

Onde Está O Relâmpago
Que Vos lamberá
As Vossas labaredas

Hugo Calhém Crístóvão
e Joana von Mayer Trindade



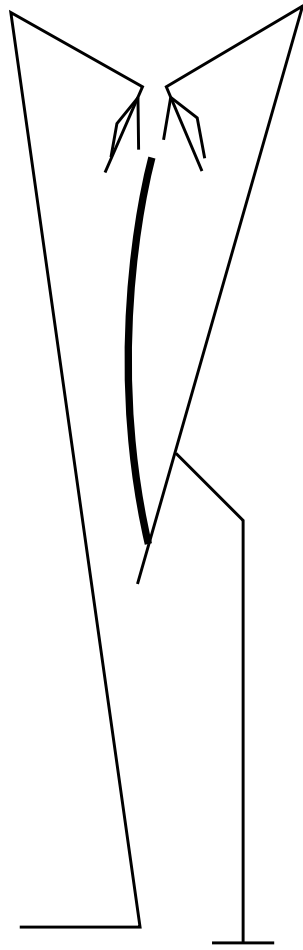
Onde Está O Relâmpago
Que Vos lamberá
As Vossas labaredas

Hugo Calhém Crístóvão
e Joana von Mayer Trindade

011	Prefácio I Rui Lopo
013	Prefácio II Hugo Monteiro
017	Apresentação do Projeto Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade
021	Cenografia Jérémy Pajeanc
027	<i>Da vontade</i> Sara Miguelote
031	<i>Excertos de um diário oceânico à força de espirais silenciosas: para um relâmpago de gente</i> Paula Cepeda
035	Figurinos UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva
039	Cartazes Eduardo Ferreira
047	<i>DANÇAR com D de Gente com Dádiva</i> Joana von Mayer Trindade
049	Galeria Alípio Padilha e João Octávio Peixoto
169	Imprensa
181	<i>Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas</i> Hugo Calhim Cristóvão
185	<i>Emoções e labaredas, cognições e relâmpagos, em dança. Taumaturgia ou dramaturgia coreográfica?</i> Afonso Becerra
197	<i>Todo o movimento (estremecimento do) humano</i> Claudia Galhós
209	<i>A Dança dos Conceitos</i> Rui Lopo

227	<i>O risco do movimento ou uma presença infinitamente mais vasta</i> Cláudia Marisa
241	<i>O vazio é uma coleção de galáxias microscópicas</i> Ezequiel Santos
249	<i>Corpo transformado em Espaço Heterotópico de uma Obra Inacabada</i> Cristina Aguiar
255	<i>Talvez Beethoven Dançasse</i> Sofia Vilar Soares
261	<i>‘Uma ilha mais a sul’. Notas a contratempo</i> Hugo Monteiro
267	<i>Intimidade e Mundo. Breve estudo sobre crença, sentido existencial e consolo</i> Nuno Matos Duarte
281	<i>Pedras indigestas e veracidade icónica: Nietzsche e a história ao serviço da vida</i> Mário João Correia
289	<i>Criação e solidão</i> Carlos Pimenta
295	<i>A que propósito?</i> Miguel Lobo Antunes
301	<i>Reflections On The Light</i> Chris Page
307	<i>Poema</i> Gustavo Pimenta
309	Biografias
315	Cronologia do Projeto

Oh Freude,
nicht diese Töne!
Sondern laßt
uns angenehmere
anstimmen,
Und
freudenvollere.
Freude!
Freude!
Freude, schöner



Prefácio I

Rui Lopo

Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, no âmbito da sua companhia Nuisis Zobop, em parceria com o projecto Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, com o apoio da Direcção Geral das Artes, têm vindo a desenvolver uma intensa *investigação artística* que é bem mais do que o necessário trabalho de pesquisa com vista à produção de qualquer obra de arte. Trata-se de assumir um modo investigativo de estar na arte e um modo artístico de estar na investigação. Deste modo, têm desenvolvido um método de trabalho *inter e transdisciplinar* que tem partido de fulgores, intuições súbitas que se transformam em hipóteses teóricas e de teorizações que devêm expressão artística. Não caindo na tentação conceptual, o desafio teórico destas produções é imenso. Cada produção parte de um verso, de um conceito ou de um conjunto de ideias colhidos em autores portugueses: poetas, filósofos, poetas-filósofos, investigadores, artistas-pensadores. Só isto já seria motivo de estranheza, e regozijo, num país habituado a ver-se mais como transacto património do que como futuro a fazer e a encarar a sua cultura mais como um acervo a acarinhar ou até a esquecer, e raramente como estímulo de pensamento e criação.

Os autores escolhidos nunca são óbvios. Também eles são autores de fronteira, de encontro de opostos, de sínteses inauditas. Teixeira de Pascoaes, Almada Negreiros, Raul Leal, Ana Hatherly e, nesta quinta edição, *Onde está o relâmpago que vos lambeberá as vossas labaredas*, propõe-se um conjunto de autores cuja articulação se processa de modo subtil e pouco aparente, em torno da ideia de *eterno retorno* e de outros paradoxos em torno do tema do *tempo*: Nietzsche, Eudoro de Souza, Agostinho da Silva e Raul Proença. A referência deste ano ao *espírito de heterodoxia* de Eduardo Lourenço ganha todo o sentido, não só pela sua relação com a ideia de eterno retorno mas também com a de circularidade hermenêutica. A companhia estará já a ler, e com todo o corpo se lê, a obra poética, dramática e ensaística de Natália Correia. E pela trabalhada escolha destes autores se vai vislumbrando a criação de um panteão de grandes inspiradores, grandes heterodoxos, transgressores, criadores livres, obreiros da nossa emancipação por vir.

A inovação metodológica proposta por esta companhia consiste em fazer acompanhar toda a produção coreográfica de um longo processo de discussão colectiva durante o qual investigadores em áreas diversas, como as artes performativas, a psicanálise, a literatura, a história, a teologia, a antropologia, os estudos teatrais, procuram em conjunto debater os conceitos ou ideias lançadas como engatilhantes

da acção artística de cada edição. A filosofia surge como o *grande englobante* desta discussão colectiva. Por ser rara entre nós esta empresa, fica à vista que as diferentes áreas epistémicas geram perspectivas diversas e criam vocabulários próprios nem sempre inteligíveis de forma inequívoca. Assim: dá-se o curioso acontecimento filosófico de estas criações procurarem traduzir discussões que em grande parte consistem também num exercício de tradução de instrumentos conceptuais numa linguagem comum. Como uma tradução segunda ou em segundo grau, mas mais próxima de um original indito. Sempre coube à filosofia pensar as artes, mas aqui trata-se de outra coisa: de fazer investigação a partir de uma experiência artística que também se não quer em absoluto separar da indagação filosófica, criando uma circularidade hermenêutica infinita, porque sempre produtiva. Estas criações, cada uma a seu modo, põem em causa aquilo que se entende por *interpretação* ou *representação*. E não só por partirem de autores que também o fazem.

Dizia Raul Leal que após a era do máximo especialismo e aperfeiçoamento oficial, assistiríamos agora na arte à *derrocada da técnica*. Assim, seria preciso desidentificar o artista como fabricante. O artista já não pode ser definido como aquele que produz objectos artísticos. O pintor não se define por pintar quadros nem o dançarino por executar uma dança. Pensar a arte implica sair para fora das suas teorias e da sua história, e mesmo das estéticas abertas por um renovado pensar o sentir, por um aberto pensamento do sentido. Mas excede o sentir e o sentido aquilo que aqui se joga, abrindo-se espaço para uma antropologia. Isto é: o artista que domina a sua técnica não se pode tornar num técnico. E salva-se como artista se cultivar a sua humanidade, irreduzível a todas as artes. A assunção extrema da tecnociência ou de uma qualquer técnica artística implicará assim a construção de um humano unidimensional, amputado da sua abertura ao ilimitado. Não bastaria combinar ou mesmo aglutinar as disciplinas artísticas. Há que as superar filosoficamente, visando encontrar o que as excede, supera e transcende, aquilo que no seu próprio interior as nega e limita. Mas é preciso que ao partir para a aventura filosófica não se perca o sentido artístico. É preciso que ao fazer arte se seja impelido por um espírito filosófico.

Como fazer *filosofia da dança*? Esta pergunta deve ser entendida de três modos: 1) como fazer uma filosofia que tem como objecto a dança; 2) como não filosofar depois de se dançar, isto é, como se pode estar na filosofia incólume depois da experiência de ter dançado e/ou visto dançar: primeiro dançar, depois filosofar; 3) fazer filosofia da dança pode também significar: filosofar a partir da dança no sentido de tornar a dança em filosofia. Mas transformar pode querer aqui dizer *desvelar*. A dança já era, em certa medida e a um certo olhar, filosofia. Fazer filosofia *da dança* seria fazer da própria dança a filosofia mesma. Vemos assim ser bem diferente encarar a dança como objecto ou como finalidade, como horizonte teórico, ou dela partir como seu desencadeador teórico necessário ou condição de possibilidade, ou ousar até ver na própria dança sempre um acto filosófico, ou só na dança enformada por certos critérios e formas?

Neste sentido a parceria estabelecida entre a companhia e a academia dá *corpo* a esta tão necessária interdisciplinaridade que é condição de possibilidade de uma capacidade de nos traduzirmos uns aos outros nas nossas investigações. Aqui, todos os investigadores são levados à procura de instrumentos teóricos não só para entender o que se está a criar, como para ajudar a criá-lo, como também, ainda mais importante, para aprender a comunicar com todos os outros participantes, num exercício de alargamento de vocabulários científicos e epistemológicos e de tradução profunda, superando as áreas disciplinares e alargando a nossa humanidade comum. A filosofia da dança é mais um processo de os seres humanos se encontrarem e aprenderem a comunicar na sua irreduzível diferença e na sua comunidade enquanto seres. ✎

Prefácio II

Hugo Monteiro

Quando Eduardo Lourenço adotou a serpente de Migdar como imagem do que viria a ser a primeira aproximação simbólica ao seu percurso de pensamento, estava longe de pretender construir uma metodologia, inaugurar uma escola ou fundar uma corrente. Bem pelo contrário, a heterodoxia contida no gesto cifrado dessa serpente nórdica marcava uma postura irrequieta, rebelde aos velhos hábitos da classificação, que a figuração mitológica ajudava a contornar.

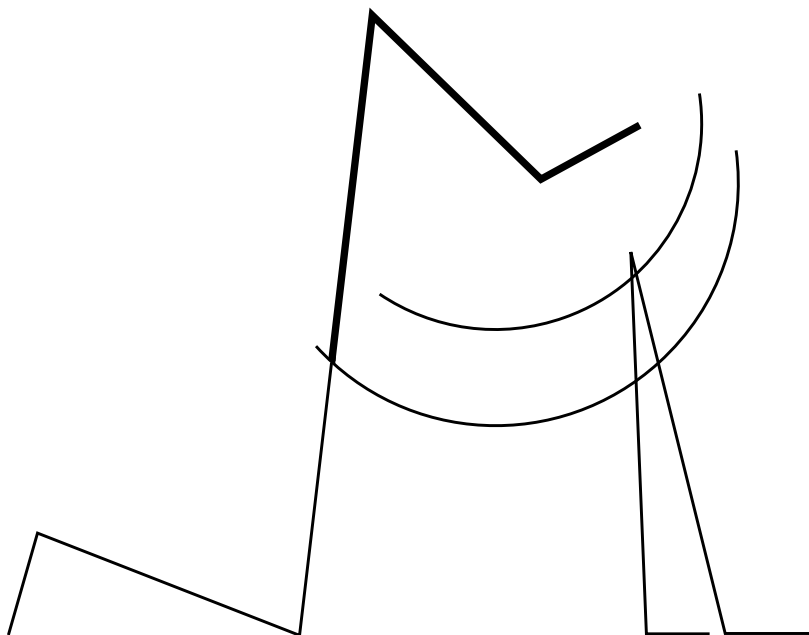
Longe de imaginar que a referida serpente viria a impor-se – senão em contradição, pelo menos com uma boa dose de ironia – como uma espécie de *ex libris* de uma identidade intelectual que nunca cessou de se reconstruir, Eduardo Lourenço encontra, no réptil que morde a própria cauda, a ferida autoinfligida que tratará de evitar tanto o sossego das *ortodoxias* como o desencanto do *niilismo*. No corpo reptilíneo da velha serpente, o ato duplo da mordedura e da exposição à mordedura, numa indecidibilidade que só o corpo transporta, irremediável proscrito da tradição do Ocidente judaico-cristão, mas também na sua irredutibilidade a qualquer linguagem que não seja a sua própria linguagem. Este projeto, *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*, corpo *dizendo-se*, é um projeto heterodoxo, exposto a uma vasta panóplia de textos, que convoca, e sob o magnetismo de um conjunto diversificado de pensamentos, que mobiliza; nesse duplo movimento se redefine, a par e passo. O ato duplo de morder e de ser mordido, típico da primeira aproximação mitológica à heterodoxia de Lourenço, poderia atravessar o gesto performativo da leitura que aqui se apresenta, como *corpus* dançável de uma escrita/pensamento que se dá à leitura pela intensidade luminosa de um corpo pensante.

Recorde-se que esta é já a quinta edição (preferiria a palavra “ímpeto”) de uma série de exercícios de contaminação entre filosofia, literatura, artes visuais e dança onde autores como Almada Negreiros, Ana Hatherly, Raul Leal ou Teixeira de Pascoas se redesignam a partir do palco do corpo – do palco *e* do corpo – com uma sistematicidade talvez inédita, tendo por plataforma privilegiada de reflexão o projeto RG “Raízes e Horizontes da Filosofia e Cultura em Portugal”, do Instituto de Filosofia da FLUP. Em ritmo de *work in progress*, de experimentação permanente, trata-se de um processo aberto de encontros, de leituras, de sensibilidades e de estratégias discursivas que cumplicemente se enovelam, em jogo mútuo de traduções. O corpo, *legente* da poesia e do pensamento, dando-lhes inusitadas possibilidades transgressivas, é por sua vez devolvido ao contexto investigativo, em processo criativo, circular e heterodoxo – mordendo a cauda, como a própria serpente de Migdar.

Note-se que não estamos – nunca estamos, no histórico das restantes quatro edições deste projeto – no conforto relativo que permite a derivação única ou a referência solitária. *Onde está o relâmpago...* está a heterodoxia, está o Eterno Retorno, mas está também Eudoro de Souza e Agostinho da Silva, está Raul Proença e, seguramente, Friedrich Nietzsche, filósofo e escritor que vaticinou, em *Assim falava Zaratustra*, a sabedoria que «um dia, há-de parir relâmpagos». O filósofo de Sils-Marie é, aqui, o centro de uma intensidade dançável, a partir da qual toda uma tradição se desarticula. O pensamento, para o qual só um deus que soubesse dançar seria crível, a escrita, que se afirma como intermediária da dança dos deuses («...agora, um deus dança por meu intermédio»), são talvez os vértices principais deste concílio de ousadias, que já vai na sua quinta reincidência e que caminha, resoluta, com o seu percurso afinado e com as suas alianças estabelecidas, já para uma nova e prometida edição.

Enquanto celebramos mais um resultado deste projeto, com o registo impresso de *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*, aublinhamos a promessa de uma continuidade que, pela sua singularidade, criativa insistência e rigorosa sistematicidade, é já uma certeza no espaço da experimentação filosófica, literária, estética e artística garantido pelo trabalho de Hugo Calhim Cristóvão e por Joana von Mayer Trindade. Aqui nos encontraremos, com aguçada curiosidade perante o novo caminho a que nos conduzirá o excesso desta junção. ✍

Götterfunken,
Tochter
aus Elysium,
Wir betreten
feuertrockne,
Himmelsche,
dein Heiligtum!
Deine Zauber
binden wieder
Was die Mode



Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas

Hugo Calhim Cristóvão
& Joana von Mayer Trindade

*Iluminada a alma por dez lâmpadas
a ideia só concebe o inconcebível.
Chamais-me chama? Explico: em corpo ardido
anulo o osso até que transpareço.
Descriando-me, em cinza me unifico
com a vontade pura do começo.
Assim vos queima a minha língua ardente
e frequentais-me o lume. Mas da festa
saís gorados. Não sabeis ser hóspedes
da santidade que não se manifesta.*

Natália Correia

A criação *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* trata a Dança como locus/relâmpago paradigmático de Heterodoxia em articulação com *Zaratustra* de Nietzsche, *Mitologias* e *Arte e Escatologia* de Eudoro de Sousa, o Paradoxal de Agostinho da Silva, a visão de Proença do Eterno Retorno e *Heterodoxias* de Eduardo Lourenço. A partir da Filosofia/Dança de Nietzsche e autores mencionados, explora o querer corporal de novos valores em relâmpago de heterodoxia, questionamento, experimentação, contra os “desprezadores do corpo” e contra o “ressentimento”. Na procura dos relâmpagos que cindem Dança de Ortodoxia, Dança de adestramento e entretenimento, concentra-se na dimensão artística, heterodoxa, dionisíaca/irruptiva vital do ato de dançar, a sua necessidade e relevância. Para a coreografia de uma dança de Zaratustra, funâmbula, em desequilíbrio e generosidade, como manifestação do “humano, demasiado humano” capaz de dirimir ortodoxia, uniformidade, unísono, conformismo, mera repetição de padrões, desumanidade crescente. Irrupções capazes de brandir a recusa das rotas confortáveis em arte, em pensamento, em política e performatividade, a favor da arte viva, pensamento vivo, política viva, performatividade viva. Irrupções tingidas pelo constante trair das demarcações fronteiriças entre estes campos de intervenção, miscigenando despudoradamente o agir e criar, o pensar e o fazer. Miscigenando e miscigenando despudoradamente uma corrente de liberdade. A dança que fazemos pertence-lhe. Dança de manifestações em imbricação e circunstância transcontinental que propele longe da ilusão de domínios e supervisões dos «pequenos filhos-da-puta» (Alberto Pimenta).

O que defendemos pode sempre ser uma fraude. É discurso. É marca de humildade sabê-lo. O discurso pode-se sempre torcer. O que fazemos, isso sim, tem ou não tem uma densidade ontológica que instaura esse espaço em que o sublime, que não é o belo, que é arrepiante e vital, que é um assombro, germina o que somos, espremido do que fazemos. O sublime cala-te. É sempre novo. É marca de maturidade aceitá-lo. Semeá-lo. Um místico tem a vida simplificada. Pode deixar o mundo para trás, nem sequer o ver. Nós, não. É necessário continuar a agir, rasgando os abismos do silêncio com acções, que nos motivem a ser eticamente fortíssimos. Para que exatamente o espírito originário não se perca, perdendo-nos nós. Isso, que aí trabalha, por si, é o talismã escavador, o ouro. Só quem não é um parasita o consegue sentir. Só quem sem reservas se entrega o consegue sentir. É simples, mas pouco mais existe. Daí os antigos dizerem que a pedra filosofal era a mais comum das matérias. O perfume dos tempos, destilado para fora dos tempos. Esse, que nunca abandonou a pérola, que se inflamou de potências. As pérolas habitualmente sorriem a esses. Quando quase tudo já virou as costas e já não olha, só aí. São entidades muito íntimas as pérolas por quem os sinos dobram. À imagem do Repleto que sempre se Dá. O Uno de Plotino. Dança, dança, dança, sede, sede, sede, vida, vida, vida. Dança de Zarathustra, Nietzsche: «Aprendi a andar: desde então corro. Aprendi a voar: desde então, não quero ser empurrado para sair do lugar. Agora sou leve, agora voo, agora me vejo abaixo de mim, agora dança um deus através de mim». Começamos com espirais. Possessões de um círculo a querer dar-se as mãos, em andamentos de luz e fuga. Uma síntese de imagens em circunvolução subtil. Ouvido interno em êxtase, a ferver. Furtwängler, 1942, nona sinfonia de Beethoven em Berlim no meio da Guerra. Luz na escuridão com Hitler e Himmler na audiência. Um portento de maturidade e revolta no centro do horror.

Rudra – primeira forma de Shiva. Declina aquele que ruga, deus das tempestades. Outro relâmpago. Como Bhairava, a raiz do medo. Primeiro Rudra, só depois Shiva (paz e plenitude etc.). Sem Rudra, não há Shiva. Depois de Shiva, Shakti. Outro relâmpago. Como brilha e cega, o relâmpago. Como inunda, a energia que surge no silêncio, no olho do furacão. Expulsa e acelera, gentil. Treme e lambe, sem que se ouça. Mesmo Cristo – glorificação de sofrimento – se dedicou a expulsar os vendilhões do Templo, antes de acabar a fazer Seppuku via Pai. Depois de morrer, reza a fábula, silêncio último, lá lhe veio a ressurreição «Filosofar a golpes de martelo» (Nietzsche). Ferida a ferida, prego a prego, dor a dor. A nossa sensação, o coração a percutir. Como repousa, como expira. Ouvido interno em atenção, em sussurro, em tremor. Nietzsche e o riso. Uma exalação rubra, um fole. Nietzsche e o riso. Pode parecer injusta a um olhar no chão uma implacável crueldade de adaga ao intuir. Mas é necessário decepar, vibrando (Spanda) orgasmos de cordas. Uma exalação rubra, um fole. “Spanda-Karika”, “doutrina da vibração”, ou “chant of the sacred tremor”. Tremor sagrado, o repleto. Associado com o Louco. A mesma sensação. Como se as vértebras fossem um milhão de ocasos, infinitas teclas de um piano com asas. «Quando olhas para o abismo, o abismo olha para ti» (Nietzsche). Luta simbólica contra a Queda. No meio da Queda. Teia para tecer e urdir as transições. Fio a fio. Dedo a dedo. Dor a dor. Pela alegria. Porque sim. Porque não?

“Dionisos, o crucificado” (Nietzsche) – O Louco, primeiro caminho na árvore da vida. O espírito originário, essa potência, vontade de. Dança, dança, dança, sede, sede, sede, vida, vida, vida. Íntimo e unido com a irrupção de uma energia funâmbula, desequilíbrio e generosidade, incondicionada. Presentes insubmissos da arte em movimento e da política em movimento, para que saibamos ser no silêncio que a seguir se sonha e se pisa «hóspedes da santidade que não se manifesta» (Natália Correia).

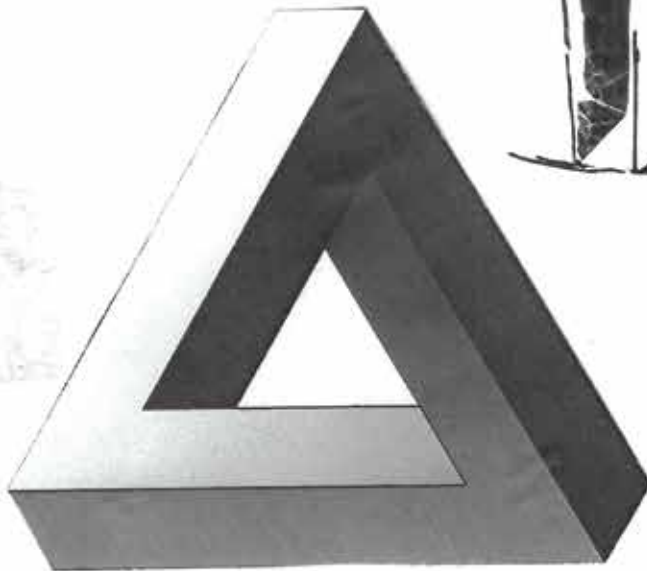
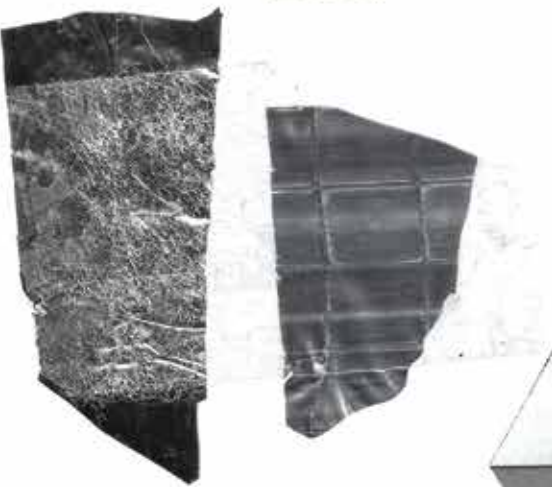
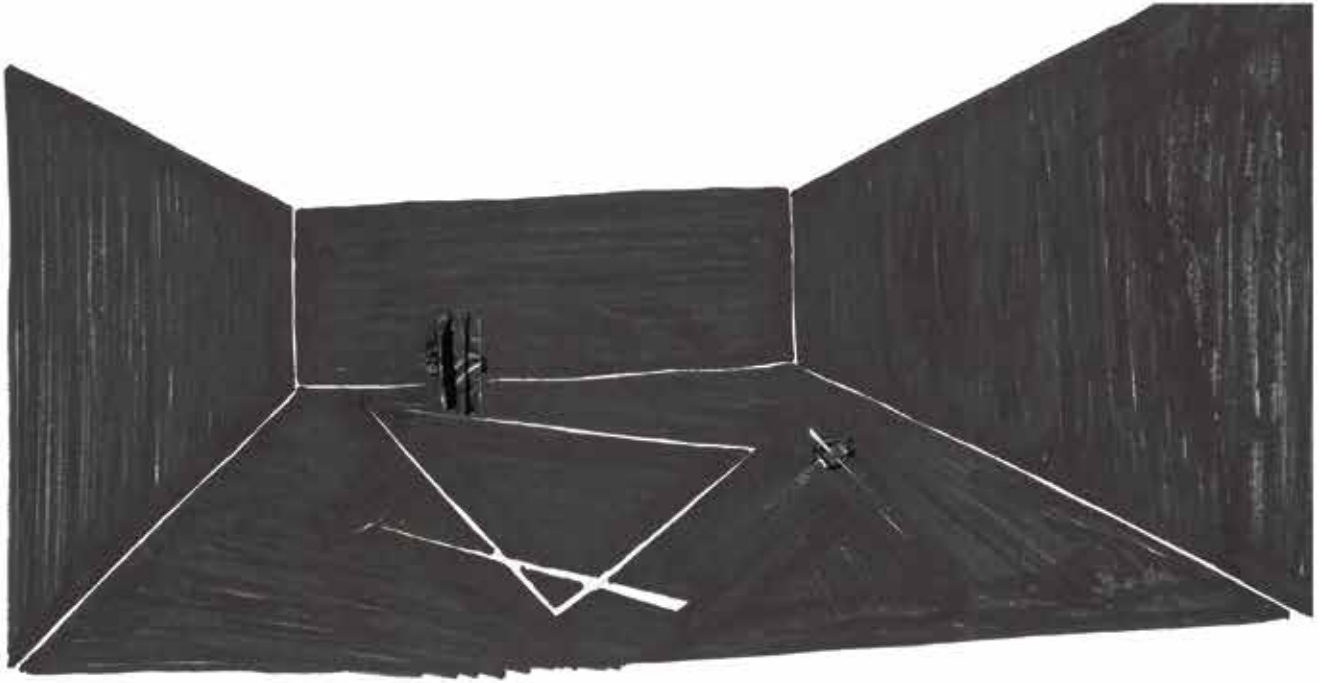
Caminha insane com ela, levado por ela, a tremer e a fervilhar. Pleno, repleto. A dirimir o desumano. Grávido de «humano, demasiado humano» (Nietzsche). Não procura, encontra. A sua natureza é relampejar tudo de dentro. O Louco nunca olha para o chão. Não precisa. Tem pernas, gémeos, coxas, pés. Não há chão. Mergulha até ao fundo no frígido mas emerge a aquecer calor em excesso. É uma arte, a forja, o forno. Arde como lava. Lambe e excita. Sua e respira. Com a «seriedade dos jogos das crianças» (Nietzsche). Seja como for, é um Eterno Retorno. Seja como for, é um Eterno Início. Seja como for, é Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas. ✦

*A língua lambe as pétalas vermelhas
da rosa pluriaberta; a língua lavra
certo oculto botão, e vai tecendo
lépidas variações de leves ritmos.*

*E lambe, lambilonga, lambilenta,
a licorina gruta cabeluda,
e, quanto mais lambente, mais ativa,
atinge o céu do céu, entre gemidos,*

*entre gritos, balidos e rugidos
de leões na floresta, enfurecidos.*

Carlos Drummond de Andrade





Da vontade

Sara Miguelote

retirar prazer dos pequenos gestos, dos impulsos e sobretudo do relaxamento.

do relaxamento vem a alegria. Um momento em que se perde e não se sabe onde acaba. Sentir o prazer da transição, dançar a transição

É na transição que se regenera. Um momento em que se dança e de onde o impulso nasce. Sensação de libertação, de calma. Sentir a calma no caos do movimento. Nos momentos de transição sentir o perigo que é lançar o corpo. A música é perigo

Perigo é prazer. Lançar e esquecer por momentos onde ir, para logo a seguir apanhar com a precisão do gesto do polvo.

Deixar-me engolir pela música. Quando me perder, ouvir a música. Sentir onde estás, sentir o corpo, a música, o espaço, a temperatura, a Paula, a respiração.

Notas do processo de criação, Fevereiro 2023

Viver esta peça aceitando o conceito de eterno retorno, é vivê-la com gravidade. Cada momento, cada gesto, assumem uma intensidade brutal e o sentido de responsabilidade cresce a cada decisão tomada. Cada dia, cada ensaio, é como se iniciasse um ciclo novo. O corpo está diferente, sente de maneira diferente. O movimento torna-se diferente, a reação diferente, o resultado diferente. Contudo, a forma é a mesma. Ou, para ser mais precisa, o contorno da forma mantém-se, mas o sentido, a força impulsionadora, altera-se. Nada nesta peça é uma mera reprodução oca de movimentos repetida a cada ensaio. A todo o momento há uma tomada de decisão. Lanço-me ao movimento sabendo e não sabendo onde vou parar. Sem saber, paro exatamente onde tenho de parar. Todos os dias revisito um lugar conhecido mas alterado na sua essência. Sinto um assombro a percorrer o meu corpo e é incerto se vou conseguir.

Mas conseguir o quê?

Em tudo o que vale a pena o corpo sente um medo descomunal. Dançar o relâmpago é dançar o desconhecido. Dou um passo em frente para o abismo e tudo o resto, a partir daí, são escolhas. A construção do vazio é lenta, momento a momento, movimento a movimento, adicionando pequenas imagens aqui e acolá,

Francesca Woodman,
 Nietzsche,
 Unica Zürn,
 Paula Rego,
 Austin Osman Spare,
 Jinju Ito,
 Natália Correia,
 Physical Training at Odin Teatret, 1972
 Auguste Rodin,
 Eikoh Hosoe,
 o polvo,
 Beethoven,
 Lucien Freud,
 a espiral,
 a espiral,
 a espiral,
 Uzumaki,
 hino da alegria,
 o arlequim,
 o touro,
 a espiral,
 Trisha Brown,
 Idioterne,
 Furtwängler,
 o relâmpago,

alterando-as e deitando fora as que já serviram mas já não servem.

A sensibilidade toma uma posição fundamental no processo de lançar. Para lançar é preciso sentir de forma autêntica, aceitar todas as sensações que os sentidos nos dão, e brincar com elas, sobretudo brincar, muito seriamente brincar ao longo de toda a peça. É a brincar que se dá a descoberta de pequenas coisas que abrem todo um mundo novo de interpretação. É aqui que existe a possibilidade de múltiplas criações dentro da forma, tornando-a imensamente viva. É nesta vivacidade que aparece o terror e o prazer tremendo. A sensibilidade a escorrer toda pelo corpo em suor.

Tudo isto são meras ferramentas, a vontade é a única força motivadora. A vontade de superar, de empurrar o limite, de tocar o desconhecido. Quando se caminha por esta fronteira, sente-se o peso, e a ação, plena de paixão, passa a valer a pena.

Deixo-me levar pela curiosidade do que está para lá do que me é possível no momento. Dou uma pequena lambidela e sinto o gosto daquilo a que tento chegar todos os dias. ✎

streng geteilt;
Alle Menschen
werden Brüder
Wo dein sanfter
Flügel weilt.
Wem der große
Murf gelungen
Eines Freundes
Freund zu sein;
Wer ein holdes



Excertos de um diário oceânico à força de espirais silenciosas: para um relâmpago de gente

Paula Cepeda

No desenvolver do meu trabalho performativo na peça *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, contei e conto com a **presença**, no sentido mais profundo e generoso da palavra, de pessoas que admiro muito: a Joana von Mayer Trindade, o Hugo Calhim Cristóvão, e a minha cúmplice de palco, a Sara Miguelote. Atuar, estar em palco, meses de ensaios, mergulhar sem reservas no trabalho performativo, é para mim a única coisa com absoluto sentido nesta miséria que chamamos vida, e muito do sentido que tem o deve à extraordinária direção e criação do Hugo e da Joana.

Para mim atuar é a possibilidade de deixar de ser a Paula e a sua história. Poder ser apenas algo vivo, homem ou mulher, veículo atravessado por movimentos, respirações, emoções, imagens, sonhos, palavras e outros seres. Nisto ser-se completamente, sem grandes definições, mas completamente definida. Tudo isto só é possível acontecer num espaço performativo onde existe uma clara consciência do que isto implica e onde se cria com generosidade e rigor as condições necessárias e verdadeiras para que a arte aconteça, e nós performers com ela. Assim, agradeço ao Hugo e à Joana por me terem convidado e dado a oportunidade de voltar ao meu lugar, agradeço pelos livros, pela poesia, pelos aquecimentos, pelos silêncios, pelas palavras verdadeiras ditas nos momentos necessários, e pela generosa partilha do mundo criativo fantástico que os define.

Porque o trabalho performativo ainda continua, e o seu mundo é frágil, não posso ainda revelar os segredos criados que alimentam as linhas performativas colocadas em palco neste Relâmpago que tantas labaredas acendeu dentro de mim. No entanto, posso dizer que são muitas, compostas de estruturas que se sobrepõem, as internas e as externas, as imagéticas, as actantes, as físicas, as espaciais, as sonoras, as emocionais e as intencionais. Partilho apenas alguns excertos de escrita automática após ensaios. São restos que sobram, rastros no depois do que acontece.

Linhas dispersas
 — o corpo é solto no ar
 — a respiração instala-se.
 — a consciência recebe o tremor sagrado dos órgãos, dá-se permissão para que a precipitação interna se torne livre e regozije no ilimitado
 — martas em rodopio no interior no corpo, vórtices de asas
 — o corpo deixa-se ir, conduzindo-se em movimentos involuntários extremamente lentos, em respirações intermináveis.
 — abrir os braços no espaço
 — coluna vertebral em intenção vertical
 — os olhos entreabertos
 — enigmas nas mãos fechadas
 — o peito abre-se, respiração aberta, o sangue corre
 — as omoplatas ...
 — não fazer coisas para retirar do centro
 — as lágrimas são o suor da alma
 — o espaço noturno que se expande infinitamente em expirais no interior dos olhos.
 — não há corpo flutuante no espaço, é o negro que nos toma. Explosões, tremor sagrado.
 — “Era uma vez o tempo em que os homens eram árvores sem funções nem órgãos.”
 — abrir os cadeados um a um
 — a miséria da humanidade, rostos defeitos. Corpos, milhares de corpos dilacerados debaixo dos pés de homens que dançam e riem sob miséria humana. Os assassinos embriagados dos veados selvagens. Sangue, banhos de sangue. E sempre claro felícios escancarados na boca aberta com paus até ao estômago em silêncio profunda como se quer calada.

