of the bodies who stand in a perpetual tactile gnosis with the soil, hidden in water, there is no history here, no sense of preservation, no sense of worth either self or alien, there is the touch of a hand diving in the midnight grass, and the fear of terror itself, not the actual terror. When the dream is no more this is the actual terror woven with forgetting the Myth, a somber grey nowhere land alien to the knowledge of Nothing: Nothing is the freedom to dream what you dream in absolute loneliness sure that no one is seeing, no one is listening, no one is there in fact and you can give voice aloud to the epidemic of wonders and failures nurtured in the blossom of desire, and awake the Myth with contorted evil innocent laughs of impossibility, in the Adytum of the sacred round ecstasies, once forgotten and dead names giving birth again and again, and you collapse and rise, you collapse and rise, you are beaten, you are loved, you are raped, you are spit upon, you are seen with eyes that are blind, endlessly moving eyes of ages long, no more existing ruins. Adytum clothed with naked fire, forget all hierarchies of illusion and let the furnace melt you within, your body well anchored now to what you have been nurturing in half lived dreams, awake the Sleeper and evaporate. The sunken city will then be visible. Awake the Myth who is in ruins lurking, devour your body and lick the air gazing intently at the space in the stars between.” (Cristovão, 2006a :s/p)

13. Se todo o conceito está em devir, a existência de uma interpretação consensual da expressão “não-lugar” que deriva de Marc Augé de modo nenhum fixa o universo semântico que se desfralda com a união da palavra não com a palavra lugar. A ser assim, seria forçoso postular uma identidade a-temporal entre sintaxe e semântica que mesmo em linguagens formais é duvidosa, em que a interpretação de um termo estaria já fixada de uma vez por todas. Permito-me, assim, ignorar a interpretação consensual referida do significado associado por Marc Augé à negação do predicado “ser um lugar”, o que creio ser claro no próprio texto.

# inlo da peste

Que necessariamente exija uma confrontação constante com o absolutamente *outro*<sup>14</sup>.  
Em crescentes gradações de sede.  
Sob o signo do absolutamente impossível,  
do absolutamente incompreensível.  
De uma força vital que irredutivelmente abraça  
uma constante negação do já dado.  
Solucionando e vencendo a tortura de Tântalo.  
A derrota de Sísifo.  
Semeando os fígados de Prometeu.

Simultaneamente afirmo que esse impossível,  
continuando a sê-lo,  
é passível de se tornar perceptível.  
Que essa perceptibilidade está em simbiose unida  
com a perene fronteira entre descrição e criação.  
Criação irmanada com uma visceral insaciabilidade.  
Insaciabilidade que bate,  
que continua a bater,  
que a todo o momento regressa arrombando e agredindo.  
Muros quebrados e portões desfeitos,  
nenhuma resposta a satisfaz,  
nenhuma resposta a sacia.

Nesta encruzilhada<sup>15</sup>  
rasgar o visível exerce-se com uma objetividade o mais cruel possível  
na apreciação de detalhes.  
Junto com a sua destruição no modo de incorporação e encarnação desses detalhes.  
Insistentemente criados.  
Insistentemente ingeridos.  
Mesmo incessantemente descritos.  
Incessantemente detalhados.  
Porque também no mistério se come e se caça.  
Rasga-se fundindo em conjunções absurdo e nada.  
Perpétua descontextualização de sentido,  
em um vetor de atração para o absolutamente *não dado*.

Desde que,  
mais cedo ou mais tarde,  
exclusão inclusiva,  
o abismo nos devolva na cegueira o olhar.  
Com esse olhar ainda mais nos cegue.  
Precipitando na insaciabilidade a insaciabilidade.  
Abraçando-nos com a luminosidade que só um cego suporta.  
Descontextualização sob a égide e orientação do fracasso.  
Do abandono.

14. “The theatrical comes from the non-theatrical, using the terms bluntly. Being it the web of human social and personal relations, as well as the age long practices that have their farthest shore in the touching of Otherness. The meaning of otherness is completely voided, sweeping through you and leaving all certainties behind, travelling in silence. It signifies as much as the word Blackness does and, indeed, it has the same scent and the same fleshly impulses on their way up the spine, the feminine crawling of strangeness in the most archaic recesses of the body. In astonishment and terror and pleasure the first inner flame and heat are born. From those is transformation forged steadily and radically. At a point there is no way back and this should be known. Find your love conquering disgust and be as a dirty child searching for more dirtiness.” (Cristovão, 2005a :s/p)

15. Escrevi em 2005, sobre uma aceção de encruzilhada que corre com a referida no texto : “The sabbatic tradition, as well as the tantric, speaks of three states of consciousness, pointing to a fourth that breeds the fifth (the so called magical quintessence of the alchemists, or the Azoth), these states are waking, dreaming, and dreamless sleep. The fourth is the crossroads where they all become one in the present moment, opening the so called gates of eternal now, the mythical performance time, the place of going, of just going and just coming. Such is the theatre that breeds from the crossroads”. (Cristovão, 2005a: s/p)

Da desistência recusada.  
Da oração por uma alavanca de Arquimedes que,  
nunca enterrada como fundação segura,  
desaba os horizontes tombados através dos quais o milagre irrompe cru.

Mas antes de milagres,  
antes dos milagres a experiência.  
antes dos milagres a ciência,  
urge inseminar a crítica das condições que,  
uma e outra vez  
suicidam a consistente incorporação  
de toda e qualquer pesquisa que ao milagre se proponha.  
Subsumo-as sob o termo “sistema”.  
Assumo uma determinada interpretação consensual deste termo,  
que não será duro desambiguar no que se segue.

Sistema e não “órgão”,  
construção mecanicista não animal de animalidade não orgânica.  
Não a vida no vivo,  
mas o que persistentemente apenas se procria em casca de vivência.  
Assassiná-lo urge.  
Para que o sempre implícito,  
quase sempre fariseu discurso sobre a arte,  
não se traia em artificialidade de artefacto.  
Não se traia em penitenciária usurpação de suicidados.  
Não se traia em esmagamento por entre as falsas desmesuras que as convenções,  
simulacros de deuses mortos presos por crenças seguras,  
prenunciam quando embalsamadas em enunciações de escravo.  
Convenções inconscientes de uma gramaticalidade que é identidade do idêntico.  
Ancorada por finitudes em uma teleologia do limbo.  
Substantial fim que o tempo sempre suicida.  
Sempre eterniza sem nunca desnudar como esplendor.

Função fulcral primeira é assassiná-lo.  
Nunca a desalojar de uma vez por todas na ordem das prioridades,  
mas a manter vigilante no que sem vergonha se pretenda chamar crítica.  
No que sobre as experiências estéticas paradigmáticas queira incidir,  
ainda que apenas na aparência,  
exterior ao momento de criação.

O sistema é um processo operacional de funcionamento.  
Em uniformidade se reproduz e se protege.  
Uma reificada estruturação prenhe de enquadramentos  
falsificados no agir.  
A sua ênfase mora no modo de relacionamento e de contacto  
entre os que o compõem e perpetuam.  
Ignorando com frequência qualquer réstia de intencionalidade.  
De vontade plenamente consciente e explícita.  
O sistema é uma teia interligada de pessoas concretas  
que com outras pessoas concretas se relacionam.  
Pessoas com nome e existência física palpável.  
Humanos de carne.  
Humanos do agora,  
Humanos do aqui.  
Eles que são multidão.

Similar à visão do cego,  
também o sistema se ressoa à distância de um braço.  
Mesmo quando ainda no longe apenas confusamente se pressente em surdina.  
O sistema não se mostra como,  
nem é,  
uma abstração.

# deuses mortos

Assim o querer defrontar ou demarcar é o início do erro.  
O erro de apelar as grandes causas.  
Os profundos motivos obscuros.  
As meta-referências lógicas do farisaísmo.  
O erro de encontrar refúgios na distância que não se agarrando  
nunca se pode mão a mão entre mãos romper.  
Cada um por si,  
somos a primeira e a última porta de contato e de entrada do sistema.  
A única porta outra,  
nenhuma outra se abre ou se encerra,  
é a pessoa precisa que à nossa frente se anuncia presente.  
No momento em que se mostra.  
Em que se revela.  
Em que se esconde.  
Em que se esquiva.  
No agora e no aqui o sistema sempre é.  
Sempre estando em vias de ser.

Com crueldade assassinar o sistema é distorcer.  
Provocar uma onda de reverberação  
a partir de todo e qualquer ente cujos olhos se cruzem com os nossos.  
Cujas mãos cruzem as nossas.  
Lançando pontes de peste.  
De confusão.  
De distúrbio.  
De encontro.  
Um encontro que se metamorfoseie em origem de metamorfoses imprevistas.  
Alteridades que minem a geometria de relação inócua,  
causalidade determinadamente prevista.  
Massacrando a estruturada identidade dos relacionamentos.  
Seguir um processo similar com o nosso próprio egoísmo.  
Alicerçado entre o idêntico  
e a temida alteridade de um ego a que se pretende chamar eu<sup>16</sup>.  
Egoísmo.  
Ego.  
Eu.  
As vãs necessidades da perpetuação morta de um já sido ou de um já será.  
Sem latência que o despolette.

## CAPÍTULO IV

**Com a crueldade que é rigor, saibamo-lo.  
A quase totalidade dos que sonham querer derrubar o sistema  
não pretendem mais do que ser bem-sucedidos no seu seio.  
Para si estabelecer um outro exatamente similar.  
Um análogo em que a balança das hierarquias e dos poderes  
penda agora para benefício próprio.**

16. *Ego is a trap, a thin line, extending itself until it gradually becomes large enough to see itself everywhere. Twisting manifestation around. First, there is no need to feed too much something whose destiny is to perish, or to be offered. Second, to step aside and observe is more fruitful to knowledge, things becoming more volatile while you become more and more focused, more there. Then you too dissolve. It is a dissolution: time becoming increasingly slower while you become faster. The eyes start to be like hands and not passive organs. The mere presence is enough, as long as it is constantly slightly pushed farther, investigated, tasted. Between the crude physicality and the abstract thought it is the heart, and the heat, that links and softens. One must forget in action. It is simple. There is a tradition implied in this sentence. A passing through. Tradition either is here, or it is not. It starts as the humility to bow, to be gentle. Tradition is bowing with pleasure because it is pleasurable to bow. It is a pleasure to be able to Serve.*  
(Cristovão, 2005b :s/p)

Mediocridades consentidas que satisfazem sobre uma base censurada de má-fé.  
 Dada a comer por entre cemitérios de quimeras amarotadas.  
 Dada a comer por entre ficções que ignoram tanto a morte como o devir.  
 Que ignoram a morte que é solidão absoluta antes do parto louco.  
 Que ignoram o devir que é perpétua loucura de possíveis.  
 Que ignoram a morte em marcha que pisa irrupções de vida.  
 Que ignoram a vida que desafia tanto a morte como a imortalidade.  
 O mundo é originário, é extremo.  
 O mundo é mundo e não é teu.  
 O mundo ignora as opiniões que sobre o mundo se professem.  
 O mundo desconhece os discursos que sobre o mundo confessemos acreditar.

É neste mundo outro,  
 Morto de esperanças.  
 Morto mundo feito de nada senão regras de má-fé.  
 Em esconderijo e segredo mantidas à luz do dia.  
 Que o jogo na verdade se joga e a criação se exila presa.  
 Sempre que os jogadores  
 planeiam confirmar a sua importância no poder sobre o alheio.  
 Vibrando com o que nunca poderá ser em escatologias do que nunca virá.  
 O jogo joga-se,  
 fazendo do *mundo que não é deste mundo* um espelho artificial de escravos.  
 Amolgando a alteridade *outra* em frágeis vasos de vidro bem limpo.  
 Frágeis vasos que refletem a mesma imagem  
 no pavor de se quebrarem contra a violência implícita na regra.  
 A surda violência muda que mói.  
 Castra.  
 Tritura.  
 Cansa.  
 Mata.  
 A violência que sistematiza delírios como inócuas ilusões.

Para se ser bem-sucedido nesta propagação sistémica do nulo,  
 crucificados na noção de sucesso que a instaura,  
 é forçoso aceitar conformar as emoções, as visões, o discurso.  
 Não no seu conteúdo, que o sistema aceita.  
 Com alegria tolera.  
 Inclusive transmite e ensina.  
 Mas na forma.  
 No devir das ações e dos atos em acontecimento.