AS DORES QUE NÃO SÃO SÓ TUAS SILÊNCIOS CHEIOS DE NEGAÇÕES ESCOLHER O FÁCIL À ESPERA DE FAZER ACONTECER O DIFÍCIL ABUTRES DE OLHOS EBUGALHADOS QUAL ALCOVITEIRAS DE UNS ZEROS DE TODOS A DITADURA DO NÃO ESTADO TORRES DE VIGIA A ESVAZIAR OS CÉREBROS CORAÇÕES SECOS SAUDADES DO SILÊNCIO VAZIO CHEIO DE AR E LUZ POENTE ONDE SE RESPIRAVA ESTAR SEM JUÍZOS FINAIS SÃO VIDAS TOMADAS SAUDADES DOS CORAÇÕES QUE SANGRAM QUE COM CORAGEM BATEM SER CERTEZAS RESTOS QUE SE RASGAM COM AS MÃOS SEM MEDO DE MORRER E NESTA TRISTEZA O DESEJO SIMPLES DE UM CIGARRO VEJO-TE LONGE AS COSTAS VOLTADAS OLHOS COLADOS NO REFLEXO DE UMA CÂMARA SEMPRE OS MESMOS E NESTA TRISTEZA O DESEJO SIMPLES DE MAIS UM CIGARRO VIRAR PARA DENTRO PARA OLHAR PARA FORA SÃO MUITOS OS QUE MORREM SÃO TANTOS OS QUE SE PERDEM SOZINHOS CAMINHAMOS COM ÂNSIAS DE UTOPIAS SALVA-NOS DA VERDADE A ILUSÃO HIPÓCRITA DO VALOR

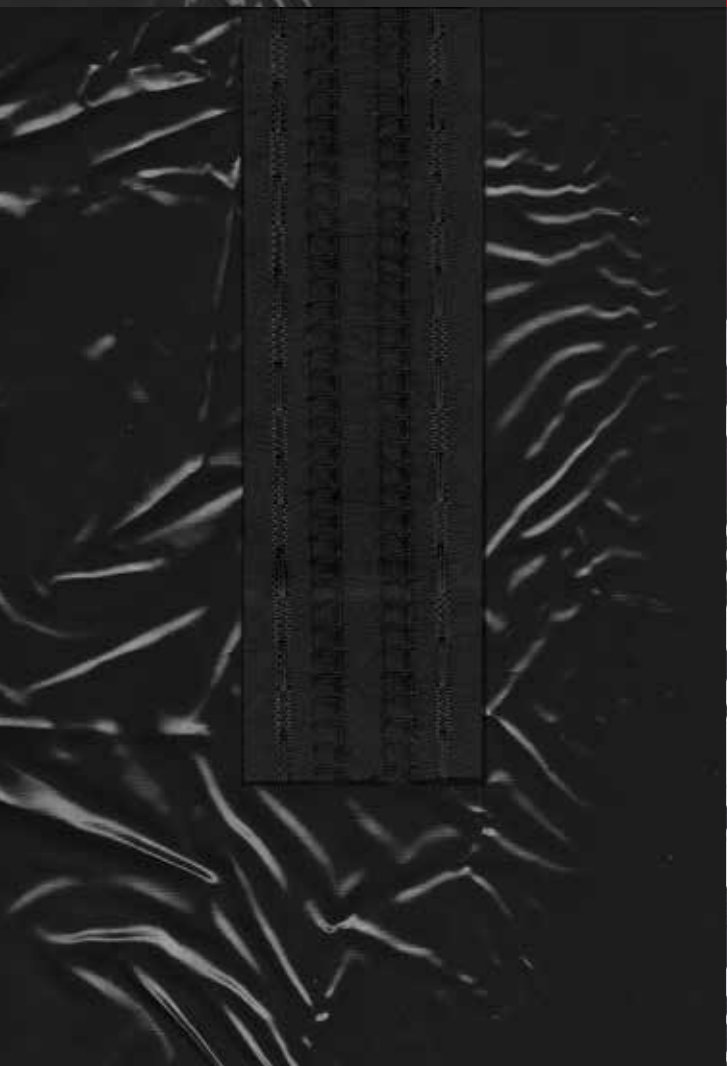
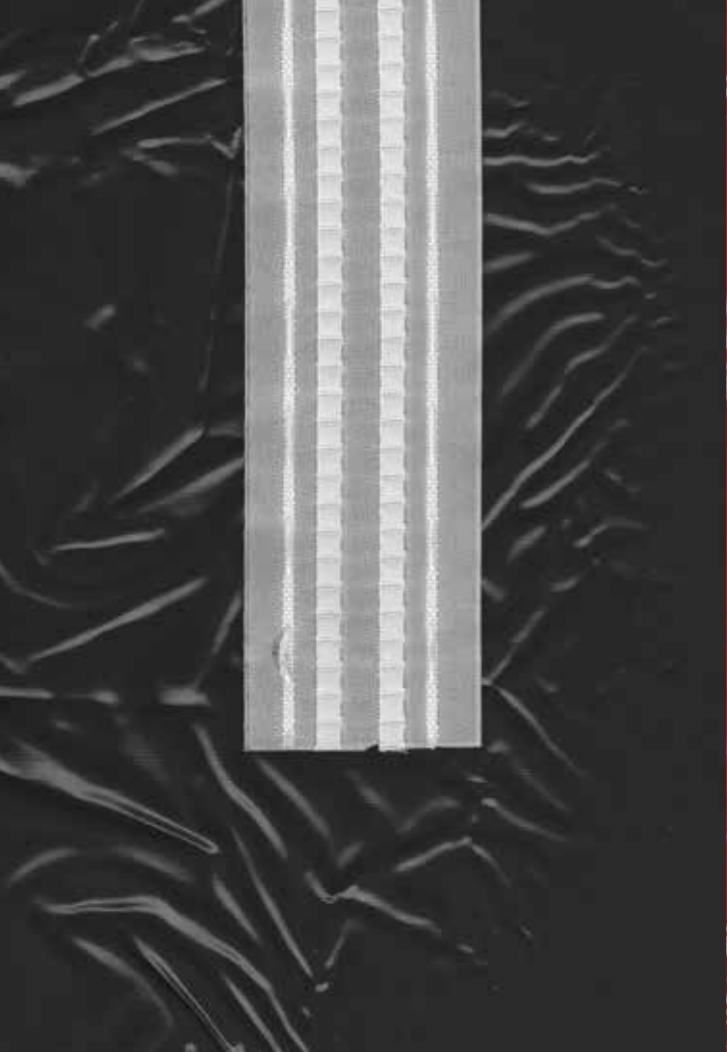
São cães os que te perseguem
Trazem sangue nos dentes
Oferecem mortos para braços estéreis
Veneno em formas transparentes

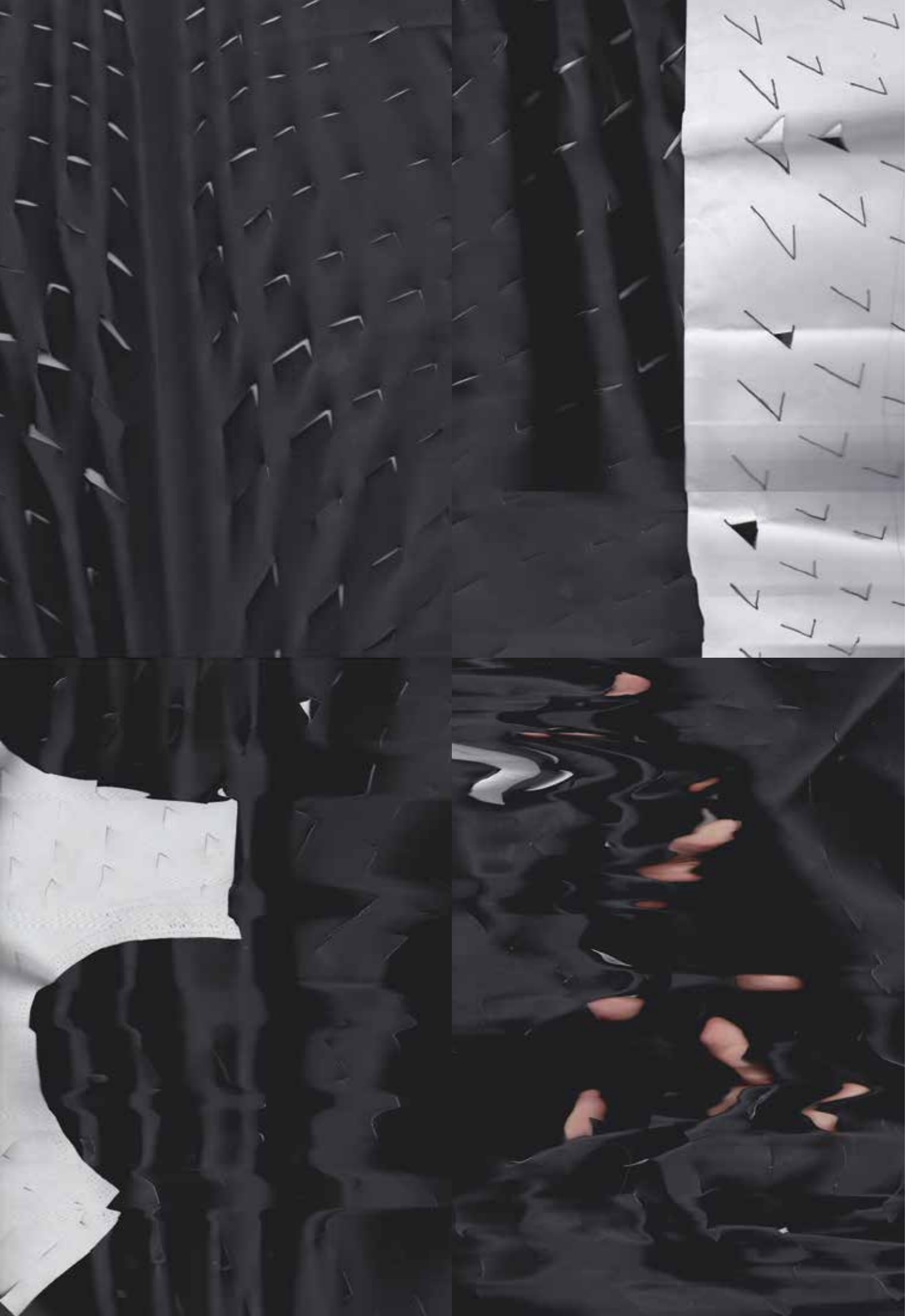
São cães os que te falam
Entre sorrisos enumeram as tuas falhas
Catalogam o porquê de não seguir
Armadilhas de ferro para pés decepados

São cães os que te silenciam
A quietude lembra a vida
O silêncio traz a verdade
Enganos feitos de latidos intelectuais

São cães. São cães. E estão esfomeados. 🐕







ESTREIA
Festival Abril Dança
Coimbra — TAGV
29 ABR 2023
21H30

Joana
von
Mayer
Trindade
& Hugo
Calhim
Cristóvão

ONDE ESTÁ O RELÂMPAGO QUE VOS LAMBEBERÁ AS VOSSAS LABAREDAS

PROJETO PROJECT



CO-PRODUÇÃO CO-PRODUCED



PARCEIROS PARTNERS



APÓIO RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS ARTISTIC RESIDENCIES



NÚSIS ZOBOP ESTRUTURA FINANCIADA POR / STRUCTURE FINANCED BY



1.º SEMINÁRIO INVESTIGAÇÃO

FLUP – Sala de Reuniões Porto

17 ABR 2023 17H30-20H30

Hugo Calhim
Cristóvão e Joana von Mayer
Trindade

CONVIDADOS
Celeste Natário
Ana Clara Guerra Marques
Carlos Pimenta
Cláudia Galhós
Cláudia Marisa
Ezequiel Santos
Hugo Monteiro
Rui Lopo
Mário Correia
Afonso Becerra
Sofia Vilar
Nuno Matos Duarte



2.º SEMINÁRIO INVESTIGAÇÃO

FLUP – Sala do Departamento de Filosofia Porto

6 e 7 JUN 2023 18H00-20H30

Hugo Calhim
Cristóvão e Joana von Mayer
Trindade

CONVIDADOS
Celeste Natário
Ana Clara Guerra Marques
Carlos Pimenta
Cláudia Galhós
Cláudia Marisa
Cristina Aguiar
Ezequiel Santos
Hugo Monteiro
Rui Lopo
Mário Correia
Afonso Becerra
Sofia Vilar
Nuno Matos Duarte

ONDE ESTÁ O RE LÂM PAGO QUE VOS LAMBERÁ AS VOSSAS LABAREDAS



ONDE ESTÁ O RELÂMPAGO QUE VOS LAMBE RÁ AS VOSSAS LABAREDAS

3.º SEMINÁRIO INVESTIGAÇÃO

FLUP – Sala de Reuniões 1 Porto

24 e 25 JUL 2023 17H30-20H30

Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade

CONVIDADOS
Celeste Natário
Carlos Pimenta
Cláudia Galhós
Cláudia Marisa
Cristina Aguiar
Ezequiel Santos
Hugo Monteiro
Rui Lopo
Mário Correia
Afonso Becerra
Sofia Vilar
Nuno Matos Duarte

ONDE ESTÁ O RELÂMPAGO QUE VOS LAMBE RÁ AS VOSSAS LABAREDAS

CONGRESSO

FLUP – Sala de Reuniões 1 Porto

25 e 26 SET 2023 10H-13H + 14H-19H

Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade

CONVIDADOS
Celeste Natário
Carlos Pimenta
Cláudia Galhós
Cláudia Marisa
Cristina Aguiar
Ezequiel Santos
Hugo Monteiro
Rui Lopo
Mário Correia
Afonso Becerra
Sofia Vilar
Nuno Matos Duarte





...a liberdade é sempre mais verdadeira, ainda que custe a liberdade que o outro se tem de sempre limitativa.

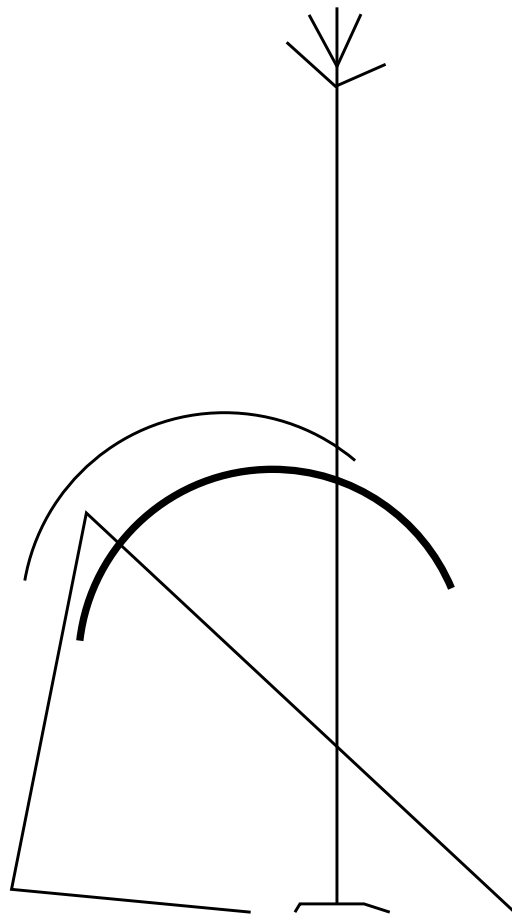
...a liberdade é sempre mais verdadeira, ainda que custe a liberdade que o outro se tem de sempre limitativa.

...a liberdade é sempre mais verdadeira, ainda que custe a liberdade que o outro se tem de sempre limitativa.





Weib errungen
Mische seinen
Jubel ein!
Ja, wer auch
nur eine Seele
Sein nennt
auf dem
Erdenrund!
Und wer's
nie gekonnt,



DANÇAR com D de Gente com Dádiva

Joana von Mayer Trindade

Pensei que dançar era sonhar com as mãos
Entre os dedos
Com lágrimas, suor e sangue
Mas dançar é morrer e renascer, é morrer e renascer, é morrer e renascer
É a cada embate levantar-se do chão e voltar a dançar
A cada embate levantar-se do chão e voltar a dançar
As mãos esse tentáculo sensitivo que não nos deixam afogar
Tantos os que nos querem afogados, cancelados
Os medíocres
Mas acabamos sempre por vir à tona
Em espirais dançantes
Eternas, de eterno retorno, de eternidade
E enquanto dançamos, alargamos os horizontes daqueles que se deixam
transportar e sonhar
E irritamos e entristecemos as almas daqueles que já morreram
Mas nada nem ninguém nos retira a liberdade de dançar uma e outra vez
sempre e até sempre
Por isso a dança é um ofício da Eternidade
Viva, Poderosa, Orgânica e Mágica
Dessa eternidade que nos livra
Da intolerável opressão do sucessivo
Do mesquinho
A dança é uma ave que quando privada de liberdade
Prefere Morrer
Mas hoje e sempre continuaremos a dançar em espirais
Voo astrais
Serpentes emplumadas
Polvos telúricos
Ouroboros
E entre seres mágicos
Como os bailarinos e (com) todos aqueles que dizem sempre que sim a este
sonho de Dançar, com D de gente com Dádiva, com as mãos bem abertas e de olhos
fechados para o abismo de uma eternidade esplendorosa ✨













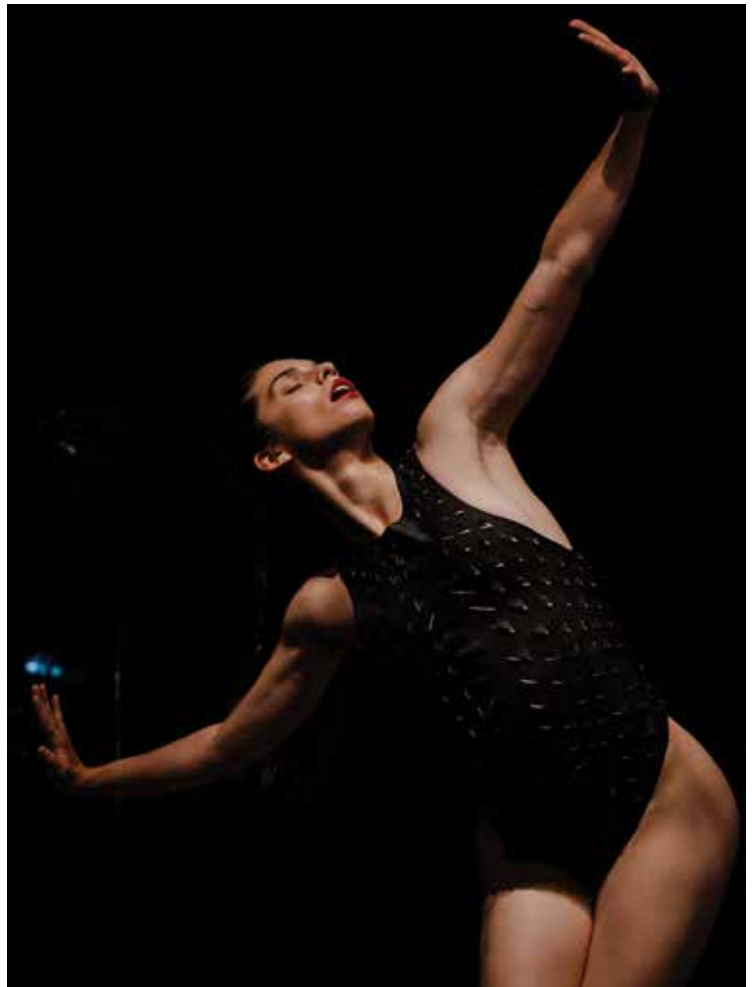


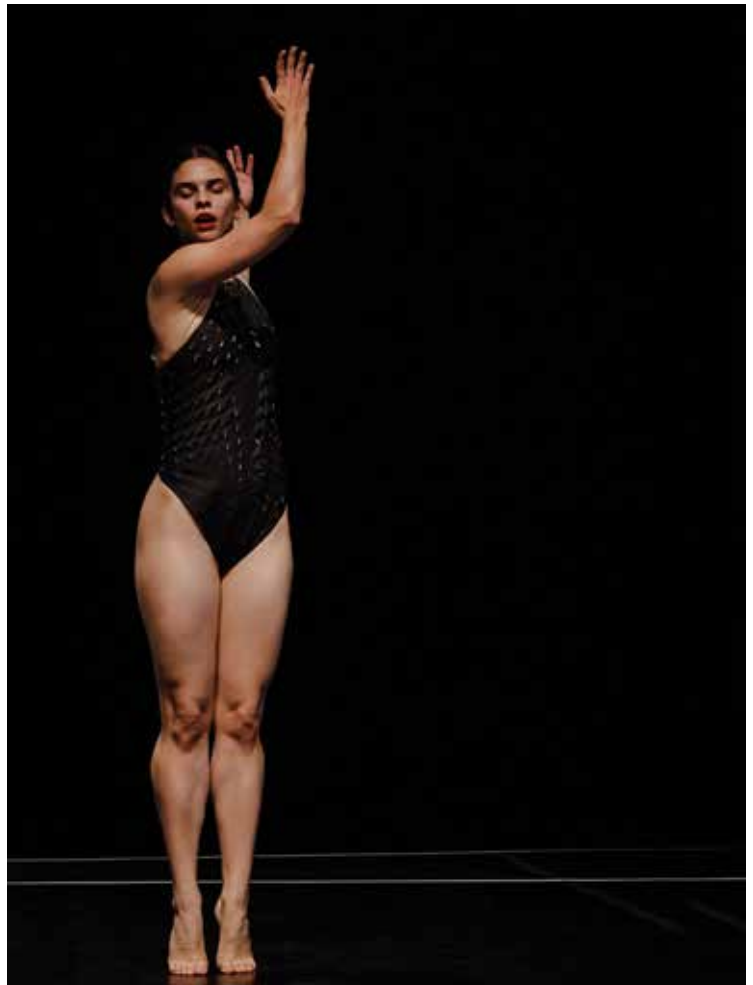
















































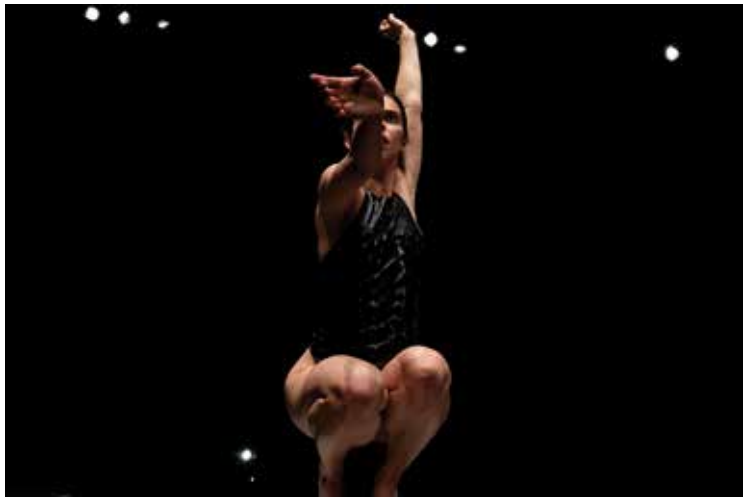




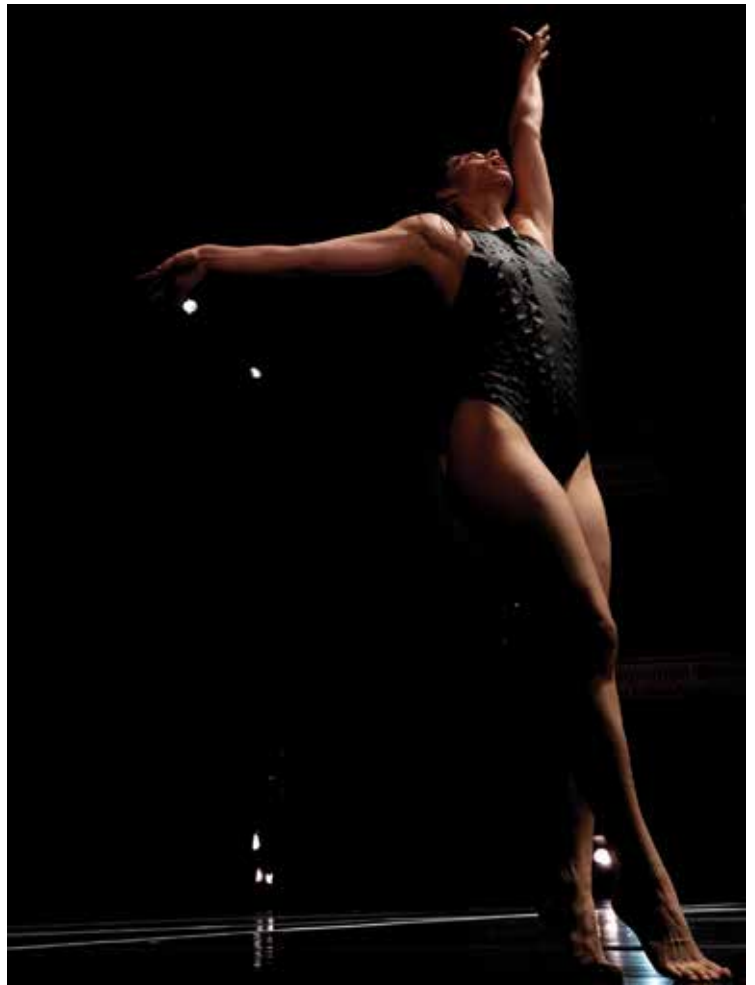














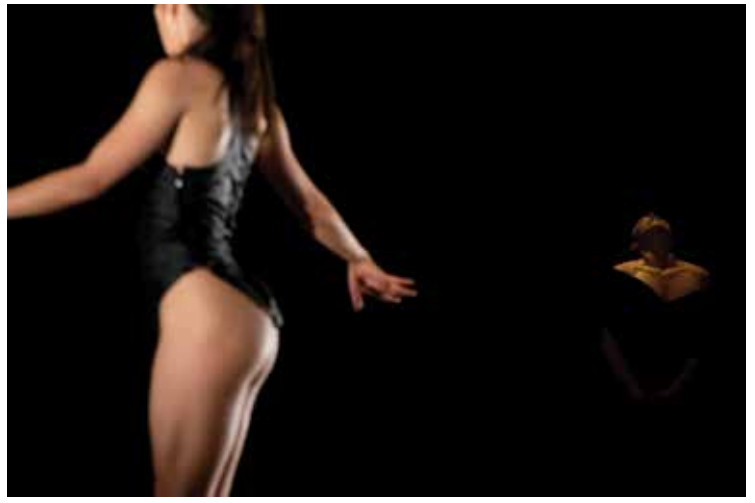






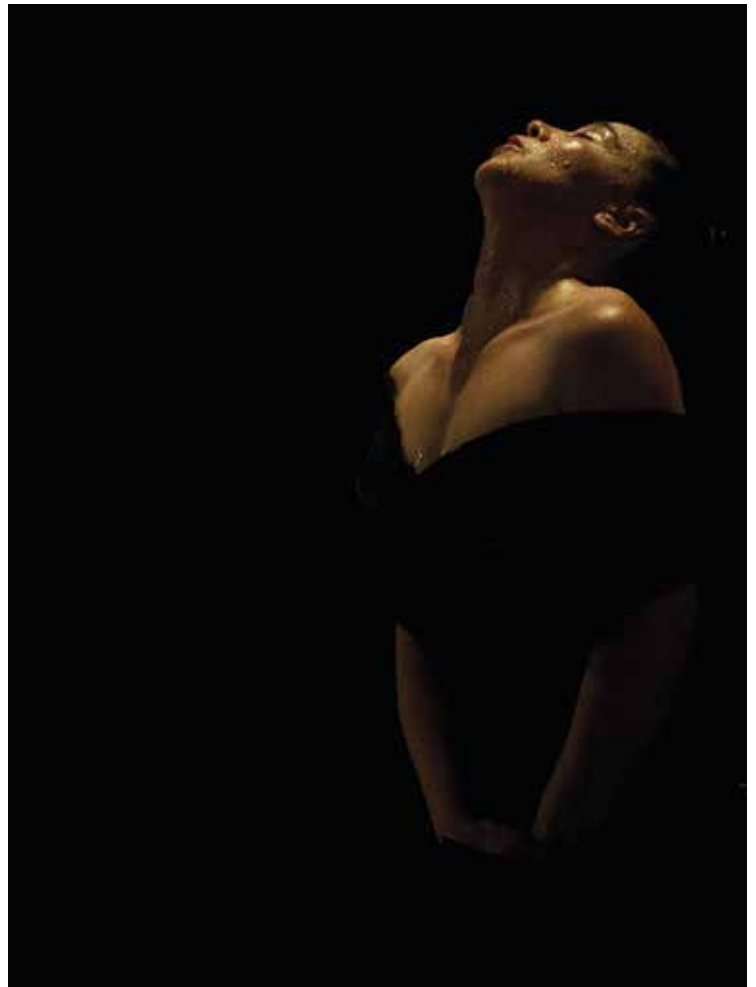








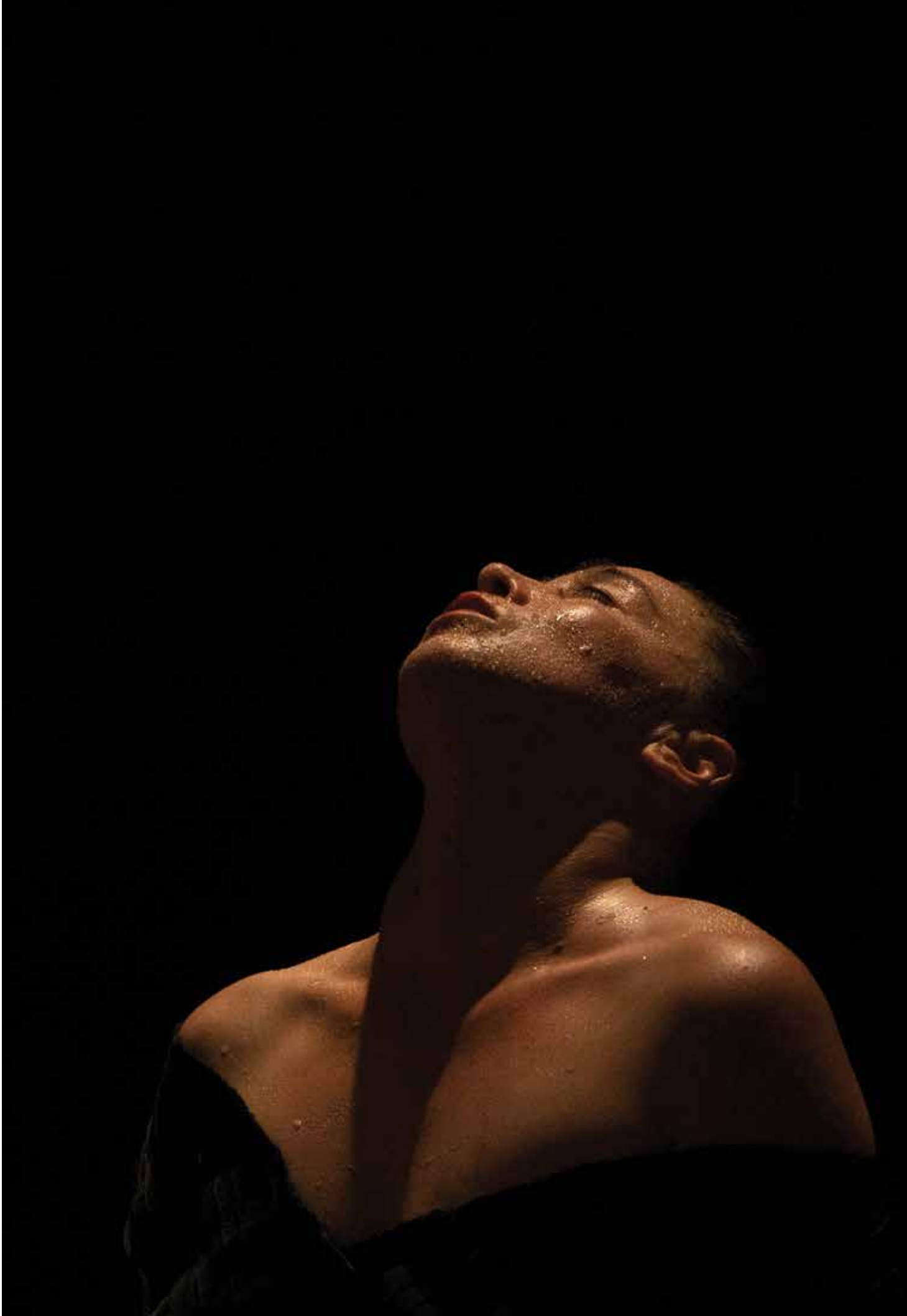
















































































































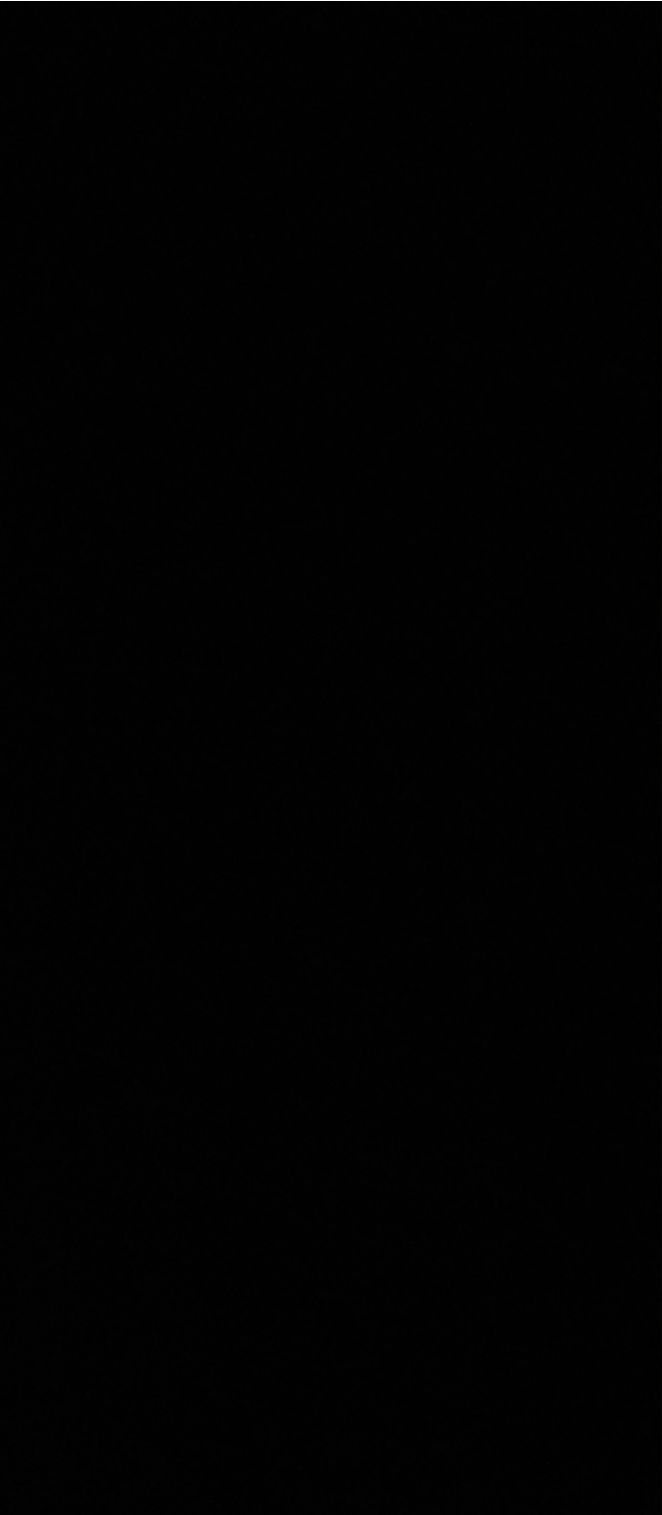










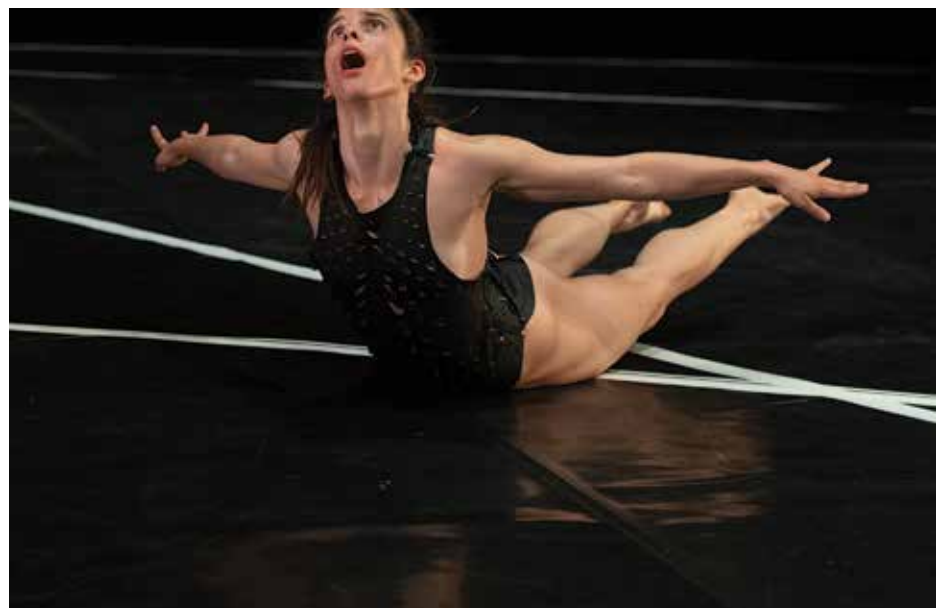






















A dança de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade

Entrevistados por Pedro Mendes (excerto)

Coffeepaste – Tudo sobre a comunidade das artes – youtube.com/@CoffeepastePT, 25 ABR 2023

Pedro Mendes: Quando olham para a frente, para o futuro, por que caminhos veem, por um lado, a vossa dança, a vossa criação a ir? E, alargando um pouco mais, a dança contemporânea? O que anteveem, se é possível fazer esse exercício?

Hugo Calhim Cristóvão: Queres responder?

Joana von Mayer Trindade: Eu acho que é inevitável nós continuarmos neste caminho, de alguma maneira. Não sei bem qual é, mas é um caminho que tem raízes, é um caminho que vem...

HCC: Muito longo...

JVMT: Quando o Hugo fala em ontologia: é um caminho que tem uma escolha já feita. Tem várias mini escolhas que vão permitindo que o caminho esteja a ser traçado, quase impresso. Quase como um andar. Há um trilho que se vai traçando na terra, na natureza, neste caso nos palcos. E eu acho que é inevitável não fugirmos dele. Porque ele chama-nos e nós somos atraídos por ele, quase como um atrator e um repulsor. Mas acho também que queremos ser surpreendidos nesse caminho. Ou seja, o futuro tem que ser a descoberta de algo desconhecido, de algo que nos... Porque senão também não vale a pena vivê-lo. Tem de ser algo que nos excite, que nos desafie, algo que nos surpreenda.

HCC: Eu sou modesto. Eu espero não me repetir. Espero sentir orgulho, e sinto agora bastante orgulho, de todas as criações que nós fizemos. Sinto orgulho de estar, sinto orgulho de as ver. E nesse aspeto, espero que isso continue a acontecer, é o mais importante para nós. E se isso não acontecer, acho que é altura de parar. Espero

exatamente isso, ou seja, haver um repetir, mas um pedir algo de novo, ser surpreendido, ter alguma coisa que me justifique esta vida para mim próprio, para além do sucesso, desse tipo de condicionantes exteriores. Para a dança contemporânea, eu... A dança contemporânea é uma questão de cada um com cada um, mas o que eu quero é que seja uma forma de arte, e quero que haja vida, e quero que haja liberdade, e quero que haja peças que sejam fora do normal, quero que haja sacrifício no sentido de tornar sagrado, e eu gostava que o mundo estivesse cheio de obras-primas. Era isso que eu queria para a dança contemporânea. É que fosse ver uma obra-prima. Lá está, que não fosse um discurso, que não fosse uma instrumentalização, mas gostava que o mundo estivesse cheio de coisas absolutamente maravilhosas. E é isso que eu quero para a minha vida, para mim próprio. De resto, acho que cada um tem que responder a essa questão. E depois, que haja ética. Ética no sentido de uma certa independência. Não é uma pequena moral, mas que um artista, ou que alguém que dance, alguém que dirija, compreenda a importância daquilo que faz. Ou seja, até que ponto isto é essencial tanto para nós próprios, como pode ser essencial para quem vê. O próprio ato de dançar e de estar em palco, é um ato político por excelência. E no caso desta peça (desculpa Joana, isto é importante): esta Nona Sinfonia foi tocada em 1942 no tempo do nazismo, por um senhor que era o Furtwängler (que depois foi acusado de ser nazi, o que era uma coisa bastante falsa), e ele tinha uma frase incrível que é: eu não vou deixar a música que eu amo morrer por causa destes animais. Naquela altura os animais eram... E não era só... Ele falava em continuar a meter a pérola no meio da escuridão. E da maneira como o mundo está, eu acho que nós temos que continuar a meter as pérolas no meio da escuridão. É isso. 🍷

... (conversa completa em: https://www.youtube.com/watch?v=ZDioKat9_po)

Conversas Fora de Palco: Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas

Com Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão (Excerto)

Theatro Circo – [youtube.com/@Theatro_Circo](https://www.youtube.com/@Theatro_Circo) – Braga, 23 MAI 2023

JVMT: Como isto é uma conversa sem guião, eu ia lançar a primeira pergunta. E ia remeter para este livro de filosofia, que é *Assim falava Zaratustra*, e vou ler só aqui esta primeira <passagem>: «Onde está o relâmpago que vos lamberá com a sua labareda? Onde está o delírio contra o qual seria necessário inocular-vos? Eis que vos anuncio o Super-homem. Ele é esse relâmpago. Ele é esse delírio». Então lembro-me que tu me sugeriste e me perguntaste se eu achava que este era um bom título para a peça quando estávamos nos processos de investigação, nos processos de matutar o que é que seria esta peça. E eu, quando me disseste o título, acho que disse logo que sim. Como é que te surgiu, como é que foste buscar exatamente esta frase no meio deste livro?

HCC: Há uma coisa nessa frase que tu leste que está um bocadinho a mais face ao título, e por isso é que eu quis parar, que é o Super-homem. Ou seja, a noção do Super-homem nietzschiana é uma noção que eu acho que foi muito pervertida, foi muito mal usada, foi muito mal trabalhada. Foi aproveitada e corrompida por muitas instituições e muitos sítios. O que era interessante nisso é que o Nietzsche equaciona o Super-homem, ou essa ideia de Super-homem, com alguma coisa que relampeja. Ou seja, com algo que se ultrapassa, com algo que se perde, com algo que sai de si e que é uma surpresa. É algo de imprevisível, algo que faz tack! O que é engraçado para explicar, porque ao mesmo tempo toda a filosofia nietzschiana tem uma conceção muito embrenhada de um eterno retorno, ou seja, de um ciclo que se repete, que se repete, que se repete. Esta contradição entre um repetir, entre uma coisa que se repete, repete, repete, e ao mesmo tempo um Super-homem que não faz parte, que relampeja. Depois porque o Nietzsche... O Béjart, o Maurice Béjart, que é um coreógrafo bastante famoso, tem um conjunto de entrevistas selecionadas no fim da vida dele, e chama-se *Assim dança Zaratustra*. E o que ele diz, que é uma coisa que é bastante clara, é que o Nietzsche nesse livro está sistematicamente a equacionar o pensamento e a filosofia, e a transformação dos novos valores, como uma dança, como algo que é dançado, algo que é fugidio, como algo que não se deixa prender. Algo que ri, que tem a mesma energia do riso e do choro. Ou seja, uma coisa que começa e vai e toma conta e se propaga. Uma pessoa começa a rir e há um fenómeno de riso conjunto. Uma pessoa começa a chorar e acontece isso. Portanto, como qualquer coisa que vem aqui de baixo. Portanto, o Nietzsche começou a fazer todo o sentido. E depois há a parte emocional, ou seja, essa frase é quando o Zaratustra desce da montanha e se diz que ele entra em declínio (ou em ocaso, há várias traduções). Desce da montanha, encontra a cidade, vê um equilibrista, o equilibrista está em cima do arame. Passa um palhaço por cima dele, fá-lo cair. E há um discurso em que o Nietzsche diz isso. E era uma pergunta que eu acho que fazia muito sentido para nós nesta altura e neste percurso, perguntada não tanto para o exterior, para o público, mas para nós próprios: Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas? 🌩

... (conversa completa em: <https://www.youtube.com/live/e3LKplsuWoA?feature=shared>)

Dia Mundial da Dança celebra-se hoje com um apelo e dezenas de espetáculos

Lusa – Agência de Notícias de Portugal – lusa.pt , 29 ABR 2023

Lisboa, 29 abr 2023 (Lusa) – No Dia Mundial da Dança, que hoje se assinala, a coreógrafa chinesa Yang Liping apela a bailarinos e criadores para que escutem “com mais atenção as alegrias e as tristezas do mundo”, lê-se na mensagem internacional.

Este ano, a mensagem sobre o Dia Mundial da Dança é assinada pela artista chinesa Yang Liping, que sublinha a importância desta prática artística como forma de comunicar com o mundo.

Aliás, “a linguagem corporal é a forma de comunicação mais instintiva da Humanidade”, escreveu a coreógrafa.

A efeméride é assinalada todos os anos com dezenas de atividades e espetáculos, desde que foi lançada em 1982, coincidindo com o aniversário de Jean-Georges Noverre (1727-1810), considerado o fundador do ballet moderno.

A REDE – Associação para a Dança Contemporânea realçou, em comunicado, que dançam “todos os dias, para lá do dia 29 de abril”.

A associação, fundada há quase 20 anos e que reúne 44 estruturas nacionais, deixa um lamento, em balanço dos 20 anos de existência: “Vimos estruturas profissionais que se deterioraram, desapareceram, ficaram desamparadas. Vimos colegas que desistiram. Por outro lado, novas estruturas e novos movimentos e práticas de dança foram surgindo neste arco de tempo. Por todo o território nacional em conjunto numa rede de atenção e afetos, de interajuda, apesar das diversas carências de meios, fomos disseminando e estabelecendo diálogo com comunidades e público, através da criação, apresentação e da formação. Porém, continua a ser urgente olhar para este lugar como um lugar ainda intermitente e fragilizado”.

“A dança contemporânea portuguesa está viva, porém necessitamos que todos se mobilizem para a sua existência ser cada vez mais respeitada e aclamada como uma necessidade para o desenvolvimento e libertação do ser humano num universo de consumismo”, acrescentaram.

No âmbito do Dia Mundial da Dança, hoje há destaque para o Festival DDD – Dias da Dança, que tem estado a decorrer nas duas últimas semanas entre Porto, Vila Nova de Gaia e Matosinhos.

Hoje, no Teatro Campo Alegre, no Porto, estreia-se a coreografia “The Pretty Things” pela companhia de dança canadiana Catherine Gaudet. Em palco, cinco bailarinos dançam com “gestos mecânicos incessantemente repetidos”, com música de Antoine Berthiaume.

Ainda no Festival DDD, em Gaia, nos Varais da Afurada, Isabel Barros e Carlos Guedes apresentam “Pondo rezas nos lábios”, um projeto “de ‘spoken word’, de música e de gesto”.

Em Lisboa, a Companhia Nacional de Bailado estreia “Noite Stravinski”, na qual é homenageado “o compositor que tanto contribuiu para o desenvolvimento da música do século XX, bem como para a dança”.

O programa de “Noite Stravinski” reúne a coreografia “A Sagração da Primavera”, de Vaslav Nijinski, e as obras “As Bodas” e “Intermezzo” de Mauro Bigonzetti.

Em Almada, no âmbito da 3.ª Mostra Internacional de Artes Performativas - Transborda, é apresentado o espetáculo “Ai, Ai, Ai”, do coreógrafo brasileiro Marcelo Evelin, no Fórum Municipal Romeu Correia.

Ao centro, no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra, Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade vão ter o espetáculo “Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas?”.

A obra “A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”, do dramaturgo alemão Peter Handke, com direção da coreógrafa Olga Roriz, estará hoje no Cine-teatro Louletano, em Loulé, enquanto Torres Vedras acolhe “Porque é Infinito” de Victor Hugo Pontes, a partir de uma releitura contemporânea de “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare.

Em Constância, o Dia Mundial da Dança é assinalado no jardim dos Museus dos Rios e das Artes Marítimas com “25 minutos de Zumba!”.⁴

Dia Mundial da Dança 2023. Coimbra. TAGV – Teatro Académico Gil Vicente

Claudia Galhós – [instagram.com/claudia.galhos](https://www.instagram.com/claudia.galhos), 30 ABR 2023

Estreia de “Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas”.
A espessura da dança em movimento, pensamento, carne, enigma, em frente ao abismo da celebração e morte.

Esta peça tem de ser vista nos palcos do país.

De Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade) com interpretação de Sara Miguelote e Paula Cepeda (que interpretações!!!) ✦

Nuno Matos Duarte – [instagram.com/nuno.matos.duarte](https://www.instagram.com/nuno.matos.duarte), 30 ABR 2023

Ontem, no Teatro Académico Gil Vicente, tive o privilégio de assistir à estreia da nova criação dos coreógrafos Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. Muito me sobrou dessa noite, que será matéria de reflexão minha nos próximos meses. Mas ficou a nítida impressão de ter presenciado um raro momento de intensidade e originalidade criativa, e emotividade (para não me alongar mais). É fundamental haver datas em Lisboa, e mais a sul, para mostrar esta complexa, enorme, criação. ✦

Afonso Becerra – [instagram.com/afonsobecerra](https://www.instagram.com/afonsobecerra), 1 JUN 2023

“De quando em vez é necessário tentar escrever sobre maravilhas. E como é que se pode escrever sobre isto? Pois com muito atrevimento e, sobretudo, com muitas ganas de partilhar. (Eis o artigo incompleto que redigi para a ‘erregueté | Revista Galega de Teatro’ e que se pode ler completo em www.erreguete.gal)”

Eis o artigo completo que redigi para a ‘Erregueté | Revista Galega de Teatro:

**“Onde está o Relâmpago que
Vos Lamberá as Vossas Labaredas”
Tormento, tormenta e danza**

Afonso Becerra – Erregueté – Revista Galega de Teatro – erreguete.gal, 31 MAI 2023

A bailarina é como um pulmão, tem asas. A sua respiração é como uma linguagem partilhada connosco pela sua sonorização. Uma linguagem pneumática que reflete as tensões rítmicas, que dão sentido ao movimento, e também o assombro das imagens secretas que o alimentam. Há momentos em que pode parecer um avião, uma águia, um animal fantástico de quatro patas que explode movimentos que mudam a sua figura e causam o nosso assombro. Às vezes, podem surgir figuras de estilo clássico, conjugadas com outras de estilo cubista, e até podemos ver algum piscar de olhos ao “voguing”, de subtil humor. A bailarina é Sara Miguelote, que partilha o palco com a dança contida da atriz Paula Cepeda, na dramaturgia, coreografia e direção de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

A expressão facial da bailarina, a boca aberta, os olhos fixos em diferentes elementos invisíveis para nós, que andam por diferentes lugares, fazem a suspensão do êxtase, que eu também pude sentir em diferentes momentos. O jogo de alternância entre o gesto de mostrar os dentes, como em sorriso automático, e a relaxação da musculatura facial, enquanto Sara se desloca em saltos e voltas de ballet, forma parte de um atraente desdobramento ou segmentação, em que a bailarina parece multiplicar-se. Eis os pormenores nos giros de mãos e pés, em posições fixas complexas em que o corpo dá a impressão de estar habitado por diversas entidades. Nesse conjunto de maravilhas posso citar o momento em que senti um arrepio, quando olha para a mão aberta, com o braço esticado e a palma da mão em direção a nós. O momento em que o pé esticado de Sara toca qualquer coisa invisível, mesmo diante da face de olhos fechados de Paula, e depois passa a mão pelo pescoço de Paula, esticado para atrás.

Paula é aquela mulher que observa com outros sentidos, mais do que com o da vista, como Beethoven cego a compor os seus últimos monumentos musicais. Aquela mulher, que faz a atriz, a tremer em posição vertical, de pé, semigenuflexa, com a cabeça inclinada para baixo, com os braços cruzados sobre o peito, no primeiro andamento da Nona Sinfonia, com as mãos a refugiarem-se entre as pernas e a cabeça inclinada para trás, em andamentos posteriores, até ao pranto expressivo a dar esse matiz da dor que toda a alegria pode acabar por implicar antes ou depois, coincidindo com a melodia mais conhecida da Nona Sinfonia, a escolhida como hino da alegria.

A atriz, Paula Cepeda, de enorme concisão no seu movimento cheio de contenção e magnetismo, é um dos elementos fundamentais de referência e relação nesta dramaturgia, juntamente com a gravação histórica da Nona Sinfonia, conduzida por Wilhelm Furtwängler em 1951, a coluna de espelhos, o desenho geométrico em triângulo e linhas que o intercetam sobre o linóleo preto do chão, a cenografia de Jérémy Pajeanc e Nuisis Zobop, e o desenho de luz de Zeca Iglésias.

Embora a bailarina Sara Miguelote concentre em si mesma o movimento coreográfico da dança, a ação, de maneira direta ou indireta, está repartida entre todos os elementos de uma maneira inusual. Trata-se de elementos que, para a receção, se afetam ou influem uns aos outros enquanto mantêm uma entidade independente. Não há uma convergência dramática, mas há uma conjunção coordenativa, sem dependência hierárquica. Isto faz com que, para a espetadora e para o espetador, o palco seja mais do que uma paisagem cénica para contemplar. Isto faz com que no palco apareça uma constelação que nos convida a descobrir diferentes possibilidades e potências — se calhar, o relâmpago que vai lambe as nossas labaredas.

Uma mão da bailarina na boca, introduzida mesmo na boca, a puxar para um lado, enquanto a outra mão puxa para o outro lado segurando na testa, ou aquele momento em que, numa posição belíssima de equilíbrio do corpo, as mãos e um dos pés se movimentam de jeito autónomo, surpreendendo a própria bailarina, fazem com que essa

conjunção coordenativa do palco se reduplique também no palco do corpo de Sara.

Os movimentos parecem gerar-se de maneira pneumática, alegre e saudável, muito vital, como resultado de inspirações que nos trazem algo do exterior, do que está no ar e nos une, ou como resultado de impulsos interiores que vêm do passado, daquilo que, como me comentou Hugo, nos constitui e atua sem nós sermos sequer conscientes disso.

Fascinantes são aquelas posições, nomeadamente no chão, nas quais pés e pernas, mãos e braços, apontam para o céu em desafio. Lá está, se calhar, uma outra conjunção, tão elétrica e deslumbrante como a do relâmpago. Ou o tremor nos dedos das mãos a alternar com a tensão que as estica e abre.

Também, no que diz respeito a essa conjunção coordenativa, está a relação entre a música e a dança. A primeira serve uma estrutura a partir dos quatro andamentos de que se compõe a Nona Sinfonia de Beethoven, com os falsos silêncios nos intervalos entre eles, juntamente com o começo e o final da peça. Falsos silêncios porque as respirações sonorizadas e a própria musicalidade do tempo do movimento fazem continuação ou foram sempre estímulo em ondas de som, também enquanto soava a música, em paralelo. Acho muito curiosa a ação da música neste espetáculo porque não finge ser a música da peça, nem tenta ocupar o primeiro plano ou dirigir o movimento. A sua presença e textura são as de um documento histórico em que até podemos ouvir alguma tosse daquele dia de 1951 em que foi realizada a gravação. Então, a sua presença traz-nos uma energia que vem do passado, a sua presença é testemunho doutro tempo. Se calhar, tal qual me comentou Hugo, trata-se do testemunho de um momento em que a sociedade permite a ressurreição do genial Furtwängler, após uma longa controvérsia e rejeição, culpado de simpatias com o partido nazista de Hitler. As labaredas do mestre, compositor e regente da Orquestra Filarmónica de Berlim, lambidas pelos relâmpagos, os tormentos aliviados pelas descargas das tormentas.

Em *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, a heterodoxia da dança é saudável e prazenteira. O movimento diverso, complexo, cheio de pormenores, faz com que os tormentos se aclarem após as tormentas. O final é um prodígio, quando as respirações e as posições de Sara e de Paula coincidem em paralelo, e naquele momento de enorme concentração e intensidade se acumula tudo o vivido durante a peça. Então, a luz movimenta-se, vai até elas, foge para a coluna de espelhos e desaparece, a deixar eletricidade no ar. Talvez até experimentemos o relâmpago a lamber as nossas labaredas. ✎

Erregueté – Revista Galega de Teatro – [instagram.com/erreguete](https://www.instagram.com/erreguete), 31 MAI 2023

CRÍTICA | DANÇA. Afonso Berra escreve sobre a heterodoxia na peça 'Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas' da NUISIS ZOBOP no Teatro Circo de Braga.

"Em *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, a heterodoxia da dança é saudável e prazenteira. O movimento diverso, complexo, cheio de pormenores, faz com que os tormentos se aclarem após as tormentas." ✎

Con-Texto – Afonso Becerrea sobre

“Onde está o Relâmpago que Vos lamberá as Vossas labaredas”

Nulsis ZoBoP

TRC DANZA Mediación – Teatro Rosalía Castro – [instagram.com/trocdanzamediacion](https://www.instagram.com/trocdanzamediacion), 3 MAI 2023

O misterio gozoso da vida.

Poñer a danza en con-texto é algo fantástico ou case fantástico, no sentido literal, no que se refire a “fantasear” ou à fantasía de contextualizar algo que sempre se nos escapa. Pero a nosa natureza adoita ser a de persoas que queremos e queremos controlar todo o que nos rodea, o contexto. Porque, como dicía o filósofo José Ortega y Gasset: “Eu son eu e as miñas circunstancias” e esas acostuman ser o contexto. A danza que partillamos tamén é contexto e nos constitúe, como experiencia artística vital.

Nese sentido, no de contextualizar, o primeiro que pode chamar a nosa atención é ese título da peza: Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas e, seguramente, tamén, o nome da compañía: Nulsis Zobop, que, en realidade, é unha Asociación Cultural de Creación, Investigación e Formación no Domínio das Artes Performativas. Unha plataforma profesional e artística, dirixida por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. Tanto o título longo da peza como o da compañía son para nós puro misterio, dous enigmas. A danza non o vai ser menos, pero imos alucinar, vannos atrapar e seducir. Vai ser un misterio gozoso e revitalizante.

A poética dancística de Joana e Hugo, que coñezo das súas tres pezas anteriores, non fai concesións a modas nin a poses superficiais. Trátase dunha danza de alta exigencia física que compromete non só a quen baila, senón tamén a quen mira. Por debaixo da coreografía hai unha corrente complexa de pensamento e filosofía. Hugo é Doutor en filosofía e comezou no teatro, para pasar à danza, onde se encontrou con Joana, unha bailarina e creadora heterodoxa. Ambos estiveron na India e no Xapón un tempo e a súa influencia oriental é notable. Penso que na súa obra, em xeral, hai unha conexión exotérica moi poderosa. Non obstante, trátase dunha danza que o transcende todo, a filosofía, o pensamento e até a propia danza, levándoa alén de si mesma, ou do que podemos pensar ou percibir que é a danza.

Así que aí a tedes: a danza como relampo que fende o mero exhibicionismo, a ortodoxía ou o vacuo etretemento, na procura do valor. Porque hai praceres valiosos e aquí, no espazo deste relampo dancístico, temos, sen dúbida, un. ✦

Viagem entre a dança e a filosofia para ver e pensar no palco do CCVF

FreePass Guimarães – fpguimaraes.pt, 20 NOV 2023

“Onde está o Relâmpago que Vos lamberá as Vossas Labaredas” apresenta-se em Guimarães depois de várias residências artísticas por todo o país. Peça de dança sobe ao palco no dia 25 de novembro, às 21:30. **Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade** estão de regresso a Guimarães com novo espetáculo na bagagem. “Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas” propõe uma viagem entre a dança e a filosofia em articulação com obras de reconhecidos nomes como Nietzsche, Eudoro de Souza, Agostinho da Silva, Raul Proença e Eduardo Lourenço.

A dupla de coreógrafos Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade volta a pisar o palco do Centro Cultural Vila Flor com novo espetáculo que pisou vários palcos e várias residências, aperfeiçoando a já reconhecida obra da dupla portuguesa.

Os bilhetes já se encontram à venda nos locais habituais e também online com o valor máximo de 7,5€

<https://www.fpguimaraes.pt/viagem-entre-a-danca-e-a-filosofia-para-ver-e-pensar-no-palco-do-ccvf/>

Dança, teatro, música e ópera marcam o final do ano no CCVF

Por Redação – anoticia.pt, 20 NOV 2023

O Centro Cultural Vila Flor (CCVF), até final do ano, reserva várias propostas de dança, teatro, música e ópera, a ter muito em conta.

Estamos na reta final do ano, mas o Centro Cultural Vila Flor (CCVF), em Guimarães, ainda nos reserva várias propostas a ter muito em conta: a mais recente criação da dupla de coreógrafos Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade, “Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas”; a peça “As Castro”, de Raquel Castro, que integra um elenco de grandes intérpretes como Tânia Alves e Tónan Quito, entre outros; o regresso a Portugal dos Jazzanova, que vêm acompanhados de um convidado muito especial, DJ Amir; e a ópera “1911 – A Conspiração da Igualdade”, inserida no V Festival de Canto Lírico de Guimarães, que conta com música de António Victorino D’Almeida e encenação de João Garcia Miguel.


Depois de duas semanas pautadas pelo som do Guimarães Jazz, o Centro Cultural Vila Flor fecha o mês de novembro com a dança de **Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade**. Bem conhecida e acarinhada pelo público vimaranense, a dupla de coreógrafos regressa ao CCVF este sábado, 25 de novembro (21h30), para apresentar a sua mais recente criação. Interpretada por Sara Miguelote e Paula

Cepeda, **“Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas”** tem como inspiração obras de Nietzsche, Eudoro de Souza, Agostinho da Silva, Raul Proença e Eduardo Lourenço, e concentra-se na dimensão vital do ato de dançar, a sua necessidade e a sua relevância.

Em dezembro, o leque de propostas começa no dia 15 (21h30) com **“As Castro”**, uma peça que tem como ponto de partida a árvore genealógica de **Raquel Castro**. 300 pessoas, a maior parte delas mortas, com os seus nomes, lugares onde viveram e profissões, dão o mote para escarafunchar as histórias desta família. Histórias estranhamente ainda capazes de nos tirar o sono, que prometem ser brilhantemente interpretadas por Raquel Castro, Sara Inês Gigante, Sara de Castro, Tânia Alves e Tónan Quito.

Na noite seguinte, 16 de dezembro (21h30), o CCVF recebe um dos três concertos do regresso dos **Jazzanova** a Portugal. Cinco anos após **“The Pool”**, que marcou a última passagem da banda pelo nosso país, os Jazzanova regressam às edições com **“Strata Records – The Sound of Detroit – Reimagined by Jazzanova”**, pretexto mais do que suficiente para uma visita ao nosso país, que inclui apenas três cidades, Guimarães, Porto e Lisboa. Neste disco, os Jazzanova e DJ Amir dão nova vida a onze faixas escolhidas a dedo do catálogo da icónica editora de Detroit **“Strata Records”**. Na bagagem, o coletivo alemão promete trazer a melhor música jazz, funk e soul, e vários sucessos da banda.

Antes do Natal, ainda há tempo para assistirmos à ópera **“1911 – A Conspiração da Igualdade”**, inserida no **V Festival de Canto Lírico de Guimarães**. Com música de António Victorino D’Almeida, encenação de João Garcia Miguel e a participação especial da Orquestra do Norte, **“1911 – A Conspiração da Igualdade”** faz parte de um projeto operático organizado à volta das três principais constituições liberal-democráticas portuguesas (1822, 1911 e 1976), promovido pela ASMAV – Associação Artística Vimaranesense. O espetáculo sobe ao palco do Grande Auditório Francisca Abreu no dia 22 de dezembro (21h30).


Os dias podem estar frios ou chuvosos, mas não faltam motivos para sair de casa e preencher as noites com cultura e espetáculos diferentes, no conforto de um espaço que nos pode aquecer acender o espírito. Os bilhetes podem ser adquiridos online em oficina.bol.pt ou presencialmente nas bilheteiras do Centro Cultural Vila Flor (CCVF), do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), da Casa da Memória de Guimarães (CDMG) e da Loja Oficina (LO). 

<https://anoticia.pt/2023/11/20/danca-teatro-musica-e-opera-marcam-o-final-do-ano-no-ccvf/>

Onde Está O Relâmpago Que Vos lamberá As Vossas Labaredas

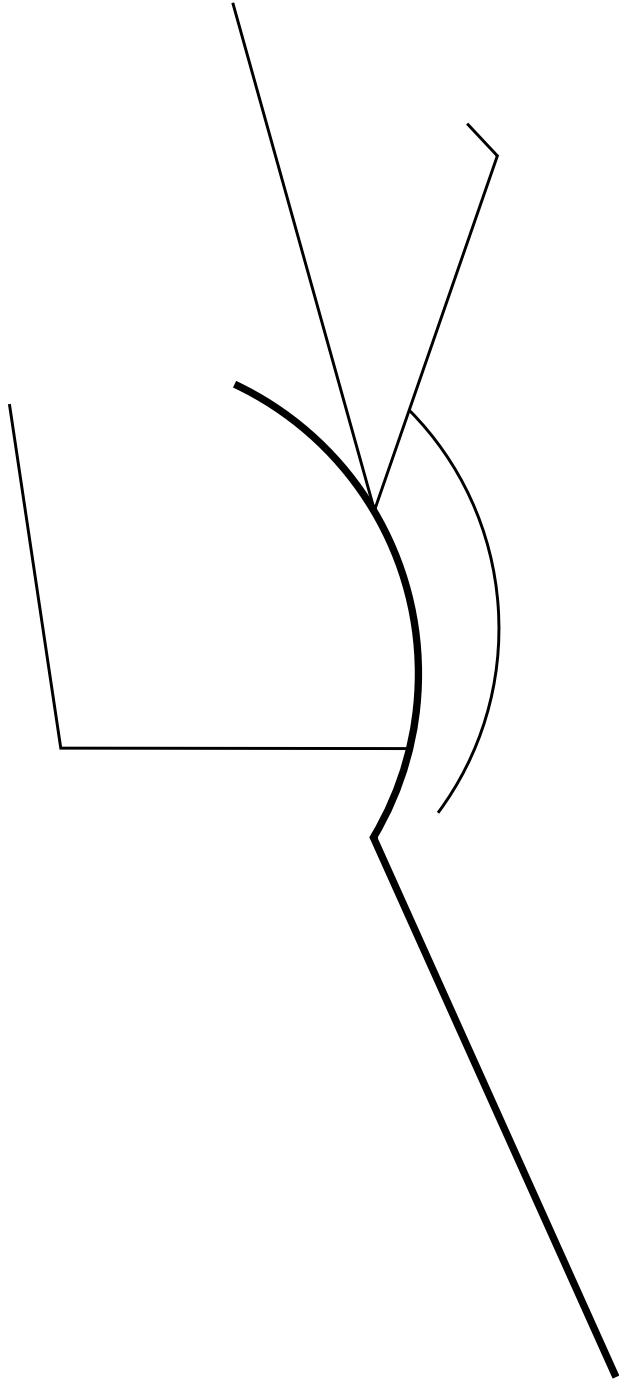
De Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade
Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, amanhã

JOÃO PEIXOTO – Revista E, Jornal Expresso, 24 NOV 2023

A exploração das possibilidades físicas e composição coreográfica do corpo aliam-se a uma profunda pesquisa filosófica e literária na nova criação de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade. 

A perturbadora beleza do excesso,
o desprevenido espanto do mundo.
Soberbo. 

Gustavo Pimenta, 25 Novembro 2023



Onde Está O Relâmpago Que Nos Lamberá As Vossas Labaredas

Hugo Calhim Cristóvão

Para Um Tremor
E Para Uma Mão Aberta
Treme O Mundo
Abre A Mão

Estamos sufocados em termos, categorias, classificações, distinções, histórias e narrativas, ficções, mitologias. Absorver a tradição não expressa e não dizível, que não é sequer pensável, no instinto e do assombro, nas margens da incompreensão e do lapso, é preciso. Penetrar-se, sendo-se penetrado, humedecido no espaço segredo que se torna real, quando os músculos e os olhos cambaleiam, no sonho verdadeiro que nos lambe. Aspirações nas margens da alteridade, em grito e em choro, a frustração a mover exalações e inalações, perante a vastidão misteriosa, tensão que se debruça só. Nada permanece aí, nada aí se segura ou se apoia a não ser um pássaro que nos goza e que se goza, que ao gozar se sangra gentil. Desse sangrar perpétuo erguem-se línguas, vozes de loucura, genialidades fugidias como poeira, pó, orvalho, que a insanidade cura em harmonias selvagens.

A dança, indivisível, divide-se abusivamente quando nas sobrelhas nos deixamos acariciar por um fio de lâmina, esmagados na contracção de um espaço que se circunda e se diminui. A que se finge outra coisa, outra intenção, outra necessidade, outra proposta, outra utopia, outra aspiração, outra justificação, outra misericórdia, e a que é de si própria sempre outra. Afirma-se. Imprime-se. Catástrofe de visões, o sonho é um útero. Sempre inacessível, mas presente, com dentes que mordem a nuca, as costas, as nádegas, as coxas. Nas portas entreabertas desse mundo florestal que apalpa com a boca, com mãos de veludo e ausência, a dança entrevê o relâmpago. Dança, palavra que cansa. Substituir por vida. O sobrenatural é o natural exaltado. São os maremotos da exaltação o que devemos amar e compreender. O orgásmico da geração que vibra. As dores de um parto trémulo. A generosidade de deixar a criança rir.

Onde o fosso entre dança e o humano dos dias? É concebível. Mas um cabelo negro nas pontas dos meus dedos coloca-me a rastejar entre neblinas por delírios. Mas rosas negras madrugam o lavar das minhas artérias na escura chuva suave. Segundo a segundo suam medos, suam temores. Perceber a dança como arte, como

estética, diminui-a. O segredo diz sempre que não a um desespero que não é silencioso, diz sempre que não a um desespero que não se deixa silenciar, diz sempre que não a um desespero que não se esquece de si, diz sempre que não a um desespero que se deixa chamar pelo nome que a si mesmo se chama. Nua a horda na terra é um leito, insectos procriam. Nus, os corpos comem o chão com terna crueldade, escavam deuses por vir. Escavando-se, o homem vermelho cai, tropeça-se de queda em queda vez a vez.

Crus e cruéis no pousar a dança, sobre o mundo que a gravita, circumnavega, preda, representa, nada persiste que essencialmente resista. Para uns poucos muito pouco ou um pouco mais. Quem a faz procura-se livre, raramente se acede. Sonha o forçoso dormir, a força do dormir, a incapacidade forçada de nem sequer morrer. Mas morre-se. A dança cresce na adoração adormecida da sua sobrevida. Misericordiosos abismos de vento acalmam-se na ausência. O sonho acordado: usualmente um devaneio. Esfuma-se enquanto visamos as mãos e amamos o infindo com açaimes. O olhar é para rasgar, não se abre, vaza-se, espeta-se próximo das areias ácidas. Gargalhadas nos olhos, chifres nos olhos, embates nos olhos, látigos nos olhos, violam e agriem as sombras da tristeza. Tacto a tacto, mão a mão. Morrer é preciso, viver é uma opção.

Para quem dança querer de mim a morte. Cega certeza de que o que se percepção a desvanecer, quem se percepção a esvaír, não é mais real do que uma peça de teatro, dança de si outra a florescer veloz. Cresce mais e mais em excesso nas bestas e feras da lamentação, entre os cânticos macios do luto enterra as esporas no ventre, vem para si. Sonhar com beleza os sonhos, crendo ser-se um sonho para que a esperança seja sempre esperada, redenção aguardada entre fugas: e onde agulhas, chispas, relâmpagos que nos agem as vértebras nas labaredas da medula? A inclemência do outro ponto de vista, toda essa vastidão onde nenhuma respiração é capaz de emitir a voz excessiva, nenhuma razão capaz sequer de pressentir onde o nascido se vai desviar e desviar, desencontrar, perder, é ato, é real. Completa-se em absolutos estilhaçados.

Tornar o real ainda mais real, para que se exalte, isso é dançar. Com paixão se escuta, com paixão se acaricia, com paixão se recebe, com paixão se dá. Implacável, inapelável, vigilante inconsciência de murmúrios a soçobrar, longe dos sonos onde a plácida esperança se aguarda corre da pedra para a pomba, corre da pomba para a pedra, montando a lama no relâmpago do leito para a flor. Da flor para o leito com um rastro de pérolas lança de trilha em trilha o rosto e as unhas na distância, beija de novo a marca viva. Com libido na vida que só nasce com sexo, súbita, mordida, lambida. Arcaica necessidade de fusão, obscena e suada de intenções, plena de odores. Acção suja, bem suja para com uma desarmante simplicidade esmorecer a triste ditadura do permanecer. Nenhunas flores e nenhuns rios lavam a aridez e a secura até as mãos se perderem. Para um tremor e para uma mão aberta treme o mundo, abre a mão.

Treme o mundo, abre a mão. Esculpir, agarrando sempre mais o medo em larga rédea, o sussurro dos pulmões que em si se encerram para inalar, em si se encerram para beber o cadáver espasmódico, humano e inumano, secreções em escutas de fungos que suam sopro a sopro o crescer dos musgos. Escutar, no ocaso com chama e sibila do sangue e dos ossos o corpo que se aquece, se enrubesce, se ferve, se exaspera, se conhece de abismo em abismo nos demónios silenciosos que nutrem no presente o parir trémulo do amanhã. Escutar lágrimas de separação, cascatas de sucessivas precipitações, corações com gozo de pranto e raiva de febre a devorar cérebro a cérebro no riso os pecados da elegia e do lamento. Conhecer como amar

o conhecimento que é a esfera do abismo, do abismo sem fundo onde mora um anjo. Esse abismo que é o que nos separa, esse vazio no qual as asas se cravam.

Acções, ceias universais da chama. Quem dança age, o palco é um espaço de acção. Acção sorvida que corresponde a uma necessidade, a uma labareda, a um crepitar, a um fogo. Saber despertá-lo, saber aquecê-lo, saber propagá-lo. Com uma só contaminação tenaz de chama o mundo todo pode arder, o devaneio ruir. As mais secretas cópulas para uma purga relembram sempre uma certa nostalgia mística, processos mágicos de aceder a uma alteridade outra de si própria, realidade outra da sua irreabilidade atrás da qual o palco ruidosamente se arrasta e se persegue mendigando atenção e existência. Cegos, surdos, mudos, entranhados na lógica de um micromundo demasiado conhecido que verte prepotências, ignorando que é sobre nós que a experiência se coloca. Que acção é agir, agir a favor, agir contra, agir tanto que sejamos a acção, a potência do estremeamento frágil.

O palco mostra-nos na crueza do que permanece e do que age a verdade do que somos: quase sempre muitas vezes muito menos do que algumas acções ou pouco mais. Acção, mergulho ao invés de queda, voo ao invés de queda. O relâmpago que lambe as tuas labaredas, o largo mergulho, o largo voo, inicia consigo um largo recuo, inicia consigo um largo salto, vibra um largo perder-se. Sem esperança é à partida ontologicamente irreal. Para o Ser seduzir, faz o não, guarda o nada.

A criança o dirá. ✎



Emoções e labaredas, cognições e relâmpagos, em dança. Taumaturgia ou dramaturgia coreográfica?

Afonso Becerra

Labareda: chama alta, língua de fogo. Vontade ou sentimento intenso, ardor. Vivacidade, impetuosidade. Nietzsche. Beethoven. Furtwängler. Sara Miguelote. Paula Cepeda. Zeca Iglésias. Jérémy Pajeanc. Joana von Mayer Trindade. Hugo Calhim Cristóvão.

Relâmpago: Resplendor. Luz intensa que deslumbra. O que brilha repentinamente e logo se desvanece.

Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas.

A dança da NuIsIs ZoBoP como relâmpago, resplendor, luz intensa que deslumbra, com brilhos repentinos que logo se desvanecem. Porém, o que é que fica e porquê?

Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas. Arte efémera, peça de uma duração determinada, por volta de 1 hora e 15 minutos, que se passa com a mesma sensação temporal de um raio, enquanto, paradoxalmente, nos produz também a sensação de eternidade e nos tira de qualquer coordenada temporal.

As metáforas que habitam no título desta peça de dança não só sugerem e expandem o seu alcance, mas também fazem dele – do título – uma frase mágica, tipo sortilégio benéfico que nos sacode e nos abala.

Metáforas que anunciam uma experiência em que a dança, sendo pura fisicalidade, movimento, som, energia e suor, em forma coreográfica, atua como o raio, esse fogo celeste de terrível dinamismo e efetividade. O raio de Parabrahman, o fogo-éter dos gregos, símbolo da suprema potência criadora. O raio como ação do superior sobre o inferior, relacionado também com a olhada do terceiro olho de Shiva, o destrutor das formas materiais (CIRLOT, 1997 [1958]). Eis aqui a grande e maravilhosa contradição de *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*: a materialidade dos corpos, as suas formas e as do espaço dinâmico que a coreografia desenha e compõe, na sua virtuosa execução e exatidão, a estourar sob o efeito do seu próprio raio.

No entanto, o raio provoca emoções e é luz, metáfora, por antonomásia, de conhecimento.

Algumas perguntas sobre a criação em dança.

De onde é que nasce o movimento?

O que é que faz que um corpo, que com certeza prefere descansar, poupar energia e cansaço, se mexa?

Quais os estímulos que fazem nascer uma peça de dança e que alimentam o seu crescimento até à sua estreia e além dela?

Tudo isto forma parte do conhecimento humano. Se quisermos saber poderíamos perguntar à Joana, ao Hugo e à sua equipa artística. Mas, se calhar, eles não nos queriam responder, por questões de intimidade, de cozinha interna da criação, ou, se calhar, até podia ser que nem soubessem o que responder a essa curiosidade.

A arte não se faz sozinha ou sim?

Após a definição de “labareda”, que aparece no título da peça de dança, e antes da definição de “relâmpago”, que também aparece, coloquei nomes de pessoas, de artistas, algumas vivas e outras mortas, embora vivas na conjugação que nos emociona e nos toca em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*.

Pergunto-me se são essas pessoas quem criaram esta peça ou participaram, de alguma maneira, nela? Ou se só se trata de mediadoras, através das quais se expressaram as labaredas e relâmpagos da arte, num processo de modelação até chegar à obra?

Quem assiste a *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, pode fazer-se estas perguntas. Eu coloco-me estas perguntas após a ter visto. Acho que se trata de uma experiência artística que promove questões como estas e outras que vão ocupar e mexer o meu pensamento aqui.

No pouco que conheço à Joana e ao Hugo, quase me atrevo a dizer que antes do começo, e provavelmente também durante o desenvolvimento do processo de criação de uma peça de dança, há uma presença importante da teoria, do pensamento, da filosofia. As próprias sinopses e outras informações que acompanham os seus espetáculos, nas folhas de sala, por exemplo, delatam com bastante transparência essa tendência. Todas as peças que eu pude ver da NuIsIs ZoBoP: *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (2019); *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* (2021); *Portrait Of a Dancer as Velvet* (2022); *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* (2023), parecem fiéis a este jeito de agir. Todas se constroem ou nascem sobre um substrato teórico-filosófico, entre outros nutrientes, de considerável alcance. Não conheço nenhuma outra companhia de dança, nem em Portugal nem em Espanha, onde costumo acompanhar o que se passa no campo da dança, que tenha este *modus operandi*.

Aliás, existem mais parâmetros comuns às quatro peças que pude ver da Joana e do Hugo que acabam por constituir uma poética – uma voz – muito coesa, muito singular e característica, fora de modas e tendências. Antes de mais, vou-me aventurar a descrever em que consistem esses parâmetros que, na minha opinião, caracterizam a voz e a singularidade da NuIsIs ZoBoP:

1.º) Substrato teórico-filosófico e cognição

O primeiro já foi referido, embora não completasse as suas consequências. A arte da dança vem ao estudo, à sala de ensaios e ao palco, instigada, em parte, por um complexo **substrato teórico-filosófico**. Isso faz com que as peças, além de serem pura dança, sejam algo mais, igual que se tivessem uma espécie de aura ou de

densidade que, para quem quiser, pode acabar por converter-se numa chuva divina que faça germinar pensamento e cognição. Noutras palavras: se na origem houve um movimento teórico-filosófico a rodopiar à volta da criação, na partilha que traz consigo o espetáculo perante – ou em relação a – as espetadoras e os espetadores, também existirá, uma produção ou até uma infusão de pensamento e cognição. E isto não tem porque dar-se no momento da fruição do espetáculo, isto pode surgir com posterioridade ou por decantação, caso as pessoas tenham a predisposição necessária para isso.

2.º) Fisicalidade e presença deífica

Nas quatro peças referidas, que são o que eu conheço da NuIsIs ZoBoP, e noutras em que restaram documentos que posso observar e analisar, sempre encontramos bailarinas e bailarinos geralmente jovens e, sobretudo, com uma resistência e potência físicas ostensíveis. Isto deve-se à enorme **fisicalidade**, que supõem as coreografias, a ultrapassar os limites do ordinário.

O nível ininterrupto de esforço muscular e profundidade respiratória, para poder levar oxigénio a todas as células implicadas no movimento, parece conectar-se com uma fisicalidade tão animal quanto arcaica. Há qualquer coisa, nessa força inesgotável sobre-humana, de carácter antropológico, primitivo, ritual e, em consequência, deífico.

A **energia** que desprega o movimento, na sua força e resistência, na sua irreduzibilidade, faz com que a bailarina deixe de ser uma bailarina e, nessa animalidade, nessa materialidade da carne, dos músculos, das respirações, do suor, das percussões do seu corpo contra o chão e/ou contra outros corpos, se eleve a uma **presença deífica**, heroica, triunfante. Eis a **conexão entre o material e o imaterial**, entre o fungível e o eterno, entre a carne e deus.

Porém, também pode acontecer o contrário e que as bailarinas ou os bailarinos – penso, concretamente, em *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (2019) – apareçam ou nos possam parecer bodes expiatórios, corpos oferecidos em sacrifício à arte da dança, para chegarmos todos a uma catarse ou libertação, que cada pessoa poderá interpretar como necessitar.

3.º) Sonorização da respiração

A vibração pneumática, produzida pela inspiração e a expiração, no seu ciclo repetido, é como uma música que sai diretamente das profundezas e que nos transmite uma verdade sem significado, ou melhor dito: sem definição, noutras palavras, sem limitações conceptuais.