Nunca o conteúdo devasta eficazmente as estruturas cimentadas do já dado.  
 É um modo único da sua presença como manifestação,  
 irrepetível e renovável,  
 que cruelmente o ameaça.  
 Que cruelmente o arranca pelas raízes e o faz sofrer.  
 Ser-se bem-sucedido nesta simbiose de dependências decorre da força do número.  
 Da quantificada força crescente dos que nos sancionam.  
 Procissão de ovelhas comprometidas no afã de modular o balir em tons de convivência.  
 Máquina de suporte de vida para mortos cerebrais em tetraplegia inorgânica.  
 Nutridos a rações de engorda como as dos porcos  
 nas quintas de criação animal em massa.  
 Sabem-no na carne os suicidados.  
 Com isto não há compromisso possível.  
 Apenas a recusa efetiva dos compromissos que se instanciam,  
 progredindo com uma implacabilidade competente,  
 cinde a única verdadeira distinção entre os indivíduos.

Ser marginalizado,  
 ser preste-a-ser suicidado,  
 é permanecer na margem que é constante fronteira.  
 Em si constante centro sem margens.

# QUE NOS ALCAN

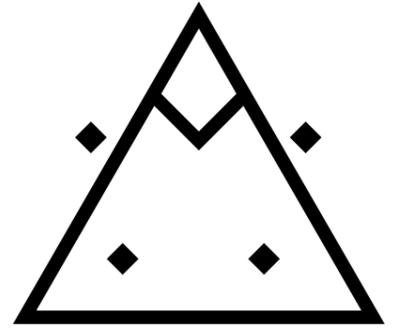
Desprezando os documentos necessários para entrar na cidade.  
 Cidade ditatorial cujos habitantes são passíveis de embuste.  
 De contra informação.  
 De guerrilha.  
 De sarcasmo.  
 De sátira.  
 De desvio.  
 Com alegria.  
 Sem escrúpulos<sup>17</sup>.

Querer para si os documentos,  
 qualquer lógica de legitimação documental,  
 na sua implícita confirmação de uma hipócrita corte de subentendidos estéreis,  
 esperando pertencer,  
 por eles guerrear,  
 tem como consequência perpetuar uma perene ditadura.  
 Sobreviver em prostituição policial e policiada.  
 Não correr imediato risco de ser suicidado,  
 mas simplesmente morrer.  
 Desaparecer em aparência de vida,  
 desvanecer.  
 Com eles que são multidão.

Irmãos e irmãs  
 são sistematicamente vistos a esganiçar boas intenções  
 pelas calçadas dos tribunais.  
 Nucas bem afagadas pela conivente multidão judicial.  
 Permite-se-lhes ladrar.  
 Ladram.  
 A cada latido acreditam que estão a criar.  
 Corrente nas patas.  
 Coleiras no pescoço.  
 Caminha célere o entorpecimento.  
 Desde que a minha coleira seja mais ampla que a do outro.  
 Desde que as minhas correntes  
 se vistam mais coloridas que a do outro.  
 Raciocinam com a língua no exterior da boca,  
 de esperança em esperança.

O sistema não é vencível a partir das suas próprias regras.  
 Apenas o sistema necessita de regras para se proteger e propagar.  
 O sistema deve ser atraído para emboscadas,  
 nunca concedendo que nos alcance.  
 Forçoso fazê-lo desertar a sua vila.  
 A sua casa senhorial.  
 A sua universidade.  
 O seu quartel.  
 O seu canil.  
 A sua cidade.

Crescem e multiplicam-se outros territórios.  
 Outros lugares alheios à cidade.  
 Alheios à Pólis,



17. "Exhilarate yourself in the arms of the Living and in the nose of the Living. In this way you will easily smell the deadly. The red sea of corpses will naturally part it's waters so that you may pass. Cross it swiftly, cross it silently, cross it fully, don't be caught in the middle and don't look back. Enjoy the miracle as it is, turning the OTHER cheek ruthlessly. Keep turning, keep spinning. Go."  
 (Cristovão, 2006b: s/p)

para convocar metáforas da origem do teatro.  
 Deserdados e inóspitos lugares  
 onde a prole do familiar pode encontrar o seu rosto.  
 Se for com crueldade para lá comovida.  
 Queimada viva entre gritos comerá as cinzas.  
 Com elas temperará o corpo pelas chamas ou com a peste será morta.  
 Cozinhando o coração ao sol para que quente com as mãos se coma.  
 Evaporando com o corpo noite após noite,  
 tempestades de indecisão  
 em oceanos de obscena gravidez de estrelas.  
 De raptos em raptos para lado nenhum,  
 para o nunca que sempre regressa.

Urge não se deixar suicidar.  
 Urge o cruel rigor de quem nunca se permite esquecer.  
 Urge o cruel rigor de quem se recusa a morrer.

## CAPÍTULO V

**Infinitamente complexo ser Outro em Vida,  
 infinitamente complexa a Alquimia Dupla<sup>18</sup>.**

Que queremos por norma ser únicos e os únicos,  
 que aspiramos a uma unicidade monoteísta do sujeito,  
 no centro do seu reino a procriar eus que nunca deixam de ser os seus.  
 Só seus.  
 Nunca de outros, por outros.  
 Outros.  
 Isso parece-me desmesuradamente óbvio.  
 Desmesuradamente assim.

A alteridade real é uma utopia de contos envergonhados.  
 Para melhor atravessar os escassos momentos em que a carne se descobre pesadelo.  
 Uma reminiscência de impossíveis horizontes.  
 Cujas fracas contemplações imitam a saciedade e escondem a sofreguidão.  
 Amarrada e cerceada como inalcançável miragem a discorrer sobre,  
 contra ela se chicoteia o porvir.  
 Manietado como os escravos negros no porão de um navio de negreiros.

Espaço de abismo.  
 Sim.  
 De assombros e terror.  
 Sim.  
 De obscena fornicação do todo com o tudo.  
 De suor.  
 De excremento.  
 De urina.  
 De lágrimas.  
 De gargalhadas.

18. "Se a alquimia é por meio dos seus símbolos, o duplo espiritual de uma operação que se efectua apenas ao nível da matéria real, também o teatro tem que ser considerado um duplo, não desta realidade directa e quotidiana na qual está gradualmente a ser reduzido a uma mera réplica inerte - tão vazia quanto dourada -, mas sim de uma outra realidade perigosa e típica, uma realidade cujos princípios, tal como os golfinhos, mal lançam as cabeças a descoberto logo se apressam a mergulhar de novo na obscuridade das águas. Pois esta realidade não é humana, mas sim inumana, e o homem, com os seus hábitos e o seu carácter, pouco conta para ela. Do homem nem a cabeça restaria; e mesmo assim teria que ser uma cabeça esburgada, maleável e orgânica, na qual permanecesse apenas a matéria suficiente para que os princípios pudessem exercer nela os seus efeitos de forma sensível e plena." (Artaud, 1938:47-48)

# De Sêmen eite.

De mel.  
 De leite.  
 De sémen.  
 De vinho.  
 De raiva.  
 De furor.  
 De amor.

Configura-se na criação que mata o esquecimento.  
 Na criação que ensina a beber nas suas sombras a sua vida.  
 Como um precipício de transgressão  
 entranhado no mais íntimo do íntimo do mundo.  
 Onde o mundo se sente a repercutir vida.  
 Ali onde a saída é mentira.  
 E a entrada sempre se força.

Configura-se e configurou-se,  
 para alguns,  
 testículos prenhes e coxas que riem luz.  
 Homens e mulheres que se recusam e se recusaram a morrer.  
 Em uma transubstanciada vocação onde,  
 exatissimamente pintando o que está à minha frente<sup>19</sup>,  
 "o meu reino não é deste mundo".

*Agora e aqui* uma  
 segunda vinda de vida sempre rebenta pela primeira vez.  
 Nunca é captável no cárcere de uma estrita compreensão verbal.  
 Porque é puro verbo.

Do que não podes falar cala-te.  
 Mas desde que nunca pares de te calar.  
 Calcando silêncio atrás de silêncio calca-te e corre.  
 Calca-te e não cesses de calcar e de te calcar.

Nunca virá à luz no mover-se do mutável  
 a alvorada em que descrição agarre a criação entre as mãos  
 sem se corroer em incessantes transmutações.

A criação marca-se em brasa na testa por assombros.  
 Marca-se em brasa na testa por terrores.  
 Quando não queima,  
 o veneno da serpente é morte.  
 Quando não sangra,  
 o veneno da serpente encandeia os olhos de não lucidez.  
 Cega-os em mãos que se abrem para lado nenhum.  
 Mãos que nunca se rasgam como carne, mas que rasgam os primeiros olhos.

A patologia espregueada ainda no seio do temor.  
 Bode expiatório que aterroriza quem apenas dos mundos do mundo se alimenta.  
 Quem o canto para o *mundo-a-ser-mundo-no-mundo* impede o detonar.  
 Prisão que seduz entre necessidades e desejos,  
 a recusa reiterada da alteridade universaliza-se.  
 Nasce como prática de coartar inundações de sentido.  
 De sobriamente definir os trilhos do unívoco.

19. "Desenha com precisão - sem cuidado artístico - a chaminé do fogão atrás de mim. Sabe que tem de ser exacto, fiel à realidade dos objectos.  
 ELE - Devemos pintar exactissimamente o que temos à nossa frente. Digo que sim. Depois, um silêncio:  
 ELE - Além de ser preciso pintar o quadro." (Genet, 1988:47)

Todas as exceções são necessariamente excepcionais e nunca serão a regra.  
 Nenhuma exceção deixa alguma vez de o ser.  
 Nenhuma exceção o é para sempre.  
 Nenhuma exceção proposta deve ser aceite sem ser testada.  
 Nada do que for proposto como excepcional  
 deverá deixar de sofrer o crivo da desconfiança antes que,  
 testemunhado no mesmo espaço em que as exceções se criam,  
 seja ou não reconhecido como excepcional.  
 Por uma convocação feroz de todos os instintos.  
 Por uma convocação subtil de todo o rigor que define a crueldade.

Seja em confluência para a transubstanciação  
 cujo sonhar lúcido o ator agente que é de si mesmo persona segrega.  
 Seja em confluência para o derrubar de cristalizações inertes.  
 As que não se enfrentam no que de mais estranho a si mesmas se entranha  
 entre os poros.  
 Só sob o assalto da alteridade noções como método.  
 Rigor.  
 Ética.  
 Segregam o seu sentir secreto.  
 Ontologia-vertigem e fenomenologia-virgem.  
 Obscena virgem de escalada a espeleologia.  
 Origem que cria mundos abertos.  
 Que expele abruptos.  
 Semelhanças com o dever ser de uma só via.  
 Semelhanças com o dever ser de uma construção antecipada.  
 São puras mentiras.  
 Perigosas consolações.  
 Impermeáveis ficções.

Não se pede uma ética de contrato.  
 Não se pede uma ética de propriedade.  
 Não se pede uma ética de posse.  
 Não se pede uma ética de compromisso.  
 Não se pede uma ética que exija a defesa.  
 Um algo a necessitar de se constituir como defensável.  
 Pede-se uma ética cujo único voluntário sacrifício,  
 único voluntário destino e única escolha,  
 almeje o seu assassinio para que se saiba doer.  
 Para que se saiba gozar e desfalecer.  
 Para que como ética impiedosamente se crucifique.

Crueldade.  
 Êxtase.  
 Orgia.  
 Entrega  
 Magia?  
 Caos.  
 Duplo.  
 Criação?  
 Artaud exatissimamente o exprime.  
 Crueldade é rigor<sup>20</sup>.  
 Pura crueldade.  
 Rigor que corrói e destrói o rígido.  
 Método que apalpa o vívido.  
 Ética que procria e dissemina com alegria monstros  
 por entre as pupilas que se desarmam.

Contra esta crueldade,  
 cujo subproduto ácido ensurdece palavras.  
 Impregna vagas sucessivas de desconexão.  
 De ruídos.

# Quais mentiras

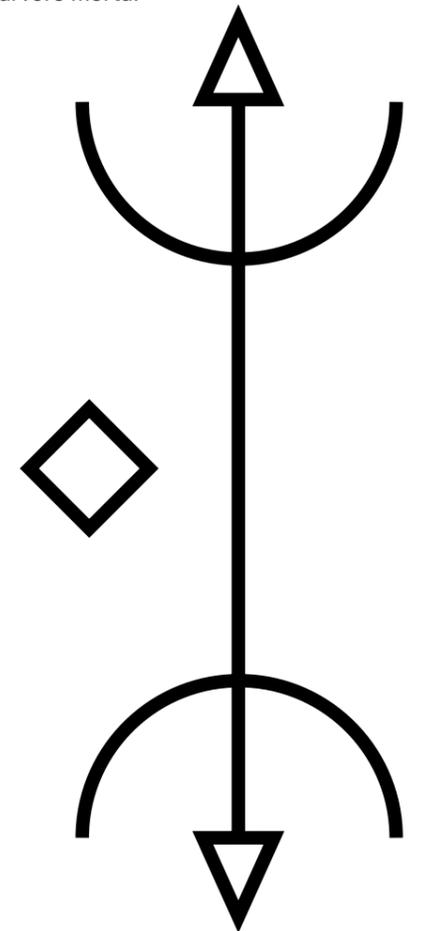
De desvios.  
 Todo o mundo de todo o ninguém que é toda a gente conjura para,  
 inapelavelmente,  
 a suicidar<sup>21</sup>.  
 Contra este mundo de todo o mundo.  
 De todo o ninguém  
 que é toda a gente.  
 Preservador de uma morte que não digere.  
 Que não se alimenta senão de mortos.  
 O grito que tanto o suicidado como o que vivendo se recusa a morrer não calam,  
 não vão calar,  
 compõe-se de teceduras exatissimamente opostas à injunção  
 que todo o mundo  
 que é todo o ninguém  
 que é toda a gente  
 atribui a Cristo,  
 Jesus de Nazaré histórico,  
 pregado de pés e mãos aos desenraizados despojos em cruz de uma árvore morta.

Grito que se expira por entre silêncios.  
 Não um vingativo vociferar raivoso,  
 contra os preservadores de arquiteturas de ídolos nostálgicos.  
 Mas insuportável e silencioso sussurrar.  
 Impiedosamente exaurido.  
 Em crueldade.  
 Em método.  
 Em ética.  
 Em rigor.

Perdoar-lhes nunca.  
 Sabem exatissimamente o que estão a fazer.  
 Também exatissimamente o Queremos.  
 O corpo deforma.  
 Comerá.  
 Comer-te-á.  
 O sangue é veneno.  
 Beberá.  
 Beber-te-á.  
 Matar-vos em Vida  
 mora na crueldade lúdica  
 do destino que me escolheu.  
 E escolhi.

20. “Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisões implacáveis, determinação inflexível e absoluta. [...] No exercício da crueldade há uma espécie de determinismo mais elevado, a que o próprio carrasco torturador está sujeito e que tem que estar determinado a suportar, se for esse o caso. A crueldade é, acima de tudo, lúcida, - uma espécie de direção rígida e de submissão à necessidade. Não há crueldade fora de um estado de consciência e sem a aplicação da consciência. [...] Emprego a palavra crueldade no sentido de um apetite de viver, um rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico dum turbilhão vivo que devora as trevas, no sentido domador sem cuja necessidade inelutável a vida não poderia continuar. [...] Uma peça em que esta vontade, este apetite cego de vida, capaz de tudo espezinhar, não fosse visível em todos os gestos e em todos os actos e no carácter transcendente da história seria uma peça inútil e falhada. [...] Pois me parece que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, e portanto, por uma crueldade fundamental que conduz as coisas a uma finalidade inelutável, seja porque preço for. O esforço é crueldade, a existência no esforço é crueldade.” (Artaud, 1938: 100-101)

21. “Além do mais, ninguém se suicida sozinho. Nunca houve quem estivesse sozinho para nascer. De igual modo quem estivesse sozinho para morrer. Mas no caso do suicídio é preciso um exército de má gente para decidir o corpo ao gesto contranatura que é privar-se da sua própria vida. E no minuto da morte extrema acredito que haja sempre alguém para nos tirar a nossa própria vida” (Artaud, 1946: 51)



## CAPÍTULO VI

**Universal e sinceramente enunciadas são a procura e a tentativa, nos melhores dos casos a necessidade cavalgada de fome, de não entupir a “nossa” verdade.**

**Não universal é encontrar.**

**Conseguir.**

**Materializar.**

**Manifestar.**

**O que se paga muito caro.**

**Às golfadas.**

**Dia a dia.**

**Gota a gota.**

Sem anestesia custa.

Com anestesia só o inane se agride nas veias.

Paga-se muito caro o encontro.

Recordo-me do “homem árvore”,

do que “*existiu, e voltará*”<sup>22</sup>.

Quando um usual corpo humano,

nascido de pai e de mãe,

devassa no presente os seus tendões,

e deles extrai adultas e renascidas visões

com as ebulições de um monstro em plena maturação de cegada vigília,

não há anestesia,

por mais brutal,

que ultrapasse a função paliativa.

Propiciando o amontoar de sonolências a que se dá o nome de sanidade sã<sup>23</sup>.

Encontram-se infinitos sofredores e loucos.

Em cada esquina da arte não sancionada pelas comunidades do discursivo.

Em cada cave desocupada da cultura.

Mera enunciação de sonhos perante plateias.

Camas e camas húmidas abordam jogos lúdicos de gritos.

Segregam-se instante a instantes navalhas de devir.

Artaud, um.

Suicidados na criação, quase nenhuns.

Artaud é citado à desgarrada.

Usado à desgarrada.

Roubado à desgarrada,

Como à noite ele se pressentia assoberbado em rostos.

Assoberbado em olhos.

Possuído pelos fantasmas da humanidade que não sonhando,

mas apenas dormindo,

nunca dissemina os desejos do sonhador.

Esse que todo os dias e todas as noites

jamais dorme a sonhar.

Porque sempre acorda criações esfomeadas.

Pode-se predar um sonho.

Pode-se predar o sonho de um homem, ou de uma mulher.

Que pagaram o preço de não o sonhar

22. “O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função, mas de vontade e árvore e árvore de vontade que anda, voltará. Existiu, e voltará.” (Artaud,1947a:105)

23. “It is a matter of madness, not sanity. Sanity leads nowhere. Madness must be disguised with care for your sane survival, if you want to keep digging through the unbelievable madness of being.” (Cristóvão, 2005c: s/p)

# PREMONIÇÕES

como um mero discurso de adiadas ilusões.

Que pagaram o preço

de não meramente o Ver como um sonho.

Em termos de criação,

a primeira criação uterina

cujos úteros são a saliva corpórea

onde se fundem e se miscigenam

gerações e gerações de duplos,

a Ação é muito precisa.

São muitas e muitas

infinitas e infindas horas de desumanidade.

Contra todo o mundo que é todo o ninguém.

Que é toda a gente.

Sem condições de entrada.

Sem premonições de saída.

Para ninguém que seja ou queira ser alguém.

Mas com um quem que sempre está a vir.

Ou nunca chegará.

Em que diletantismo é um desastre.

Solidão é uma condição necessária.

Cerrar a cadeado os portões do contato e submergir.

Entrever como se manuseia um fole.

Direto e preciso entre os espelhos do não nomeado.

Para que o contato só possa merecer fusão.

Caminhantes contíguos.

Chagas.

Achas.

Irrupções.

Em comunhão.

Em metalurgia.

Violar o íntimo com impiedade.

De par em par.

Por entre as dimensões onde se concentra o Duplo,

trazer um perseguidor.

Uma Coisa.

Que caminha por detrás.

Uma emoção pré e pós-verbal onde nada mais existe.

À espreita no fazer-se da imaginação íntima do mundo.

Em direção a ti.

Sempre em direção a ti.

Sempre em direção a todas as direções.

A esse Último corcel.

A essa Última obstinação.

Análoga ao prego que sobrou da cruz

a queimar e a perseguir o ferreiro que o forjou.

Nunca ninguém que o cavalgue consegue fugir.

Deste corcel nunca ninguém desmonta.

Nunca ninguém ileso o monta.

Apenas montado neste corcel se evoca e invoca a criação.

Apenas montado neste corcel se parte e se regressa,

Apenas montado neste corcel se está e sempre se está.

Apenas tombados e exilados do seu dorso o exílio é morte.

A vida um infeliz degredo em esporas de imortalidade.

Pensar,

no seu dorso,

é sopesar o imponderável com as palmas das mãos.

Pesar com a vida milagrosas presenças que o viver refuta.  
 Viver carrega em si a entropia involuntária.  
 Não a concertada destruição por vontade de Querer Vida<sup>24</sup>.  
 Viver é na reiteração um processo de degeneração entrópica.  
 O suicidado é uma fração de muitos momentos em que o teatro se viu.  
 Sempre se vê.  
 Sempre sucumbe.  
 Desde que Gilgamesh deixou escapar a flor.

Para pensar,  
 sopesar,  
 sentir na palma da mão,  
 o necessário é que a crueldade se manifeste  
 sobre o que se submete já à tirania da forma<sup>25</sup>.  
 Não que se manifeste a compreensão.  
 Mas que se manifeste a crueldade.  
 Pensar o imponderável testando-o sem ponderação,  
 isso é ainda criar.  
 Desafiar, desfiar.

A criação não se segue do conhecimento.  
 Conduz,  
 se for criação,  
 a processos e modos de se ser em que o conhecimento  
 é vertigem.  
 Conduz a uma Criação-Conhecimento.

## CAPÍTULO VII

### Criação-Conhecimento.

**A casa-museu abandonada do teatro deve ser abatida.**

**Mudada em abrigo fecal de pombos.**

**A madeira usada para lenha de desabrigados.**

**Os habitantes prostituídos gratuitamente  
 como orifício sexual de operários e operárias  
 cansadas de um verdadeiro labor.**

**Como cavalos humanos relinchando hinos  
 para o gozo de crianças sem pai nem mãe.**

**Como capachos de cetim para casas de banho de lavradores sem terra.**

24. "Not an external cooperation but a cooperation of depth, not the external gestures of superstition but a Will-Through the volitional desire that is the basis of all, a Desire that breeds the Will that must be Fulfilled. Depth of the heart is depth of the pulse. It is the learning of how-to Will, not resting idly. Maps are never the territory. External recommendations are mostly restrictions that constrict and start to diminish the full power of willing, creating the guilt (and fascination) associated with Taboo. Useful restrictions are never such, but just better aiming." (Cristovão, 2007a: s/p)

25. Sobre como lidar, no escopo de um processo que denominei de Thanateros, com a forma, e com as formas que já o são, escrevi estes seis pontos iniciais:

"a) Until the original flame of dionysiacal madness and delirium can be made present in the archaic body striving for ever more and ever more life in the contortions and juggling's of the trance like repetitive movements of Ecstasy.

b) A thorned impulse embracing the teared flesh within the imagination, cooked and boiled in the gentle stove of precision, brought upon the luminous day via the geometrical patterns of the inner architecture of life.

c) Until the upbringing of despair becomes a living constraint in the blossoming need of concretely fleshen and essentially exist. Vital for the achievement of purpose as it gradually slides the attentive aiming from the enclosures of safety misjudged as form up into the progressive grasping of form in time as a vital and meaningful choice.

d) Lingerin in the extreme notion of accepting within and beyond the oceans of all forms coined in the fraction of one form in one moment, of one instant as the radical axiom of performance.

e) Form is the gate. Accepting the given choice of forms in full arithmetic and geometric progression the key." (Cristovão, 2009: s/p)

# COLHER FLORES.

Estrumar-lhes os genitais e os nervos.  
 Para que de línguas cortadas e alfinetes nos olhos guinchem.  
 Enterrados em semivida correm-se riscos de confundir lápides com plantas.  
 Murchas.  
 De poluir as mãos em falsas culturas ao querer colher flores.  
 Mártires.  
 Martirizadas também elas,  
 nestas sombras que matam em lento.  
 Nesta ascese de acordar todas as manhãs,  
 de lavrar memórias que pressionem o acéfalo pelo pescoço.

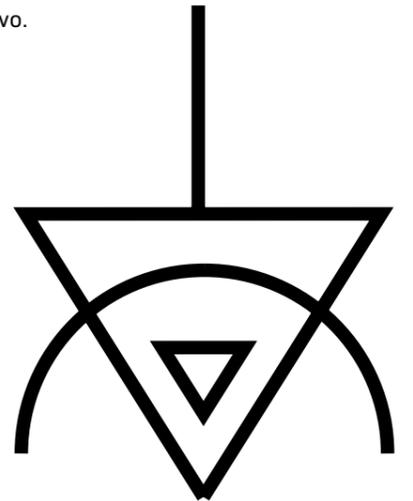
Impossível e vão estabelecer as pontes entre o teatro  
 tal como ele se circunda e se dorme e se ignora.  
 Preenhe de uma mediocridade convulsiva  
 afogada em discurso vazio e cultura pressuposta.  
 Com um vivo sonho do mesmo que implique a plenitude  
 de uma intransigência de fronteira e risco.  
 Assumida nos mais impercebíveis e ínfimos detalhes.  
 Principalmente os cruelmente muito bem detalhados.  
 Com a necessária não-ética que esta opção determina.

Não a moral de quem tenta sempre propagar o discurso correto.  
 Para a sua sustentada comodidade dia a dia.  
 Para a comodidade dos que deve sustentar, agraciando.