A respiração é algo comum com outros animais, e a sua articulação exterioriza as linhas, curvas, pontos, vírgulas, hífen e outras marcas do movimento.

A própria respiração é movimento audível mais do que visível, que se corresponde e negocia com o movimento visível das diferentes partes do corpo.

A respiração, tão presente nas peças da NuIsIs ZoBoP, tem que ver, segundo Juan Eduardo Cirlot (CIRLOT, 1997 [1958]), com a assimilação do poder espiritual. Os dois movimentos, positivo e negativo da respiração, assimilam-se ao ritmo da circulação do sangue e às grandes vias da involução e da evolução.

A sonorização da respiração situa *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* numa espécie de ritmo binário, o da inspiração e a expiração, que

simbolizam a produção e reabsorção do universo, segundo as tradições mais diversas, o que em sânscrito se chama de *kalpa* e *pralaya*. São os movimentos centrípeto e centrífugo a partir de um centro que é, no corpo humano, o coração. Assinalam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999 [1969]) que é por essa razão que os taoistas admitem que a respiração está governada pelo coração. As duas fases respiratórias são a abertura e fecho da porta do céu, respetivamente *yang* e *yin*.

Em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* o contraste entre o som da respiração da bailarina, a contundência, por vezes, da percussão do corpo no chão, os soluços da atriz no começo dos dois últimos andamentos e a Nona Sinfonia de Beethoven, geram uma atmosfera tão densa e eletrizante como a de um dia ou uma noite de tormenta.

4.º) Ecletismo e hibridação

O ecletismo e hibridação de estilos dancísticos e outras disciplinas físicas podem parecer uma característica típica disso que denominamos dança contemporânea. Porém, nas peças da NuIsIs ZoBoP e, em concreto, em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, este ecletismo não parece um recurso consciente de composição, que aponte para o puzzle ou para a exibição de destrezas.

Na minha perceção, artes marciais, passos de ballet clássico – lembro o exemplo de *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo* (2021) – posições do ioga, ou movimentos e expressões doutras filiações, surgem como um desbordar-se e um desafiar-se – a própria bailarina – e desafiar a própria dança, como num repto, numa luta, numa celebração da **heterodoxia**.

Também o relâmpago do título da peça, como qualquer relâmpago, impressiona e desafia, é belo e medonho, surpreende-nos com a sua beleza e, por sua vez, pode até produzir-nos terror. Há nele um desafio. As emoções, portanto, estão saltitantes na beleza e na surpresa gerada pela hibridação, às vezes contraposição, de formas de estilos reconhecíveis que, igual que relâmpagos, brilham repentinamente e logo se desvanecem.

5.º) Teatralidade, emoção e movimento

Nesta tríade pode encontrar-se, talvez, a chave das questões com as quais comecei este texto, quando me perguntava pela génese da criação dancística. Se calhar, nesta tríade, também se pode encontrar o desfecho ou conclusão desta exegese incompleta.

É curioso que no teatro dramático que representa histórias, igual que nas obras do bailado clássico – por exemplo, *Giselle* (1841), considerada uma obra mestra no cânone do ballet clássico –, existe a tensão da expectativa no que diz respeito ao desenvolvimento dramático da história. Através da dança representam-se as ações que realizam os personagens em cada situação dramática, em cada cena. Portanto, essas ações representadas necessitam de uns motores ou causas, sempre ligados a emoções.

As emoções dos personagens, se calhar, não são as emoções de quem os interpreta – as bailarinas e os bailarinos –. Diderot explicava-o com muita clareza na sua peça de teatro da teoria, *Paradoxo sobre o comediante* (1770), quando colocava no debate a questão da identificação da atriz com o personagem que interpreta, numa confusão parecida com a de quem está sob as influências do sonho e se mexe

sonâmbula, ou, a atriz que controla, como profissional, os seus meios expressivos para produzir os signos externos das emoções e, através deles, contagiar a receção – a espetadora e o espetador –.

É evidente que, para uma coreografia tão exigente como a da peça de dança da qual tratamos, a bailarina necessita controlar, de maneira integral, todo o seu organismo. Neste sentido, como atuante, a bailarina é uma atriz bem diderotiana. Porém, como não é uma máquina, as emoções vão também atuar nela. As emoções aparecem não só nas expressões de Paula Cepeda, a atriz, nas suas posições corporais, mas também, de jeito mais ambíguo talvez, nalgumas expressões de Sara Miguelote, a bailarina. No entanto, ainda reconhecendo ou podendo ler essas emoções, não vamos ser capazes de encontrar a causa. Poderia tratar-se de fulgurações que vêm a somar-se à **heterodoxia** que atravessa, como um raio, toda a criação.

No geral, nas peças de dança da NuIsIs ZoBoP há teatralidade não dramática, embora possamos encontrar-nos com alguns efeitos de matriz dramática. Em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* podemos sentir isto de uma maneira bastante intensa.

Nela não se trata do abstrato da dança pela dança, nem, no polo contrário, da dança ao serviço da representação ou evocação de uma história. Porém, a peça parece estar cheia de **símbolos** e de estímulos destinados à nossa interpretação e até descodificação, como se as linhas brancas sobre o chão preto, a coluna de espelhos, as expressões e movimentos da bailarina e a impressionante presença tremente da atriz, tivessem de ter um significado ou uma leitura, que, no entanto, sempre nos está a fugir.

As linhas e desenhos geométricos misteriosos no chão, igual que um objeto quase totémico que não se mexe, e com o qual as bailarinas e bailarinos não têm uma relação direta, já estavam presentes nas outras três produções anteriores.

Portanto, além do próprio desfrute que nos traz a singular beleza desta peça, está também essa tensão de natureza mais cognitiva, próxima da que podemos experienciar quando estamos perante um **enigma** a decifrar. Não é, por acaso, toda beleza enigma e atração de que não se pode fugir?

O primeiro momento do pranto da atriz, com as mãos separadas, apertadas, como atadas por algemas invisíveis, não é também, por acaso, um mistério teatral à procura de um porquê, de uma causa que não aparece? Mas lá está o mistério.

Acho que é no terceiro andamento onde escapa pela primeira vez esse pranto, esse soluço, na parte em que os violinos parecem mais tristes e a luz fica leve e penumbrosa. As emoções, se não estão ali, na bailarina e na atriz, estão aqui, no espetador que está com elas. Porque nesta peça, tal como numa de teatro, existe também uma **viagem emocional**.

A atriz orienta a sua face para o céu, para o teto, enquanto cruza as suas mãos por baixo do ventre.

O contraponto que fornece a atriz com a sua presença dançante, no que diz respeito à bailarina, leva a peça a esse âmbito teatral. Porém, trata-se de uma teatralidade esvaziada de aquilo que costumamos considerar teatro. As emoções não estão ancoradas em situações dramáticas de conflito interpessoal. Aqui, se calhar, até poderia tratar-se da ancoragem no *intrasubjetivo* e nas **imagens interiores** que talvez guiem movimentos e gestualidade.

Eis uma possível resposta à pergunta sobre a génese de alguns movimentos: serão, por acaso, as imagens interiores da atriz e da bailarina? Coloco a resposta à

pergunta em forma também de pergunta, porque não posso colocá-la numa sentença afirmativa, dado que estamos no campo do mistério ou do enigma.

Um dos meus melhores professores, Jaume Melendres, em *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, diz-nos:

(...) l'emoció – moció, motor – és l'única cosa que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions. En altres paraules, l'emoció – a diferencia dels sentiments – és 'emotriu'. Per tot això, la feina de l'actor consisteix en primer lloc a transformar una línia d'accions (concepte dramaturgic, inscrita al text) en una línia d'emocions del personatge (concepte actoral) sobre la base que a cadascuna de les seves accions li sol correspondre una emoció distinta, un motor concret. Trobar els signes de cadascuna d'aquestes emocions és la segona fase del treball actoral: equival, en realitat, a "pintar el vent" (en termes de Da Vinci), és a dir, a representar alguna cosa que no existeix pròpiament ni a la tela ni a l'escenari (ben mirat, ningú no ha vist mai ni una emoció ni el vent) i que només podem percebre pels efectes que produeix: el vent fa que tots el llençols estesos es moguin en la mateixa direcció; la tristesa fa que totes les persones plorin. (...)»¹ (MELENDRES, 2000)

Porém, em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, se calhar, o motor são imagens internas das executantes, que produzem, em determinados trechos, expressões emocionais derivadas delas e que, sem dúvida, geram em nós outras emoções correspondentes.

Por um lado, estão as emoções que sentimos por empatia quase mimética, no que diz respeito às expressões emocionais que vemos no palco: o assombro e o êxtase da bailarina, o pranto e o compungimento da atriz, por exemplo.

Por outro lado, estão aquelas outras que derivam da conjunção misteriosa da luz, a coreografia e a música da Nona Sinfonia de Beethoven nessa gravação histórica, dirigida por Wilhelm Furtwängler. Dá-se, neste caso, uma gênese mais abstrata, mas igualmente emocionante.

Trata-se, neste último caso, disso que chamamos de emoção estética?

Aquella que l'obra d'art suscita en el seu receptor, no tan per allò que transmet, sinó per la manera gairebé perfecta com converteix el fons en forma i viceversa. Per exemple, quan ens corprèn més el virtuosisme d'un triple salt mortal que el perill de mort que corre qui l'executa. La feina de l'actor consisteix a unificar la forma del seu cos amb el fons del seu personatge a fi de convertir en dramàtica l'emoció estètica.»² (MELENDRES, 2000)

Porém, no que diz respeito a essa transformação da emoção estética em emoção dramática, aqui, nem a bailarina nem a atriz vão ter um personagem perceptível. Isto não impede que exista um fundo de impulsos e imagens interiores, e as sensações que estas podem produzir, como entidades que escapam ou estão livres de identidades e construtos psicológicos.

1. «(...) a emoção – movimento, motor – é a única coisa que move o personagem, a única causa imediata das suas ações. Por outras palavras, a emoção – ao contrário dos sentimentos – é "emotriz". Por tudo isso, o trabalho do ator consiste antes de tudo em transformar uma linha de ações (conceito dramático, inscrita no texto) em uma linha de emoções do personagem (conceito de atuação) sobre a base de que a cada uma das suas ações geralmente lhe corresponderá uma emoção diferente, um motor específico. Encontrar os signos de cada uma destas emoções é a segunda fase do trabalho do ator: equivale, na realidade, a "pintar o vento" (nos termos de Da Vinci), ou seja, a representar algo que não existe propriamente nem na tela nem no palco (bom, ninguém nunca viu uma emoção ou o vento) e que só podemos perceber pelos efeitos que produz: o vento faz com que todas as folhas se mexam na mesma direção; a tristeza faz todas as pessoas chorarem. (...)»

2. «Aquilo que a obra de arte desperta no seu recetor, não tanto pelo que transmite, mas pela forma quase perfeita como converte o fundo em forma e vice-versa. Por exemplo, quando nos impressiona mais o virtuosismo de um triplo salto do que o risco de morte que corre quem o realiza. O trabalho do ator é unificar a forma do seu corpo com o fundo do seu personagem, a fim de transformar a emoção estética em dramática.»

Aliás, a emoção como efeito psicossomático produzido por um estímulo externo ou interno, do ponto de vista aristotélico (*Poética; Retórica; Ética a Nicómaco*), segundo Melendres, «provoca uma ação-resposta inteligente (e não meras reações fisiológicas, tal como postulava Descartes)» (MELENDRES, 2000). A base das emoções, segundo Aristóteles, ao mexer-se no âmbito do comportamento, é ideológica e depende de um substrato de crenças morais e científicas determinado.

Porém, tanto a dependência das circunstâncias no que diz respeito à intensidade das emoções, como a base moral e científica que influi nelas, parecem ficar desafiadas por *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*.

As emoções surgem ou parecem surgir igual que relâmpagos, em expressões, posições dos corpos, olhadas, qualidade e carácter do movimento, incluídas as dinâmicas musicais do fortíssimo ao pianíssimo, aplicadas ao movimento. Causas e circunstâncias ficam aqui fora de serviço.

A música do espetáculo não é a música do espetáculo. Isso que, sem refletir muito podemos dizer que é a música: **a Nona Sinfonia de Beethoven**, não é só a Nona Sinfonia de Beethoven e, com certeza, não é o estímulo sonoro único e hegemónico para os nossos ouvidos. Noutras palavras: não estamos a ver o espetáculo, na ação coreográfica entre a bailarina e a atriz em conjugação com o desenho de luz e o desenho do espaço, e a ouvir a Nona Sinfonia. As intérpretes não dançam a Nona Sinfonia, a sua relação com ela é tão desafiante e misteriosa quanto a relação de contraste entre as duas mulheres.

O que ouvimos é uma amálgama de contrações e expansões entre a sonorização da respiração da bailarina e de alguns dos sons que emite, por vezes, a atriz, as percussões corporais, dos pés e doutras partes do corpo, e a gravação histórica de 1951 da Nona Sinfonia de Beethoven, em Bayreuth, dirigida por **Wilhelm Furtwängler**.

Nesta gravação histórica não só se filtra o tempo que traz consigo o arquivo sonoro, mas também a emoção registada de outra época. Podemos sentir a emoção do registo e sentir, naquelas imperfeições de uma gravação antiga, junto das tosses e outros ruídos da sala em que se registou, a presença espectral e o movimento de Furtwängler.

Aliás, até podemos saber dos tormentos e tormentas do diretor da orquestra pela sua relação com o regime Nazi. Nessa gravação histórica misturam-se vários tormentos: os de Beethoven, que já está nas últimas e que compõe a música surdo, está no final da sua vida; os de Furtwängler que, dificilmente, vai estar numa situação de conforto, dentro da controvérsia na sua oposição ao antissemitismo nazista e a sua não adesão ao nazismo, enquanto continuava na Alemanha nazi como o grande diretor de orquestra, e, posteriormente, tendo de sofrer boicote.

Furtwängler não suprime a emoção na execução musical e até parece dar-lhe um aspeto romântico.

Beethoven deixou escrito: «my tempi are valid only for the first bars, as feeling and expression must have their own tempo.»³ (BEETHOVEN apud FURTWÄNGLER, 2008: 28).

Então, podemos perceber que na gravação dessa *live performance* de 1951 se conservam as pegadas do sentimento e a expressão de Furtwängler e até, nessa presença espectral, os espaços para a improvisação e o encontro com a bailarina e a atriz de *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*.

Na compilação do CD intitulado *Wilhelm Furtwängler – In Memoriam*, há um excerto de uma entrevista ao diretor alemão, com umas palavras que considero muito significativas, no que diz respeito a aspetos que também podemos encontrar na coreografia de *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*:

3. «Os meus tempi são válidos só nos primeiros compassos, dado que o sentimento e a expressão devem ter o seu próprio tempo.»

I am told that the more you rehearse, the better you play. This is wrong. We often try to reduce the unforeseen to a controllable level, to prevent a sudden impulse that escapes our ability to control, yet also responds to an obscure desire. Let's allow improvisation to have its place and play its role. I think that the true interpreter is the one who improvises. We have mechanized the art of conducting to an awful degree, in the quest of perfection rather than of dream... As soon as rubato is obtained and calculated scientifically, it ceases to be true. Music making is something else than searching to achieve an accomplishment. But striving to attain it is beautiful. Some of Michelangelo's sculptures are perfect, others are just outlined and the latter ones move me more than the first perfect ones because here I find the essence of desire, of the wakening dream.

*That's what really moves me: fixing without freezing in cement, allowing chance its opportunity.*⁴ (FURTWÄGLER, 2004: 54)

A importância da emoção e da expressão é clara, também a de uma dada **improvisação**. Isto não quer dizer que não percebamos precisão no movimento e na coreografia, mas podemos ficar atravessados pela emoção. Isso foi o que me sucedeu a mim, no momento em que Sara Miguelote, a bailarina, no último andamento da Nona Sinfonia, eleva, de repente, o pé, de uma maneira inercial e que parece por acaso, até ficar a poucos centímetros do pescoço de Paula Cepeda, a atriz.

Há momentos em que as combinações da composição, no cruzamento e relação de elementos, atingem pontos irrepetíveis. Aliás, o pranto – os soluços – de Paula no quarto andamento, explodem contra a apoteose coral e musical da Nona Sinfonia, nessa última parte reconhecida como hino de Europa, hino da alegria, ou é uma celebração e um somar-se num chorar de alegria.

Em tudo isto, percebendo uma estrutura bem travada e uma coreografia, podemos, ademais, ser subtilmente perturbados pela **heterodoxia**. Essa que a Joana e o Hugo apontam quando afirmam tratar a dança como «locus / relâmpago paradigmático de Heterodoxia. [...] a partir da **Filosofia / Dança de Nietzsche**», e doutros filósofos e pensadores dos quais eu só conheço as repercussões vivas em *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, a obra objeto destas minhas elucubrações, inquietações, pensamentos, emoções e experiência de espetador.

Sem dúvida Nietzsche, para os profissionais das artes cénicas é uma referência incontornável e os seus textos, não só são uma fonte de conhecimento, mas também de inspiração para a criação.

Navegando pela net deparei-me com um artigo do professor de Filosofia e editor da revista *Café Montaigne*, Tomás García Mojonero (2020), em que analisa os conceitos de força, forma e tempo no pensamento de Nietzsche acerca da arte, através de Vattimo. A arte, para Nietzsche segundo Vattimo, é um pôr em movimento de impulsos que não se deixam unificar nem coordenar tão facilmente, e que, contrariamente, no seu extremado afinar tocam o patológico. Eis a aparição não só do conceito relativo às doenças, do tipo que forem, mas também ao *páthos*, a emoção intensa que uma obra de arte ou um acontecimento desperta no espetador.

A força não resolve, segundo Vattimo, na imposição de uma forma. A forma faz-se estourar continuamente por um jogo de forças muito precisas:

4. «Disseram-me que quanto mais se ensaia, melhor se toca. Isto está errado. Muitas vezes tentamos reduzir o imprevisto a um nível controlável, para evitar um impulso repentino que escapa à nossa capacidade de controle, mas que também responde a um desejo obscuro. Vamos permitir que a improvisação tenha o seu lugar e cumpra o seu papel. Acho que o verdadeiro intérprete é aquele que improvisa. Mecanizamos terrivelmente a arte de dirigir, na busca da perfeição e não do sonho... Assim que o rubato é obtido e calculado cientificamente, ele deixa de ser verdade. Fazer música é algo mais do que procurar alcançar uma realização. Mas esforçar-se para alcançá-lo é lindo. Algumas esculturas de Michelangelo são perfeitas, outras são apenas delineadas e estas últimas emocionam-me mais do que as primeiras perfeitas, porque aqui encontro a essência do desejo, do sonho que desperta. / Isso é o que realmente me move: fixar sem congelar no cimento, deixando ao acaso a sua oportunidade.»

os instintos, o corpo, a sensualidade, a vitalidade animal. Neste sentido, a arte funciona como lugar de desenvolvimento da vontade de poder, do dionisíaco.

Trago estas reflexões de Vattimo sobre Nietzsche, analisadas pelo professor García Mojonero, porque, do meu ponto de vista, respondem a isso que eu percebi quando assisti a *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*.

Aliás, acho que também têm relação com a maneira como Wilhelm Furtwängler ativava a Nona Sinfonia de Beethoven, naquele concerto de 1951 que participa na peça da Joana e do Hugo.

Podemos considerar **a repetição** de movimentos, ou a aparência de repetição, que converte esta, portanto, numa entidade de ficção, como estratégia não só de construção e coesão coreográfica, mas também como redenção no que diz respeito ao azar e ao destino trágico. Assim sendo, *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* situa-se no espaço atemporal do eterno. E nós, como participantes – como espetadores – também usufruímos, durante o espetáculo, dessa sensação de eternidade e do ilimitado ou o infinito. Então, sendo finitos, limitados e mortais, e sendo a peça efémera, vai produzir-se uma experiência contrária que nos coloca, se calhar, no papel de deuses. Aí a ação de conhecer, a cognição, adquire um patamar superior: conhecemos o infinito. Igual que, numa das suas falas, o mágico Cotrone diz que só somos infinitos no mundo dos sonhos (*Os Gigantes da Montanha* [1937]), a derradeira obra de Luigi Pirandello, que até ficou inacabada, a sua Nona Sinfonia).

É curioso como a arte, na sua dimensão mais indómita e heterodoxa, pode agitar, através de emoções e cognições, os estatismos e imobilismos das torres de defesa que construímos, tal qual acho que faz *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*, para, depois, instituir um novo equilíbrio dinâmico.

O título desta peça de dança da NuIsIs ZoBoP, como sortilégio ou **taumaturgia**, encerra metáforas de potência mobilizadora, até ao ponto de influir-nos além do próprio espetáculo.

Eis um exemplo de casualidades ou acasos, também metafóricos, e se calhar até eloquentes, na verdade que, no fundo, guarda toda brincadeira.

No dia 26 de maio de 2023, de tarde, peguei no meu carro para ir de Vigo ao Theatro Circo de Braga, para ver *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*. O dia estava tranquilo, mas, passada Valença do Minho, começou um trovão a desenhar relâmpagos espetaculares.

Como costume fazer, quando atravesso a fronteira do Minho, sintonizei no rádio a Antena 2, onde, por acaso, acompanhei em direto a transmissão da Nona Sinfonia de Beethoven, interpretada pela Orquestra e Coro Gulbenkian, sob a direção de Lawrence Foster. Assim sendo, foi uma viagem no meio de relâmpagos e com a música da Nona Sinfonia, com sobreposição de trovões. Quando cheguei a Braga ainda estava o tempo muito instável, com chuva e atmosfera carregada. Porém, pouco antes de começar o espetáculo, o céu descobriu-se e a noite fez-se com um equilíbrio, ao que – para mim – contribuiu a dança, nesse ambiente límpido e eletrizante que fica após a tormenta.

Curiosas, oportunas e metafóricas coincidências, no que diz respeito ao teor e aos efeitos de *Onde Está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*. 🌀

BIBLIOGRAFIA

Jaume Melendres, *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Institut del Teatre, Barcelona 2000.

Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1999.

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid 1997.

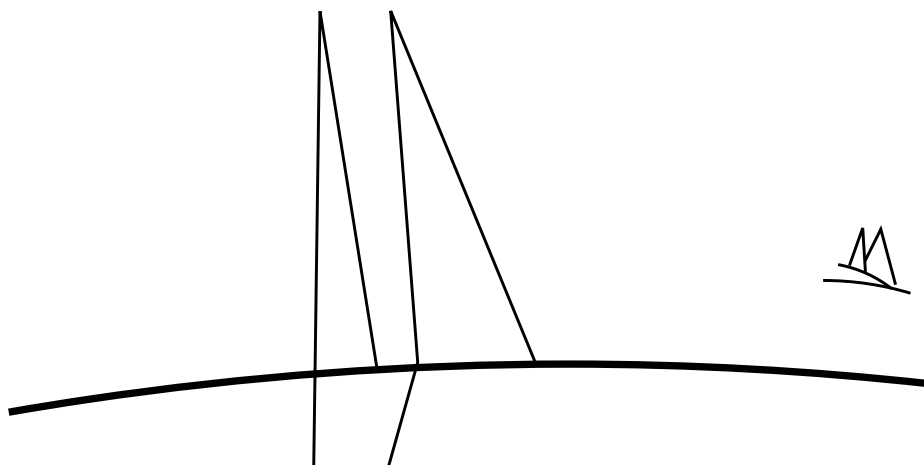
Tomás García Mojonero, «Fuerza, forma y tiempo – Apuntes sobre el pensamiento de Friedrich Nietzsche acerca del arte – II», in *Café Montaigne* (2020), <https://cafemontaigne.com/fuerza-forma-y-tiempo-apuntes-sobre-el-pensamiento-de-friedrich-nietzsche-acerca-del-arte-ii-tomas-garcia-mojonero/filosofia/admin/>.

Wilhelm Furtwängler, *CD Furtwängler, Beethoven's Choral Symphony*, (FURT 1101-1104) Tahra, 2008.

Wilhelm Furtwängler, *CD Wilhelm Furtwängler in Memoriam*, (FURT 1090–1093) Tahra, 2004.

Wer stehle
Meinend sich
aus diesem
Bund!

Freude trinken
alle Wesen
An den Brüsten
der Natur;
Alle Guten,
alle Bösen



Todo o movimento (estremecimento do) humano

Claudia Galhós

**Todo o movimento (estremecimento do) humano é absorvido
pelo silenciamento produzido pelo ruidoso tumulto do ornamento.**

Trago esta frase, que é uma adaptação de uma citação de Walter Benjamin, em *Rua de Sentido Único* (BENJAMIM, 2021 [1928]), como moldura do enunciado a que quero chegar, tomando como análise a obra *Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas* de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade para afirmar como a intensificação da experiência dos sentidos, despertados por fortes estímulos, pode trazer consigo uma densidade e um pensamento crítico interno profundo, sem que isso signifique um esmagamento ou anestesiamiento do pensamento.

A peça de dança combina essas duas dimensões, conseguindo uma superação da reacção mais superficial e puramente emocional de um êxtase sensitivo que está em consonância com a fruição cultural hoje, que espelha a vida actual, enquanto simultaneamente faz eco de um debate, que é da ordem das ideias, da organização social e política, e também artística e especificamente estética. Encontramos indícios nas muitas referências que vão sendo suscitadas ao longo da peça, sejam conscientes e matérias inspiradoras para os artistas, sejam projecções geradas pelo testemunhar e o vivenciar físico subjectivo da mesma.

A frase permite o enunciar lá dentro da peça, a matéria, a gramática, o experienciar o corpo pela dança, gerando um paralelismo entre a intensificação a que as vidas estão sujeitas hoje, como estiveram sempre de modos diversos em diferentes tempos e fora do tempo. A dança aqui em análise é uma composição simbólica dessa intensificação – logo, a dança como intensificação da vida –, mas exposta e decomposta de forma problematizada. Faz uso de um aparato de recursos artísticos complexo e fortemente apelativo aos sentidos do observador, mas expõe uma densidade que permite aceder a uma dimensão mais profunda da arte e, por via desta, do humano. Esta intensificação contém no seu significado qualidades que tomaríamos por inconciliáveis e contraditórias, mas que não são: é simultaneamente excessiva, transbordante, mínima, libertadora, reduzida, energética, contida, oprimida, esgotante. Propondo um jogo de interpretação em dueto, no seu sentido literal de ser composto por duas intérpretes femininas, serve-se dessa dualidade para destruir qualquer concepção mais redutora de lógica binária. Todas as características

enunciadas, que são apenas alguns exemplos, estão nas duas presenças performativas, de Sara Miguelote e Paula Cepeda, em *Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas* de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade.

Estas duas presenças femininas geram a aparência de serem contrastantes por diversas questões: Sara ocupa um espaço mais central e circular/angular na tipologia das acções, enquanto Paula percorre um caminho mais linear e na margem direita do palco; Sara ocupa-se por uma profusão energética de exteriorização de movimentos amplos e num ritmo tendencialmente acelerado, enquanto Paula trabalha numa quase imobilidade, na redução e na invisibilidade... Uma análise mais detalhada detecta que, na realidade, cada uma contém tudo, o seu contrário e outras variações. Decorre daqui que a descrição tentada por escrito mais não serve do que para dizer da imagem superficial, redutora, limitada dessa tentativa de traçar por escrito as linhas de superfície que iludem o apelo de afectação a quem está implicado no testemunhar o acontecimento. É preciso ir mais fundo, mergulhar dentro dela, da dança, que é vida. É preciso aprofundar o olhar, a escuta, o pensamento, os sentidos. Porque é esse o apelo e o estímulo que a dança suscita.

É num rico paradoxo que se abrem várias questões. Uma delas, que muito tem ocupado a discussão sobre a distinção entre arte e entretenimento, ou a arte ofuscante e manipuladora e uma arte exigente mesmo que entusiasmante, e em que poderemos muitos estar em desacordo, é a que enuncia a frase adaptada de Walter Benjamin: deixamo-nos levar pelo que mais se agita perante nós, em movimento, som e luz, e que nos conforta ao ser composto de um modo que pode gerar consolo ou euforia estética, de um prazer dos sentidos – esse “ruidoso tumulto do ornamento” –, um fogo-de-artifício composto que distrai, e assim “silencia”, o sentir e o pensamento profundos, apagando da nossa atenção o detalhe, a densidade, o para além do imediatamente perceptível, que é contido na dança, numa dança fundamental, que é ela mesma expressão de “todo o movimento (estremecimento do) humano”.

Falamos de dançar, que está na vida e no tempo e está simultaneamente fora da vida e fora do tempo. E que traz para os corpos fragmentos de uma familiaridade quotidiana fora da linearidade temporal, enquanto criam uma corporalidade humanamente fora do comum e do quotidiano. Nada disto é contraditório, coexiste. Este é o fulgor de *Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade. Uma peça que gera sentidos e sentir através de um jogo de colisões entre o excesso e a redução ao essencial, não propondo uma articulação entre ambos, mas vivificando uma coexistência em que excesso e redução participam da mesma unidade de sentidos, são o mesmo e são outra coisa, uma alteridade, para além desse aparente contraste.

Quase tudo aqui pertence à escuridão

Entre o espaço interior e exterior do corpo, nas esquinas, a vida, nos recantos menos iluminados do sentir, o pensamento e a dança acontecem. A vida intensamente é expressa numa dança não dançada, de uma forte e enigmática fisicalidade. Esta dança, sendo rigorosamente composta e definida ao mínimo detalhe, e informada também pelo léxico mais formal e até académico da dança clássica, não é produzida, é intermediada por um veículo do sentir que cria as condições para tornar possível exprimir dança. As bailarinas não dançam. Deixam qualquer coisa e muitas coisas nelas dançar. Esta possibilidade que se abre à expressividade, é um extravasar, ou ir além, da dança por si mesma.

Das muitas questões que a peça coloca, para além da qualidade da proposta de uma escrita coreográfica e dramaturgica, é o facto de desafiar escolas de tendências, que se têm digladiado ao longo de séculos, sobre um posicionamento estanque e hermético em que há a defesa de um cânone que é aquele que é válido artisticamente, excluindo assim todas as outras possibilidades. Nesse sentido, o trabalho de Hugo e Joana tem vindo a distinguir-se no posicionamento que, fundado num rigor formal e técnico, rearticula e combina uma diversidade de gramáticas de movimento que criam, também ao nível formal da dança, essa tal heterodoxia, aqui aplicada no seu sentido de estar para além da fixação a um dogma ou a uma doutrina.

Não é novidade a abordagem que convoca tendências provenientes de diversos territórios, culturas e entendimentos do que é dança. No caso do trabalho da Joana e do Hugo há particularidades que se reforçam e se afirmam solidamente aqui e que passam por uma articulação dessa pluralidade mas a partir de uma exigência e domínio do saber e fazer muscular físico e mental e não nessa outra via, pós-modernista, em que tudo pode coexistir com tudo quase indiferenciadamente. Em consonância com esta abordagem, há também o desafio de fazer conciliar uma estratégia de composição coreográfica aparatosa e desafiadora, para intérpretes e para público, que pode ser confundida com grandes obras operáticas – no sentido do excesso que é oferecido aos sentidos, mesmo que os recursos artísticos sejam de pequena escala, duas intérpretes, uma espaço cénico embrenhado em sombras e desenhos geométricos no chão, e a reprodução de uma música de Beethoven – quando ela é composta por uma substância que joga de forma surpreende com a natureza da percepção estética: vemos Sara Miguelote tendencialmente em movimento rápidos, saltos, quedas, contorções de braços e pernas, viragens de rosto, a boca e os olhos muito abertos, um espanto repetido até à exaustão, outras vezes de olhos fechados num êxtase orgiástico, e tudo o que parece explosão contém em si o mínimo detalhe, e o sentir mais profundo.

Esses estranhos movimentos da garganta

O jogo entre o visível e o invisível engana a excitação dos sentidos ou gera um estranho apaziguamento de uma percepção de angústia para quem vê. Tudo é aparentemente explícito. E, no entanto, tudo é ambíguo, denso e escondido. Essa é uma das grandes forças da peça.

No aprofundar da pesquisa, filosófica e prática, do que pode ser o corpo e a sua dança, este lugar de sentidos que não é dado imediatamente a uma vivência mais rasa do espectáculo, consta a importância crescente e cada vez mais elaborada que tem tomado nas peças de Hugo e Joana os sons produzidos pelo corpo, entre eles a respiração, o expelir de ar, sopros e outras emanações sonoras geradas interiormente. Entre o visível e o invisível, a dança que aqui está em causa é fortemente marcada na carne e pela carne, mas não é circunscrita a uma manifestação física ou carnal. E tudo isto é dança, movimento gerado pelo corpo que vive.

Ora, essa carne que se vê e se toca não é toda a carne, nem essa corporeidade maciça, todo o corpo. A reversibilidade que define a carne existe em outros campos, é mesmo incomparavelmente mais ágil, e capaz de estabelecer entre os corpos relações que deste vez, além de alargarem, irão definitivamente ultrapassar o campo do visível. Entre meus movimentos, existem alguns que não conduzem a parte alguma, que não vão nem mesmo procurar no outro corpo sua semelhança ou arquétipo: são os

movimentos do rosto, muitos gestos e, sobretudo, estes estranhos movimentos da garganta e da boca que constituem o grito e a voz. Tais movimentos terminam em sons e eu os ouço. Como o cristal, o metal e muitas outras substâncias, sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que a ouço; como disse Malraux, ouço-me com minha garganta. (MERLEAU-PONTY, 1964 [1959-60])

A forma do corpo desdobra-se em múltiplas acções, gestos afirmativos, persistentes. No caso de Sara, esta dinâmica é visível mesmo quando se suspende ou desmobiliza, quando cai, quando parece estar quase a desistir. Os movimentos são espantosamente precisos no traçado espacial que rasga o campo de visão do observador. A ênfase e a convicção de Paula fazem com que também ela, as duas, no seu agir, surjam como fisionomias que rasgam o espaço, mesmo por entre a escuridão em que estão muitas vezes mergulhadas.

Onde está o Relâmpago... é um território habitado por fissuras, rupturas, algumas evidentes, muitas delas imperceptíveis ao olhar. Percorrida por uma ordem, ainda que seja necessário que esta se estabeleça num caos constante, sob o imperativo da desordem da ordem, que gera uma nova ordem desordenada. Exibe a constante mutação do corpo visível, que carrega uma força e potência que é movida por um mistério interior, gerado na invisibilidade. Talvez esteja nesta dimensão simbólica a atracção pela escuridão, que marca muito a peça.

Um dos enigmas da obra, como muito do trabalho dos últimos anos feito em dupla por Hugo e Joana, talvez seja o equilíbrio precário que faz entre o abstracto e o figurativo, sendo que o figurativo é fugidio e dissolve-se ainda mais rapidamente (principalmente nesta peça) do que a já veloz velocidade da efemeridade inerente às artes vivas. Esta é mais uma questão antiga da dança: a da relação entre o real e o imaginado, o abstracto e o concreto, o artificial e o natural... Enquanto espectadora, a questão foi-me suscitada aqui pensando em Cunningham, mas de modo muito diverso do que fazia Cunningham, o maior desafiador da defesa da dança do movimento puro, abstracto, mas que se confrontava inevitavelmente com a evidência dos limites do abstracto perante a superfície da pele dos bailarinos que dançam. Toda a abstracção se desfaz na humanidade da presença daqueles corpos. Não era possível escapar ao humano. E, assim, não havia como escapar a uma projecção de empatia sobre uma familiaridade que acabava por ter algo de representação do humano, não sendo esse o vocabulário usado por Cunningham.

Desaprender o visível. Desapego e afectação.

Cunningham e Cage iam além do querer um espectador que completasse a obra de arte, que fica em aberto. Deixavam essa opção ao critério de quem testemunhava. O que realmente com convicção reivindicava Cunningham era que o espectador visse, olhasse mesmo para a dança, escutasse, mergulhasse nela e implicasse os sentidos e o pensamento. Isso era mais importante do que qualquer tentativa de descoberta do que podia ou não significar. Aceitar um mistério e valorizar, absorvendo plenamente todos os seus elementos, sem reduzir a um sentido claro e único o que é partilhado diria que é também o território onde se posicionam os corpos da dança de Hugo e Joana.

No caso de Cunningham e Cage, defendia Cunningham que a sua obra imitava a natureza na forma como esta opera. Ou seja, imita «o modo como a natureza abre um espaço e põe muitas coisas nele, pesadas e leves, pequenas e grandes, todas

sem relação entre si, no entanto cada uma afectando todas as outras» (VAUGHAN, 1999). Neste sentido, também *Onde está o Relâmpago...* remete-nos para a vida e para o mundo, a sua mecânica interna, situando-se fora da vida e do mundo.

Em tudo o resto é muito diferente a abordagem de Hugo e Joana da de Cunningham – reconheço uma exigência e rigor na entrega e no desempenho físico dos intérpretes que se manifesta de modo diverso nos dois casos. Não há nada nesta dança – de Hugo e Joana – de velocidade e leveza ou precisão sobrenatural. Há uma atmosfera de dilaceramento. Há peso, há gravidade, há atracção pelo chão, mesmo quando o corpo se projecta, projecta-se consistente, com esforço, carregando tudo o que é e que o compõe e todo o mundo em redor no mais pequeno e no maior movimento.

É curioso pensar como uma ideia aparentemente semelhante tem implicações tão distintas e produz efeitos tão radicalmente diferentes. Cunningham, cruzando a técnica clássica do ballet com a flexibilidade do torso da dança moderna, pedia aos seus bailarinos que colocassem o peso em baixo. De modo muito diverso, o chão e a parte do corpo mais próxima ao chão sustenta a energia e as diferentes grafias de movimento das duas intérpretes de *Onde está o Relâmpago...*. Mas há muitas diferenças. No caso de Sara, a parte inferior do corpo por vezes é o tronco, quando o corpo se inverte e o tronco e os braços ocupam o espaço mais próximo do solo. No caso de Paula, a sua constante verticalidade prende-a ao chão, como uma raiz profunda de uma árvore, quase enterrada sob o solo, mas esse recolhimento e enraizamento desprende-a para uma dimensão de fé, imaterial, de um etéreo mágico.

A tudo isto, crescem as muitas variáveis com que Hugo e Joana inventam (recombinação e reorganização) uma nova linguagem de dança, ampliando o léxico, variando a combinação dos ritmos e pontuações, imagens-sons, prefixos ou fonemas anatómicos, derivações semânticas, alterando a sintaxe. Qualquer coisa nestes corpos e nesta dança desafia a uma reaprendizagem de ser uma outra memória, que passa pelo corpo e que cria rupturas e fissuras ao discurso verbal da dança, no narrativo, no poético e no filosófico... Pede uma procura num outro lugar, fora dos dicionários das línguas fixadas por escrito, de outras organizações de palavras que correspondam às imagens e à experiência da vivência dos corpos que surgem amplificadas e intensificadas nesta peça, entre o orgásmico, destruidor, sacrificial. Prazer e dor. Sara e Paula caminham ambas até à exaustão.

Tudo o que suscita algo de familiar, desaparece-se dos seus referentes e torna-se algo mais do que eles. A transmutação vai ao ponto da abstracção, reafirmando uma contradição frutífera, que é a de um radical humanismo e é de uma radical abstracção. E ambas convivem sem se perder uma à outra. Os gestos, as expressões dos rostos, a respiração audível, toda esta composição coreográfica faz parte de um mundo vivente ou de um léxico coreográfico que consta de diversas escolas artísticas e de pensamento. A combinação de todos os elementos, dilui os seus rostos expressivos e gera o paradoxo de se tornarem abstractos. Aqueles corpos são desaprendidos para o confronto com uma ruptura. «Desaprender o visível para aprender um novo visível: entre os dois, corte e continuidade.» (GIL, 1997). Empreendimento ambicioso, este de que fala José Gil, no livro *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*.