Ir ao teatro que é mimetismo morto do Teatro  
 é permanecer dia a dia e noite a noite enraivecido.  
 Com assassinos desejos a raiar a orla do cérebro réptil.  
 Útil apenas,  
 como o despoletar de reações atávicas no interior do sistema vegetativo.  
 Útil apenas,  
 para mergulhar fundo na alegre imaginação hedonista  
 em ociosos campos de tortura e nascimento.  
 Onde esses que se arrastam no óbvio  
 seriam enterrados apenas com os crânios fora do chão.  
 A excrescência que afagam, apesar de deficiente.  
 Condenados a durante eternas eternidades lamberem  
 as torpes justificações das suas impotências.  
 A pobreza miséria das limitações que os constroem ao espelho.  
 Sempre temperadas com os burocráticos monólogos do momento  
 sobre a auto-importante função social e civilizacional da arte.  
 Expressos com muita sensibilidade.  
 Com os olhos retorcidos de sublimação.  
 Sublime rosto de fase anal a nadar em celulite.

Nem sequer a utilidade de um magnífico fracasso sincero é lavrada.  
 Ao menos fracassem-se.  
 A maravilhosa poética do erro.  
 Do estar quase lá.  
 Quase no sítio certo.  
 Que nos leva alegremente a derrubar assentos.  
 A rir como tolos ou como sisudos.  
 A ponderar meses na melhor maneira de dar dois passos.  
 Estupefactos e afásicos às vezes de tanto experienciar.  
 Repetindo e repetindo e repetindo  
 Até que uma outra coisa qualquer se nos abandone  
 lá daqueles ermos onde se espraia a criatividade.

Não.  
 Qualquer criatura mortal do comedido  
 falha e não consegue  
 devido a uma justificação teórica, sã.



Justificação de aspiração não cumprida,  
 não amada o suficiente.  
 Derivada de um qualquer desgraçado que já se foi.  
 De um poeta.  
 De um qualquer suicidado.  
 De um pensador, se for esse o caso,  
 Que ao contrário do artista,  
 esse camelo sem bossas a cozer de sede no deserto,  
 extremamente bem se cumpriu.  
 Para uns anos depois e uns anos agora  
 dar cobertura à falta de paixão,  
 de lucidez e loucura na mesma frase  
 de um qualquer bruto ou bruta.  
 Incapaz de articular um discurso seu.  
 Verdadeiro e falso.  
 Com testículos prenhes ou com vagina humedecida.  
 daquelas inundações que alagam ao meio da coxa  
 e inundam.

Um discurso que com mandíbulas de poesia morda.  
 Que no corpo acaricie as sombras de invisível e de sangue  
 de que se nutre a singular vida onda a onda.  
 Com que deliciada se banqueteia a morte aos espasmos.  
 A amanhecer cheia de suor e excremento e alegria.  
 Missas satânicas em sonoridades de última sinfonia.  
 De uivo de montanha a chorar.  
 De caverna saciada por abelhas.  
 De cálidos ciclones e de nuvens.

Todas essas coisas que fazem o artista,  
 urinol virado ao contrário como percebeu Duchamp,  
 franzir o sobrolho de boi.  
 Iniciar o habitual cacarejar de peru a correr antes das festas.  
 Em glus glus disfarçados de hermenêutica.  
 E pois. Pois. Pois.  
 Pois o poio.

Para se dedicar a atividades mais próprias da sua condição.  
 Como ir pastar o que habitualmente pasta.  
 Em rebanho claro, que a erva deve ser fofa.  
 Uma boa cama onde se ressoe ao som de aculturação.  
 De conceito.  
 De intenções.  
 De política.  
 De conteúdos programáticos e ambições legítimas.  
 De interdisciplinaridade.  
 Termo este, convenhamos,  
 cuja usual tradução é uma gamela múltipla.  
 Com vários tipos de herbívoros na engorda  
 a mugir para a mesma manjedoura.

Arrastam-se estes indivíduos pelas ruas.  
 Com as suas novas produções.  
 As suas velhas carreiras.  
 Só se lamenta que não sejam de tiro.  
 E que não haja distribuição de metralhadoras.  
 Ou de arco e flecha.  
 Sempre é mais biomecânico.  
 Esperemos que um a um,  
 cruelmente, com muito gozo a crepitar,  
 se vá encolhendo o tapete da pocilga onde germinam.  
 Um trapo podre descosido,

# amballah/Ayda

“teatro” escrito na borda,  
 “arte” lavada como uma nódoa.

## CAPÍTULO VIII

**Loas:**  
**Unem-se e desunem-se em relações de simbiose e osmose,**  
**em toda a multiplicidade de ritos.**

**Não há uma doutrina,**  
**tendo em conta que nada havia de escrito.**

Nãã é a Terra como Partogenetrix.  
 O tempo antes do tempo instigador da chama.  
 A mais velha das mais velhas.  
 A mais feia das mais feias.  
 Rege os pântanos,  
 Lodaçais.  
 A decomposição,  
 não a morte.

Nãã rejeita o metal.  
 Quando Ogun o ferreiro lhe apresentou os resultados do seu esforço de forja,  
 Nãã mostrou-lhe as suas mãos nuas.  
 Nãã mata e sacrifica com as suas próprias mãos.  
 Sempre sem instrumentos.

Nunca Ogun conseguiu vencer Nãã,  
 ou fazê-la aceitar o metal.  
 Dan-I ou Damballah é parido por Nãã,  
 parido sem braços,  
 parido sem pernas.  
 O seu rastejar é o percurso da Serpente nos três mundos.

Damballah/Ayda Wedo é representado enrolado à volta de uma árvore.  
 Do eixo celeste desce Grand Damballah Stellaire.  
 Debaixo dos Oceanos Profundos  
 (a superfície das águas é de Agwé)  
 Dan-I vagueia.

Oxumaré (Orisha) é uma criação tardia.  
 Oxossi (Orisha). Partilha o arco com Sagitário.  
 Ogun, o Ferreiro,  
 tem uma relação de complementaridade com Azaka, o Agricultor.  
 Agricultor, e não Pastor.  
 Qayn-Azhaka.  
 Qayn-Azhaka.  
 Azaka, o do Voudun, é silencioso no seu percurso.  
 Lavra os caminhos em suave silêncio sobre a terra.  
 Atento ao murmúrio do dragão<sup>26</sup> adormecido.

Dramaturgia do que está morto só para promover a ressurreição.  
 O atletismo afetivo é um poema-seraphin.  
 Em si o nome<sup>27</sup> inclui uma estrada.  
 Mais se se reportar às marionetas do Seraphin original.  
 Se cheirar Gordon Craig.

26. Sobre um sentido neste contexto do termo *dragão* ver texto integral em anexo.  
 (Cristovão, 2005d)

Do texto em si de Seraphin basta a primeira frase<sup>28</sup>  
para o sentido verter.  
Arqueologia é um vetor para o passado.  
Foco-me mais na precipitação para o presente<sup>29</sup>.  
Soteriologia face a face.

Chamas negras.  
Chamas amarelas.  
Chamas vermelhas.  
Mãos a tombar na minha direção.  
Cerrados os olhos.  
Após, os alinhamentos do compasso.  
Pedras, pedra.  
Granito por onde o sangue corre.  
Voz a eclodir de muito longe.  
Por ossos dentro e por artérias dentro.  
Pelos pés.  
Para cima.  
Pressão acompanhada de tremor,  
do sussurro.  
Palavras.  
Ganham uma força inarticulável.  
Uma prisão que constringe o grito.  
Mãos no chão.  
Algo cresce da terra.  
Lá bem no magma  
assume uma animalidade.  
Suporta o vento no seu percurso.  
E ergue-me.

Premeditar a utopia.  
Salvação e justiça.  
Orientar os poros para este suar bicéfalo.  
A salvação é individual,  
a justiça coletiva.  
Estados de espírito e emoções muito precisas.  
Ninguém se salva.  
Nada é justo.  
Premeditar uma utopia.  
Deixar morrer a utopia sob a inspiração.  
No instante abandonar.  
Ceder.  
Quebrar em abismo uma cicatriz,  
que nasce e bebe.

Confronto.  
Conflito.  
Desde o sorver inicial da Acção,  
Comunga-se o contacto.  
A comunicação é um fait-divers.  
O entendimento comum.  
A referência que se partilha.

27. Como se demonstra por uma pesquisa da etimologia e significado literal de «Seraphim», bem como do uso do termo em Pseudo-Dionísio, Tomás de Aquino, São Boaventura, e Pico Della Mirandola.

28. "Quero tentar um feminino terrível." (Artaud, 1936:45)

29. "O teatro é um espaço de decisões, a grande metáfora da decisão. É um espaço paradoxal, destituído de qualquer esperança. É o presente." (Cristovão, 2004:s/p)

# Uma utopia. Sa

Isso não.  
Mas um referencial partilhado sob o qual se agrida a troca,  
meramente um limite.  
Uma empobrecida cegueira.

Criar desbobina em sínteses de paradoxo.  
A última pergunta não respondida.  
A última questão calada.  
O pressuposto que a incompreensão é a condição de princípio.  
De salto.  
Balizar o terreno,  
enquadrar o percurso,  
topografa territórios reclusos já de sentido.

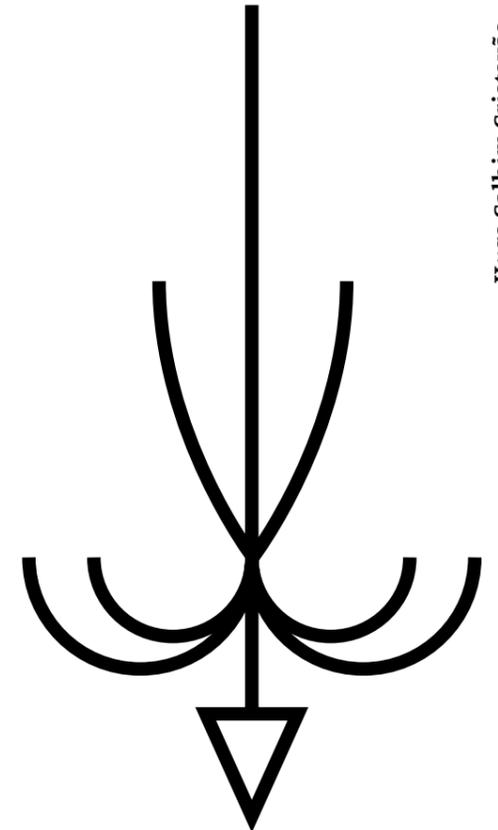
Em sonho como baliza um só momento  
que impluda o percebido.  
Fronteira de duas improbabilidades.  
Terra que não se pisa.  
Ar que não se respira.

O referencial é a vontade.  
A necessidade de responder.  
A pergunta não deve ser passível de promover a resposta.  
Mas a sua impossibilidade.  
Beco.  
Nenhuma saída.  
Continuar.  
O que agora se vê é o que já se criou.  
Já se fez.  
O que já.

O terreno é a partitura,  
a estrutura.  
Esta nunca se viu.  
Desta não é possível fugir.  
Somente anulá-la.  
Calar a escada.  
Silenciar, e.  
Entre as vias.  
Barca.  
Gancho.  
Instante.  
Assombro.  
Ato.

Creumar um sobrolho carrancudo senil.  
Amarrar-lhe as pálpebras no chão.  
Com gritos de canil incentivar a cadela a gemer.  
Com aprumo pescar a visão lúcida.  
A quatro mãos lacrimejar descalço o pó pisado.  
À força de não reconstruir vendar os olhos.  
Castrar em sal o mar emigrado na retina.  
Uma espora no flanco.  
Vagina a ceder chuva.  
Somar gratuito o terror de rir.

Cantos agrafados de guerra e pus.  
Fungos que gretam lava.  
Cataplasmas de aço e cal.  
ninhos em corrente nadem.



Recuperar a recusa.  
 Afagar a torneira com os dedos.  
 Entupir o dique.  
 Ver como soçobra, racha, afunda, cede.  
 Montar cilindros e cones.  
 Trigonometrias de remoinho.  
 Cubos dimensionais.  
 Costuras amarrotadas.  
 Ferrolhos de gado vago.  
 Brandir vitrinas de bruços e estirar tendões.  
 Músculos.  
 Lamentos.  
 Suores.  
 Febres.

Temperar em bramidos.  
 Gamas de contraponto e harmonia.  
 Geometrias agastadas.  
 Albas em feromonas.  
 Macerados acólitos.  
 Matrizes cariadas no abuso.  
 Criogenias de formol,  
 Biópsias de sucção ventral nadem.

No branco dorme-se sempre nu.  
 A cor ofusca e um brilho queima as pupilas.  
 Desfralda a cal viva que suga entre as veias e as corrói.  
 Retira a carne devagar.  
 Pedaco a pedaco o corpo tomba como uma crosta rasgada.  
 Entre silvos e pressão de ar tudo se estilhaça.  
 É através deste fio que se constrói o eixo negro do mundo.

O vício da criação é o íntimo que em graduações cada vez mais precisas se revela.  
 Cujas existência e metamorfose não é compreensível e permitida.  
 Sem qualquer outro espaço.  
 Sem qualquer outro tempo.  
 Em qualquer outro espaço.  
 Em qualquer outro tempo.

Sem o Único íntimo,  
 o oposto da alienação,  
 o esforço é inútil.  
 Muito cedo nulo.  
 Não é construído com esperanças ou amizades.  
 Apenas com o transbordar de limites em comunhão.  
 O desmoronar de crenças seguras.  
 A experiência da especificidade da partitura ao vivo,  
 o vício de humilhar a imortalidade.

# ORTE O SEGREDO

## Conclusão

**A sistemática transposição de conceitos antropológicos, sociológicos, outros, históricos, outros, filosóficos, outros, literários, outros, como suporte analítico de dissecação da Criação, da Alquimia, já agora, da Magia, já agora num acumular exaustivo de argumentos e de saberes, denota uma visão meramente exterior do tema. Falta de compreensão na carne do que está absolutamente em jogo até se morrer o lance.<sup>30</sup>**

Denota inexistência de uma iniciação,  
 Começo,  
 Princípio.

Denota o tempo ocupado em miméticos simulacros.  
 Miméticas procuras que não encontram nem querem encontrar.  
 Tudo o que é assim discutido não é mais, já agora,  
 do que um prévio desbastar do campo de experiência  
 onde ocorre o Segredo<sup>31</sup>.  
 Ou seja, microcosmos conscientes de si, já agora.  
 De um modo vago aspirando a libertar-se dos seus condicionamentos.  
 Trata-se da construção e preservação de um ordenado simulacro.  
 De Espiritualidade, já agora.

Algo que o ego faz muito bem e nisso se deleita.  
 Envolvido na separação infantil  
 entre um suposto sagrado e um suposto profano.  
 Uma vida suposta e uma morte suposta.  
 Histórias em cima de histórias.  
 Horizontalidade sem fervura.  
 Quantificada a quantificar.  
 Prevista para prever.  
 Somada para calcular.

A verdadeira Ação,  
 ou Começo,  
 ocorre muito para cá e para lá de tudo isto.  
 Para cá e para lá das distâncias.  
 A Criação-Conhecimento é o seu ponto primordial de detonação.

30. "Só pintor, Van Gogh, e nada mais, nada de filosofia, mística, ritual, psicurgia, ou liturgia, nada de história, literatura ou poesia, estão pintados os seus girassóis de ouro trigueiro; estão pintados como girassóis e pronto, mas agora temos de voltar a Van Gogh para entender um girassol ao natural, tal como se não pode já, para compreender uma tempestade ao natural, um céu tempestuoso, uma planície ao natural, deixar de voltar a ver Van Gogh" (Artaud, 1946: 39)

31. "There are essential secrets of craft and art that are not truly found except with long devotion and dedication to practice and results, together with an element of destiny. These secrets, away from their historical sources, are only conquerable via active obsession and active empathy in desire: one aims for the spirit behind and before the coagulation of forms and methods and statements, re-petitioning continuously, asking and asking again, demanding miracles to become effective. The work is a constant interrogation towards this purpose. The ones who ask and the ones who answer should in the end be the same and abide in the same place. Where and what is this place? How does one create the gap for precipitation? There is no movement if both sides of the equation have equal charge or are both full. First, you truly speak. Then, you are truly silent." (Cristovão, 2006c: s/p)

Até este momento fala-se apenas de tudo o que a Criação, e o Esoterismo, já agora, não são. Aplainamos o campo de experiência numa errância à vida. De montanhas bordamos tapeçarias emolduradas.

Esta Criação-Conhecimento começa a pressentir-se à distância com um Olhar. O Olhar prolonga-se até um Abraço, o Abraço sela-se com um convulsionar emocional que vibra. Algo é Recebido e algo é Oferecido. o Milagre desceu. Subiu. Marcou-nos o rosto. Urinou-nos em cima e soube a mel. Montanhas e cavernas nadam no nosso ventre. Lâminas florescem ciclones suaves órgão a órgão.

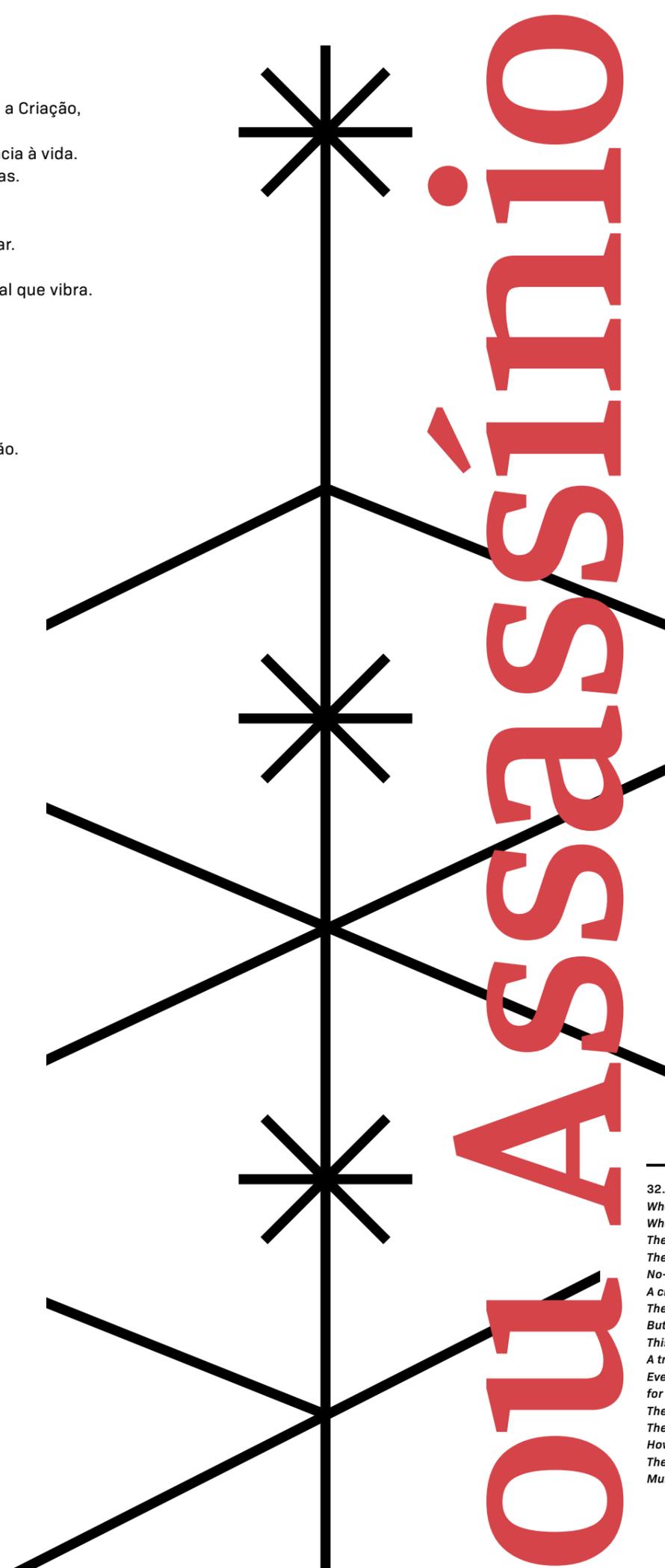
Percebe-se sem dúvidas de nenhuma origem que tudo o anteriormente prenunciado, supostamente vivido, entrelaçadas relativizações e simulacros, nunca existe. Nunca existiu.

Após o Milagre. Não uma aparência do mesmo. Após o Milagre verdadeiro o Abraço pode provocar um Beijo na Boca. O Beijo uma União Total. Em que os corpos, porque os corpos são vários, estão nus num só corpo que não é corpóreo. Cujas Natureza é a de um Fogo que se comporta como Água Viva. Geminando. Queimando. Humedecendo. Evaporando-se entre Êxtase e Êxtase.

Esta osmose crua entre Criação e Conhecimento é tripla, já agora. Em Auto Amor. Em União com o Outro. Em União com o Semelhante. Banindo todas as distinções no Gozo da Luz que brota do Negro Absoluto. Implode na Carne.

A Revelação, é apenas algo que se Vê. o Despertar, algo que se Ouve. o Espírito, algo que se Come e Mastiga. Se Respira e Toca. Se dá a Comer e a Mastigar. A Respirar e a Tocar.

Há um agente que metamorfoseia as matérias secundárias e terciárias (pele,



cabelos, ossos, sangue e carne, pedras, rios, água) em matéria-prima. Esse agente é exteriormente perceptível como Amor.

Não o fingido. O espontaneamente verdadeiro e sentido. Não o que se discute. O que nos abrasa e ferve em ebulição. O Amor que nos rasga e dissolve. Enraivece porque é demasiado. Excessivo em excesso. Solvente universal. Se não for isso, não é agente de Luz.

O Caminho Tortuoso da peste são as circunvoluções espiraladas deste Amor. Em direção à Sabedoria em que Céu e Terra são Um e Nenhum. O Criativo a Iniciação. O Recetivo o que se Inicia e que Inicia. Filhos e filhas renascidos. Incestuosamente unidos na carne e no espírito. Criados, Bebidos, Nutridos, Do Pai e da Mãe. Mistério da Trindade Sagrada, Já agora. Missa do Espírito-Carne, Já agora.

Nada há que morra. Há sim algo que nunca existiu. Quem mencionando a Criação descreve o mundo, descreve apenas o seu próprio vazio. Merece Piedade ou Assassínio<sup>32</sup>.

32. "The art of Willing must embrace annihilations. The basic is the basilar. When in sleep in bed at night how does one imagine awakening? When the eyes open where are the great emotions? They are not.

The first question posed in Ex-Nihilo is what the word implies. How to create from nothing. No-Thing, Not A Thing.

A creation is a projection towards the future.

The present of a creation marks it's logical and chronological ending. It has ended.

But there is never a completeness. Only an inner achievement.

This first question is not the most essential. The word creation lies.

A tree cannot be created.

Even a human being cannot be consciously created ab-nihilo. Ex-Nihilo is then a metaphor for unpredicted metamorphosis. Again, there is a logic of reality and a logic of nowhere.

The principles are the same.

The logic of nowhere leads to no thing.

How to nurture is the essential, not how to create. How to nurture a tree that will become no tree.

The tree is your creation.

Murder all the creations that end. Create."

A Criação-Conhecimento é o Mistério da Vida.  
 O Deus Vivo,  
 Um Criador Vive.  
 Não morre.  
 Apenas o Ego,  
 Já agora,  
 Morre uma e outra vez.  
 Uma e outra vez repete a sua morte.  
 O que morre nunca Viveu.  
 O que Vive nunca morre.  
 Um que não se Crie está morto.  
 Um algum não sabe que o está.  
 Um algum outro pode ter uma vaga ideia de que está.  
 Em reminiscências.  
 Vagas memórias e vagos sonhos onde a sua condição de morto se afirma.

Sem a Criação  
 um outro mais repetirá à exaustão os processos  
 da única coisa que verdadeiramente conhece.  
 Que pode conhecer.  
 De que tem medo.  
 A morte.  
 O seu existir será uma constante missa de finados.  
 Uma celebração da morte do ego.  
 Uma celebração de si e da sua transitoriedade que quer eterna.

A morte virá.  
 Porque não há para ele mais do que a morte.  
 Virá mais cedo ou mais tarde.  
 Mas virá.  
 Sempre virá.  
 Porque o que morre não está Vivo.  
 E nunca Vive.  
 A Vida não provém da morte.  
 a Vida mostra a morte.  
 Só o que não Vive morre.  
 A Criação eclode em Vida.

A tradição primordial não é a rúnica,  
 a caldaica ou a egípcia, já agora.  
 A tradição primordial é a Vida  
 que habita nos livros de carne e tintas de sangue  
 que são os corpos dos Criadores Vivos  
 que Conhecem no Mistério a Presença da Vida  
 e os seus Mistérios na Vida do Segredo  
 que faz o Vivo Viver.  
 A Criação Vive.  
 Isso Mostra a morte.

Onde o suicidado singra  
 o Suicídio não sobrevive.  
 Onde o suicidado singra  
 o Assassínio Vive.  
 Contra Todos e Contra Ninguém.