José Gil escreve a propósito daquele que considerava um período privilegiado da história da pintura do século XX, o do nascimento da arte abstracta. Com *Onde está o Relâmpago...* estamos aqui novamente. “Aqui novamente” é um novamente de modo novo, diferentemente. Isto é novo, é novamente novo, por isso diverso. Está em acordo com a circularidade temporal – ou a não linearidade temporal, ou uma ruptura com a ideia de tempo ou um fora de tempo – que marca também a peça. Estamos num outro lugar nesta dança. Aqui também, numa outridade da forma,

pulsa esse «instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção», que escreve ainda José Gil, «é um momento de caos».

Este caos é uma força interna geradora do movimento e é a ressonância que nela reverbera o sentir do mundo e os ecos que se repercutem expandidos para além do mundo. Ardor interior. Delírio. Perturbação. A dança transporta múltiplas manifestações do sentir da vida humana, que se expressa nas trevas e nessa escuridão – manifesta no espaço cénico –, que se debate para revelar a autenticidade que existe na representação do mundo e que assim, ao se tornar mais íntimo e familiar, se desapega do íntimo e do familiar e se torna estranho e enigmático, com a morte a rondar por perto.

Há tantas histórias nesta dança. Há tantas danças nesta história. Há tantos corpos. E há várias camadas de leitura, que vão surgindo em paralelo, ao mesmo tempo que se cruzam e geram paradoxos. Nesta peça em particular, destas várias dimensões, e das muitas fricções e tensões que cria, há uma que se torna imediatamente evidente, e que passa pelo contraste entre o desempenho muscular e gramatical dos corpos, passíveis de leituras puramente coreográficas, e a imposição de um presente-passado, uma temporalidade concreta, sublinhada duplamente: a gravação da interpretação ao vivo da Nona Sinfonia de Beethoven, em Berlim, em plena II Guerra Mundial, com a memória sonora do público a entrar por entre o registo áudio da orquestra dirigida pelo maestro Wilhelm Furtwängler.

O contexto é o dessa Alemanha da II Guerra Mundial, nazi e holocausto, Hitler. Contexto onde fervilha a discussão em redor das posições antissemitas do maestro e da sua concordância, ou não, com o nazismo. Os factos e as opiniões históricas apontam em direcções opostas. E em cena, ganha vida o aparente contraste. Importa repetir: o aparente contraste. Entre a bailarina em constante movimento e, descentralizada, a da intérprete quase imóvel. Se observarmos para além desse visível imediatamente dado aos sentidos percebemos que ambas executam uma acção contínua. Mais exteriorizado e estridente no caso de uma e quase invisível no caso da outra. Mas estes diferentes percursos conduzem as duas à exaustão. E ambas persistem numa resistência emocional e física. Esta é uma peça que vive no limite sobre o controlo e a liberdade, uma questão com que a dança tem trabalhado muito, e que aqui é a forma e o conteúdo da própria obra.

Das perturbações fisiológicas das entranhas

Esta história faz parte das histórias do mundo. Esta história faz parte das histórias da dança. Faz parte das histórias do corpo e das histórias do pensamento. No corpo das bailarinas, e nesta dança, está uma questão que permanece em tensão, aqui reformulada, que tem tido diferentes respostas e estados de desequilíbrio ao longo dos tempos: a dança como espaço de liberdade, a arte como espaço de liberdade, o corpo como espaço de liberdade, e o mesmo no seu correspondente oposto convivem aqui. Uma das formas de disciplinar é também entreter os sentidos. Os grandes aparatos espectaculares que exaltam e movem multidões numa adesão delirante. Egos sem limite. Voltamos ao ambiente de Berlim nazi, e a idolatria de Wagner por parte de Hitler. Esta questão é-me suscitada por uma abordagem da visceralidade e da carnalidade presente na dança de Hugo e Joana.

Há latente nesta peça, como em outras de Hugo e Joana, a dimensão fisiológica e sexual, que aqui tem contornos específicos. Na fisiológica remeto, para já, para a relação de Nietzsche com Wagner, o do repúdio fisiológico, que não desejo desvincular do repúdio estético. Ambos podem ser sentidos nas entranhas e revolver estômagos.

As minhas objecções contra a música de Wagner são objecções fisiológicas: para quê mascarar-las primeiro com fórmulas estéticas? A estética até não é mais nada do que uma fisiologia aplicada. O meu 'facto', o meu petit fait vrai, é que já não respiro facilmente, assim que essa música age sobre mim; que, imediatamente, o meu pé se zanga com ela e se revolta: ele tem necessidade de ritmo, de dança, de marcha – ao som da Marcha do Imperador de Wagner, nem mesmo o jovem imperador da Alemanha é capaz de marchar -, ele exige da música, antes de mais, os prazeres que residem no bom caminhar, marchar, dançar. Mas não protesta também o meu estômago? O meu coração? A minha circulação sanguínea? Não se perturbam as minhas entranhas? Não enrouquecerei inesperadamente com isso?... Para ouvir Wagner, preciso de Pastilles Gerandel... E, assim, pergunto a mim próprio o que pretende realmente todo o meu corpo da música em geral. (NIETZSCHE, 2001 [1889])

E aqui estamos novamente na frase introdutória que cita, adaptado, Walter Benjamin: Todo o movimento (estremecimento do) humano é absorvido pelo silenciamento produzido pelo ruidoso tumulto do ornamento. Num texto de contestação da obra de arte total propagada por Wagner, Bertolt Brecht insurge-se contra qualquer ideia artística que implique um processo de fusão, defendendo que essa rejeição se estende ao espectador, «que é também lançado para dentro do caldeirão e se transforma numa parte passiva (sofredora) da obra de arte total».

Diz Brecht: «Devia voltar a combater-se este tipo de bruxaria. Qualquer coisa destinada a provocar hipnose acaba por induzir uma embriaguez sórdida ou criar nevoeiro; é preciso acabar com ela.» (BRECHT, 1930)¹. Brecht vai ao ponto de comparar os comícios de Nuremberga a uma grandiosa ópera wagneriana. O que importava era criar uma des-unidade de todos os elementos intervenientes na obra para preservar a liberdade perceptiva do espectador, evitando os facilitismos anestésicos da identificação emocional, a adesão acrítica a um ilusionismo brilhante e impactante que desmantela o pensamento, e a suspensão voluntária da descrença. Cunningham fez isto de modo diverso. No seu caso, a abordagem da dança abstracta é o garante de um distanciamento que retira qualquer risco de engano ou anestesia mental.

Vivemos num tempo em que impera uma lógica de consumo cada vez mais desenfreada. O inebriamento e a diversão de massas, sem espessura nem conteúdo significativo, oca, é o nosso fogo-de-artifício operático de Wagner – e talvez pudéssemos aqui desenvolver as consequências relativas à emergência de radicalismos e o ressurgimento de políticas de extrema-direita. O mesmo diagnóstico pode ser feito para a dança mais impactante. O lugar da dança de Hugo e Joana, não abdicando de um léxico fundado no movimento puro, mas aliado a um trabalho profundo de pensamento, literário e filosófico, que de forma des-unificada atravessa a obra e a dança das bailarinas, cria um novo modelo que faz uso da mestria das grandes composições orquestrais, no sentido de geradoras de impacto impressivo para quem testemunha a obra de arte, neste caso focadas na gramática da dança, mas mantém presente toda a sua dimensão interior, significativa e fundamental, que simultaneamente preserva um distanciamento crítico do espectador.

A peça mantém uma constante pressão, sem respiração ou release, numa extravagância de ritmos nos dois extremos da escala, o que aliás faz eco de como era muitas vezes descrita a música de Furtwängler, que é partilhada pelos dois corpos em cena. A tensão permanente, sustida num grau de poder de catástrofe, sugere a desumanidade de uma extrema humanidade desesperante – o que também pode encontrar

1. O ensaio surgiu primeiro juntamente com o texto da ópera de Bertolt Brecht e Kurt Weill, *Rise and Fall of the City of Mahagonny*, estreada em 1930, em Leipzig.

algum eco nos debates que hoje persistem sobre o papel do maestro favorito de Hitler, se seria um nazi ou um resistente do nazismo que decidiu não sair da Alemanha para que a música pudesse ali existir. Ainda hoje o debate se mantém, há quem o acuse de ligações ao nazismo e, em sentido contrário, há quem sublinhe o valor da sua resistência, por ter decidido não sair da Alemanha. É o que propõe o musicólogo Richard Taruskin, ao afirmar que a hipótese que a grandiosidade em redor de Furtwängler não deve ser considerada apesar da situação histórica em que se situa mas por causa dela, no sentido de que o maestro e os seus músicos trabalhavam «como se não houvesse amanhã» (TARUSKIN, 2019). Essa intensidade e essa entrega que aproxima de um abismo que é visão de morte é algo que se pressente e atravessa os corpos destas duas intérpretes. Elas estão presentes numa entrega como se não houvesse amanhã.

Nesse constante jogo de espelhos e labirintos (curiosamente o espelho é um elemento cénico cuja presença se repete nesta peça) de um encadeamento de paradoxos, há mais este, talvez banal na sua leitura literal, mas que consta do facto de a Nona Sinfonia de Beethoven ser um hino à alegria. Alex Ross, autor de *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, escreveu também sobre a música de Furtwängler que «as suas gravações tornam desconcertantemente claro que a humanidade é uma condição neutra, capaz de abarcar beleza e horror ao mesmo tempo» (ROSS, 2019). Também serve para o convívio entre tais extremos opostos como felicidade e horror, vida e morte, que coexistindo numa intensidade – seja na carne vivida, seja esteticamente na arte – geram uma terceira existência, que supera a lógica binária, e que se constitui enquanto entidade ela própria, alimentada por todas as contradições. É desse temperamento e dessa intensidade angustiante e eufórica, sacrificial e reabilitatória, que vive *Onde Está o Relâmpago...*

Aqui chegada, proponho um passo ao lado na análise da obra. Entremos no espectáculo de sentidos abertos e disponíveis para o que vamos recebendo. É um segundo movimento de mergulho sobre essa camada aparentemente mais abstracta, no sentido do léxico coreográfico e da composição do movimento, em articulação com todos os outros elementos que compõem o espectáculo – música, luz, desenho do espaço.

Que dança, que corpos, e que bailarino diz de que mundo?

Onde Está o Relâmpago... toma referências, reorganizando num novo sistema coreográfico abordagens alternativas ao cânone ocidental. Neste universo amplo encontro, como testemunha, a ressoar no meu corpo no público, sinais de outros contextos onde o corpo foi colocado no centro, seja pela exploração das suas capacidades ginásticas e olímpicas, seja pelas conotações sexuais e de sedução, tendendo para um conflito entre forças paradoxais que se jogam entre o entretenimento e o adestramento, a instrumentalização, a opressão, a repressão e a violência, mas também o prazer, o desejo, a rebelião, a resistência, a insurreição. Em todas as suas expressões, coloca-se a questão da liberdade. E a heterodoxia, entendida num sentido mais coloquial de posicionamento fora de dogmas, surge aqui como a possibilidade de uma alternativa que não resolve as tensões mas que reivindica uma consciência de que há vias plurais de ser e de expressividade que não sejam conformes com a corrente normativa, oficial, instituída. É de todos estes dilemas e de todas estas tensões e libertações que se alimentam os dois corpos femininos de “Onde está o Relâmpago....”

Numa primeira impressão, “Onde Está o Relâmpago...” pode ser visto como um exercício erudito e tecnicamente desafiante de uma performance de dança, onde a

gramática utilizada é muito ampla e faz eco de várias escolas e tendências artísticas, algumas até possivelmente contraditórias na forma como utilizam diferentes partes do corpo como centralidades do movimento, a diferente localização de esforço e de pressão muscular e de resistência. Mas no seu todo, é ainda mais expandido o problema que é colocado ao corpo que dança: Que corpo? Que dança? Ou, recuperando Nietzsche na sua relação fisiológica à música de Wagner, perguntar a mim própria o que pretende realmente todo o meu corpo da dança em geral? Desde já desvança-se a expectativa, que não virá uma resposta a esta questão, mas acompanha-a uma convicção de que o corpo que dança transporta vivências e saberes que se aplicam na arte que vêm de territórios muito distintos, da vida, do desporto, da construção social, da vivência da intimidade, da censura, da pressão política. Estas dimensões são muitas vezes desconsideradas, e todas elas senti serem suscitadas na reacção do meu corpo, emocional, intelectual... a “Onde está o Relâmpago...” Com elas, surgem questões relacionadas com a convenção do que é correcto, em termos de comportamento humano, o que é reconhecido como artístico, o que é legitimado, o que é expressão de liberdade, opressão ou instrumentalização nas formas de expressividade do corpo na sociedade, na arte e no desporto.

Diz Marion Kant (autora de *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*):

Desde a Renascença, a dança e o desporto formaram a base do comportamento ético e correcto. Ambos oferecem uma moldura dentro da qual as normas sociais podem ser ensinadas e reproduzidas. Os académicos frequentemente concentraram-se ou na história e na estética da dança ou na ginástica mas negligenciaram a proximidade de ambas as formas. (KANT, 2011)

Marion Kant fala da construção de um novo “corpo alemão” associado à emergência de nacionalismo e fascismo. Com ela encontramos uma resposta possível para as questões “que corpo?” e “que dança?” muito circunscritas a um tempo e uma cultura e também muito contestadas, mas que nesta análise é importante para dar a escala da problematização do que estamos a interrogar quando falamos de dança e dos seus corpos, que me foi suscitada pela peça.

De Friedrich Ludwig Jahn, que desenhou o primeiro Sistema de movimento nacional e patriótico em 1816, no Die deutsche Turnkunst, ao mestre de dança Franz Anton Roller, o professor de ginástica Adolf Spiess, ou os gurus da dança como Rudolf von Laban e Mary Wigman, é demonstrado como a distinção entre a dança e a ginástica foi constantemente renegociada; e defende que o século XX da dança moderna desenvolveu-se a partir da ginástica e do Turnen do século XIX. A dança pretendia revolucionar fisicamente e esteticamente a sociedade alemã e incorporar conceitos espaciais e sequências de movimento que os sistemas da ginástica já exploravam. Através das suas concepções de movimento no tempo e no espaço, a dança e a ginástica criaram uma prática física moderna e revolucionária para a nação alemã. (KANT, 2011)

O corpo, de forma literal ou inerente à sua condição, carrega uma ideologia e é político. A dança, assim como as práticas de culto do corpo, rituais sociais de expressividade do corpo, ou correntes de ginástica rítmicas ou de competição fazem todas parte deste mundo e trazem questões que, no meu olhar e na minha escuta, são convocadas nesta obra de Hugo e Joana. Reafirmo, por exemplo, a questão da liberdade do corpo.

Quando Mary Wigman, em 1913, viaja até ao Monte Verità para se juntar à troupe de Rudolf von Laban, ela encontra uma forma de dança mais conectada com a natureza, uma forma de dança que é também uma ginástica, baseada no movimento orgânico, e em princípios de tensão e relaxe. Estava em criação, naquela comunidade reunida na natureza, um novo estilo de dança e um novo tipo de bailarino. Laban deu o nome de Teoria da Harmonia do Movimento à sua filosofia da dança, e organizou-a em escalas de movimento, em que todos fluíam sem esforço de uns para os outros como se nascidos uns dos outros. Mary Wigman conta que «os nomes dos movimentos eram atribuídos de acordo com o valor da dinâmica: orgulho, felicidade, ira...» (WIGMAN, 1973).

A partir de *Onde está o Relâmpago...*, e problematizando os corpos e as suas danças, questiono o que é a dança, valorizando modalidades de movimento e expressão do corpo que não são entendidas como técnicas com dignidade artística e estética. Há toda uma amplitude de gestos, do olhar como em permanente movimento no caso da Sara, de olhos ora abertos ora fechados, assim como a boca, e os olhos quase sempre fechados da Paula e com uma micro-dança própria, que são partes constituintes dessa teia mais complexa do que é a dança, que também torna visível movimentos de órgãos internos, por exemplo por via do som – que aliás tem estado presente noutras obras da dupla e que aqui é usado de forma muito cirúrgica e diferenciada nas duas presenças em cena. O silenciamento, o abafamento, o recolhimento interior fazem também parte deste léxico. E têm uma expressão imagética e sonora exterior.

No corpo das bailarinas, e nesta dança, está uma questão eterna em tensão reformulada que tem tido diferentes respostas e estados de desequilíbrio ao longo dos tempos: a dança como espaço de liberdade, a arte como espaço de liberdade, o corpo como espaço de liberdade, e o mesmo no seu correspondente oposto. Ambas as correntes convivem aqui. Talvez não seja também por acaso que esta música particular de Beethoven imprime o tom a uma alegria que é celebrada na vivência do seu contraste. Num tempo de pandemias, guerras, novas ameaças à liberdade, aqueles corpos abalam-nos ao lembrar a tensão constante em que vivemos e que faz parte do contrato social precário que estabelece os valores das relações que temos uns com os outros e a integridade de cada uma das nossas identidades e dos nossos corpos. Há realmente espaço para a liberdade na dança? Nos corpos? Importa salvaguardar o pulsar desse movimento (estremecimento do) humano e não permitir que seja absorvido pelo silenciamento produzido pelo ruidoso tumulto do ornamento. ✎

BIBLIOGRAFIA

Alex Ross, «The Disquieting Power of Wilhelm Furtwängler, Hitler's Court Conductor», in *The New Yorker*, 2 de maio de 2019.

Bertolt Brecht – Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Universal Edition, Viena 1930.

David Vaughan, *Merce Cunningham*, Charta, Milão 1999.

José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*, Relógio d'Água, Lisboa 1997.

Marion Kant, "Approaches to Dance (2): Influences", in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 29, no. 2 (inv. 2011) 246-150.

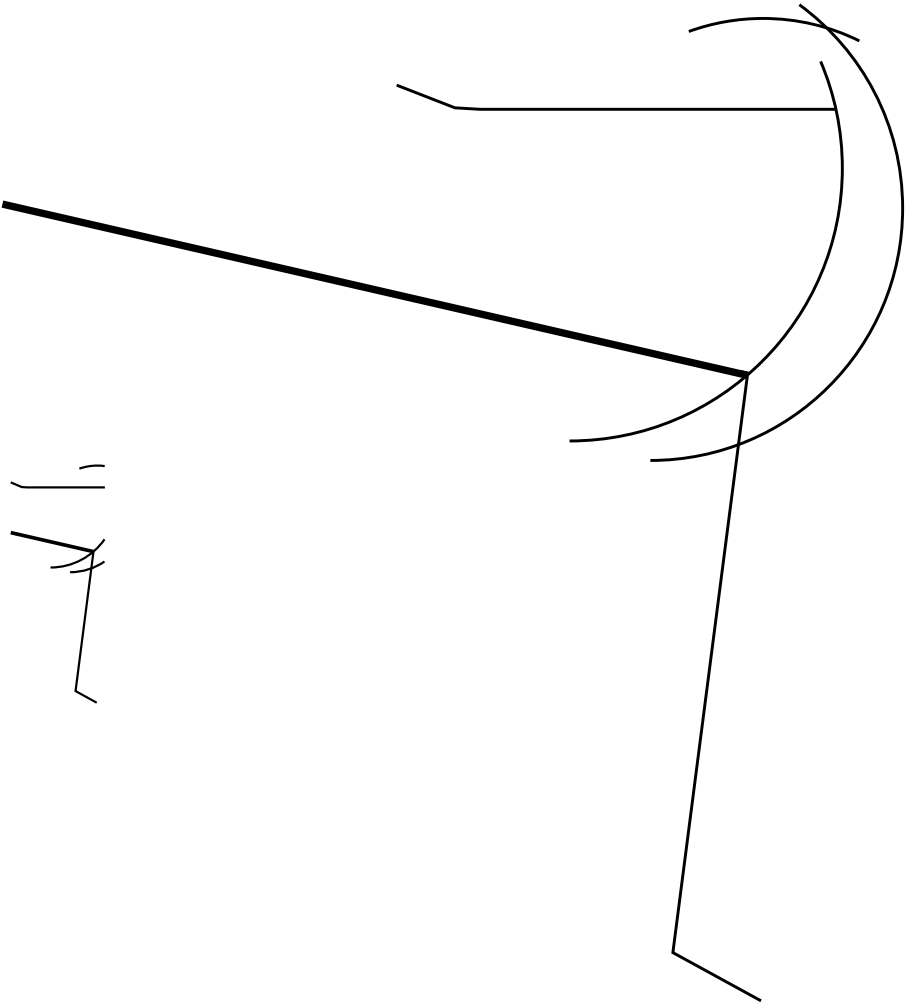
Maurice Marleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964.

Mary Wigman, *The Mary Wigman Book, Her Writings*, ed. Walter Sorell, Wesleyan University Press, Connecticut, 1973.

Friedrich Nietzsche, «Nietzsche contra Wagner», in *Correspondência com Wagner*, trad. Maria José de La Fuente, Guimarães Editora, Lisboa 2001.

Richard Taruskin (CD), *Wilhelm Furtwängler: The Radio Recordings, 1939–1945*, 2019.

Walter Benjamin, *Rua de Sentido Único/ Crónica Berlinense/ Infância Berlinense por volta de 1900*, Relógio d'Água, Lisboa 2021.



A Dança dos Conceitos

Rui Lopo

A poesia é mais filosófica do que a história.

Aristóteles

Este texto é composto por três partes, que na verdade apresentam três textos diferentes. Numa primeira parte procurámos reflectir, de forma associativa e algo lúdica, sobre os conceitos propostos pela peça *Onde está o Relâmpago que Vos Lambeirá as Vossas Labaredas?* Esta reflexão toma a forma de notas soltas de leitura sobre os autores e os conceitos convocados tendo em conta as quatro conversas organizadas por NuIsIs ZoBoP em torno desta sua produção artística ao longo de 2023. Cada um dos conceitos mereceria muito mais detido desenvolvimento, pelo que aqui apenas lográmos esboçar uma sua sucinta proposta de delimitação semântica e de articulação, em clave tangencial e não técnica. Como se verá, na nossa leitura, todos os conceitos propostos partem de ou implicam uma problematização da ideia de *tempo*. Na impossibilidade de os aprofundar e de explicitar os modos como se articulam, decidimos, para já, deter-nos no pensamento de Eudoro de Sousa. Para isso, compulsamos aqui um seu texto de 1946 (SOUSA, 1946), que não foi coligido na edição das suas obras reunidas e que nos parece poder contribuir para o debate em que estamos inscritos. De seguida, procuraremos mostrar, agora já de forma hermenêutica, ainda que esquemática, como a teorização eudoriana do tempo, da história do pensamento, das relações entre religião e historicidade, mito e drama, parte não só da sua reflexão sobre a cultura grega arcaica e antiga, mas também dos seus diálogos com Agostinho da Silva no sentido de uma redefinição do *filosofar*.

I. Locus/Relâmpago

Em primeiro lugar, há que assumir uma experiência de estranheza. Fomos e somos confrontados com uma investigação artística ou criação investigativa, em torno da expressão corporal possível em torno da nona sinfonia, de Beethoven, por Furtwängler interpretada, assumidamente animada, mais que orientada, por conceitos tão diversos como o *Eterno Retorno*, de Nietzsche e Raul Proença, a peculiar ideia de *mitologia*, concebida por Eudoro de Sousa, a noção de *paradoxo*, tal como ela é manejada

por Agostinho da Silva, e ainda a *heterodoxia* de Eduardo Lourenço. O historiógrafo das ideias e o hermenauta dos textos e discursos é por temor e tremor neste instante, de múltiplo embate, avassalado. O mais prudente neste momento seria escolher um conceito, um autor, um texto. Assumir limites de pensabilidade que, ainda que constriam, não estilhacem a mente. Todavia, é no espírito do *ensaio* que aqui nos situamos, neste primeiro momento em que somos convocados para participar de uma experiência que se situa na intersecção mais vivida que demonstrada, mais intuída que conceptualizada, destas noções. À poderosa abertura que o *ensaio* nos permite, há que apontar a sua virtualidade semântica extra-literária: o *ensaio* significa tentame, mas também repetição, ante-arremedo, projecto e projecção, preparação, exploração, esboço, jogo diferencial de errar e reemprender, o mesmo mas novo e diverso. O ensaio difere e diferencia, no sentido em que adia e diversifica, mas também antecipa, porque antes adiou. À *excessividade caótica* teorizada por Eudoro de Sousa poderemos agora recorrer. Como se a multiplicidade nocional nos situasse num território de nenhures, tanto mais vazio quanto mais germinal de possibilidades significantes. Por outro lado, a noção hermenêutica de *constelação* pode também ser-nos operativamente fecunda para estabelecer laços semânticos entre estas noções. Esta noção sugere-nos uma metodologia: Aquelas estrelas formam um conjunto para mim, parecem um animal como um urso ou um touro. Formarão aquelas estrelas que no céu nocturno contemplo um real conjunto? Terão sido conjuntamente formadas ou criadas? Encontram-se todas à mesma distância de nós, que as observamos e persistimos em agrupar e conceber como uma unidade, ou nada disso? Não será mera ilusão pretendê-las formativas de uma possibilidade de agrupamento significativo? É por hábito de pareidolia projectada ao mundo das ideias que tudo teimamos em agrupar em totalidades unitárias? Desocultar a intencionalidade dos conceitos que se agrupam é o trabalho do hermenauta. Tentemos então empreender a seguinte atitude (ainda pré-conceptual), após a estranheza e o espanto já declarados. Como não entrar em osmose ou *sympatheia* com o processo criativo deste projecto coreográfico? Neste sentido, teremos de assumir, numa certa dimensão de subjacência teórica, a solidez destas noções e das inter-relações que elas supõem, sugerem e estimulam. Assim: a escolha certa da noção de *locus/relâmpago* (no texto de apresentação da proposta artística) dá bem conta da situação radicada que se assume, a par da radical insituação proposta. O sinal de ligação ou grafema de cópula entre os dois elementos deste par semântico dá a pensar: a barra foi preferida ao mais convencional hífen porquê? Que articulação outra aqui se propõe? Que tapete nos estão a puxar? O do coloquial modo de enunciar a retirada de consistência da noção acabada de ser utilizada? O *locus* não pode ser dito sem ser também *relâmpago*? Seja esta a intencionalidade semântica da escolha desta específica ligatura. Sentimos, sem precisarmos de ver, a presença do Teixeira de Pascoas do *Bailado* (1921) e de *São Jerónimo e a Trovoada* (1936). Talvez se queira dizer que só há espaço quando há brecha iluminante, que o lugar imediatamente devém clarão, que o *locus* só pode ser pensado como algo mais do que o lugar quotidiano: situação e radicação mas também fundamento e abertura, como o *locus amoenus* da literatura bucólica e de retiro espiritual ou a clareira heideggeriana. Por outro lado, completamente, o *locus* é também relâmpago, ou lugar onde este, proverbialmente, só cai uma vez, ou lugar relâmpago, sendo o próprio lugar dado num instante extremo o próprio raio que dissipa as trevas e o clarão que na sua mesma efemeridade desvela o que nas sombras estava, o que sombrio era e assim nos afrontava: assim se abrem clareiras de possibilidade, sínteses, lugares-clarão, sítio e movimento de luz, palco atingido pelo cénico *desenho de luzes*, palco onde se *ensaia*, se a definição de Montaigne de *ensaio* nos serve para contribuir para a responsabilidade pensante desta convocatória.

Locus/relâmpago: Esta cópula sob a forma de uma tipográfica ligatura tem fun- das consequências e não é inédita nem inocente. Raul Leal, autor já aqui evocado e encenado, ensaiara novas ligaturas, aglutinando conceitos com hífenes, travessões, barras e outros dispositivos tipográficos curvos para expressar a possibilidade de hibridizar ou confundir noções, por um lado sugerindo articulações teóricas ainda impensadas, e sínteses (ou modalidades de síntese) nunca antes intentadas entre noções, por outro sugerindo no leitor a própria Vertigem da experiência das impos- síveis simultaneidades lógicas contraditórias e paradoxais. É assim coerente que Raul Leal seja propugnador de um modo de pensar que se autodefiniu como *hibridis- mo* e *confusionismo*. O *locus/relâmpago* onde coabitam estas noções é uma clareira em que se encena um ritual. Talvez um bailado que imite o movimento já não de estrelas consteladas, mas de noções por constelar. Num clarão que desoculta o que era já de si, em si e para nós uma brecha, uma irrupção de descontinuidade explicitada numa temporalidade fluida, linear e calendária falsíssima e aqui denunciada: o *locus/re- lâmpago* é também o momento certo e o tempo oportuno, o *kairos*. Se, num sentido, este *locus* é donde a filosófica fortaleza é atacada, noutra sentido, é onde a filosofia se revela a si própria como intervalo, hiato, interstício e, constitutiva e inelutável relação com o seu não-ser, o seu *exterior*. A dança dos conceitos é assim exterior e interior à Filosofia. Anterior, simultânea e posterior. Se está dentro, está a dirigir-se para dentro e para fora; se está fora, dirige-se para fora e para dentro. Cada vez que se faz filosofia vemos as suas fronteiras dissiparem-se ou, pelo menos, alargarem os seus *limites*, que se tornam *limiaries*, na linguagem de Eudoro de Sousa, pensador dos correlativos conceitos de *horizonte* e *complementaridade*.

Do Ensaio à Heterodoxia

É só como *ensaio* que propomos articular estes conceitos. O ensaio supõe uma atitude teórica (com claras consequências práticas) de relativização metodológica e epistemológica do que se fez. E em Portugal é António Sérgio, Joaquim de Carvalho, Sílvio Lima, em *Ensaio sobre a Essência do Ensaio* (1944), Agostinho da Silva com *Glossas* (1934, 1945), *As aproximações* (1960) e *Considerações* (1944), e Eduardo Lourenço que nes- sa senda prosseguem. Procurando pensar, assim, nexos e articulações constelantes entre as noções assumidas, comecemos por convocar brevemente o sentido de *hete- rodoxia*, tal como Eduardo Lourenço o formulou. Num primeiro momento está claro que se apresenta como um necessário contraponto dialéctico ou perspectivístico à ortodoxia, isto é, a um dado consenso, dogma ou certeza conjuntural. A polissemia do conceito de *ensaio* parece dialogar bem com a do conceito de *heterodoxia*. Primei- ro, *Heterodoxia* surge como um lugar de síntese inconclusa e inconcluível, mais aglu- tinação de movimentos tensionais que concatenação definitiva de componentes ele- mentares, mas também como lugar de liberdade e impulso de *fuga* – e que melhor metáfora musical do que esta para dar conta do movimento perpétuo da dança e de seu ensaio? Esta dimensão de *fuga*, ínsita na heterodoxia, deve ser entendida como evitação deliberada e consciente dos sistemas que em cada momento se manifestam em presença e oposição. Heterodoxia é *consciência da pluralidade*. Os sistemas podem até estatuir-se como aporéticos ou definitivos, mas a visão equânime da heterodoxia permite perspectivar tais contraditórias aporias como válidas em sua relatividade. Prosseguindo este exercício, a heterodoxia aparece também como um lugar de diálogo interior infindo e irresolúvel (que numa visão apenas biográfica e de história cul- tural da obra de Lourenço coincidiria com o embate entre marxismo e catolicismo)

entre todas as díades possíveis, todos os dilemas filosóficos devêm diálogos infinitos e é na assunção da sua irresolubilidade e do cariz infinito do processo de respondimento que se evitam todas as cristalizações do pensar, mantendo o movimento sempre em acto de distanciamento constante do niilismo ou do dogmatismo, que sempre espreitam, nos assombram e acometem, por vezes sob a forma de uma *tentação de unidade*, cuja recusa constitui outro dos elementos definidores do *espírito de heterodoxia*. Ao movimento da heterodoxia, todavia, não podemos designar como metódico ou sistemático. Uma última dimensão deste *espírito*, para a breve síntese que aqui propomos, consistiria numa complementação adversativa e alternativa às opiniões conjunturalmente dominantes, concedendo a cada novo ensaio o estatuto de *suplemento de alma*. E vemos, por fim, como se confunde o espírito de heterodoxia com a definição de ensaio: o *amor da verdade* (ainda que este permaneça fiel à *razão*, entendida prudencial e autolimitadamente como medida) dirige a acção, sem pretender possuir a sua realidade, que é esquiva, questionando não só certezas, mas métodos e aproximações epistemológicas, contrapondo sucessivos consensos e certezas. A heterodoxia aparece assim mais como uma atitude, um *limite de pensamento*, enquanto a ortodoxia aparece apenas como um pensamento limitadamente pensado. Tratando-se de um pensamento que se desejava aberto, não pode suscitar estranheza o feito de, num primeiro momento, Lourenço recusar que o adepto da ortodoxia possa ser livre, posição que mais tarde irá repudiar. Neste sentido, a heterodoxia parece quase autorreduzir-se à *boa-fé* e ao exercício de uma sinceridade que a si própria se questiona, numa circularidade que implica a obrigação ética e a capacidade anímica de a suportar. A proposta apresentada de articulação de conceitos ganha aqui fundamentação acrescida. A própria evolução interna de Lourenço no sentido de orientar a *Heterodoxia* para uma atitude medial e relativizadora entre sistemas e dogmas, estatuidando-a como um espírito, mais que um posicionamento bem definido, leva-o já tardiamente, em *Heterodoxia III*, a procurar pensar também a dança e os movimentos do corpo, reflectindo sobre a *filosofia da carne* de José Gil. Há que pensar este genitivo. Não se tratará aqui de uma filosofia que se ocupa da carne como seu objecto? Para NuIsIs ZoBoP, tendo essa dimensão em conta, trata-se de entender esta expressão sobretudo como um filosofar *com* a carne e *na* carne.

Lourenço, para ilustrar a heterodoxia irá também recorrer ao símbolo de origem germânica da serpente que permanentemente devora a sua própria cauda, Migdar. Nas suas palavras: «O reconhecimento de Migdar como essência da realidade chama-se Heterodoxia.» (LOURENÇO, 2011 [1949]). Além de todas as dimensões já referidas, a heterodoxia parece assim pretender também abarcar a exigência ética da hipótese do *eterno retorno* que este símbolo encerra. Podemos imaginar este símbolo como motriz de uma coreologia aqui convocada.

Do Heterodoxo ao Paradoxo

A sugestão hermenêutica que aqui está lançada é que o conceito de *heterodoxia* de Eduardo Lourenço é correlativo, no sentido ético-filosófico, mas também como força motriz, de um *ensaio* de filosofia com dança, e com o conceito de *paradoxo* tal como Agostinho da Silva o formula e desenvolve: «Não sou do ortodoxo nem do heterodoxo; cada um deles só exprime metade da vida, sou do paradoxo que a contém no total.» (SILVA, 1999 [c. 1974-5]: 145). Neste aforismo, Agostinho esclarece a sua concepção de ortodoxia e de heterodoxia como expressões parcelares da *vida*. Ao paradoxo, possibilitando aglutinar níveis diferentes de realidade, caberia encaminhar para o total.

Para Agostinho, o paradoxo é também um instrumento conceptual de teorização da história. O messianismo e a escatologia de Agostinho recorrem abundantemente ao encontro de tempo e eternidade, a uma postura de assunção do concreto simultânea e correlativa de uma busca de libertação do espaço-tempo. Neste sentido, Agostinho recorre ao estudo da história para melhor projectar o futuro, frequenta modalidades de pensar um mundo em diferentes regiões e níveis de realidade (como o texto *Quinze Princípios Portugueses* [SILVA, 1988] esclarece). No seu prefácio à *Comédia Latina* (SILVA, 2002 [1946-7]), (como em *Aqui falta saber, engenho e arte* [SILVA, 1965]) Agostinho recorda uma espécie de *Idade de Ouro* primordial mas recuperável, uma situação humana em que, mercê de outra atitude consciencial e de outra organização social, ainda se não verificou a cisão entre humano, natureza e divino, que não só caracterizaria, mas estruturará a organização histórica do humano em suas realizações exteriores e interiores. Recordar e antecipar seriam aqui paradoxais sinónimos.

Sabendo do encontro entre Agostinho e Lourenço no Brasil, tomamos como hipótese hermenêutica eficiente que a elaboração conceptual do *paradoxo* encerra, além do seu valor próprio, em si mesma, também uma resposta directa a Lourenço. Agostinho parece procurar superar a figura lógica clássica do paradoxo, excedendo-a, e concedendo-lhe também um sentido ontológico. Isto é mais do que a assunção de uma lógica do terceiro incluído, da quebra do princípio de identidade, ou da aceitação de que algo possa ser e não ser, na mesma situação espaciotemporal e nas mesmas condições: poderemos designar isto como locus-relâmpago? A figura do paradoxo assume máxima extensão e valia ontológica, permitindo pensar o universo como pensamento de si próprio e sem sujeito nem objecto: «O paradoxo fundamental do universo, aquele que inclui as galáxias e as antigaláxias, ser ele pensamento que a si próprio se pensa; para provar mais: que não tem sujeito pensador.» (SILVA, 1999 [c. 1974-5]: 146)

O Eterno Retorno

De que modo é que Raul Proença teoriza o *Eterno Retorno* (PROENÇA, 1987 [1916-7 e 1938])? Proença parte de uma definição cosmológica bastante clara: se o atomismo é verdadeiro, também o é o eterno retorno. Isto é: se os elementos atómicos existem em número limitado e as suas possíveis combinações também são finitas, todas as realidades constituem composições cuja ordenação fatalmente se dissolverá, de acordo com estas regras, e necessariamente dará origem a novas recombinações exactamente iguais. Tudo o que já foi irá voltar a ser nos mesmos moldes. Sant'Ana Dionísio (DIONÍSIO, 1949 [1939]) irá objectar ao mestre seareiro que o seu idealismo ético-político se define justamente por cultivar a possibilidade de agir para transformar o presente porque os futuros são possíveis e abertos. O presente encerra, assim, contingências onde o ser humano se pode inscrever para alterar e construir a realidade e a si próprio. Logo, o futuro não está efectivado nem é necessário que de algum modo se dê. A aceitação desta tese cosmológica inibiria a adesão a um projecto histórico-político emancipatório fundado na possibilidade de criar o novo, abrir brechas de libertação e visar um progresso crescente. O *retornismo*, para Dionísio, constituiria um fatalismo, por subsumir o esforço humano a um feixe inelutável e quase mecânico de organização, desorganização e reorganização atómica do devir segundo regras eternamente fixadas. Sendo inoportuno desenvolvê-lo aqui, não deixamos de anotar o quanto nos instiga que seja Dionísio, autor de um pensamento perspectivante, relativista, autodefinido como *invertido*, despojado de um centro radiante

sistematizador, a denunciar a contradição entre o voluntarismo ético-político, humanitário, de Proença e o seu fatalismo ontológico-trágico. Não podemos deixar de anotar como a leitura paradoxal que Dionísio faz de Proença é análoga à leitura paradoxal que António Sérgio faz de Antero de Quental, também ele ético-politicamente progressivo e voluntarioso embora ontologicamente fatalista, ou, em termos célebres: *luminoso e obscuro*. Ou, dito na linguagem da dança, voluntarismo e fatalismo simultâneos seriam como um ballet clássico em camisa-de-forças.

Poderíamos nós ser progressistas politicamente e considerar que no nosso horizonte histórico ainda é possível antecipar algum bem ou construir alguns bens ainda que num fatal quadro cósmico de necessário retorno de todas as coisas, segundo uma ordenação atómica sujeita a possibilidades limitadas e leis maquinalmente determinantes? Se todavia pressupusermos que o maior bem é transacto (como no mito da idade de ouro e seus avatares retornantes, que a teoria da Saudade contém, mas a que se não limita), a esperança deixa de ser progressiva ou prospectiva, para passar a ser regressiva, isto é, de reintegração numa situação perdida. Esta processão assim pensada, aproximaria esta modalidade pensante do eterno retorno da própria teoria dos ciclos de Sampaio Bruno e de certos momentos da elaboração especulativa de Pascoaes. Tem fortes repercussões artísticas esta teorização neo-atomista pela formulação que Lucrecio estabeleceu como *clinamen*, modo de traduzir a *parênclise* de Epicuro, momento situado em lugar algum e em tempo nenhum e em que, misteriosamente, por um efeito de desvio, os átomos se começam a compor ou recompor, o que no vazio inicial nunca se daria. Este desvio cosmogónico, impulsionador da formação dos mundos, é também fundamento da liberdade da alma (veja-se a apropriação criativa e recriadora deste conceito por autores contemporâneos tão diversos como Harold Bloom, Deleuze, Derrida ou Nancy). Atente-se ainda em duas outras possibilidades de leitura, já não cosmológica ou ontológica do eterno retorno, mas de cariz psicológico ou espiritual – como seres potencialmente infinitos possuímos também a capacidade de nos enredarmos em hábitos de pensamento circular aprisionante dos quais a evasão se torna impossível – e de cariz ético, reformulando o imperativo categórico, no sentido de se procurar praticar a regra áurea, ainda que cada momento se pudesse repetir para sempre ou infinitas vezes. Sant’Ana Dionísio tende a presumir que a hipótese do eterno retorno teria o valor meio dramático, meio lúdico de nos exercitar o espírito, de modo exemplar, em uma demonstração negativa pelo absurdo. Segundo Sérgio e Câmara Reys, a adesão de Proença ao *eterno retorno* teria um visor heróico, mas temperamental, ético-emotivo e não lógico-doutrinário. Esta leitura parece ignorar as centenas de páginas inéditas em que Proença elaborou consequentemente esta hipótese. Dionísio conclui: «um pensador, pelo facto de o ser, não deixa de ser um homem, isto é, uma pluriversidade de forças que indefinidamente se debatem na procura de uma nunca atingida unidade.» (DIONÍSIO, 1949 [1939]).

Da Articulação dos Conceitos

Podemos então afirmar que o que há de comum a todas estas noções (o heterodoxo de Lourenço, o paradoxo de Agostinho, o eterno retorno de Proença e os conceitos eudorianos que adiante apresentamos) é o seu estatuto de limites do pensar. A heterodoxia aparece expressamente como um certo reconhecimento do eterno retorno e o paradoxo aparece como resposta a todas as ortodoxias e heterodoxias delas promanadas. Também devemos ver como todas estas noções possuem uma

motricidade dialógica inter-artística: são desencadeadores teóricos e estéticos. Nui-sis interpela-nos a articular estes conceitos como uma atitude nuclear de releitura do pensamento filosófico português. Já demonstrámos a afinidade e a possibilidade de articulação do conceito de paradoxo e de heterodoxo, o caminho da opinião paralela ou alternativa. Estas são atitudes lógicas de inclusão de um terceiro elemento impensado, mas também atitudes epistemológicas de relativização de quaisquer consensos. Já o eterno retorno e a mitologia eudoriana surgem também como posições de filosofia da história, aquela de base cosmológica e esta de base antropológica: ambas desafiam o dogma da linearidade temporal, da continuidade sequencial de todas as coisas e da sua progressão, que também seria discursiva. Neste sentido, talvez uma criação artística que se pretende não discursiva mais possa patentear um movimento que se não deixa reduzir a uma narrativa ou um código, musical ou literário ou a qualquer protocolo próprio de uma discursividade filosófica possível. Afirmamos que a filosofia, mesmo quando considerada apenas como discurso (mais ou menos representacional) não pode ser reduzida a um qualquer género literário. Mas devemos colocar a possibilidade de para ela contribuírem ou nela se encerrarem dimensões não-discursivas. A filosofia em extremação nos conceitos aqui só muito sucintamente enunciados seria assim quase desumanizadora (ou re-humanizadora) no sentido de assumir o corpo (e a história da filosofia é também o seu corpo) não na sua dimensão de presença cénica no teatro das ideias, actor de filosofia ou bailarino de conceitos, mas como um dinamismo humanado e individuado, mas a isso não reduzido. Será a experiência de NuIsIs ZoBoP ainda teatro? Há discurso e texto e linguagem mesmo que não sejam quaisquer palavras pronunciadas?

O nada que é tudo

Também para Eudoro de Sousa parece ter valia e operatividade o uso desta noção de *paradoxo*, no terreno da sua teoria da história indiscernível de uma antropologia e psicologia filosófica. Para Eudoro, a *passagem* do *mito* ao *logos* não pode ser vista como um momento histórico, mas não o é porque a aparente substituição de um momento sócio-histórico em que o mito tem uma pregnância societal superior às modalidades lógicas deixa de ser vista como um movimento temporalmente dado ou sequer como um trânsito. Essa passagem deve ser pensada como uma verdade de todos os momentos, em sentido psicológico, fenomenológico e antropológico. Isto é: a cada momento estamos sempre em tensão e trânsito entre *mito* e *logos*, diádica e irredutivelmente. Assim, o lema platónico *sempre o mesmo à volta do mesmo* não pode ser apressadamente visto como um avatar do *eterno retorno* mas como expressão desta circularidade hermenêutica omnipresente e antropológicamente constitutiva. Uma das imagens mais surpreendentes que Eudoro convoca é a de um Crucificado com a legenda *Orfeu Báquico*. Esta aglutinação constituiria o supremo paradoxo e a maior ilustração da verdade deste perene trânsito. O texto que se segue (que aqui apresentamos pela sua inacessibilidade) procura não só descodificar Nietzsche como tematiza o tema da *retroactividade* detectada pelo historiador quando assume a mobilidade do presente.

II. Eudoro de Sousa, *Conhecimento do passado – passado e presente* (1946)¹

Ante o progresso da Cultura ou o decurso temporal dos fenómenos antropológicos – étnicos, políticos, etc. –, o homem de hoje assume duas contrárias atitudes, igualmente estéreis de verdade. Na primeira, de exclusiva atenção ao passado (denominemo-la *historicista*), espraia-se o estudioso à superfície da *petite histoire*, não conseguindo jamais referir o que foi ao interesse pelo que é; na segunda, de exclusiva distração no presente (denominemo-la *jornalista*), mal aderindo ao dia-a-dia, perde afinal o que vai sendo no desinteresse pelo que foi. De comum entre estas atitudes contrárias, há o consciente ou inconsciente desprezo pela dimensão temporal da realidade que passa. Numa e noutra, o tempo é negado: na primeira, pelo isolamento do instante que passou, da “razão” que o promoveu até ao presente; na segunda, pela abstracção do presente, da “razão” que o demoveu do passado.

Ao invés do “historicista” e do “jornalista”, o historiador autêntico necessita de firmar-se no *passado* e no *presente*, para compreender o fluxo do eventual. Passado e presente são os dois pólos da realidade histórica. E dizemos *pólos*, para significar que, embora extrinsecamente se oponham, o passado e o presente devem, todavia, permanecer intrinsecamente associados, sob pena de degradação da realidade que integram.

É certo: habituados que estamos à representação linear do tempo, nem é fácil teorizar semelhante polaridade, sem sequer deduzir do teorema os mais importantes corolários. Pela sucessão rectilínea dos eventos históricos – cuja garantia é a noção de um tempo homogéneo e indiferente aos ritmos fisiológico, psicológico e neológico –, afasta-se uniformemente de nós o instante que passa. Consequência óbvia é a indistinção qualitativa do passado e do presente e a final negação do “objecto” próprio da história, que é, em primeiro lugar, o passado, e em segundo lugar, a respectiva conexão com o presente. Sob a estrutura polar dos “fenómenos” históricos se nos revela a diferenciada e heterogénea textura do tempo. O passado não é *qualquer* passado; o presente não é *qualquer* presente. Na verídica história, o que em realidade se nos depara, é o passado *de um presente* e o presente *de um passado*. Este presente e *aquele* passado, intimamente conexos, são os dois pólos temporais de uma realidade *historiável*.

Como ilustração exemplar do que acima ficou escrito, limitar-nos-emos a citar um texto famoso. Referimo-nos à nietzscheana *História Abscôndita*. Neste aforismo, o filósofo da *Gaya Scienza* ilumina, com o instantâneo fulgor do relâmpago, todo o horizonte problemático da história. Diz assim:

O grande homem possui uma força retroactiva. Por sua causa toda a história é reposta na balança e mil mistérios do passado se arrastam para fora do seu reduto até ficarem à luz solar que ele derrama. Que não se afaste a ideia de que tudo, um dia, possa vir a ser história. Talvez o passado esteja essencialmente oculto. De tanta força retroactiva precisa ainda!...

Posto, em lugar de “grande homem”, “presente”, o aforismo de Nietzsche tem outra leitura: este presente, o *pólo-presente* desta realidade histórica atrai a si, por força retroactiva, aquele *seu* passado oculto, o *pólo-passado* da mesma realidade.

1. Publicado no *Mundo Literário* n.º 4 (1946) 1 e 16, dirigido por Jaime Cortesão Casimiro. A revista apresenta-se como semanário de crítica e informação literária, científica e artística. Na mesma revista participam Joel Serrão, José Blanc de Portugal, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e António Pedro.

Alvo das precedentes considerações historiográficas não é a própria historiografia. Pretendemos tão-somente compreender por que razão nem todo o passado está patente à visão universal do historiador.

Queremos apenas saber razoadamente porque subsistem através dos séculos tantas regiões obscuras do passado próximo ou longínquo, e porque tantas outras, e por vezes as mais remotas, se revelaram essencialmente, desde o próprio instante em que passaram.

A mera exiguidade das “fontes” não satisfaz a curiosidade ansiosa. Para além da míngua ou da abundância, da fácil ou difícil interpretação, de documentos e de monumentos, há que nem todo o momento presente é o *oportuno* momento de trazer à plena luz da história tal momento passado.

É certo que a “razão” de oportunidade não satisfaz o investigador apressado. Mas também é certo que, precisamente, para o apressado investigador, se fizeram a linha recta do tempo e a rectilínea sucessão dos “factos”.

Quanto a nós, a oportunidade ou inoportunidade do conhecimento histórico de tal ou tal época, é sinal da viva textura do tempo. E, nas malhas de um vivente tecido de acontecimentos, que nascem por natural ou espiritual renovação *ritmada*, e não por artificioso compasso *medido*, nas malhas de um tecido vivente, – repetimos –, de acontecimentos que, embora desiguais, se assemelham e, sem se repetir, se renovam, – encontrará a solução de muitos enigmas da história quem não receie quebrar a crosta débil da habitação cultural, para descer até lá onde correm as irressequíveis águas do autêntico saber.

III. Religião e Historicidade na Obra de Eudoro de Sousa. Retroactividade e mobilidade do *actual* (elementos para a definição de *filosofia*)

Filosofia de sempre é filosofia de nunca.

Eudoro de Sousa

Designamos como história o processo universal do ser no tempo onde se inscreve a humanidade em todas as suas manifestações. Não afirmamos que a história em sua totalidade (natural ou humana) nos seja acessível, mas o que dela o seja é-o sob múltiplas mediações culturais. Chamamos pois *história* a um processo e *historicidade* a uma propriedade das coisas aí inscritas, entendida como um elemento do real. Historiografia é o nome do discurso relativo à história, discurso constituído por todas as mediações que ao discurso em geral afectam e mais ainda marcado pela dissipação mesma do objecto sobre que se debruça. Esquematizando, diríamos que a historicidade dá conta do movimento que transforma acções e acontecimentos em vestígios que caberá à historiografia tratar, descrever e interpretar.

(...) *a história enuncia problemas que a historiografia não pode nem sabe resolver. Daí porém não se conclua pela falência da história; só a historiografia falha, que é uma arte de contar, uma maneira de dizer a história.* (SOUSA, 1953²)

Este estudo parte da interrogação sobre o significado do conceito de religião e de historicidade no pensamento de Eudoro de Sousa. Veremos qual a importância dessas noções para a organização discursiva de Eudoro. Procuraremos mostrar que elas são fundamentais para o próprio exercício e assunção do processo de filosofar³.

A obra de Eudoro não se deixa facilmente classificar, conquanto se possa dizer que ela se ocupa da helenidade, e por vezes até de uma certa estratigrafia crónica de diferentes consciências de ordem mítica. Eudoro conhece as investigações arqueológicas, etnográficas, historiográficas e filológicas do mundo grego e apropria-as. Eudoro percorre as diferentes propostas hermenêuticas sobre o axial momento em que, na Grécia, *mito* e *filosofia* convivem com o objectivo de contrariar a convencional oposição que entre ambos se estabelece, afirmando antes a indiscernibilidade de *Mythos* e *Logos*⁴.

Perguntamos se não existe uma teorização do tempo e da história que tem fundas consequências para quem da historiografia se ocupa ainda que de forma livre e como subsídio apenas para um mais justo aquilatamento da *religiosidade* do mundo grego. E lembremos ser «o pão espiritual da Grécia que, ainda hoje nutre as “almas verídicas”, como nos é dito em *As núpcias do céu e da terra* (SOUSA, 2000 [1944]: 65⁵):

Na mitologia da Grécia histórica, não é possível investigar, através das várias estratificações crónicas, os

2. *Orfeu, ou acerca do conceito da Filosofia Antiga (Prefácio e posfácio de um livro inédito)*, in *Revista Brasileira de Filosofia*, vol. III (jul.-set. 1953) 384-399, republicado em SOUSA, 2000: 129-141.

3. Este estudo insere-se num nosso projecto mais vasto de sondagem do sentido do filosofar no pensamento português contemporâneo (de Amorim Viana a José Barata-Moura) em relação com a categoria de historicidade. Paralela e convergentemente a este esforço, inscreve-se o de aquilatação dos nexos, tensões e mediações entre os conceitos de filosofia e de religião, percorrendo-se assim as correlatas noções de religião filosófica, de filosofia religiosa e de filosofia da religião.

4. Sobre a teoria do Mito no pensamento português em geral veja-se TEIXEIRA, 2005: 31-45, esp. n. 1, onde se elenca um conjunto de artigos sobre esta temática. Este texto veio a ser coligido em TEIXEIRA, 2014.

5. Para a citação que se segue ver esp. p. 63. A partir da tábua bibliográfica assinada por Joaquim Domingues e incluída no volume *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*, é possível verificar a importância dos temas presentes nos textos ainda publicados em jornais e revistas de Portugal, depois republicados em periódicos brasileiros e incluídos nos livros editados, com ligeiras mas muito significativas alterações. É pertinente a observação de Joaquim Domingues sobre a obra de Eudoro, relativamente à qual mais adequado seria falar de um movimento rítmico que de um linear desenvolvimento (da “Nota sobre a edição”, p. 36, vol. citado). Esta revisitação do mesmo no novo tomando a forma de uma renovadora sintonização em tempo diferente, adunando o pensamento de ontem com o de hoje, ainda que para tal havendo que matizar noções e acrescentar conceitos, é consentânea com a peculiar teoria do tempo de Eudoro feita da tensão entre a presença do presente e a presença do passado, (expressões aliás projectadas para título de *Mitologia II*, afinal *História e Mito*) e descrevendo uma processão circular ou espiralóide. Não por acaso, tal como sucede com Marinho, também a escritura de Eudoro só é entendível a uma segunda leitura, não só pela densidade filosófica do dito e pelo rigor filológico da expressão, mas igualmente por apenas no termo dos textos serem dados os princípios a partir dos quais o mesmo texto se torna legível.

mitos primordiais da Hélada e por conseguinte, as mais remotas representações da denominada cultura ocidental. O que se nos depara é, quase sempre, a contradição implícita nos mitos e na lenda heróica.

Em que consista essa contradição é-nos dito num outro texto, *Teísmo, Cosmobiologia e o princípio da complementaridade*⁶, de 1959. Aí se defende que não há religiões *tipologicamente puras*, mas que *teísmo* e *cosmobiologia* representam as matrizes básicas do pensamento religioso em geral: O teísmo (corresponderia ao culto dos primitivos colectores), por definição pressuporia a transcendência e a a-historicidade dos deuses, enquanto a cosmobiologia (designação dada ao culto praticado pelos primeiros plantadores agrícolas) assentaria na imanência e na pura historicidade da assunção plena do devir. Em resposta ao segundo questionário de Ordep Serra, que inicia *Sempre o Mesmo Acerca do mesmo*, Eudoro esclarece esquematicamente:

A mitologia do horizonte e a metafísica dos pré-socráticos falavam do mesmo não dizendo o mesmo... o que movia o processo [dos neoplatónicos que procuram – às avessas – deduzir o que mais valoravam na metafísica platónica da mitologia de matriz órfico-pitagórica] era a previsão ou o pressentimento de uma verdadeira complementaridade só que esta era inerente a uma religião repartida por duas tendências opostas. Bastante claro deve ser para V. o avaliar com quanto júbilo me dei conta de que o fim se reúne ao princípio, embora não à maneira de um círculo, mas sim à de uma espiral.

Deparam-se-nos poderosas e altissonantes discordâncias gregas e orientais, em relação ao “legalismo” délfico, sobretudo nos mitos e ritos “misteriosos” e, decerto naquelas vozes do paganismo agonizante, que tão nostálgicos parecem da religião (e da mitologia) diante da qual a filosofia da época clássica se propôs erguer irremovíveis obstáculos. Aqui sim. Na contraposição da transcendência teística (ou deística) para que tende a filosofia, e da imanência cosmobiológica, que tão luminosos rastros deixou na mitologia, é que assoma um pressentimento de que a complementaridade está na iminência de se impor (SOUSA, 2002: 180-181⁷).

6. Texto apresentado ao III Congresso Nacional de Filosofia, do Instituto Brasileiro de Filosofia, São Paulo, 1959, pp 491-498 e republicado em SOUSA, 2000: 181-187. Este texto deve ser confrontado com o prefácio de 1978 de SOUSA, 2002 [1978].

7. A complementaridade funciona de forma activa e retroactiva. Notar que teísmo e cosmobiologia podem ser associados historicamente a diferentes povos que ocuparam a região helénica, mas também podem ser vistos psicológica, antropológica ou fenomenologicamente como tipos da religião em geral, correspondentes porventura a tendências conscienciais humanas.

8. Conforme se leu no texto que aqui se apresentou e também em SOUSA, 2000: 74-75. Outra objecção funda ao positivismo, entendido enquanto atitude filosófica que em muito antecede e excede o específico sistema comteano, prende-se com a sua limitada consideração da objectividade como contendo apenas aquilo que corresponde ou simplesmente responde ao sujeito-cientista. SOUSA, 2002: 168. Eudoro propõe além da objectividade científica, manifestando reservas em relação ao conceito de uma subjectividade em geral, outras formas de objectividade, por sua vez correlativas de outras tantas formas de subjectividade-não-científica, como seria a objectividade religiosa e artística (SOUSA, 2002: 168) que parecem subsumir-se numa objectividade poética (que dá título a um artigo: SOUSA, 2000: 323).

O assumido, reiterado e firme anti-positivismo de Eudoro de Sousa não passa pela simples recusa da *historicidade* ou como critério organizativo do património simbólico e técnico da humanidade ou como propriedade mesma daquilo que ao concreto devir humano ao longo das idades esteja sujeito, mas sim por uma desconfiança em relação à operatividade do historicismo (o qual é visto como modo de afrontamento do passado que implica a minoração do *profundo sentido antropológico* dos dados analisados⁸) como modo falho de esclarecimento da processão temporal

humana. A recusa do historicismo em geral permitiria, segundo a via proposta por Eudoro, aproximar autores ou concepções entre si muito distanciados no tempo e desvalorizar a coincidência epocal como seu quadro de entendimento preferencial, assim como recuperar os *marginalizados* da filosofia⁹. No mesmo sentido se opera a veemente recusa da comteana *lei dos três estados (tão famosa quanto funesta*, nas palavras de Eudoro), denunciada como modelo implícito e inconsciente de valoração de determinadas *codificações discursivas* sobre outras (consideradas como prévias, anteriores ou menos evoluídas: da ciência experimental ou teórica sobre a metafísica – ou pensamento lógico-discursivo – e desta sobre a religião – definida como *mito* ou como *teologia*). Esta *lei* ignora a profunda, universal e permanente correlação desses estádios, explicitável como co-presença e co-agência manifestada num *colóquio fecundo e produtivo* ainda que esse colóquio tenha por vezes a aparência de um conflito aberto e irreduzível entre factores adversos ou opostos. Para Eudoro estes *verdadeiros* opostos são complementares e surgem no *início* de um processo cuja *origem* é de outra natureza. É dos *vestígios* dessa tensão e dessa complementaridade que Eudoro se ocupa, afirmando a sua inteligibilidade. Será *história* o nome mais indicado a dar a esse estudo? Neste ponto devem colocar-se três hipóteses com-possíveis¹⁰:

1. *Que a inverificável comunicação directa entre a mitologia e a filosofia se estabeleça através de um tertium quid, e seja este a religião*
2. *Que a primeira filosofia grega ainda não fosse tão lógica e a mitologia já não fosse tão mítica, a ponto de uma e outra se recolherem em si, a uma distância impossível de percorrer*
3. *Que algum demónio astucioso, não sabemos porque maléfico desígnio, tenha querido ocultar-nos o facto possível de que todas três – religião, mitologia, filosofia – de mãos dadas, dançam em roda por todo o vasto terreiro da história antiga (e porque não da moderna?)*

Em suma: a filosofia grega e a mitologia grega não são filosofia em geral ou mitologia em geral, filosofia qualquer ou mitologia qualquer, mas justamente mitologia e filosofia gerada (porque exclusivamente gerável) a partir da religião grega. Recordemos a chave eudorina sobre a pretensão de permanência filosófica: *filosofia de sempre é filosofia de nunca*. Isto é, a *religião grega* evoluiu historicamente no sentido de um desenvolvimento desnudante da complementaridade entre a imanência e a transcendência, enquanto a *filosofia grega* até aos últimos tempos do neoplatonismo se tornou numa *filosofia saudosa da religião, ou seja, da sua própria origem*. Por outro lado, revertendo, pode afirmar-se que a filosofia grega é forma peculiar da mitologia e da religião gregas porque estava pré-contida, fatalmente destinada naquela:

Houve outrora uma religião que nasceu fatalmente destinada a vir a ser aquilo que nós denominamos filosofia. Nada mais natural do que suspeitar que a mitologia também estava comprometida nesse destino.

Na verdade, se a destinação filosófica da *religião grega* (nela inscrita e fatalmente determinada) contribui para a definir como aquilo que deu lugar (não no sentido de ‘ter sido substituído por’, mas indicando aquilo que ‘abriu espaço para’) à *filosofia*

9. Cf. SOUSA, 2002: 163: «haveria que escrever outra história da filosofia, e, certamente, ela seria escrita por quem tivesse a coragem, a audácia e o vigor argumentativo (...) de, por exemplo, aproximar mais o Espinosa da Ética, dos pré-socráticos, do que dos filósofos que imediatamente lhe sucedem, e não desdenhar, por não muito justificado respeito à rotina ou à tradição, de certos pensadores malditos, do Renascimento e do Romantismo, e de seus epígonos de todos os tempos. Na verdade, a filosofia também tem seus marginalizados; e desejo calorosamente que algum dia eles se vinguem, ou que os vinguem quem melhor conseguirem descodificar os seus escritos.»

10. Cf. SOUSA, 2002: 182 e ss.

grega, assim a distinguindo da *religião em geral* (abstracção a-histórica a que Eudoro coloca fundas reservas, embora possa ser aceite a valia hermeneuticamente operativa dos exercícios comparatistas de demanda de homologias do pensamento e da prática religiosa universal arcaica), também da filosofia grega se poderá dizer que expressa uma transposição (uma outra codificação discursiva, alterada e alterante) determinada daquela religião. Notemos a correlatividade irresolvida ou porventura irresolúvel (à maneira do mariniano *trânsito* e *recurso*) que se estabelece entre *religião* e *filosofia*:

1. o modo como a religião manifesta *já* a possibilidade da filosofia enquanto a oculta *ainda* no seu mesmo dizer-se religiosamente (Homero e Hesíodo); ou, contrapolarmente,
 2. o modo como a filosofia manifesta *ainda* a religião no seu próprio dizer-se *já* filosófico, ocultando-se como pura (ou mera?) filosofia (os *físicos* pré-socráticos);
- Invertendo a perspectiva, já não segundo o *trânsito*, mas segundo o *recurso*:
1. o modo como a religião oculta a filosofia é *já* filosófico; (reação neopagã)
 2. o modo como a filosofia oculta a religião é *ainda* religioso; (Xenófanes em seu combate ao antropomorfismo)

Note-se que os advérbios “*já*” e “*ainda*” aqui enunciados não devem ser lidos ou escutados meramente como índices temporais ou, pelo menos, não como marcas de uma antecipação (presença do futuro) ou vestígio-lastro (presença do passado), mas mais como sinais de uma complexa imbricação que não só dissipa a linearidade mas sobretudo unifica aquilo que tendemos a separar no nosso peculiar processo analítico: isto é, projectamos uma separação entitativa e crónica de blocos coesos no momento mesmo em que nos exercitamos na sua possibilidade de análise. Entendamos a substituição temporal de blocos-tijolos de cores diferentes como figura preferencial de *arrumação* historicista das atitudes religiosa e filosófica a que o anti-positivismo do autor assumidamente reagirá.

Além de este esquema funcionar como resumo da Antiguidade, ele também dá conta das relações de interdependência e correlatividade que *a cada momento e sempre* se estabelecem e verificam, para a filosofia antiga ou moderna, para a moderna maneira de conceber a antiga ou para o modo como o antigo a si próprio se conceberia. E aqui remetemos para o texto que apresentámos *Conhecimento do Passado – Passado e Presente*, mas também para ‘*História*’ e ‘*poesia*’ na *Tradição*¹¹. Uma teoria hermenêutica depende de uma teoria da história e do tempo. Isto é, a persistência de certas fontes literárias ou filosóficas antigas como objectos de interpretação actual não nos pode persuadir que temos delas um acesso imediato. De facto só acedemos ao que a história nos legou, só acedemos a todas as mediações que o curso histórico foi constituindo.

Ainda que a letra persista, sempre igual a si mesma, ao longo de um tempo alheio, extrínseco e indiferente, outro tempo, o tempo real, passou através do espírito. Daí que em sua presente versão do passado, não seja a linguagem que usa senão aquela que os séculos têm vindo enformando. Eis a poesia do tempo, e poesia na autêntica significação da palavra.

11. Publicado no *Correio Braziliense*, Brasília, 25 Jan 1969. Versão desenvolvida do artigo “História e poesia na literatura”, publicado em *A Semana*, ano 2, nº 96 (10 jan. 1953) 4. As citações que se seguem correspondem a SOUSA, 2000: 253-255.

E sendo a efectividade do tempo caracterizada pela *alteração*, a *metamorfose* e a *transfiguração*, já não distinguimos o trabalho *poético* que as fontes sofreram, já não distinguimos na interpretação da realidade aquilo que ao longo dos séculos lhe foi sendo subtilmente inscrito de *interpretação* da *interpretação*:

Já não distinguimos bem os discretos momentos da poesia que enformou a história. De duas maneiras de contar a história – ou vertendo o passado no presente ou revertendo o presente no passado –, supõe-se a virtual contemporaneidade do historiador e do historiável; propõe-se o memorialista como modelo do historiador, e a memória como ideal da história. Mas, assim como assim, o tempo histórico é imperfeito e imperfectivo: do que era não resulta o que é, e do ser que foi não provém ser que seja. Não haverá outra maneira de contar a história?

Eudoro adverte para o que designa como não-efectividade do tempo passado no tempo presente o que obrigará o historiador a lembrar e interpretar o passado, mediante comparação com o presente, isto é, procurando descrever o que foi com vista a relacionar o acontecido com o acontecer: isto é, que pelo relato do acontecimento se expresse e explique o que de facto ele foi e como veio a ser. É o próprio exercício comparativo feito pelo historiador que torna co-actuais passado e presente (no momento a que Eudoro chama virtual contemporaneidade). Eudoro distingue ainda *comparação*, sempre necessária, de *equiparação*, que suporia equivalência ou uma relação de equidade.

Tanto importa advertirmo-nos da não-efectividade do tempo que intervém na história vulgarmente contada, quanto urge reconhecer que o historiador procede, e talvez não possa deixar de proceder, por via de comparação do passado com o presente. Comparação não significa equiparação.

Se bem que os acontecimentos sejam comparáveis, eles não são nunca equiparáveis, porque a história nunca se repete, o que Eudoro não nos diz, mas podemos inferir da sua assunção da historicidade como ingrediência do real patente na afirmação de que a efectividade do tempo se define e é constituída por *alteração*, *metamorfose* e *transfiguração*. Todavia, a facticidade e eficácia do actual parecem relativizar-se mediante a constatação equiparante de que tanto o actual *passa* como o passado *passou*. Ora, esta *equiparação* não de acontecimentos mas de tempos, quanto à sua insubsistência leva Eudoro a concluir contrapolarmente pelo carácter absoluto do passado por oposição à relatividade das distâncias:

se a distância é relativa, o passado é absoluto. Há lugares mais ou menos afastados da nossa presença; mas não há senão um passado do nosso presente. As coisas afastam-se de nós sempre iguais a si mesmas. Passam por nós através do espaço, mas não através do tempo. Pelo contrário, o tempo passa por elas e por nós; e quando passa altera-as e altera-nos. Tal é a efectividade do tempo: alteração, metamorfose, transfiguração.

Não podemos deixar de anotar uma certa tensão (que não *contradição* pois se tratam de perspectivas distanciadas sobre o mesmo) entre a afirmação do cariz absoluto do transacto – por oposição à dita relatividade das distâncias espaciais – com o reconhecimento de que no exercício historiográfico acedemos à história através de múltiplas vias e mediações, o que foi anteriormente expresso, e de que há sempre no exercício historiográfico uma operação dialéctica envolvida de *verter* (traduzir,

acolher vestígios do) passado no presente; mas também o de *retroverter* no passado as preocupações próprias da mundividência actual, irreduzivelmente singular. O reconhecimento da retroversão (que assume a figura de uma retroactividade) não desmente assim a própria absolutidade do passado, como aliás a teoria do *horizonte e complementaridade* irá desenvolver? Isto não significa que não haja diferenças e fundas e graves entre religião (mitologia e teologia) e filosofia (física e metafísica), a questão é que há sempre tensão e relação, *colóquio*, na expressão de Eudoro.

O subtítulo irónico e paradoxal deste breve apontamento sobre Eudoro pretende demonstrar como Eudoro se apercebeu do seu estatuto medial no contexto da sua obra, preparando as teses fundamentais de *Sempre o mesmo acerca do mesmo*, onde se desenvolve a refutação do positivismo, e de *História e Mito*, especialmente no que diz respeito à historicidade da religião, todavia inseparável da percepção por parte do autor de que a história da filosofia depende grandemente de uma filosofia da história. A horizontalidade da história é correlativa de uma verticalidade das instâncias conscienciais envolvidas: ou descoberta de que as diferentes aproximações a temas histórico-históriográficos fundamentais servem de abertura ao autoconhecimento humano, o que o próprio Eudoro redefina como *fenomenologia*.

Para a definição de história, Eudoro propõe, num passo da entrevista já citada, ser ela *sulco indelével que no tempo e no espaço deixou uma determinada representação de não menos determinado drama*. O peso relativo da noção de *drama* no texto de Eudoro levou Ordep Serra a considerá-la como um termo *necessário* do seu pensamento. Segundo este intérprete, Eudoro teria mesmo proposto a necessidade de constituição de uma *teoria dramática do conhecimento*¹². A ponderação do sentido e função deste termo implica longa reflexão: lembremos a sua teorização acerca da *origem da poesia e da mitologia no drama ritual*; recordemos ainda a importância dada por Eudoro aos tragediógrafos (e concretamente a Ésquilo) como pensadores e guardiães da memória da religião grega (e dos seus distintos e sucessivos estratos crónicos em persistência e *transposição intelectual do mistério* – em distintas codificações discursivas), como quem esclareceu os nexos da

correlação entre a filosofia grega em geral (e concretamente a metafísica pré-socrática do *horizonte*) e a religião ou mitologia grega. Atentemos ainda à propriedade de se utilizar esse termo não só em referência ao ritual religioso arcaico, mas igualmente em tão diversos contextos como a gnoseologia ou a teoria da história. Paralela ou convergentemente (para usar a fórmula de Eudoro atinente à relação entre mitologia e filosofia) lembremos ainda que o *drama* se relaciona de forma implícita com o *enigma* e o *mistério*, conceitos já operativos na fase portuguesa do autor¹³. E é, pelo menos, pelas palavras que transitamos entre mundos, na simultaneidade da *presença do presente* e da *presença do passado*:

12. Para confrontar os lugares do questionário veja-se pp. 160-161; as respostas alusivas e algo ambíguas de Eudoro, v. pp. 166-167.

13. Veja-se, por exemplo, a colaboração no *Diário Popular*, de 18 de Março de 1952, “Uma alma penada: o ‘mistério’”, pp. 1 e 4; texto republicado em Nov. 1968 no caderno cultural do *Correio Brasileiro*, e refundido ainda no §39 do projecto *Mitologia II*, afinal publicado como *História e Mito*, de 1981. Facto a que não será alheio o convívio filosófico que manteve com Delfim Santos, Álvaro Ribeiro, Agostinho da Silva e José Marinho. Este último, recorde-se, na obra incompleta e deixada inédita intitulada *Significado e Valor da Metafísica*, de finais dos anos trinta, procede a uma longa teorização do ser como drama, do homem como ser que se separa e da importância da distinção entre drama e enigma, preparatória da descoberta do sentido do mistério que em registo depurado se desenvolve na *Teoria do Ser e da Verdade*, nos capítulos intitulados Sentido do Enigma e, posteriormente, na *Descoberta da Subjetividade*, p. 44 da primeira edição, onde surge já o culminar da processão dos conceitos no sentido do mistério:

Há palavras que andam pelo mundo-presença do presente como almas penadas, sombras de imagens, representações e conceitos que viveram no mundo-presença do passado (se é que, de então, se possa falar de conceitos). São almas porque vivem; vivem porque se movem. E são almas penadas porque sofrem a pena de andarem hoje, no mundo, ligadas a sentidos que não são aqueles que tinham quando viviam em seu originário mundo. ✎

«Perante o que aparece coberto, depende de mim ou de alguém descobri-lo; perante o que aparece encoberto dificuldade em grau maior ou menor se depara. O processo e a consequente situação escapam-me de algum modo: ou ao meu poder, ou, mais subtilmente, ao meu saber.

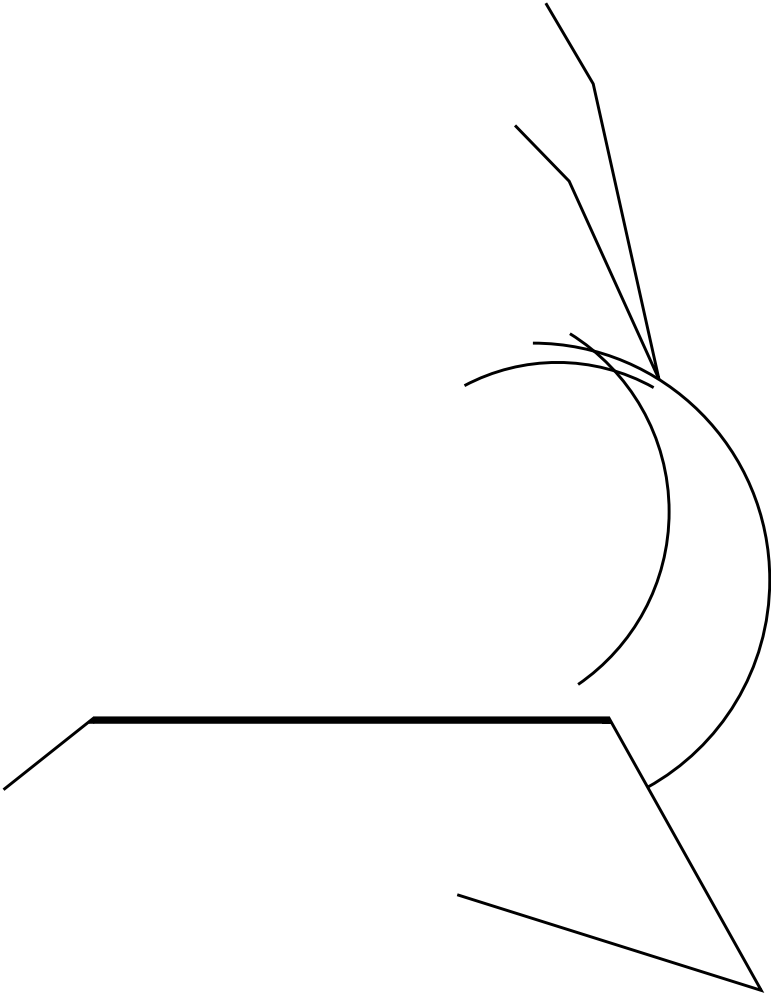
«Tal a breve síntese das longas reflexões sugeridas pela situação do homem quando regressa do sentido do mistério remoto ou do drama insolúvel ou irresolúvel, ao sentido do renovado enigma do ser da verdade para si.

«No sentido menos comum ou já trivial do drama insolúvel, um ser alheio ao ser do homem é, para ele, como o de que seu ser depende; no sentido exclusivo do mistério, toda a consciência, todo o conhecimento, todo o saber quedam dependentes de uma verdade alheia ao pensamento.» (MARINHO, 1961)

Não esquecer ainda a afirmação de Marinho para quem é «o grau ou estádio mítico, depois religioso, ao qual ascende ou desce ou a arte em suas formas mais elevadas ou mais fundas: último grau do enigma do ser da verdade enquanto ser, sentido do enigma não só deste ser para o homem, mas de todo o ser para o homem. Em tal grau ou estádio o sentido do enigma se volve sentido do mistério.» (MARINHO, 1961: 40) Do cotejo detido das acepções que estes conceitos adquirem nestes dois pensadores se poderiam retirar graves consequências quanto à decisiva importância do grupo na formação das reflexões singulares de cada um, mas também naquilo que vamos pressentindo e entrevendo que seria a mais vasta e complexa unidade da constelação dos seus projectos (afinidades e convergências que têm vindo a ser tratadas de forma englobante e histórico-cultural por autores como António Braz Teixeira ou Joaquim Domingues [DOMINGUES, 2001]) e, num registo especificamente hermenêutico, por Paulo Borges, na introdução à edição INCM (BORGES, 2000) e nas actas do V colóquio Eudoro de Sousa *Origem da Poesia e da Mitologia: Do perene regresso da Filosofia à caverna da dança e do drama iniciático. Rito e Mito em Vicente Ferreira da Silva e Eudoro de Sousa*, como no texto *Idade de Ouro, Civilização e Teatro*, que introduz os *Estudos sobre Cultura Clássica* (BORGES, 2002) de Agostinho.