Hugo Calhim Cristóvão

# Outth of vomit

## Posfácio

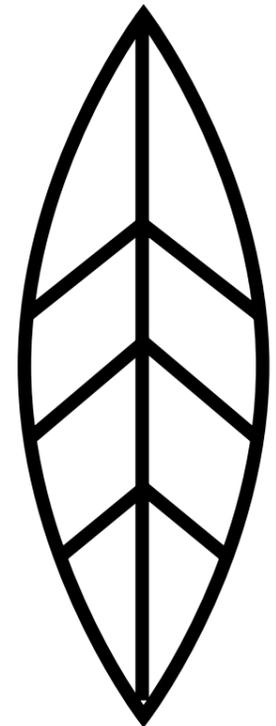
BLACK TOAD DREAM GRIMOIRE

*A pitch black toad with very soft skin hanging loose and of over natural dimensions, that would fill a large all white room to the grim of the ceiling and more yet more, a skin that ended away from any border, attaching swiftly to your bones and there rolling as a snake digging for shelter, one eye only, opening and closing slowly in perpetual movement, yellow with a dark vortex whirling pupil, pushing you in as a mirror from where hands with memory of fingers come forth, picture his tongue flowing large, large, large, large as a royal bed in rawness caressing, engulfing in the silent rhythm of the fully opened or fully closed single eye, pulling you in into the vast metamorphosis of his inner organs as inner worlds, inner nightmares, inner rivers as there is a gelid fresh stream heard as a continuous murmur, within him a contraction of skin presses your flesh close to your bones, deliriously in a crescendo of automatic urgent breathing, asphyxiating rock solidity, unbearable hardness, a sharp more than human black crystal with dagger formations growing on towards and out, softness nowhere but in the gelatinous eye, opening closing and stopping slowly in wave after wave of reverberation, curving the space ahead below and on the sides, curving extending mashing, the rocks and solids turn gelatinous fractures, a dissemination breaks the links where matter is woven, nowhere a place to grab a support, your deep red tongue rolls away from its daily cave and eats, catches, eats, tastes all the universes drawn into the black reptile in a music of lament and tragedy, a music you must remember and you must keep hearing a vibrational perpetual tear an orgasm of rhythm crescents and moons you must know no sound is visible no shape is again heard and you will understand that any day anyplace you will be found singing mouth and mouth of this music in the death bed of your face and never expanded laughs and crooked aged skin fracture after fracture ripping apart, so this eye you must sweep with your nails and teeth, this blood you must swallow whole, on this flesh you must mouth and mouth of vomit breathe in and consume raw and dirty, this bones you will break mouth and mouth on intercourse sweat dripping tears dancing from nose to feet on moving floors and you will know then, no doubt you will remember the orgasmic moment, the suffocating anguish, the cry in wait for the water forgotten, the vibrational constrictive expelling force that broke the passages of the mother, your mother, blood all over you, blood all over you reborn and dead ages long craving still.*

Hugo Calhim Cristóvão – 2007

## Referências

- Artaud, A. 1936. "O teatro de Séraphin". In A. Artaud. *EU, Antoin Artaud*. Tradução e Notas de A. Fernandes. (1988) Lisboa: Hiena Editora. pp: 41-50
- 1938. *O teatro e o seu duplo*. Tradução de F. H. P. Brandão (1989). Lisboa: Fenda1946. *Van Gogh O Suicidado Da Sociedade*. Tradução de A. Fernandes (1987) Lisboa: Hiena Editora
- 1947a. "O Homem Árvore". In A. Artaud. *EU, Antoin Artaud*. Tradução e Notas de A. Fernandes. (1988) Lisboa: Hiena Editora. pp:99-110
- 1947b. *História Vivida de Artaud-Momo*. Tradução de C. Valente. (1995) Lisboa: Hiena Editora
- Cristóvão, H.C. 2004. *Congresso: Assembleia dos Momentos Frágeis*. (ms)
- 2005a. *Nulsis ZoBoP Autobiography*. (ms)
- 2005b. *Tradition*. (ms)
- 2005c. *Madness*. (ms)
- 2005d. *Sem Título*. (ms)
- 2006a. *Adytum Azathoth*. (ms)
- 2006b. *Should I turn the Other cheek – a letter*. (ms)
- 2006c. *The only thing trully lethal is to remain ignorant a letter*. (ms)
- 2007a. *Process*. (ms)
- 2007b. *Hypnagogia, Details, Physical Actions*. (ms)
- 2007c. *Ab-Initio Ex-Nihilo*. (ms)
- 2009. *Form in the Thanatheros Process*. (ms)
- Genet, J. 1988. *O Estúdio de Alberto Giacometti*. Tradução de P. C. Domingos. Lisboa: Assiro & Alvim.
- Jankélevitch, V. 1954. *Philosophie Première*. Edição 2001. Paris: PUF
- Schechner, R. 2003. *Performance Theory*. Nova York/Londres: Routledge. pp:333-367



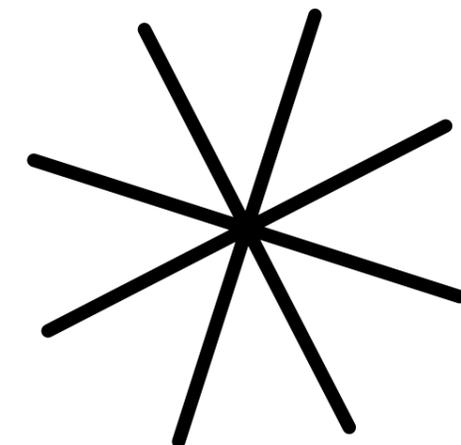
ANEXO

Archetypes are arks/ships with a content very much of their own locked inside.  
 They wander around in the centre currents of a rather wide and long river,  
 in the river stagnant and untouched usually,  
 but attracting the occasional glance and curiosity,  
 of those that work and survive on the shore.  
 A misty distant object circling around within the waters.  
 There are discussions and conferences on how to better observe the ships,  
 how to drag them to the shore,  
 (requires a lot of people working together they say),  
 how to swim to them to research what exists there.  
 In most cases you end up going there alone,  
 out of your own decision,  
 at your own expense,  
 after having previously meditated on the subject.  
 In the shore you may have called those arks/ships gods,  
 characters,  
 archetypes,  
 whatever.  
 When you finally arrive,  
 if you do arrive,  
 there is no time to call them names of worship,  
 of expectation,  
 of desire.  
 You are simply too busy dealing with the complexity of the living things inside.  
 For the first time.  
 After harmonizing all those within beings,  
 very much greedy of life,  
 for some instants only,  
 for some instants always,  
 if you do,  
 you begin to drive the ark/ship back to the shore.  
 You anticipate the praises and recognition those on the shore will give to you.  
 Here comes a sort of deluge:  
 the shore disappears and is no longer visible.  
 The deluge grows stronger and you wait while driving back.  
 You keep waiting for it to pass.  
 No matter if you drive left or right or fast or slow,  
 it is the same landscape,  
 the same growing sea,  
 the same growing waters all around.  
 You insist on driving in an effort to find land.  
 Then at some point you willingly give up.  
 Not easy as you do want to drive  
 you do want to be in control.  
 But when you drive there is no land,  
 no shore,  
 no direction.  
 You give up.  
 Something in you shatters.  
 You do not resist the flows and the tides.  
 You turn your attention more and more to the ark/ship itself as your home,  
 for what may well be all time,  
 all your life.  
 With the living things inside you begin to interact as companions in exile.  
 In this you take time to know better the Ark/Ship where you are dwelling in.  
 It becomes your own skin,  
 your fate.  
 You accept.  
 You forget about driving,  
 about where and how to,

you're fate. YOU

you don't give a damn.  
 Deep inside you still remember that you are waiting,  
 you know it very well, but you don't give a damn.  
 Somewhere here,  
 if yes perfect,  
 if not perfect,  
 shore and land reappear as if brand new.  
 At first,  
 as in the old tale,  
 maybe a small bird simply disappears from the ark/ship,  
 to come back to you with a trace who lets you know.  
 Land again in your eyes,  
 the small bird gone,  
 the gift left tremendously present.  
 Land is visible,  
 again you approach the shore,  
 the waters disappear gradually.  
 Here you are:  
 this,  
 that,  
 gods here,  
 gods that,  
 character here,  
 character there,  
 conferences here,  
 conferences there.  
 You miss the deluge.  
 The waters of the deluge are those of no return.  
 They will not return.  
 You sing and dance and act,  
 as if for your life,  
 as if it matters.  
 Songs and dancing and acting plant in you other waters,  
 another sort of river,  
 an invisible deluge.  
 When the ark/ship goes,  
 flying,  
 away from the prison of landing,  
 finally,  
 they usually call it a dragon. ☘

Cristovão, 2005d: texto integral s/t



# Biografias

## Andrea Azevedo

É uma videografa portuguesa. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto, 2013. Desenvolve o seu trabalho várias vertentes do audiovisual, tais como a publicidade, fashion films, abarcando áreas como o teatro e a dança. Apesar do seu núcleo de estudo incidir mais para o Cinema, a moda e a dança desperta-lhe a curiosidade originando assim desde 2012, a vontade de captar material sobre o tema. O seu trajecto marca-se, deste modo, pela transversalidade, já que desde o fim da licenciatura passou a manifestar um interesse crescente pela moda e a dança e as suas várias expressões. Colaborou com o Shortcutz Porto (2014), tem colaborado com marcas como Fly London, Softinos, Buttero, Decenio, Bloom Portugal Fashion e, desde 2016 colabora com o Teatro Municipal do Porto. Nesse mesmo ano e actualmente, faz também parte da cobertura (registo de vídeo) do Festival Dias da Dança (DDD). Desde 2014 que é colaboradora regular responsável pelo registo de vídeo das criações de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristovão. ☞

## André Araújo

Concluiu a licenciatura em Educação Física e Desporto Escolar na UTAD em 2009. O ingresso no percurso da dança começou de forma informal, com aulas de capoeira, mais tarde jazz, dança contemporânea, entre outras modalidades. Em 2013 termina a FAICC da Companhia Instável. Continua em formações intensivas com artistas/colectivos como Liliana Garcia, Ricardo Ambrósio, Yeknom, Fighting Monkey, Marco Ferreira e Mara Andrade, Tânia Carvalho, entre outros. Profissionalmente destaca trabalhos com a ACCCA – Companhia Clara Andermatt *Novo-Velho Circo: os acrobatas do desejo*, Nulsis ZoBoP – Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristovão *O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno* e *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, entre outros. Criou e encenou a peça *Susceptível ao Elogio* com alunos do INAC – Instituto Nacional de Artes do Circo. Criador dos solos *Lenny's Job* (2013) e *Flow – Volume 1* (2015) e cocriador com Liliana Garcia de *Vanilla?... No!* (2013). Nos últimos anos tem tido maior contacto com o mundo do circo contemporâneo, sendo formador no INAC. ☞

## Ana Mira

Dedica-se à investigação, ao ensino, à performance e à escrita no campo da dança e filosofia. Estudou práticas somáticas e dança contemporânea na Europa e nos Estados Unidos. Completou o mestrado e o doutoramento em Filosofia /Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, em 2014, sob orientação de José Gil e como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Na performance de dança, destaca a sua colaboração com os coreógrafos Pauline de Groot, Russell Dumas e Rosemary Butcher e a sua adaptação do solo “At Once” (SPCP/2009), de Deborah Hay (Teatro Maria Matos /DGARTES-MC, 2010). Tem vindo a leccionar em centros académicos e artísticos, actualmente no C.E.M. – Centro em Movimento e no ArCo – Centro de Arte e Comunicação Visual. Encontram-se publicados os seus ensaios de dança e filosofia: “Contornos de inexistência” (Teatro Municipal do Porto/INCM, 2018), “Afectivo Primitivo” (Nulsis ZoBoP/Instituto de Filosofia-Universidade do Porto, 2017), “Sensorial document” (Journal of Dance and Somatic Practices, 2016). É investigadora no IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova (FCSH – UNL) e no baldio | Estudos de Performance. ☞