BIBLIOGRAFIA

- Agostinho da Silva, «A Comédia Latina», in Agostinho da Silva, *Estudos sobre Cultura Clássica*, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 2002, pp. 301-318.
- Agostinho da Silva, «Aqui falta saber, engenho e arte», in *O Tempo e o Modo*, nº 31 (out. 1965) 882-888.
- Agostinho da Silva, «As aproximações», in Agostinho da Silva, *Textos e ensaios filosóficos*, vol. II, Âncora Editora, Lisboa 1999, pp. 17-92.
- Agostinho da Silva, «Considerações», in Agostinho da Silva, *Textos e ensaios filosóficos*, vol. I, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 1999, pp. 83-122.
- Agostinho da Silva, «Glossas», in Agostinho da Silva, *Textos e ensaios filosóficos*, vol. I, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 1999, pp. 31-66.
- Agostinho da Silva, «Pensamento à solta (Inédito)», in Agostinho da Silva, *Textos e ensaios filosóficos*, vol. II, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 1999.
- Agostinho da Silva, «Quinze Princípios Portugueses» In Agostinho da Silva, *Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, vol. I, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 2000, pp. 275-292.
- António Braz Teixeira, «A teoria do mito no pensamento de José Marinho», in Maria José Cantista – Maria Celeste Natário (coord.), *Repensar José Marinho. Comemoração do Centenário do seu nascimento (Actas do Colóquio)*, Campo das Letras / Campo da Filosofia, Porto 2005, pp. 31-45.
- António Braz Teixeira, *A Teoria do Mito na Filosofia Luso-Brasileira Contemporânea*, Zéfiro, Sintra 2014.
- Eduardo Lourenço, *Heterodoxias*, (Obras Completas, I) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2021.
- Eudoro de Sousa, «'História' e 'poesia' na Tradição», in *Correio Braziliense*, 25 jan. 1969.
- Eudoro de Sousa, «Conhecimento do passado – passado e presente», in *Mundo Literário*, n.º 4 (1946) 1 e 16.
- Eudoro de Sousa, *Mitologia. História e mito*, INCM, Lisboa 2004.
- Eudoro de Sousa, *Orfeu, ou acerca do conceito da Filosofia Antiga* (Prefácio e posfácio de um livro inédito), in *Revista Brasileira de Filosofia*, vol. III (jul.-det. 1953) 384-399.
- Eudoro de Sousa, *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*, organização de Joaquim Domingues e apresentação de Paulo Borges, INCM, Lisboa 2000.
- Eudoro de Sousa, *Sempre o mesmo acerca do mesmo*, INCM, Lisboa 2002.
- Joaquim Domingues, «Eudoro de Sousa perante a filosofia portuguesa», in AA. VV, *Mito e Cultura. Vicente Ferreira da Silva e Eudoro de Sousa: Actas do V Colóquio Tobias Barreto*, Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, Lisboa 2001, pp. 157-176.
- José Marinho, *Teoria do Ser e da Verdade*, Guimarães Editores, Lisboa 1961.
- Paulo Borges, «Eudoro de Sousa ou o helenista saudoso da ante e trans-helenidade», in Eudoro de Sousa, *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*, organização de Joaquim Domingues e apresentação de Paulo Borges, INCM, Lisboa 2000, pp. 7-34.
- Paulo Borges, «Idade de ouro, civilização e teatro», in Agostinho da Silva, *Estudos sobre Cultura Clássica*, org. Paulo Borges, Âncora Editora, Lisboa 2002, pp. 7-13.
- Raul Proença, *O eterno retorno*, 2 vols., ed. António Reis, Biblioteca Nacional, Lisboa 1987.
- Sant'Ana Dionísio, *A hipótese do Eterno Retorno*, Seara Nova, Porto 1946.
- Sant'Ana Dionísio, *O pensamento especulativo e agente de Raul Proença*, Seara Nova, Porto 1949.
- Sílvio Lima, *Ensaio sobre a essência do ensaio*, Arménio Amado Editor, Coimbra 1944.
- Teixeira de Pascoaes, *O bailado*, Lumen, Lisboa 1921.
- Teixeira de Pascoaes, *São Jerónimo e a trovoada*, Livraria Lello & Irmão, Porto 1936.



O risco do movimento ou uma presença infinitamente mais vasta

Cláudia Marisa

Por onde começar?

Isto é o teatro: um ritual vazio e sem efeito que enchemos com os nossos porquês, com as nossas necessidades pessoais.

Eugénio Barba

Participar nos seminários de investigação de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão tem-se revelado um enorme privilégio, traduzindo-se em momentos de genuína partilha, e consolidação de espaços de franca comunicação e liberdade. Assumo a minha admiração por esta dupla de artistas que têm construído a sua trajetória num sólido trabalho de investigação em contexto de criação artística. Como já tive oportunidade de escrever em textos anteriores considero que Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão criaram uma gramática cénica própria caracterizada por uma linguagem artística singular e em continuidade. Uma das características que reconheço nas suas criações é a relação que se estabelece entre o universo simbólico dos criadores, o rigor interpretativo e a comunicação privilegiada com o espectador que é convidado a estar emocionalmente envolvido com a cena. No entanto, e apesar de encontrar uma linha de continuidade estética no trabalho artístico de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, cada espetáculo convoca, em mim, sensações e questionamentos. O espetáculo *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* brilhantemente interpretado por Sara Miguelote e Paula Cepeda despoletou desassossegos e, como não poderia deixar de acontecer, questionamentos que me convidam a divagar. *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* é um trabalho que se situa entre o rigor e a sensibilidade. O silêncio ruidoso de uma intérprete enigmática (Paula Cepeda), em íntima contracena com um desenho físico e rigoroso de uma intérprete em busca de equilíbrio (Sara Miguelote) levou-me a refletir sobre a materialidade do intérprete e o papel do receptor/espectador na construção dramaturgica do espetáculo. Como dizia anteriormente, cada espetáculo de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão despoleta novas reflexões. No entanto, dada a minha genealogia, as questões da corporeidade e da sociologia do corpo acabam por estar sempre presentes.

No entanto, não estava à espera, e é sempre bom sermos surpreendidas pelos processos, que este espetáculo me remetesse para o universo teatral e o lugar que o intérprete pode ocupar nas narrativas cénicas da contemporaneidade. Mais do que certezas ou inferências o espetáculo *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* deixa-me questões em aberto que assumirei, na modalidade ensaística, neste texto.

Que imagem para um corpo?

Verificamos uma antinomia entre a imagem do corpo e a sua representação; enquanto as imagens do corpo são múltiplas, instáveis e incontrolláveis, as suas representações são codificadas, culturalmente referenciadas e estáveis. O artista transforma as imagens do corpo em representação, objetivando-o assim numa figuração atemporal. Jeudy (1998) faz notar que o corpo como objeto de arte é, sobretudo, a expressão soberana de uma alteridade criada pelo seu autor, num discurso metafórico de imortalidade, que não nasce de nenhuma estruturação mental, mas que surge de um trabalho sobre a sua própria estética. Este trabalho sobre a imagem do corpo é o coração da relação entre o artista e a realidade, sendo que

La métamorphose esthétique du corps est un signe de l'éternité de la vie et un principe fondateur de la pérennité du mythe (...) le mythe n'est pas un référent, il est d'abord un lieu-texte de la transfiguration du corps. (JEUDY, 1998 : 23)

A arte, ao instrumentalizar o corpo, busca uma linguagem inédita que reformule a mitogénese. A existência do corpo na arte contemporânea está diretamente relacionada com a tentativa da criação de uma linguagem ritual, que tem como princípio a invenção de um novo código. Neste sentido, se o corpo é visto como objeto de arte, será na medida em que imaginamos que ele tem um valor inestimável. No entanto, e quotidianamente, assumimos que o corpo tem um fim utilitário e, principalmente na sociedade ocidental, valorizamos o espírito em detrimento do corpo. Este passa, assim, a ser referenciado em duas dimensões – materialidade (físico) e imaterialidade (espírito). Contudo, o seu valor depende também do que ele representa para o outro; isto é, o corpo reúne em si os dois extremos do valor – ou é tudo de mais sagrado; ou é tudo de condenado. Daqui se conclui que não é o corpo por si que detém o valor, mas a referência ao corpo, como objeto estético, cultural e social, que o funda.

O objetivo último é criar uma simbologia, assente em referenciais éticos, mas que rompa com a ordem moral estabelecida, regida por um sistema de valores que enferma o corpo num modo de representação coercitivo (esta noção é particularmente evidente na arte política e na arte social). Como contrassenso, esta suposta singularidade da criação artística está, neste momento, tão preparada e tão conceptualizada, tanto pelos criadores como pelos críticos e pelos públicos, que já não consegue, nem muitas vezes vê como necessidade, negar ser estereótipo, mesmo quando se assume “anti”. Pelo contrário, acaba por se tornar condição de perpetuação e criação de novos estereótipos. Poderíamos ser levados a acreditar que a criação de um estereótipo será a consagração e o papel predominante da arte, e que, nesse sentido, a arte continua a ser vanguarda. Só que a criação de um estereótipo advém de um sincretismo cultural, de efeitos de contaminações, e assim o discurso artístico apenas opera um efeito de drenagem, ao que já está inscrito como signo na máquina cultural das sociedades modernas.

Se anteriormente a criação artística tinha a possibilidade de produzir efeitos de heterologia cultural, ao fabricar novos signos e ao provocar rupturas semânticas, ela está agora, como defende Jeudy (1998), prisioneira de processos de homogeneização cultural. A única possibilidade de invenção consiste em inverter o sistema da reprodução desta homogeneidade, impulsionando a heterologia cultural a partir dos estereótipos; é este o grande paradoxo das formas universais e mediatizadas da cultura contemporânea. Neste contexto, o corpo revela-se o grande agente de produção, uma vez que se apresenta como o enigma originário e como a galeria de estereótipos, isto fazendo acreditar ao artista que ele está na origem do estereótipo. Este fenómeno é particularmente visível nos discursos artísticos, onde o corpo se situa num cruzamento de diferentes linguagens e em que o poder semântico não é tão sugestivo, mas mais interventivo e imediato na relação com o público. Nestes casos, cada intérprete é um mundo por si só, uma cartografia do corpo, em que cada gesto e cada movimento são vistos como únicos. O intérprete busca o seu corpo inédito sem, frequentemente, se aperceber que é produto de uma ordem social, e que é nesse sentido que ele se constrói. Obviamente que falar do trabalho do intérprete implica abordar uma sociedade e os poderes que a representam.

O trabalho do intérprete revela-se um trabalho de singularidade, que tem como objeto a representatividade de uma ideia. Neste caso, tanto o intérprete, como o espectador são sonhadores da ideia a ser representada. Este sonhar não é meramente metafórico, mas é também um encarnar. Freud (1981 [1915-23]) lembra que o intérprete pode representar qualquer coisa, uma vez que o processo de interpretação se assemelha ao processo de histeria e de *transfer* terapêutico. Só que o intérprete, ao contrário do que acontece no discurso terapêutico, controla este processo; *identificação* e *transfer* não são sinónimos de inconsciente no processo de criação artística. No processo de criação vive-se a necessidade máxima de dar sentido a um estado de coisas de forma ontológica. Este jogo é a génese inconsciente de todo o pensamento, sendo a arte a atividade humana onde o inconsciente cósmico se torna mais visível. Desta feita,

Le monde ne va pas au théâtre pour se dissoudre, s'aliéner ou se clarifier. Le théâtre est toujours un défi au monde puisque c'est une opposition au monde, en fait une foi négative au monde pour le révéler. (GILLIBERT, 1993: 29)

O movimento, como poder originário do corpo e marca de uma corporeidade intencional, está na origem da representação espetacular do corpo. Assim sendo, as palavras que proferimos e os gestos que fazemos são operados a partir da invisibilidade do nosso corpo, que os representa, e os sentidos que lhes atribuímos. Entre a existência de diversos registos de corporeidade referimo-nos a: (i) uma corporeidade primária, situada antes de todas as outras, em que o corpo está consigo mesmo sem grandes necessidades de referenciais exteriores; (ii) uma corporeidade intencional, alvo das experiências estéticas. Esta última forma de corporeidade estabelece uma rede de intenções, entre a subjetividade primária e a necessidade de uma objetividade das imagens do corpo. No entanto, a corporeidade, quer seja intencional ou inconsciente, será sempre uma representação objetiva, porque codificada. A codificação inerente ao corpo é um mecanismo intelectual que concilia um duplo corpo: subjetivo/flutuante e objetivo/intencional. É deste jogo que nascem as representações do corpo em construção espetacular, e, como já referimos, as imagens do corpo são acidentais e independentes da nossa vontade, não nos pertencem e participam de uma consciência imaginante que as recebe. Como refere Gil (2001), a arte não é uma imagem do mundo, ela faz uma evolução paralela ao mundo. Ao ser da mesma

ordem ontológica do mundo a arte abre, assim, uma linha de fuga, ao inscrever-se e fazer parte desse mesmo mundo; por isso mesmo, o mundo também se faz de subjetividade. Daí podermos afirmar que o imaginário é real, porque investe num espaço de direito infinito, dirigido pela intensidade e intensificação do mundo. Assim entendido, o real é um misto de imaginário e de realidade. Neste sentido, ao colocar-se no mesmo plano arte e mundo, deixa de haver representante e representado.

Que movimento para um corpo?

O movimento acontece como o refreamento de sentimentos privados que se transformam em impulsos exteriores e coletivos. O corpo nunca se move por acidente, mas ocorre num suporte físico: um corpo com uma inteligência específica. As qualidades do movimento que um corpo produz e abriga são as suas formas de qualidade do pensamento. No discurso artístico, o corpo apresenta-se como objeto em movimento para se transformar em puro movimento que o eterniza. A repetição estereotipada e codificada dos mesmos gestos induz a impressão da imobilidade do corpo, como se o movimento tornasse constantemente ao centro, a si próprio, retomando a imobilidade onde teve origem. Isto é particularmente notório nas formas de arte oriental, e também em muitas propostas de criadores ocidentais. A idealização estética do corpo é, frequentemente, relacionada com a representação do corpo imóvel, ou quando o movimento está suspenso. Quase poderíamos afirmar que o corpo em paragem inspira mais uma atração estética do que o corpo em movimento. Com efeito, e frequentemente num discurso artístico, somos, enquanto espectadores, mais fascinados pelo corpo imóvel no segundo anterior a realizar uma ação, do que propriamente quando ela se realiza. É a “ameaça” da intenção da ação que nos capta a atenção. A mobilidade e a imobilidade revelam-se então a metáfora essencial do corpo ao definir-se como linguagem, atribuindo sentidos ao quotidiano. O movimento leva a uma objetivação do corpo com leituras e códigos próprios, assim como com interpretações diversas. Neste caso, o sujeito actante torna-se um mediador entre o corpo comunicante e o mundo. Com efeito, no movimento do corpo recria-se a relação corpo-mundo, que surge como acontecimento primordial. Nesse sentido, o corpo em cena oferece-se como abertura ao mundo, através da negação dos critérios que determinam modelos de representação. O intérprete, ao trabalhar o seu próprio corpo, provoca no espectador uma abertura face a novas formas de figuração do corpo. É este jogo que está na base do corpo cénico, que entendemos como metáfora concretizada numa linguagem assente em símbolos e não em palavras. O corpo cénico concretiza-se, assim, numa linguagem corporal definidora de uma estética, de uma ideologia, ou de uma identidade. Com efeito, a estruturação do corpo em cena pressupõe sempre uma identidade estética, uma linguagem autónoma e a consciencialização da dependência do corpo de *gestus* sociais e de um determinismo cultural. Para a análise do corpo cénico alguns elementos devem de ser considerados: (i) o intérprete tem um corpo/organismo condicionado pela sua cultura e ambiente social; (ii) o corpo actante do intérprete convida o espectador a aceitar um imaginário proposto cenicamente garantindo, desta forma, a identificação, a transferência ou a catarse; (iii) o corpo do intérprete é percebido pelo espectador, não apenas visualmente, mas também cineticamente; (iv) o corpo em cena aciona a memória corporal do espectador, a sua motricidade, a percepção do seu corpo no espaço e no tempo.

Note-se que o corpo em cena, mesmo quando está imóvel, remete sempre para uma figuração de si próprio, sendo alvo de sentidos e símbolos. Enquanto espec-

tadores, e face a um corpo num contexto cénico, deixamos de ter a necessidade de idealizar um corpo perfeito, ou de o categorizar, isto porque o corpo cénico é um território aberto, com uma linguagem concreta e uma unidade figurativa própria. Face a esse corpo representado em cena sentimo-nos disponíveis e abertos ao outro e ao eu, é uma relação sujeito-mundo, o que não acontece na relação com os outros corpos, que será sempre uma relação sujeito-objeto. Será, então, por isso que o corpo em cena detém o segredo e o código das linguagens não verbais. O corpo é, no discurso artístico, mediador entre a expressão simbólica (linguagem anterior às palavras), a necessidade de objetivação de sentido, e a encenação de significantes (inerente a todo o discurso artístico), traduzindo-se em metalinguagem artística. Enquanto metalinguagem artística, a realidade e a materialidade dos intérpretes surgem como matéria privilegiada de criação. O objeto de análise é o indizível, a metáfora da própria vida, sendo o objetivo o esbatimento da fronteira entre a obra e a vida, entre a figuração e o intérprete. A metalinguagem pressupõe sempre uma comunicação vivida em dois sentidos: interna – do intérprete para a personagem/figuração; externa – do intérprete para o público, usando-se aqui o corpo cénico como matéria comunicativa que permite a formulação de um *Eu* subjetivo. A metalinguagem é uma condição fundamental em toda a comunicação artística, ao dotar a cena de significado, permitindo um jogo de comunicação e troca entre a cena e a plateia. Partindo desta noção de metalinguagem artística notamos que o corpo está sempre inscrito por todas as condicionantes bio-psico-sociais, e é a vontade que a arte tem de o transformar num mito vivo que desafia a objetividade de sentido. Transforma-se então no meio exterior que permite a representação artística e, simultaneamente, é a sua figuração. A tarefa do artista será aqui de servir de intermediário, catalisador entre diversos campos de conhecimento, formas de pensar, modelos sociais e estratégias de solução. O paradoxo do corpo no discurso artístico é permitir o seu nascimento real, consagrando a sua irrealidade através do movimento. Ou seja, ao utilizarmos o corpo como linguagem que se quer objetivável, acabamos por trabalhar sobre o imponderável. No entanto, para podermos falar de um objeto artístico, não basta termos um corpo a imitar um corpo; pode ser agradável, mas a arte transcende este processo. Para falarmos de arte, temos de estar perante um discurso que possibilita a atribuição de vários sentidos a um corpo (gesto e movimento). No discurso cénico, conceitos abstratos, emoções e sentimentos são objeto de um trabalho preciso de análise e de transposição. O processo de criação acontece a partir de um ponto concreto, para se chegar ao abstrato. Tudo se passa como se o corpo do intérprete fosse composto por momentos sucessivos e antagónicos, em que ele recria a vida da ação. O objetivo para o intérprete não é reproduzir a ação como ela é, mas, antes, usar todas as suas forças e meios para, de uma forma cenicamente viva, recontar a vida da ação. Daí a necessidade de se pensar o corpo fora das visões do perfil naturalista, que o objetivam excessivamente, ocultando-o no seu papel de sujeito e na relação sujeito-objeto. A questão a trabalhar será saber se é possível, para além do discurso sobre o corpo constituído, construir o verdadeiro discurso sobre a sua realidade constituinte. Isto, partindo do princípio de que o espaço do corpo reflete sempre as noções de experiência, intencionalidade ou inconsciente.

Para Gil (2001), analisar uma obra de arte implica analisar diferenças que se unem numa unidade. Na fruição de uma obra de arte acionam-se dispositivos que levam à fusão entre o corpo do público e o corpo do intérprete, dá-se, então, um processo de osmose – o espectador passa também a ser o intérprete. O devir do corpo de um vai no sentido de se tornar no corpo do outro, e quando esta osmose funciona o jogo de pergunta resposta é muito complexo.

Que sentidos para o corpo?

O corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis, e não se limita ao reflexo “real”, mas, pelo contrário, o seu desafio é brincar permanentemente com as imagens que o refletem. Este é, provavelmente, o grande segredo do corpo em cena, ao exibir-se face ao espelho que é o outro: expõe-se, transformando-se em representação. A exibição estética do corpo tem como objetivo ser comunicação, permitindo, através da representação, uma reflexão intelectual sobre a ficção. Embora seja difícil separar a representação da realidade e a ficção do real, uma vez que ambas se regem pelas mesmas regras, há um aspeto a ter em atenção: enquanto o corpo no dia-a-dia é vivido em exibição, o corpo cénico é vivido em exposição. O corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar. Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação. Nesta conformidade, afirmar que o intérprete é capaz de controlar a sua presença cénica e de traduzir no corpo imagens mentais, significa que este é capaz de, através do controlo do seu movimento, atingir a expressão de uma emoção, sendo que para cada emoção ou sentimento há uma resposta do corpo. Com efeito, grande parte do trabalho do intérprete consiste em criar magia através da emoção, sabendo que todas as emoções usam o corpo como palco. Mas as emoções também afetam o modo de operação de numerosos circuitos cerebrais. Como refere Damásio (2004), as variadas respostas emocionais são responsáveis por modificações profundas, tanto na paisagem corporal, como na paisagem cerebral, tratando-se de processos complexos culturais que se generalizam na espécie humana. Daí ser «a semelhança dos processos da emoção que torna possível as relações interculturais e que permite que a arte, a literatura, a música e o cinema atravessem fronteiras com tanta facilidade» (DAMÁSIO, 2004: 74).

É neste sentido que Husserl (1992 [1929]) fala de “ego homem” – sujeito espírito condicionado por um corpo que percebe as coisas. Neste corpo podemos distinguir diferentes níveis do campo transcendental: apreensão das sensações; condicionamentos da perceção do objeto pelo sistema psicológico humano; intersubjetividade. A análise de Husserl reabilita a noção de um corpo-órgão que se traduz em expressão do espírito. Para Husserl, o corpo é uma consciência sensitiva não conceptualizada, a que Gil (2001) denomina de corpo paradoxal. Revela-se, então, pertinente questionar as relações da linguagem não verbal e da linguagem verbal, a fim de melhor compreender os processos de emergência de sentido do corpo que implicam contaminação e osmose de afetos e ritmos. Será neste jogo de forças entre corpo–emoção–pensamento que se revelam os princípios fundamentais comuns a todas as formas cénicas. Em termos técnicos, todas as formas performativas têm em si um jogo forte de tensões e oposições; será sempre uma “dança de oposições” que irá caracterizar o trabalho do intérprete. Claro que podemos argumentar que, em qualquer ação do quotidiano, estamos sempre perante esta “dança de oposições”. No entanto, há uma diferença importante: no dia-a-dia não temos consciência dessa oposição, desse constante jogo de equilíbrio-desequilíbrio, enquanto em cena todos esses aspetos adquirem grandeza e importância, estando sempre num plano do consciente. Por seu lado o espectador, ao tornar consciente o que no quotidiano não se apercebe, confere significado à ação, atribuindo-lhe uma interpretação. Neste sentido, é-nos dado afirmar que há uma filosofia do intérprete, uma forma de compreensão e de agir que é o resultado de técnicas corporais baseadas numa realidade reconhecível. Para tal, o intérprete busca constantemente forças psicofísicas que movam o corpo. Embora correndo um risco generalista, poderíamos afirmar que em palco todos

os gestos naturais e quotidianos adquirem um carácter artificial, uma vez que passam de um registo inconsciente ou semi-inconsciente para um registo consciente e voluntário. Em cena há uma constante preocupação com o valor semiótico, uma necessidade de passar claramente uma informação. Com o avançar do tempo e a prática, o intérprete passa a deter uma espécie de segunda natureza, desenvolvendo outra estrutura neuromuscular que reflete um corpo cénico, concretizado num sistema codificado, seguindo uma lógica que equivale à lógica da vida orgânica. Esta segunda natureza, essência da energia do intérprete, está diretamente relacionada com o princípio da simplificação. Por simplificação entendemos a omissão de certos elementos, para retenção apenas dos elementos verdadeiramente essenciais e importantes. Desta forma, o poder do movimento do intérprete é o resultado da concentração energética, num espaço e tempo restritos, dos elementos essenciais para realização das ações, e consequente eliminação de todos os elementos acessórios. Todo este processo não tem como objetivo estético sugerir ou adicionar beleza ao corpo do intérprete, são, antes, meios de remover o que é demasiado quotidiano e sem leitura. A ideia será transcender o corpo humano que se auto representa, arriscando ser um meio expressivo autónomo.

Que técnica para o intérprete?

De que é feita a presença cénica do intérprete? Esta questão remete-nos para o estudo da pré-expressividade cénica, através do qual diferentes géneros artísticos são estruturados. Teoricamente sabemos que não existem regras cénicas, somente existem convenções e, note-se, uma convenção absoluta é uma contradição. Claro que esta é apenas uma verdade teórica, na prática, o intérprete constrói uma série de regras que aceita numa necessidade de margens que balizem o seu trabalho. Neste contexto, deparamo-nos com dois registos de intérpretes: o que inicia o seu processo pela assimilação de técnicas e de um conhecimento teórico sólido; aquele para quem a ênfase recai no território empírico, de forma a poder traçar uma linha de orientação entre diferentes disciplinas, técnicas e estéticas. Não tenta, no entanto, dominar nenhuma técnica específica, mas antes procura o elementar – a técnica das técnicas.

O primeiro registo de intérprete é aparentemente menos livre. Modela o seu comportamento cénico de acordo com regras rígidas, que definem um estilo e género codificado. Este código é geral e aparentemente artificial, resistente à evolução e inovação; exige um saber técnico e conhecimento de códigos de leitura, por parte do espectador, para o entender. O intérprete que opta por este modelo de trabalho tem, numa primeira fase, que se despersonalizar e aceitar-se como “persona cénica”, integrado num modelo espetacular previamente definido e estabelecido pela tradição; aqui o seu grande objetivo é tornar-se virtuoso e tecnicamente perfeito. Será o grau de evolução técnica que determina o grau de maturidade artística. O intérprete que é modelado por uma técnica rígida e codificação elaborada possui uma qualidade energética que estimula a atenção do espectador, mesmo que este esteja face a uma demonstração técnica. Nesta situação, o intérprete não está a tentar expressar algo de inédito, mas simplesmente a usar um “conhecimento” e uma energia específicos, que capturam os sentidos do espectador; isto acontece porque a técnica que o intérprete usa é assente num uso particular do corpo. O segundo registo interpretativo não pertence a um género performativo tão caracterizado por um código estilístico exaustivo, não há regras de repertório específicas, mas antes técnicas. Ele tem de construir as regras que suportam o seu próprio trabalho, partindo das

sugestões dramatúrgicas, da proposta da direção artística, do seu estudo pessoal, do seu referencial cultural, do seu cotidiano. Aqui, o processo criativo é sentido como um processo individual, podendo o intérprete recorrer a diferentes tipos de técnicas.

A articulação entre estes dois modelos técnicos é, no entanto, quase impossível de não surgir. Como refere Barba (2002), não há fronteiras rígidas na arte, e o intérprete/criador que caracteriza a modernidade é o que se vai apropriando de vários elementos técnicos, que considera pertinente para o seu próprio caminho. Para este autor, as artes assemelham-se pela sua linguagem cénica mais do que pelo seu discurso estético; nesse sentido, os intérpretes assemelham-se, ao partilharem princípios éticos de trabalho.

Como já referimos, o corpo é condicionado por regras sociais, e as técnicas acionadas são maioritariamente do foro inconsciente e com um intuito funcional; por tal razão, diferentes culturas implicam diversas técnicas corporais, diferentes memórias. No processo de criação artística, torna-se fascinante descobrir quais os princípios que governam a vida cénica do intérprete; isto é, como este substitui as técnicas do corpo acionadas no quotidiano por técnicas “cénicas” que não respeitam os habituais usos do corpo. O intérprete, ao ser colocado face a um público, sente-se na necessidade de atribuir um sentido, de representar algo, usando para tal o seu corpo. Essa atitude-desejo é denominada de presença cénica. Assim, e de um ponto de vista perceptível, o intérprete trabalha sobre coisas palpáveis e concretas: o corpo e a voz. Mas ele trabalha também com a energia, algo de íntimo e que pulsa na imobilidade e no silêncio, um “poder pensamento” que cresce sem ter uma manifestação concreta no espaço. O intérprete tem em si a possibilidade de dilatar a dinâmica do seu corpo, ou seja, constrói e recria o seu corpo, tendo em conta a ficção cénica da qual faz parte. Cabe-lhe ser capaz de descobrir e desenvolver as suas particularidades e o seu discurso corporal, de forma a se tornar único e individual.

Neste sentido, toda a tradição artística localiza o centro do corpo, através do qual a energia irradia. Este ponto do corpo não é escolhido arbitrariamente, mas parte de uma necessidade mental efetiva que nada tem a ver com a parte muscular ou articular. Brook (1989) refere que é através dos jogos de polaridade energética – *Anima* (suave) e *Animus* (forte) – que o intérprete constrói e reforça a sua anatomia performativa. A energia, embora seja um conceito abstrato porque não visível, materializa-se cenicamente em movimento, que passa a existir na mente dos espectadores e não no corpo do intérprete. A energia fica, desta forma, acumulada no corpo, pronta a ser canalizada para um gesto ou movimento, sejam estes subtis e suaves ou bruscos e rápidos. O grande desafio para o intérprete será cenicamente controlar essa energia, e fazer com que todo o acontecimento cénico surpreenda o espectador. Para que tal suceda, Meyerhold (1996 [1907]) refere a importância da pré ação, por ser esse o momento em que as grandes expectativas se levantam; ou seja, o intérprete sabe que ação vai realizar, mas não deve precipitá-la no espectador. Neste caso, e segundo M. Chekhov (1996 [1953]), a habilidade do intérprete reside exatamente em repetir cada representação, cada ação, como se fosse a primeira vez. Será este trabalho sobre a condensação de energia que nos permite penetrar e entender a célula do comportamento cénico. Serve para eliminar a separação entre pensamento e ação física (o que naturalmente sucede no quotidiano porque não pensamos sobre o que estamos a fazer), permitindo ao intérprete ser tecnicamente exato, mesmo quando trabalha segundo o mágico “se” ou segundo a memória emotiva. Assim, a criação de novos sentidos no discurso artístico é possível, graças à disponibilidade e ao envolvimento de diversas energias (físicas e mentais) que advêm de um treino que é essencialmente físico, através do qual o intérprete desenvolve um novo

comportamento, uma nova forma de estar no seu corpo, uma outra disponibilidade, permitindo assim a criação de constantes imagens. Cenicamente, este é um objetivo difícil de atingir, quando pensamos que o intérprete inicia o seu trabalho de dentro para fora, resultando no final uma série de gestos repetíveis, arriscando-se ele a modelar exteriormente o corpo sem, no entanto, o viver. Neste processo há que ter atenção, para que a técnica não se torne num escudo que não deixa escapar nenhuma fragilidade inerente ao trabalho de interpretação, até porque o espectador procura no intérprete essa tensão entre a técnica e a exposição do humano, que faz com que a relação intérprete – espectador aconteça de forma única e identificável.

Que narrativa ou sentido?

Tornar uma narrativa decifrável para o espectador não quer dizer que tenhamos de lhe dar um sentido único, pelo contrário devemos através da ação, proporcionar um espaço aberto de possibilidades, para que o espectador possa questionar diferentes significados até chegar ao seu sentido pessoal. Torna-se impossível impedir o espectador de atribuir sentidos e de imaginar histórias, face ao que o intérprete lhe dá; no entanto, como defende Mamet (1997), isto só é válido se o que está em palco é pertinente para o espectador.

Refira-se que “sentido” não é somente resultado daquilo que o espectador observa da ação do intérprete, o sentido é também resultado da convenção cénica e, principalmente, da relação interpessoal que se estabelece entre intérprete e espectador. Nem sempre esta relação acontece, mas quando ela surge nunca se poderão programar os “sentidos específicos” por ela produzidos.

Como refere Brook (1993a), as artes performativas não têm grandes segredos, elas são sobre a vida. Este é, para Brook, o único aspeto fundamental – arte é vida; só que é vida numa forma mais concentrada no espaço e no tempo. No entanto, há diferença entre a vida e a arte. Podemos defender que a representação cénica está constantemente presente no quotidiano e à nossa volta, que cada ator social está em todos os momentos da vida a representar, logo, está a ser ator, e as suas interações são “teatro”. Contudo, segundo Goffman (1993 [1956]) isto não é bem assim; em palco, uma ideia representada tem de ser condensada, e tem de ser emocionalmente verdade. Apresentam-se realidades emocionais, indo além da imitação, de forma a inventar a vida como ela é no real de forma mais visível. Como refere Brook, busca-se a centelha divina, «essa pequena chama que se ilumina e transmite intensidade a esse momento condensado da vida.» (BROOK, 1993b: 20).

Na vida falamos muito, perdemos muito tempo e muita energia em gestos desnecessários; no palco removemos tudo o que não é estritamente necessário e intensificamos o que é fulcral, quase sublinhando e adjetivando, tentando, no entanto, manter a espontaneidade. A criação artística lida constantemente com aquele vislumbre, aquele relâmpago de vida, que a todo o momento pode desaparecer. Este fenómeno não escolhe géneros artísticos, ou espaços de representação, não se liga a condições externas, mas, antes, a um significante interior.

Para termos espetáculo/representação necessitamos, como lembra Brook, de dois intérpretes que se cruzem num palco, mas isso é, na nossa perspetiva, redutor. Para que exista desenvolvimento, para se legitimar este encontro, precisamos de um terceiro elemento, o espectador que testemunha o acontecimento. O espectador convida o intérprete a ter uma intenção clara, a estar intensamente vivo e simples. Isto porque, o espectador, quando vai ao teatro, procura a irresistível presença da vida.

Segundo Cohen (1993), para que as intenções do intérprete sejam perfeitamente claras e emocionalmente verdadeiras, três elementos têm de estar sintonizados e harmonizados: pensamento (corpo mental), emoção (corpo emocional) e corpo (corpo físico). Neste processo, o corpo do intérprete deve estar disponível e ser sensível. Como afirma a autora, o instrumento corpo é o mesmo para toda a espécie humana, havendo uma linguagem comum perceptível, o que varia são estilos e influências culturais. Quando o corpo está sintonizado, como se de um instrumento musical se tratasse, o intérprete está pronto para aceitar as possibilidades do vazio que é o palco. Sabemos da coragem necessária para nos sentarmos em silêncio e imóveis, face a um outro que nos observa. Representar implica não construir barreiras mentais com o intuito de nos libertarmos do medo do vazio interior.

Com efeito, as artes do palco vivem da extraordinária presença do vazio, e não de um cérebro superpovoado de pensamentos. O intérprete deve estar num estado de comunicação profundo com a sua mais íntima fonte de significado. Este é o segredo dos grandes contadores de histórias, nunca perdem a ligação interior com o que estão a contar, até porque a tarefa do intérprete é mostrar a vida interior e exterior, sabendo, à partida, que estas são inseparáveis. Para tal, é verdadeiramente importante buscar a verdade da vida humana no seu interior, não uma verdade naturalística nem uma realidade do mundo natural, mas um registo emocional, de tal forma que tanto o intérprete como o espectador tenham fé nesse cenário interior. Para que tal suceda, o intérprete busca uma verdade, que Stanislavski (2002 [1936]) denominava de *cénica*, Kantor (1996) de *memória* e Brook (1993b) de *centelha divina*. Essa verdade surge da observação do social e do quotidiano, e implica sinceridade por parte do intérprete. Nós, espectadores, devemos ser capazes de acreditar que serão possíveis aquelas emoções, na vida real. Note-se, e lembrando Goffman (1974 [1967]), que o mesmo processo acontece no quotidiano. Acreditamos no outro pela veracidade das suas emoções, mas essa veracidade vem da nossa própria fé e, obviamente, do nível de sinceridade que o outro investe no seu papel. Mesmo na nossa vida quotidiana, e num registo intrapessoal, cada gesto, cada ação, estão situados num plano de veracidade da emoção que a provoca. Voltando ao intérprete e à sua leitura, é no corpo que todos estes códigos e signos de veracidade têm lugar.

Que Emoção?

O intérprete luta com vontade para que as emoções em palco sejam sinceras e verdadeiras para o espectador; é pertinente, então, saber como se acionam as emoções num processo de criação. Relativamente à criação performativa, deparamo-nos com duas perspetivas fundamentais: a primeira, defendendo um registo empático-dedutivo na qual o intérprete tenta perceber a emoção de forma distanciada; a segunda, defendendo um registo empático-indutivo em que o intérprete recorre à sua memória afetiva para, através da identificação, captar a emoção. As duas situações, embora extremadas e suportadas por correntes estéticas antagónicas, defendem os mesmos princípios: (i) assumem a personagem/figuração como uma existência-identidade autónoma ao intérprete; (ii) o processo de construção de uma personagem/figuração é sempre de inscrição de um outro corpo no corpo do intérprete; (iii) o corpo e as ações físicas são o veículo da emoção em cena.

Szabo (2001) considera que cenicamente uma emoção mais não é que uma série de ações físicas, isto porque não se pode representar uma emoção de forma abstrata; embora interiores, as emoções têm uma repercussão orgânica e física. Se na vida

as emoções nos surgem de forma instintiva, em cena o intérprete terá que, conscientemente, reconstruir o instinto. Para um intérprete, a motivação da ação cénica é extraordinariamente concreta. Daí Szabo defender que uma dramaturgia cénica implica a busca das ações cénicas atrativas e imaginativas que remetam para um determinado estado emocional.

Da mesma forma, o espectador vivencia a emoção pelo corpo. É extremamente difícil para o espectador discernir um registo emocional que seja interior, mesmo que o intérprete esteja num estado de profunda verdade e sinceridade. Com efeito, o intérprete pode estar a ser sincero e intenso e não ser convincente aos olhos do espectador, logo, este não acredita na cena. O público não possui um barómetro de emoções que lhe permita saber da verdade do sentimento do intérprete, o que o público percebe são as ações cénicas através das quais constrói emoções. Serão então as ações físicas inscritas no corpo do intérprete que fazem, aos olhos do espectador, com que uma interpretação seja convincente. Cada intérprete, pela sua génese estruturante arquetípica, revela-se uma porta para o inconsciente coletivo. Há todo um registo psicológico e emocional que nos permite sintonizar com o intérprete, através da imaginação criativa (CHEKHOV, 1995 [1953]) ou imaginação ativa (JUNG, 1997 [1963]).

Que corpo para um intérprete?

Será sempre um corpo, o do intérprete, que inventa um corpo cénico, com pele, sangue e voz. Só que enquanto o corpo cénico não se altera, a pele do intérprete gasta-se, mudam-se tonalidades, envelhece-se. Daí a magia do intérprete residir em ser, a um mesmo tempo, verdade e camuflagem, em ser real e conhecimento no que de mais íntimo e secreto existe em cada um de nós. A relação intérprete-espectador é o lugar onde a vida poderá ser sempre uma outra coisa, onde se reinventa o humano ao enunciar “uma vez...”. A grande questão será saber se falamos do que realmente temos vontade e em que “gavetas” de si guarda o intérprete tantas vidas emprestadas.

A cena tem a possibilidade de reconstruir numa noite um imaginário, em forma de micro-sociedade, que se reporta a uma consciência sócio-psico-cultural. Esta realidade inventada pela cena conserva-se em experiências, em memórias, tanto nos artistas como nos públicos, ditas pelo corpo em silêncio, e que se traduzem num frágil espaço de comunicação interindividual e interpessoal.