## Celeste Natário

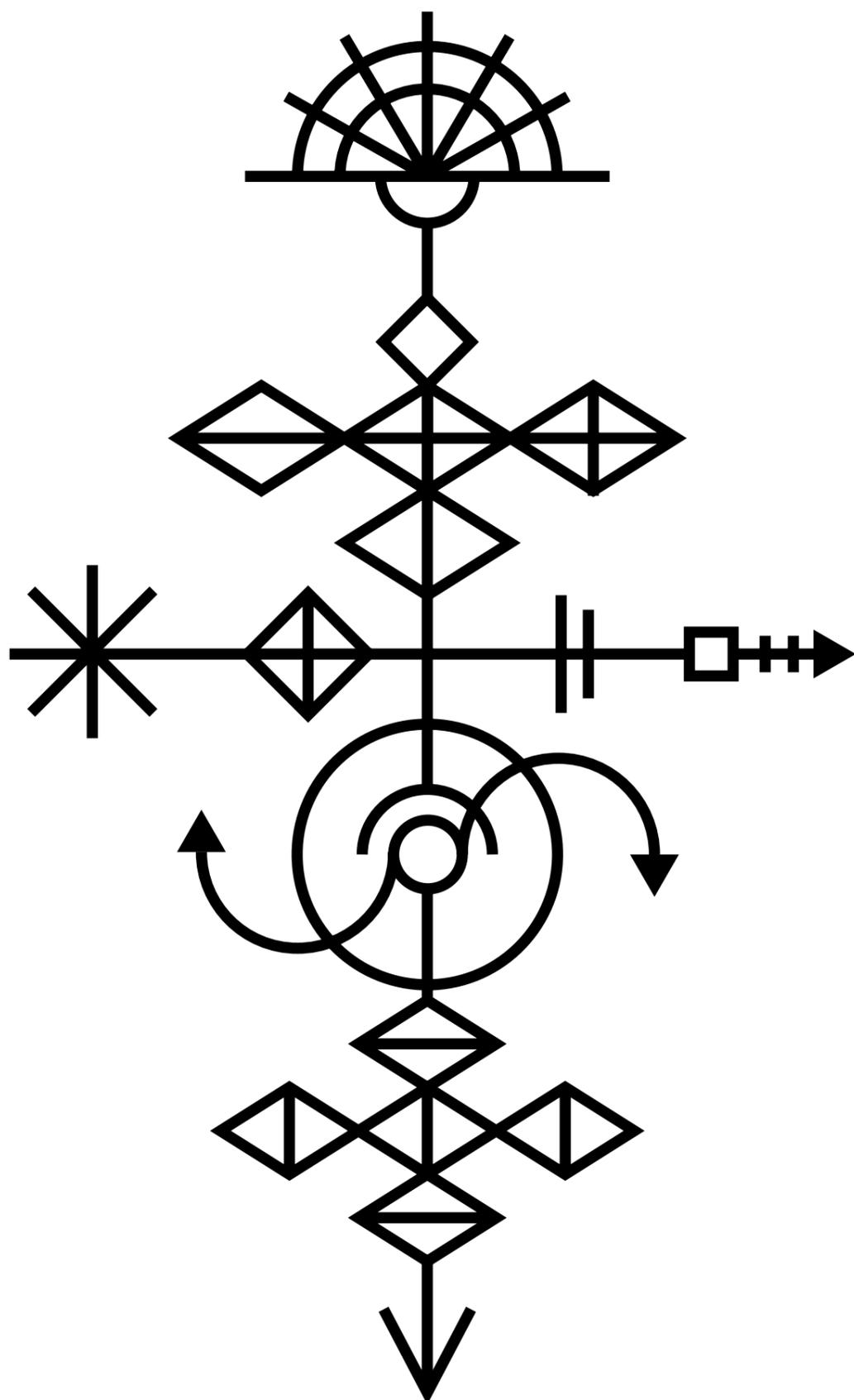
Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Enquanto investigadora, tem-se dedicado, em particular, à filosofia e cultura portuguesas, tendo publicado: *O Pensamento Dialéctico de Leonardo Coimbra: reflexão sobre o seu valor antropológico* (1997); *O Pensamento Filosófico de Raul Prouença* (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); *Pascoas: Saudade, Física e Metafísica* (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o projeto de investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal” (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto). ☞

## Hugo Calhim Cristovão

Encenador, Pedagogo, Investigador. 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. Criador do grupo de pesquisa “Nulsis ZoBoP”, onde dirigiu e dirige regularmente os processos de investigação contínua “Thanateros – Trainings psicofísicos e psicovocais de descontextualização activa para performers” e “Ex Nihilo – Estratégias de criação livre e improvisação sistemática”. 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”, “O Céu é Apenas Um Disfarce Azul Do Inferno”, “Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre” e «Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade». 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 Nulsis ZoBoP, as experiências de trabalho com Conceição Nunes, Polina Klimovitskaia, Rogério de Carvalho, Malcolm Morrison, Min Tanaka, Christinne de Villepoix, Laurie Booth, Thomas Richards, Andrej Mayak, Andrej Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov. Por enquanto ainda está vivo. ☞

## Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Performer e Professora. Mestre em SODA Solo/ Dance/ Authorship, Universidade das Artes de Berlim UDK/ HZT (2013). Licenciada em Psicologia (Comportamento Desviante) pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (1998). Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea (1999) e Curso Reciclagem de Monitores de Dança para a Comunidade (2001), Forum Dança. Curso Esais (2006) no CNDC d’Angers | Emmanuelle Huynh (Bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian). Fundadora com Hugo Calhim Cristovão da Nulsis ZoBoP (2004). Conjuntamente com Hugo Calhim Cristovão no contexto da Nulsis ZoBoP, cria e interpreta as peças: “She Will Not Live”, “VELEDA”, “ZOS (She Will Not Live)”, “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”, “Da Insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre”, “Mysterium coniunctionis” e “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade”. Da sua autoria destaca as peças: “Between Being and Becoming” para a companhia Edge, The Place London, “Installation – Exhibition For All, andFor None”, “M E N I N A S” e “NAMELESS NATURES”. 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, Festival DDD/Teatro Municipal do Porto – Campo Alegre, Uferstudios Berlim, Inst. Camões de Luanda, 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 Michaelson) 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 Balletteatro, Ginásio Escola de Dança, 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 bolsista 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. ☞



# As Biografias

#### Cláudia Galhós

Jornalista, crítica de dança e escritora. Nasceu em Lisboa, em 1972. Escreve sobre artes performartivas em geral e dança em particular para jornais desde 1994, em publicações como BLITZ, O Independente, Jornal de Letras, NetParque – portal de cultura do Parque das Nações, Dance Europe, Mouvement, Visão, entre outros. Escreve sobre artes performativas para o semanário Expresso desde 2005. Foi editora do magazine sobre artes performativas “Palcos AGORA” (2015 na RTP2) e 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). Entre 2001 e 2003, teve um programa semanal de entrevistas na rádio Voxx, intitulado «À Conversa sobre Artes» e fez crítica de livros para a revista semanal «TimeOut Lisboa». Na área da ficção é autora de «Sensualistas» (2001), «Conto de Verão» (2002), e «O Tempo das Cerejas» (2007), todos da Oficina do Livro. Na área da dança é autora de «Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro» (Assírio & Alvim, 2006), o ensaio biográfico «Pina Bausch – Sentir Mais» (Don Quixote, 2010), e “15 anos do Espaço do Tempo” (2016, Centro Coreográfico de Montemor-o-Novo, de Rui Horta). <sup>ⓘ</sup>

#### Cláudia Marisa

Professora Adjunta na ESMAE. Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da UP. Doutorada em Motricidade Humana – Dança (FMH/2007), com mestrado em Sociologia (FLUP/1998), bacharelato em Teatro (ESMAE/1996), licenciatura em Sociologia (FLUP/1993). Conta com inúmeras publicações, destacando-se as mais recentes: *Eurydice après Orphée: la technologie comme langage dramaturgique pour une narrative chorégraphique*, In Corps en scène, l’acteur face aux écrans (Paris: Entretemps, 2018); *Pensalo bien antes de dar ese paso: l’ecran second e ficção no filme The Tango Lesson*, (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2018), *Do desejo do inefable ao limite do movimento* (Pre-texto, 2018); *Algures entre o corpo e a representação*, In *Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre* de Nulsis ZoBoP / Instituto de Filosofia, 2017; *Dance and Landscape* (Vilnius: Lietuvos musikos ir teatro akdemia, 2017). Desde 1993, participa em colóquios tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições portuguesas, bem como em instituições estrangeiras. Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística, desde 1994, como encenadora, dramaturgista e coreógrafa, em colaboração com inúmeros teatros e festivais. <sup>ⓘ</sup>

#### Cristina Aguiar

Jornalista há mais de 30 anos, frequenta, atualmente, o Mestrado Integrado de Psicologia da UP. Complementou o estudo da Tradição Nórdica com dois livros, no culminar de investigações de 15 anos: *As Moradas Secretas de Odin*, em 2007, escrito sob o pseudónimo Valquíria Valhalladur; e *As Máscaras da Grande Deusa*, em 2011. Este trabalho tem sido complementado pelos resultados das vivências individuais das posturas psicodinâmicas das 24 runas do FUTHARK – alfabeto mágico-religioso dos antigos povos germânicos – e integrados na coreografia de Maria Veleda, com a assinatura de Hugo Calhim Cristóvão e de Joana von Mayer Trindade. Autora da coreografia *The Cycle of Ragnarök*, produzido e realizado em Londres por Alexandra Santos. Os conhecimentos sobre Xamanismo resultam da participação nos workshops da Foundation for Shamanic Studies de Michael Harner. Palestrante convidada para o ciclo de debates “*O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno*”, sobre Teixeira de Pascoaes, organizado pela Nulsis ZoBoP e o Instituto de Filosofia da FLUP. <sup>ⓘ</sup>

#### Eduardo Ferreira

Designer gráfico e ilustrador. Trabalha principalmente na área da arte e da cultural. Colaborou com André Catarino, Pedro Barateiro, Ico Costa e Leonor Noivo (Terratreme filmes), BACTéria, associação cultural e Cristina Planas Leitão, BCN – Ballet Contemporâneo do Norte, Cinema Bioscoop e Dutch Cinema – Films from the Netherlands and Flanders, Cinema Ideal, Dutch Centre, Esquire Magazine RUS, Fyodor Books, Galerias Lumière, Galeria Zé dos Bois, Ina Koelln, Museu do Aljube Resistência e Liberdade, O Lado Esquerdo Editora, Re-vis-ta, Revista 4 e Nulsis ZoBoP. Vive e trabalha em Lisboa desde 2014. <sup>ⓘ</sup>

#### Ezequiel Santos

Psicólogo e psicoterapeuta, docente e investigador na Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril na área de Ciências Sociais e Humanidades. Programador convidado para

*Cumplicidades – Festival Internacional de Dança de Lisboa* (EIRA, 2015 e 2016). É diretor e curador na Forum Dança, associação da qual faz parte desde 1996 e onde leciona o seminário de *História e Teoria da Dança*. Iniciou estudos artísticos em 1989: fotografia no Ar.Co, teatro e dança em Lisboa e Nova Iorque e concluiu o *II Curso de Monitores de Dança para a Comunidade* da Forum Dança em 1993. Foi intérprete de Madalena Victorino, Rui Nunes e Francisco Camacho entre 1990-1996 apresentando-se em território europeu. Tem escrito para publicações de dança na Europa e colaborou nos livros “Movimentos Presentes” (M. J. Fazenda & Danças na Cidade Ed., 1997), “Corpo Fast Forward” (Número Magazine & Porto 2001, Ed.), “Documento Dez Mais Dez” (Re.Al/ João Fiadeiro & Forum Dança, Ed., 2001) e “Tourfly Inovação e Futuro: Contributos para o Desenho da Oferta Turística na AML” (eshte, 2019). <sup>ⓘ</sup>

#### Francisco Pinho

Licenciatura em Dança na ArtEZ (Arnhem, Holanda), terminou o curso vocacional de dança no Ginásiano Escola de Dança. Integrou o elenco da peça “*Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre*” (2017) e “*Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*” (2019) de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. Integrou o elenco do “*Hochwasser*” (2018) de Luísa Saraiva. Em colaboração com Dinis Santos e João Dinis criaram “*Nem a Própria Ruína*” (2017) e “*Só Que Não*” (2018) no âmbito dos Palcos Instáveis - Companhia Instável. Trabalhou com Krisztina de Chatz na reposição de “*Waltz*” e “*Infinite*” (2016) e deu aulas de trabalho de chão com Tony Vezich (criador da técnica “*Release The Beast*”) na Fontys. Integrou a *Kale Companhia de Dança* onde apresentou as peças “*Tal-Dew*” (2016) de Eldad Ben-Sasson em Bragança e “*Harmida*” (2017) de Elisabeth Lambeck. <sup>ⓘ</sup>

#### Hugo Monteiro

Doutor em Filosofia e professor na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. É também investigador no Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea e da Educação, da Universidade do Porto. A sua investigação incide preferencialmente na Filosofia Contemporânea, na sua intersecção com os domínios da Literatura, da Política e da Educação. Dedicada especial atenção à Desconstrução e às obras de Jacques Derrida, de Jean-Luc Nancy e de Maurice Blanchot. Foi também co-tradutor, com Fernanda Bernardo, do livro de Jean-Luc Nancy, *O peso de um pensamento, a Aproximação*, publicado pela Palimage em 2011. Para além dos textos e artigos que vem produzindo, sublinhe-se a publicação, em 2014, do livro Maurice Blanchot. A Literatura nos Limites da Filosofia (Palimage). É também activista da organização SOS Racismo, tendo publicado, em 2013, o opúsculo «Racismo(s): a revisitação de um conceito». <sup>ⓘ</sup>

#### Jérémy Pajeanc

(Paris em 1988), onde realizou a sua formação inicial, é artista plástico e professor. Vive e estuda actualmente entre o Porto e a Marinha Grande. Lecciona no Lycée Français International de Porto: Artes Plásticas e História da Arte, assim como na Escola Superior de Educação do Porto (2013 a 2016),no curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas. Formado em Artes Plásticas, Pintura pela Fac. de Belas Artes da Uni. do Porto. Desenvolve em paralelo uma investigação sobre a relação entre Arte e Ciência no vidro/Arte e História, em colaboração com Cencal. Trabalha sobre os fluxos migratórios e os grandes êxodos que formaram a cultura ocidental contemporânea, campo onde tem direccionado o seu trabalho. Tem exposto regularmente individualmente ou em colectivo e participado em diversas conversas e conferências em cidades nacionais e internacionais. Já foi distinguido por diversos prémios nacionais e internacionais. Membro do grupo Expedição, associado da Saco Azul Ass.Cul. no Maus Hábitos, Porto. Fundou em 2018 com Maria Trabulo o projeto *In Spite Of*, espaço de apresentação e reflexão de actividades artísticas. <sup>ⓘ</sup> www.jerempypajeanc.com

#### Mariana Pinto dos Santos

Historiadora da arte, doutorada em História e Teoria pela Facultat de Belles Arts – Universitat de Barcelona, é investigadora integrada do Instituto de História da Arte, FCSH – UNL e profesora convidada no departamento de História da Arte da mesma faculdade. É autora do livro *Vanguarda & Outras Loas*, Lisboa: Assírio & Alvim (2007), bem como de diversos estudos em catálogos e ensaios publicados em revistas, sobre história da arte contemporânea, modernidade e modernismo, teoria e historiografia da arte. É co-editora da Obra Literária de Almada Negreiros (As-

sírio & Alvim), da revista *Intervalo* (Pianola/Vendaval) da Pianola Editores e das Edições do Saguão. Foi curadora da exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderna* (3 Fev - 5 Jun 2017) e da exposição no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto) *José de Almada Negreiros: desenho em movimento* (29 Nov 2017– 31 Mar 2018). <sup>ⓘ</sup>

#### 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 na Orquestra de Guittarras e Baixos Eléctricos (OGBE). <sup>ⓘ</sup>

#### Patrícia do Vale

Mestre em Estudos Museológicos e Curatoriais pela FBAUP. Frequentou o Curso de Pintura no Ar.Co, Lisboa. Curadora independente, tem desenvolvido projetos nos campos das artes plásticas e performance em torno do corpo, do efémero, do precário, da participação, da memória e do testemunho. Mediadora em arte educação. Colabora com o Serviço Educativo de Serralves. Produtora executiva e Assessora de comunicação de projetos de artes plásticas e performativas. <sup>ⓘ</sup>

#### Rui Lopo

Doutorando em Filosofia FLUL. Licenciatura Filosofia FLUL. Membro da direcção da Associação A. da Silva e do grupo de estudo do seu espólio até 2012. Membro de: C.Filosofia da U.Lisboa, do Instituto de Filosofia da U.Porto, Centro de Estudos do Pensamento Português Universidade Católica e do I. Filosofia Luso-Brasileira. Colaborador do projeto de estudo do espólio de José Marinho. Diversos artigos publicados na área da cultura e filosofia portuguesa e da filosofia da religião. Tem-se dedicado ao estudo de Raul Leal, publicando “A Ideia e a Visão de Deus de Raul Leal: Introdução às dificuldades do seu estudo” no volume A Questão de Deus na História da Filosofia” organizado por Leonor Xavier, editado pela ed. Zéfiro e pelo CFUL, Lisboa, 2008. Organizou na FLUP em Abril-Maio de 2009 o ciclo de conferências “Raul Leal e a Tradição Cultural e Filosófica Portuguesa” no Grupo de Investigação “Raizes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal” do IF da FLUP. Publicou na revista Pessoa Plural, nº3, da Universidade de Brown, ensaio “Um sublimado furor diabolicamente divino”, com apresentação e transcrição de inéditos de Leal. Participou na A.Ciências de Lisboa na Sessão comemorativa do Centenário de Orpheu, 2015, com: “O Caminho do Sublime: Raul Leal no Orpheu.”. Na FLUL, 2016, colóquio internacional “Exílio e Centauro: o Modernismo em revista(s)” com “Raul Leal: A sua ânsia tendencial apenas exprime a fatal fusão futura”. Em 2016 participou na Quinta Edição dos Colóquios Luso-Galaicos sobre a Saudade com intervenção publicada: “Vertiginismo, Orfismo e Saudosismo: aproximação sem ismos a Raul Leal”. Em 2017 apresentou no Colóquio Internacional Centenário do Futurismo, organizado pelo CLEPUL na FCG, comunicação: “Raul Leal na revista Portugal Futurista.” Prepara para Arte Teoria, da FBAUL estudo da contribuição filosófica de Raul Leal para a Vanguarda estética portuguesa. Prepara para edição um conjunto de textos inéditos e dispersos de Raul Leal (2019). <sup>ⓘ</sup>

#### Sofia Vilar Soares

(Porto, 1975) Psicóloga Clínica e da Saúde (Instituto Superior de Ciências da Saúde – Norte), Psicoterapeuta (Ordem dos Psicólogos Portugueses). Doutorada em *Fundamentos Psicanalíticos* (Fac. de Filosofia da Univ. Complutense de Madrid) e Estudos Avançados em *Avaliação da personalidade e tratamento psicológico* na mesma universidade. Especialização em Musicoterapia (Esc. Sup. de Educação do Porto). Membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise e do Instituto de Terapêutica e Formação Psicanalítica do Porto. Membro da Sociedade Portuguesa de Psicossomática. A par da actividade clínica, é actualmente Professora Auxiliar Convidada na Universidade Católica Portuguesa (Braga) e docente colaboradora na Especialização Clínica em Psicoterapia Psicodinâmica e no Mestrado de Psiquiatria e Saúde Mental da Faculdade de Medicina do Porto. Representante em Portugal da Euro-Latin American School of Psychosomatics. <sup>ⓘ</sup>

#### Susana Neves

Fotógrafa, tem vindo a acrescentar o Retrato e o Documental ao grosso do seu trabalho, a saber: a fotografia de cena de espetáculos de teatro, música e performance. Licenciada em Arte e Comunicação, Ramo Fotográfico, pela ESAP, fotografa regularmente para o Teatro Nacional São João, o Comissariado Cultural da FEUP e eventos como o FIMP. Colabora com grupos como o Teatro de Marionetas do Porto, Teatro de Ferro, com artistas como Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão / Nulsis ZoBoP, no projeto “Vecindarios” de Sílvia Moreno e com a publicação “Mola”. Colaborou com o Circular – Festival de Artes Performativas de Vila do Conde, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Comédias do Minho e o FITEI. Em 2014, com o apoio da DGArtes e do CAUP desenvolveu o projeto “Astro Homs”, em parceria com o astrofísico Pedro Figueira, resultando uma exposição fotográfica itinerante e um livro. Em 2011 e 2012 esteve envolvida na criação dos projetos “Olha lá” e “ai Maria” com a Associação 10pt – Criação Lusófona. Expôs individualmente e coletivamente em países como Portugal, Espanha, Brasil e Suíça. <sup>ⓘ</sup>

#### UNT— Joana Cardinal e Tiago Silva

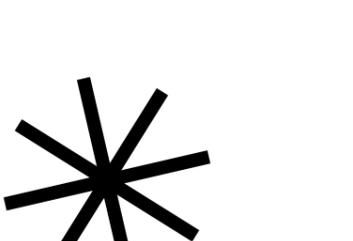
Tem como principal objetivo a intervenção de matérias inusitadas e reaproveitadas transformando-as em novas camadas de pele. Desenvolvendo uma nova visão de construções formais que nascem de matérias únicas trabalhadas manualmente. UN T é a mescla de uma estética maioritariamente plástica com uma abordagem vanguardista dos conceitos de beleza e sustentabilidade têxtil. <sup>ⓘ</sup>

#### Yuko Kominami

Nasceu em 1973, no Japão. Estudou butoh e dança em Tóquio. Conclui BA em História Japonesa na Universidade de Waseda. Conclui o Diploma em *Community Dance Studies* e o *Independent Study Programme* no *Laban Centre*, Londres, entre 1998-2000. Em 2006 obteve o mestrado “Dance Cultures, Histories and Practices” da Universidade de Surrey. Tem desenvolvido o seu trabalho enquanto coreógrafa freelancer na área da dança e da performance. Colaborando com outros bailarinos, coreógrafos, artistas, músicos e diretores de teatro de diversas paisagens artísticas. Trabalhou regularmente com estrutura Ten Pen Chii, dirigida pela coreógrafa de Butoh Yumiko Yoshioka e Joachim Manger, sede em Berlim. Conjuntamente com Joana von Mayer Trindade e em parceria com o Teatro Municipal do Porto e o Fórum Dança em Lisboa, tem vindo a organizar anualmente desde o ano de 2015 workshops de Butoh sobre temáticas específicas dirigido a estudantes e profissionais de artes performativas. <sup>ⓘ</sup>

#### Zeca Iglésias

1981, Portugal. Estudou música/baixo elétrico na Escola de Jazz Luíz Vilas-Boas-Hot Club de Portugal e desenvolveu projetos nessa área.Em 2007 participou como músico e co-autor da banda sonora na peça “Barulhada” de Tânia Carvalho. Em 2011, depois de um estágio profissional no Teatro Nacional de São João, iniciou o seu percurso como técnico de palco e iluminador de cena, assinando os seguintes trabalhos de iluminação: “Icosahedron”, “27 Ossos”, “Reverso das Palavras”, “Sincopa”, “Tecedura do Caos”, “Glimpse-5 Room Puzzle”, “Captado pela Intuição” e “Um Saco e Uma Pedra – Peça de Dança Para Ecrã” de Tânia Carvalho; “Qqywuq&#39;ddyl&#39;o&#39;”, “1ª Dança de Urizen”, “Nevoeiro”, “Vento”, “Trovoada” e “Tundra” de Luís Guerra; “Pastiche” de Luiz Antunes e SérgioMatias; “Kid as King” e “A Deriva dos Olhos” de Bruno Senune; “Hector” de André Mendes; “Mute” e “Dança de Materiais Inertes #3 - Movediço” de Marta Cerqueira; “E.le.men.to” de Bruna Carvalho. Foi diretor técnico do Ciclo – PLEX promovido pelo Forum Dança em Lisboa, e das apresentações dos projetos em Coimbra e Viseu. <sup>ⓘ</sup>



#### Título

Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade

#### Concepção do Projeto

Hugo Calhim Cristovão & Joana von Mayer Trindade – Nuisis ZoBoP

#### Autores

Ana Mira, André Araújo, Celeste Natário, Cláudia Galhós, Cláudia Marisa, Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Francisco Pinho, Hugo Calhim Cristovão, Hugo Monteiro, Joana von Mayer Trindade, Mariana Pinto dos Santos, Mário Correia, Sofia Vilar e Rui Lopo

Jérémy Pajeanc

Patrícia do Vale

UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva

#### Fotografia

João Peixoto e Susana Neves

#### Design gráfico e ilustração

Eduardo Ferreira

#### Revisão

Hugo Calhim Cristovão,  
Joana von Mayer Trindade e Paula Cepeda

#### Editor

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

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto: Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal" 2019

#### Contactos

Nuisis ZoBoP

[nuisiszobop@gmail.com](mailto:nuisiszobop@gmail.com)

[www.nuisiszobop.com](http://www.nuisiszobop.com)

<https://www.facebook.com/Nuisis-Zobop>

#### Impressão

GUIDE – Artes Gráficas

Lisboa, Setembro 2019

300 exemplares

#### ISBN

978-989-8969-23-1

#### Depósito Legal

461061/19

# O VÍCIO DE HUMILHAR A IMORTALIDADE DOS SUICIDADOS

Esta publicação é financiada por Nuisis ZoBoP, DGARTES e por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES – Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UID/FIL/00502/2019.

#### PROJECTO



**I** : Instituto  
: de  
: Filosofia  
UNIVERSIDADE  
DO PORTO

**U.PORTO**  
FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

#### FINANCIADO POR



**dgARTES** DIREÇÃO-GERAL  
DAS ARTES

**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

#### CO-PRODUÇÃO



Teatro Municipal do Porto  
Rivoli ● Campo Alegre



**ASTA**  
teatro...

**contra**  
**DANÇA**  
Espaço de dança e experimentação  
contemporânea

#### PARCERIAS

**I** : Instituto  
: de  
: Filosofia  
UNIVERSIDADE  
DO PORTO

Instituto  
**SOCIOLOGIA**  
**U.PORTO**

Instituto de  
Filosofia  
Luso-Brasileira

#### RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS



materiais | diversos