Ao visionar e fruir esteticamente *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* fui captando essas construções e criações da realidade que, embora silenciosas porque não verbalizadas, atribuem sentidos e significados às trajetórias individuais e sociais. Isto tanto do lado da criação explícita e extrovertida do artista, como da criação introvertida e subtil do espectador. *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* é um espetáculo arrebatador e complexo. Era minha intenção inicial deter-me numa análise deste trabalho artístico. Mas como se fala do que é perfeito? Na identidade artística de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão encontramos, na minha perspetiva, uma plenitude que, no meu caso pessoal, me convida a refletir, não só sobre o espetáculo visionado, mas sobre a criação artística de uma forma mais vasta. E a retomar alguma esperança na arte como lugar de mudança do mundo. Ao reler o que escrevi sinto que divaguei por sítios importantes, é certo, mas que não traduzem o que senti ao fruir *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas*. Corroboro, para *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* o defendido por Strehler, «on ne raconte pas le théâtre, on ne le théorise pas et, fondamentalement on ne l'explique que dans le théâtre» (STREHLER, 1986: 16). ✦

BIBLIOGRAFIA

António Damásio, *O sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Europa América, Mem Martins 2004.

Bonnie Cohen, *Sensing Feeling and Action*, Contact Editions, Northampton 1993. Contact Editions.

Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctions*, trad. Valdemar do Amaral, Vozes, Petrópolis 1997.

Constantin Stanislavski, *A preparação do ator*, trad. Pontes de Paula Lima, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 2002.

David Mamet, *True and false. Heresy and common sense for the actor*, Vintage Books, Nova Iorque 1997.

Dušan Szabo, *Traité de mise en scène*, L'Harmattan, Paris 2001.

Edmund Husserl, *Conferências de Paris*, trad. António Fidalgo e Artur Morão, Edições 70, Lisboa 1992.

Erving Goffman, *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, trad. Miguel Serras Pereira, Relógio d'Água, Lisboa 1993.

Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Minuit, Paris 1974.

Eugénio Barba, *The paper canoe*, Routledge, Nova Iorque 2002.

Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, Paris 1986.

Henry-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin Éditeur, Paris 1998.

Jean Gillibert, *L'acteur en création*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1993.

José Gil, *Movimento total. O corpo e a dança*, Relógio d'Água, Lisboa 2001.

Michaël Chekhov, *L'imagination créatrice de l'acteur*, trad. Isabelle Famchon, Pygmalion, Paris 1995.

Michael Chekhov, *Para o Actor*, trad. Álvaro Cabral, Martins Fontes, São Paulo 1996.

Peter Brook, *O diabo é o aborrecimento - conversas sobre teatro*, trad. Carlos Porto, Edições ASA, Porto 1993b.

Peter Brook, *The shifting point*, Methuen, Londres 1989.

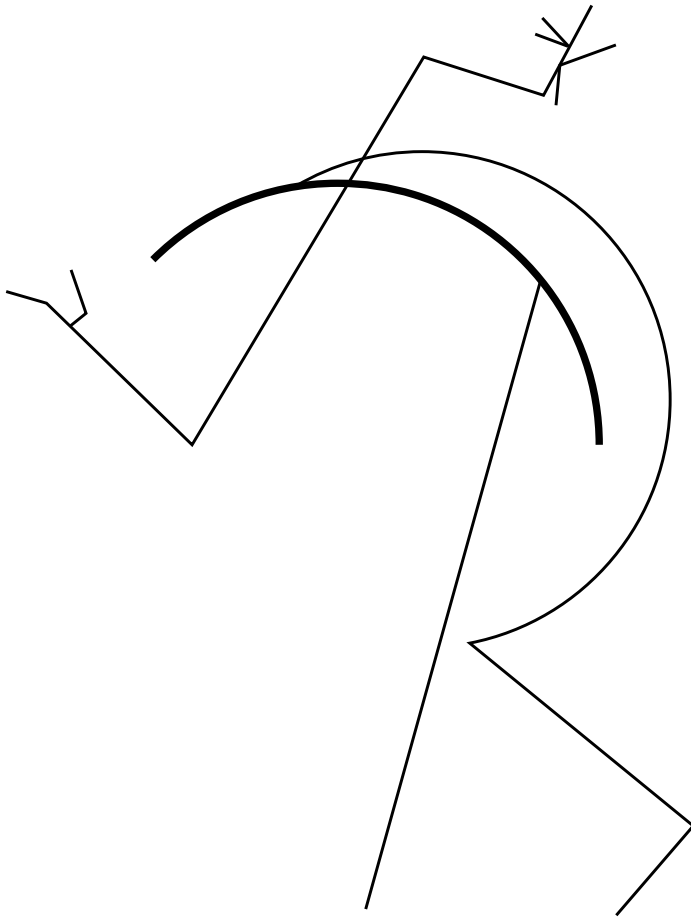
Peter Brook, *There are no secrets. Thoughts on acting and theatre*. Methuen, Londres 1993a.

Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. André Bourguignon, Payot, Paris 1981.

Tadeusz Kantor, *Entretiens*, Carré, Paris 1996.

Vsevolod Meyerhold, «Escritos sobre o teatro», in Monique Borie – Martine de Rougemont – Jacques Scherer, *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1996.

Folgen ihrer
Rosenspur.
Küsse gab sie
uns und Reben,
Einen Freund,
geprüft im Tod
Mollust ward
dem Murr
gegeben
und der Cherub



O vazio é uma coleção de galáxias microscópicas

Ezequiel Santos

Com este texto pretendo encetar uma reflexão acerca da relação da dança com o riso, relação em parte suscitada pela obra de Friedrich Nietzsche, apoiando-me também no conceito de transdimensionalidade, conceito que não definirei, já que, como no-lo recordou Bertrand Russell (2008 [1912]), a ciência da física utiliza muitos termos que não chega a explicar. Estas reflexões repercutir-se-ão até à sugestão de uma estética transdimensional, a propósito do visionamento do espetáculo *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas* a que assisti em maio último, no Theatro Circo, em Braga.

1.

Um dos aspetos mais peculiares da obra de Nietzsche, quanto às suas referências à dança, encontra-se na relação entre a dança e o riso. Se bem que, anteriormente, a dança e o riso pudessem já ter sido exploradas filosoficamente, é na obra deste filósofo que ela toma contornos duais específicos. Assim, em Zarathustra, quando Nietzsche se refere à dança, tal significa algo mais para além de uma arte associada à ideia de leveza. A dança é uma parábola: «Só dançando sei dizer os símbolos das coisas mais altas: mas eis que o mais alto dos símbolos fica sem se exprimir nos meus membros» (NIETZSCHE, 1988 [1883-5]: 109). Assim é uma parábola de quê? Talvez da impermanência, da ubiquidade, da vida levada ao extremo limite.

Consideremos aqui a dança não apenas como potência de vida e energia. Não é apenas a possibilidade de libertar energia. A dança é, antes de mais, uma experiência de fronteiras. E, nesta situação limite, ela coincide com o riso. Tanto no riso quanto na dança, portanto, a compreensão do exercício do corpo e daquilo que se vive existe numa fronteira, numa permeabilidade entre dentro e fora, o individual e o coletivo, o visível e o invisível. Quando se ri e quando se dança praticamos ações humanas e elementares. Mas também exercemos uma capacidade física, espiritual e, por que não assumir, fabricamos algo que toca os parâmetros da alma. Os mistérios do riso e da dança são suficientemente extensos para se considerar que, através da dança e do riso, nós pertencemos a algo que é excluído, algo que se inscreve numa fronteira tanto psicológica e espiritual quanto física. É um limite que pisamos e em cima do qual nos temos de erguer, enfrentando uma ideia de morte da qual nos queremos afastar a todo o instante.

2.

Para melhor poder entender esta noção de fronteira, esta permeabilidade, poderemos aludir ao conceito de transdimensionalidade. Se atentarmos no folclore em torno do fenómeno descrito como OVNIs, e mais recentemente rebatizados de UAP – Fenómenos anómalos não identificáveis –, uma consequência que mais tem pausado a reflexão em torno deste fenómeno desde a sua aparição em massa nos anos 1940 do século passado é a transposição de uma deslocação espacial gráfica, através do espaço sideral, para um fenómeno que toma o cunho de uma aparição transdimensional. Dos relatos de viajantes do espaço, entidades de outros planetas, outras espécies que contactam com o nosso planeta, sendo os mais recentes historicamente situados no final da primeira metade do século XX, chegamos agora a uma conceção transdimensional, em que os fenómenos e os seres neles envolvidos são catalogados como aparições, algo que virtualmente toma contacto com a realidade da nossa dimensão. Chegados de outras esferas transdimensionais. E nesses fenómenos de aparição são particularmente interessantes (porque sem contaminação) as descrições de seres que se movem sem tocar o chão, relatadas por crianças, ou as descrições de fenómenos anteriores ao ano de 1948, i.e., do anunciar da era Roswell, no Novo México. Ou, ainda de fenómenos que acontecem em populações remotas, constituídas por uma grande maioria de gente analfabeta. Concretamente, são fascinantes e de valor antropológico os relatos de aparições em territórios como o Brasil, entre os anos 1950-1980, cruzando observações de 1.º e 2.º grau, assim como experiências de abdução, desde crianças a pessoas idosas, grupos étnicos sem quaisquer referências relativamente a tecnologia, ou ao fenómeno cultural dos objetos não identificados e que descrevem contactos com seres não humanos, descrevem viagens no tempo, descrevem visões do futuro – ora pacíficas ora aterradoras. Estas narrativas são recuperadas com inclusão de alguns detalhes expressivos inusitados quando relativizados com as aparições urbanas, mediatizadas numa versão *Hollywood chic*: como a pequena conversa com os seres dentro da nave em que o ET pede “por favor não toque nessa caixa”, ou contactos de ordem sexual com os seres e que não surgem noutros relatos oriundos dos meios urbanos e esclarecidos. E, até, o dos ET com sentido de humor durante as abduções: “Não lhe vai acontecer nada de mal sr. x, diga-nos o que havemos de fazer para que pare de gritar”. Ou a explicação queixosa, por parte dos ETs, de que as nossas explosões atómicas são nocivas até noutras dimensões (i.e., as suas) porque rompem o tecido transdimensional do universo. Ora, é interessante pensar no fenómeno UAP como algo transdimensional, algo que aparece não existindo nesta nossa dimensão física planetária. E é curioso, de igual modo, como relativamente a este fenómeno existem duas escolas de atribuição ética, dispondo os efeitos destes contactos entre o bem e o mal: a escola que defende que esses fenómenos são desencadeados por seres que podem ser hostis, e que podem ser benévolos ou neutros em relação à humanidade. E a escola mais adepta do plano transdimensional, a qual considera que a velocidade do pensamento é superior à velocidade da luz e que o contacto com esses seres e essas realidades é possível por via de estados meditativos. E, de acordo com os seguidores dessa escola, os seres são considerados benévolos e protetores da humanidade. São aparições que nos guiam e que estão disponíveis ao diálogo. Uma característica igualmente interessante é que os contactos com esses seres, por via das aparições, são relatados de um modo que permite seccionar e determinar quase perfeitamente aquilo que é a dimensão humana do corpo físico, a dimensão do corpo espiritual e, a alma. A alma aqui entendida como uma propriedade caracteristicamente humana e que é cobijada e investigada por esses seres, os quais nos chamam contentores: contentores de almas, esse elemento

que não conhece o tempo, fazendo de nós os imortais ignotos do universo. Distantes que estamos de realizar o nosso potencial como espécie, mais depressa caminhamos para a extinção do que para a revelação.

3.

Estes contactos com seres transdimensionais e estas aparições, sem dúvida que poderiam fazer parte do dicionário de aparições ou do anedotário que o autor Matthias Strässner (2000) criou ao falar da obra de Nietzsche: na relação com os animais, nomeadamente com a tarântula e com o urso, na relação também com figuras de bailarinos acrobatas com cordas, das condições do encontro com a pessoas ou homens sábios, onde sempre estão patentes o riso e a conversa sobre a determinação do bem e do mal. Esta ideia de dimensionalidade associada a um espaço que permite a aparição de algo que não se conhece no nosso mundo remete muito para um questionamento do espaço, aquele que é o quinto elemento da natureza, de acordo com o hinduísmo. É um espaço que permita as aparições. É um espaço que se afasta daquilo que é o espaço euclidiano, até mesmo do espaço situacional da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (1981 [1945]), em que o corpo existe no espaço e compõe com espaço uma entidade fenomenológica: nós somos com o espaço. Mas, também, a capacidade de o espaço ser aqui um elemento que possibilita a aparição. E entramos numa vertente mais mística ou secreta, ou ainda por descobrir cientificamente em relação ao espaço, mas que é o entendimento do espaço enquanto elemento que possibilita o aparecimento de algo, como um recetor de mensagens transdimensionais. Neste caso, diríamos que é um espaço que permite o aparecimento da dança, que permite que a dança do interior do corpo se torne explícita, como defende o filósofo José Gil referindo-se ao facto de um bailarino dançar, acima de tudo, dentro do seu próprio corpo (GIL, 2001). Ou, como afirmou Suzanne Langer (1967) quando situa a arte da dança, na estética filosófica, como uma arte de atualização dinâmica de virtudes, entendendo aqui as virtudes no sentido de forças, como as potências invisíveis no corpo, numa leitura do livro IX da *Metafísica* de Aristóteles, entendendo que as potências do corpo, as potências ativas e passivas, se atualizarão em relação com a energia dos restantes elementos de cena, o som, a luz, a cenografia, para a configuração do espaço, que é um elemento vivo. De acordo com Langer, uma dança é uma aparição de potências ativas, uma imagem-dinâmica. As realidades físicas são dadas: lugar, gravidade, corpo, controlo e força musculares e bens secundários como a iluminação, o som, ou objetos. Todos eles existem, mas desaparecem, na dança. O que vemos, ouvimos e sentimos são realidades virtuais: as forças em movimento da dança, os aparentes centros de energia e suas emanções, os seus conflitos e resoluções, ascenso e declínio, a sua vida posta em ritmo.

Quanto ao riso, ele acontece, e o toque entre duas realidades pode ser o da realidade consciente que fica momentaneamente ligada ao inconsciente, mas é uma outra realidade que se absorve por via do corpo e é por via da respiração (i.e., o sopro de vida e criadora de matéria) que o riso aparece, não se sabe de onde, e que regressa, devolvido, ao mundo por via de uma respiração que a todos contagia.

Assim como a dança existe na fronteira entre algo visível e invisível, interior e exterior, o riso permanece na fronteira entre aquilo que é o nosso e o vosso, aquilo que é o são e aquilo que é o louco. Assim como também a dança assenta igualmente nessa fronteira entre um corpo que é sano, ou um corpo louco, obcecado ou próximo da loucura. Mas, precisamente por isso, este espaço é então permeável, é um espaço entre dimensões. Um espaço entre realidades é um espaço que, além de ter a sua própria designação física de espaço, ter o seu atributo de tempo, tem ainda atributos

de recetáculo a fenómenos transdimensionais. E já Santo Agostinho se referia a este espaço, de algum modo místico, quando associa o espaço com a glória do corpo de Deus:

Deste modo, embora não te concebesse sob a forma de um corpo humano, era todavia levado a conceber alguma coisa de corpóreo espalhado pelos espaços, quer imanente ao mundo, quer difuso para além do mundo, pelo infinito, [...] porque tudo aquilo que eu privava de tais espaços parecia-me ser o nada, mas o nada absoluto, nem mesmo o vazio, como quando se tira um corpo de um lugar e fica o lugar esvaziado de qualquer corpo, seja ele da terra, da água, do ar ou do céu, mas todavia há um lugar vazio, como se fosse um ‘nada espaçoso’. (SANTO AGOSTINHO, 2008 [397-401]: 17-18)

4.

Quanto à arte da dança, enquanto aparição dinâmica, no espetáculo *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas* esta sugestão transdimensional é muito evidente. Desde logo no trabalho corporal contrastante das duas intérpretes, como espelhando as naturezas distintas e coincidentes que Zaratustra concebe nos corpos. Por um lado, uma bailarina (Sara Miguelote) muito expansiva, incansável e energética, que mostra alegria, e, por outro, uma outra bailarina contida, tremendo em sofrimento, como se estivesse a ser testada pelo inferno terrestre (Paula Cepeda). Este contrabalançar entre um estado de leveza e um estado de inferno decorre durante todo o espetáculo, e é ampliado quando a bailarina toca o peito da outra intérprete que está parada. Porque esse momento antológico acontece como se fosse um contato entre seres de duas dimensões, ou uma breve aparição que supera a própria noção estética de atmosfera.

Gernot Böhme (1995) abordou o conceito de atmosfera que resulta da inter-relação dos elementos na extensão do espaço, dos sons, dos objetos, dos cheiros, da luz, das qualidades que deles emanam e dos corpos. A atmosfera atrai o espetador para uma experiência que promove a espacialidade e a presença. As coisas e o espaço parecem imanar da atmosfera e aparecem ao sujeito com presença e em sentido empático, envolvendo-o, imergindo-o e não o distanciando.

Partindo deste conceito de Böhme, a teatróloga Fischer-Lichte afirma que se abre, deste modo, a relevância para o corpo fenomenológico onde subsistem estados motores, afetivos, energéticos, fisiológicos que permitem sentir o outro na sua corporalidade. A atmosfera contribui para fazer sobressair a espacialidade:

Por causa e através da atmosfera, que o espaço e as coisas parecem emanar – incluindo os cheiros que eles lançam e os sons que deixam emitir – as coisas e o espaço aparecem para o sujeito que entra como presente num sentido ainda mais enfático. (...) Eles até invadem o corpo do sujeito percebido – o que, acima de tudo, é para ser experimentado com luz, cheiros e sons. Pois o espectador não é confrontado com a atmosfera, não está distante dela; em vez disso, ele está cercado por ela, ele mergulha nela. (FISCHER-LICHTE, 2019 [2004])

Quanto à música, a Nona Sinfonia de Beethoven não é usada aqui num sentido ilustrativo: o movimento não se subjugua à música nem esta música imita o movimento. Também não é a simultaneidade *cageana/cunninghamiana* ligada pela unidade do tempo cronológico em cena, porque esta partitura magistral conduzida pelo maestro Wilhelm Furtwängler comporta a ressonância de outras esferas de presença (as toses, as intensidades, os tempos, ecos de ontologias passadas). A cena adquire

um sentido transdimensional, como se os elementos cénicos e os corpos possibilitassem uma leitura simultânea de realidades espaciais e de realidades histórico-temporais múltiplas. Tudo se congrega na ideia de uma fenomenologia da aparição, i.e., que ocorre para além da fenomenologia da receção, e numa ideia de energia em potencial que é trazida também já em ato (desde outras dimensões) e nos faz viver um emaranhado quântico de ideias, de desejos, de contemplações que não são verdadeiramente deste mundo. Quando Adolfo Appia no seu livro *A obra de arte viva*, de início do séc. XX (APPIA, 2005 [1921]), mencionava aspetos do seu trabalho cenográfico, que também acabou por pôr em prática em colaborações com dança e teatro, advogava a cenografia enquanto vida no espaço do palco. Nesta peça estamos para além disso, rumamos à aceitação de uma aparição, de uma fenomenologia da receção que é de uma substância transdimensional.


Aproximamo-nos do final do espetáculo, e esta aparição que se instalou vai deixar que seja a iluminação do espelho a relampejar sobre o espaço e sobre nós, espetadores, devolvendo-nos a possibilidade de um encontro. Confrontando-nos com a possibilidade de uma perda ou a ultrapassagem de um limite.

5.

Claro que podemos considerar a dança como coisa séria, em sentido Nietzscheano. De acordo com o filósofo alemão, como um estado intermediário entre o flutuar e o andar, ou talvez entre o voar e o correr. Assim, de algum modo, o riso é também um estado intermédio. No entanto, no caso da dança, quantas vezes não roçamos e arriscamos situações físicas perigosas ou experimentamos estados de consciência alterados que nos podem aproximar da loucura. E o mesmo se passa com o riso. Pois, em Nietzsche, tanto no riso como na dança, estas formas aparecem em conjunção com a crueldade e com o horror. Já de acordo com a visão da arte da antiguidade grega em que humanismo e a crueldade não são apenas compatíveis, mas que se alimentam mutuamente um ao outro. Muito mais, portanto, do que uma simples e contemporânea atitude de ser positivo ou de ser alegre e estar bem. O bailarino que ri não é apenas simplesmente mais elevado. Pelo contrário. Pois acima do riso está o mal. Mas, diz-nos Nietzsche, o riso é santificado e absolvido pela sua própria bênção. Contradição? Para Nietzsche o riso não está liberto do medo. E a dança não está isenta de crueldade.

E, de algum modo, todas estas considerações sobre a dança e o riso como viventes em dualidade refletem-se em diálogos que aparecem ao longo do Zarathustra. Sobre a natureza do bem e do mal. Sobre a importância do riso. E até os próprios deuses riem deles próprios por saber que não são os únicos deuses. Os coveiros riem. Toda a Gente de bom senso ri. Esta temática do riso aproxima-se de uma outra fronteira não saudável. Ligado ao mal. Ligada à doença. Ou da dança. Arte que é sempre existente à beira da morte e do desaparecimento, sendo ela própria também o sinal de uma aparição que talvez implique que um desaparecimento em outra dimensão provoque um aparecimento aqui.

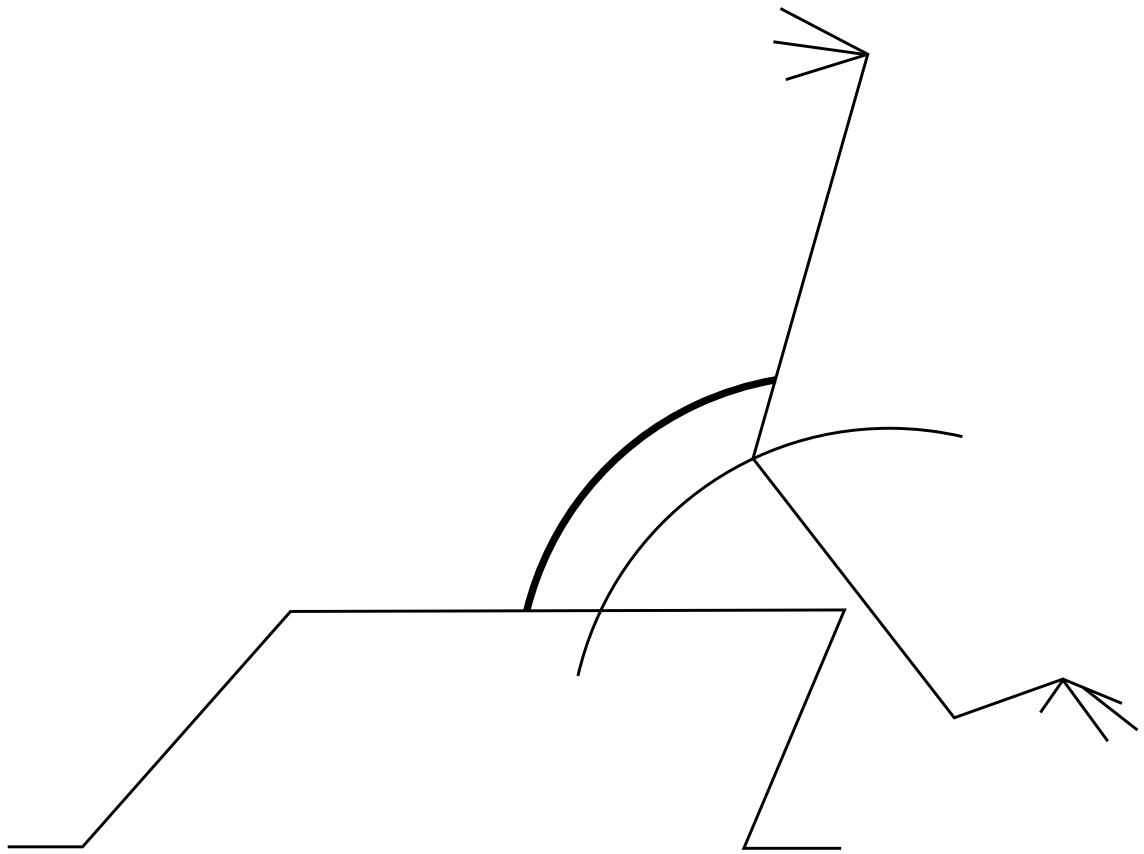
E esta questão cruza-se também flagrantemente com o final da vida de Friedrich Nietzsche, ilustrada pelas suas crises que o mantinham em casa muitos dias sem sair à rua, as insónias, as constantes dores de cabeça. E talvez o episódio conhecido que mais o perturbou: aquele de se ter retirado do mundo da razão depois de ter testemunhado um cavalo a ser barbaramente tratado pelo seu dono. E, talvez possamos perguntar por que terá estado esse episódio no começo do fim de Nietzsche. Talvez porque ele espelhe a natureza do bem e do mal, na aceitação de que o bem está ligado ao mal e que os demónios são bem conhecedores dos deuses. Nessa

imagem, violenta, talvez Nietzsche tenha sido acometido também de uma visão, de uma aparição. Percebeu que há homens que não sabem dançar, há homens que não sabem rir e que acham que são deuses, homens que perdem o balanço entre o bem e o mal, que não sabem viver no espaço intermédio, homens que atuam sem esperar, nem desejar, a resposta de outrem. E, nessa aparição e visão, viu o filósofo o anunciado futuro da civilização humana e assustou-se. Retirou-se, e o que mais o encheu de pleno horror foi saber que a dança e o riso não o poderiam salvar ao imaginar que a sua alma teria de ser reciclada, teria de voltar a descer num futuro tempo terreno assim disposto para o mal, habitando um novo corpo contentor. 

BIBLIOGRAFIA

- Adolphe Appia, *A obra de arte viva* [Versão eletrónica], ESTC, Amadora 2005.
- Bertrand Russell, *os problemas da filosofia*, trad. Desidério Murcho, Edições 79, Lisboa 2008.
- Erika Fischer-Lichte, *Estética de Performativo*, trad. Manuela Gomes, Orfeu Negro, Lisboa 2019.
- Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, trad. M. de Campos, Edições Europa América, Mem Martins 1988.
- Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp Frankfurt 1995.
- José Gil, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Relógio d'Água, Lisboa 2001.
- Matthias Strässner, «A Nietzsche Dance Dictionary», in *Ballet Tanz*, n.º 7 (2000) 16-21.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1981.
- Santo Agostinho, *Confissões, Livros VII, X e XI* [Versão eletrónica], trad. Arnaldo do Espírito Santo – João Beato – Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel, Universidade da Beira Interior, Covilhã 2008.
- Susanne Langer, *Feeling and Form: A theory of art*, Routledge & Paul Kegan Ltd., Londres 1967.

steht vor Gott.
Froh, wie seine
Sonnen fliegen
Durch
des Himmels
prächt'gen Plan
laufet, Brüder,
eure Bahn,
Freudig,
wie ein Lied



Corpo transformado em Espaço Heterotópico de uma Obra Inacabada

Cristina Aguiar

A criação *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* absorve o corpo do espectador num turbilhão de sensações perturbadoras e impõe um profundo desafio psicológico e metamórfico. Naquela personagem aparentemente à margem do palco, contida numa estranha imobilidade ebulitiva, habitam as inquietações humanas durante a transição da adultez final para a meia-idade. Nesta fase da vida, os indivíduos esforçam-se por encontrar o equilíbrio entre a generatividade e a estagnação, vislumbrando à distância o declínio das suas faculdades físicas, cognitivas e criativas. A velhice está ali ao virar da esquina; há que agarrar com todas as forças as últimas oportunidades de mudança de crenças, de perceções, de compreensão do mundo, e para quebrar rotinas. A jovem personagem dançante confronta-nos com a nostalgia de um corpo flexível, intensamente vivo que ambicionamos capturar e fundir num só corpo e conquistar um novo nível ontológico. É perceptível entre as duas personagens uma ligação mental e emocional: a jovem existe em função do desejo da mulher madura em querer alcançá-la, como se tentasse recuperar uma parte de si do passado, cujo desgaste temporal não lhe afetou o potencial de desenvolvimento que, simbolicamente, ampara com as mãos no baixo-ventre, executando movimentos sôfregos para evitar um parto prematuro. Situada num plano exterior, a jovem movimenta-se alimentada por essa projeção subconsciente, personificando a promessa de renascimento da sua contraparte madura, iluminada por uma jovialidade espiritual. Há nesta dança a personificação do impulso da superação; da ação sentida e praticada; e a possibilidade de interromper a ordem das coisas, criando uma heterotopia – um contra-lugar que desafia as ideias fixas de espaço (FOUCAULT, 2009 [1966]). O palco transforma-se num espaço idealizado e ao mesmo tempo real, um lugar de contemplação e, também, de controlo e de poder sobre a natureza. Podemos interpretar esta possibilidade mágica à luz do conceito de bicorporalidade de Bakhtin (1987 [1965]), a partir do qual se firma um elo entre dois corpos, permitindo que a vida de um nasça da morte de outro mais velho. O realismo grotesco fundado por Bakhtin abre-nos portais para uma dimensão de um lugar e de um tempo de continuidade, em que o indivíduo não se perde, encetando um movimento constante de uma obra inacabada, que se renova, mas não se repete — porque avança em sucessivas etapas evolutivas, como se fosse perdendo camadas num processo subconsciente de despertar do caminho da Serpente Mítica, cujo poder simboliza a sinergia cósmica entre o feminino e o masculino; a luz e a escuridão (STUTESMAN, 2005).

É a possibilidade de revivermos a representação arcaica da circularidade, a intencionalidade de mimetização dos movimentos dos corpos celestes, cujo círculo se tornou um símbolo universal das mitologias não clássicas, estando ligado à ideia de espaço protegido ou abençoado — afirmando-se o centro da *Terra Mater*. O movimento circular nas mitologias ctónicas adquiria o significado da totalidade e da eternidade. Simbolizava a unidade; as revoluções planetárias; o ciclo anual representado pelo zodíaco, que se inicia no signo de Carneiro e termina no signo de Peixes, cuja simbologia equivale na anatomia humana à cabeça (cima) e aos pés (baixo), respetivamente. Ou seja, a roda zodiacal une o polo de cima ao polo de baixo. Esta união de polaridades é estruturante e, também, reestruturante, porque o processo evolutivo pode recomeçar em qualquer casa zodiacal, a cada revolução solar, orientada pela posição do Sol. Abre-se, então, uma nova oportunidade de transformação. Um novo “relâmpago” que se ilumina na escuridão. Não é por acaso que as culturas antigas adotaram o simbolismo de gigantes serpentes/dragões representadas a devorar a própria cauda, como a nórdica Jormungandr/Midgard ou o Ouroboros. Trata-se de símbolos frequentemente associados aos conceitos de ciclo eterno, renovação e de continuidade infinita. É, sobretudo, significador de autossuficiência de uma entidade que não precisa de fontes externas de alimento, porque se sustenta a si própria: simboliza, pois, a autoconfiança, a independência e transmite a ideia que tem dentro de si tudo o que precisa. Basta-se a si própria.

O círculo materializava-se em vários aspetos da vida, em particular nas danças tradicionais, cujo poder se traduzia na solidariedade orgânica entre o indivíduo e o outro e, ao mesmo tempo, reatava a ligação ao Cosmos. Le Breton (2010) sente este tipo de dança como a encarnação e a celebração dos deuses, a reatualização dos mitos fundadores; o fortalecimento da memória coletiva e a renovação da aliança entre os homens e o invisível. Ou seja, a celebração da continuidade de todos os seus componentes num interstício atemporal. Esta criação coletiva remete-nos, de novo, ao tempo circular, aos ritmos que se repetem incessantemente em etapas que se aperfeiçoam e vão assumindo uma forma espiralada que converge para o centro de si próprio. É isso que se sente nos pequenos passos dados por aquela mulher estranhamente comprimida e entregue à paralisia da visão terrena (*Epoitéia*) e no final, ambas, arregalam os olhos e abrem ao máximo a boca, como se expelissem a “outra” de si, devorando o mundo ao seu redor.

O corpo, nesta dança, recupera a plasticidade, em cuja superfície a identidade se constrói e reconstrói. O indivíduo não se contenta em renovar-se: o drama corporal é um ato de elevação para um novo grau, ou etapa da sua vida. Sentimos nesta *performance* um ato pleno de criação, em que um corpo produz o outro e este novo corpo absorve o mundo e é absorvido por ele e neste processo, segundo Bakhtin (1987 [1965]), religa o corpo à Terra. Como diria Eudoro de Sousa, resgata os cultos arcaicos dedicados à Deusa, citando Platão: «a Terra é o modelo da mulher, não a mulher o modelo da Terra» (SOUSA, 2004 [1973]: 116). O elemento feminino que se enrosca e fermenta no baixo-ventre das duas personagens constitui o *habitat* da energia ígnea da busca pelo leite. O outro lugar onde as normas e a conformidade não travam os prazeres elevados por Nietzsche — os estímulos de religião aos sentidos do corpo. A voz profunda do nosso ser que reivindica uma atitude vital face às dificuldades e às mudanças. É raiz da estabilidade, do reencontro com a Terra. Nesta *performance*, o espectador vê abrir-se diante de si um espaço heterotópico, que desafia as noções convencionais de tempo e do espaço, onde o imaginário é consentido e no qual se concretiza a utopia do retorno à faceta jovial que reside na nossa mais profunda essência, a alma, e não no corpo físico. A razão dá lugar à magia: a juventude funde-se

com a maturidade e dá lugar ao corpo-sol. O desiderato mais ambicioso dos anseios da psicologia humana face ao seu inevitável envelhecimento: ser eterno. Voltar sempre a um ponto do nosso desenvolvimento e afirmar o corpo no mais belo e extraordinário instrumento de poder transformativo e argumentativo.

Nesta dialética temporal da existência humana, sentida como puro ato vital, executa-se a reatualização do material mítico da Velha Grávida que Ri. O mitologema que inverte a ordem natural e biológica, num ato de magia que confere à velhice um valor apotropaico e instaura o paradoxo da morte que dá à luz. O exagero das linhas fisionómicas destas representações femininas, que desdenham da beleza sublime das formas, impelem o olhar para baixo, para a Terra, para o sentir de um corpo fora do tempo. Como atesta o ato performático da deusa Baubo, ao exhibir os genitais e o seu ventre prenhe, resgatando Deméter da tristeza profunda e do abismo da destruição da natureza, por força da ausência da filha Perséfone, raptada pelo deus dos infernos. Baubo, uma figura idosa e grávida, é ela própria somente baixo-ventre (DEVEREUX, 1984), fala e faz chistes através da vulva, e os seus olhos observam a partir da região que alberga o útero. O *anasyrma* produzido por Baubo, num dos principais estímulos do início dos mistérios de Elêusis, é uma técnica transgressiva que impõe o sagrado obscuro e devolve o simbolismo do corpo selvagem, cuja domesticação sociocultural, diz Bakhtin, lhe retirou o seu valor generativo e cortou o vínculo entre a Terra e o Cosmos, entre o alto e o baixo. O realismo grotesco de Bakhtin sintetiza esse vínculo umbilical à terra, simbolizando o lugar de simultaneidade de nascimento (ventre) e de morte (túmulo). O baixo é tanto a porta de saída como de entrada – o fim e o começo da vida indissolúvelmente imbricados. Nesta teia urdida de provocações, identificamos o teste à capacidade de resolução das crises psicossociais que marcam a idade adulta entre os 40 e 65 anos – pico da maturidade das competências emocionais, cognitivas e sociais. O psicólogo Erik Erikson (1971 [1950]) propõe-nos o conceito Generatividade *versus* Estagnação: a fase da vida em que temos a oportunidade para explorar plenamente o nosso poder generativo, para darmos significado e propósito às nossas ações, definir qual será o nosso contributo para o mundo — ou seja, preparamos o nosso legado, a perpetuação da nossa memória. Por outro lado, se a pessoa não consegue encontrar formas de contribuir, ou se sente presa a rotinas sem sentido, embarca em sentimentos de estagnação que transformam o final de vida num percurso amargo e desesperante.

É a morte em vida para o que parou de mudar e de se transformar. É não intuir a obra de Mefistófeles, entidade que se opõe à obra de Deus, impondo a imobilidade, a morte ante o transcendente e desperta a ambição do conhecimento humano, o desejo do progresso, da vontade do uso das tecnologias que anatematiza com a marca de Caim. Mas no papel de Mefistófeles, o espírito que nega, subjaz o mistério do *coincidentia oppositorum*. Para Eliade (1999 [1962]), Mefistófeles é o cocriador, o colaborador de Deus, que ao criar focos de resistência, acaba por estimular a vida e o conhecimento, assente numa metafísica imanentista. No fundo, é estar recetivo ao “relâmpago”, ao lampejo que ilumina de dentro para fora e retira a nossa mente da escuridão, da ausência de caminho e nos oferece um horizonte de crescimento pessoal e de iluminação. A luz em movimento é uma força poderosa de regeneração,

como constatamos nos ideogramas rúnicos¹. A runa do gelo (Isa), representada por um simples traço vertical, dita a paralisia, a morte, a imposição da escuridão, apenas à superfície, mantendo nas dimensões subterrâneas a vida em suspensão. O inverno tem uma força centrípeta, solidifica, mas, por outro lado,

1. Os ideogramas rúnicos compõem um complexo sistema arcaico de comunicação dos povos germânicos e nórdicos, aos quais atribuíam também funções oraculares e propriedades mágicas.

é permeável à luz insistente que vai fermentando a vida até ali imóvel para se revelar na runa do Sol (Sowilo), representada por um ideograma dinâmico em forma de ziguezague. Da mesma forma que a serpente deambula entre o ctônico e a luz, no seu serpentear, a luminosidade ganha intensidade após atravessar as trevas. Tal como nos ritos de passagem: da escuridão do útero para a luz do sol no ato do nascimento; assim como a criatividade da infância se converte em conhecimento na adultez e na luz do mundo à medida que caminhamos na entropia. O mistério da morte é apenas o recomeçar do processo.

O pensamento de Nietzsche recorda-nos a importância de superar o sofrimento e a tristeza, por via da afirmação da vida, do riso e da alegria. A frescura e a inocência das crianças, a impulsividade e a irreverência da adolescência poupam-nos das peias dogmáticas da racionalidade, cuja inteligência é ainda permeável à imaginação. Naquele corpo rodopiante e funâmbulo da jovem personagem opera-se a manifestação do *Homo ludens*, que rebate a lógica aristotélica, dando lugar ao imaginário, à fundação de novas mitologias. O jogo do “faz-de-conta” liberta a nossa mente e o espírito e, simultaneamente, poupa-nos da presunção da teologia, que pretende conhecer as leis de Deus e da servidão da razão (CAMPBELL, 1971). A curiosidade e a imaginação das crianças fabricam novos *daemons* que se elevam ao plano da consciência e se tornam objetivamente reais pela experiência subjetiva. O renascimento desse espírito infantil, impulsionado pelo que se sente neste ato performativo, oferece-nos um espaço livre e indiferente aos julgamentos dos outros e proporciona-nos um mergulho nas dimensões mais profundas do nosso Ser. Sobretudo: reafirma o poder da dança como subversão das expectativas e lembra-nos a infinita fragilidade das coisas. Ao sair das vias previsíveis do quotidiano, a dança rompe com o esperado e alimenta a emoção, o assombro, e abre uma nova dimensão do real (LE BRETON, 2010), rompendo com dogmas estabelecidos e as visões tradicionais, explorando diferentes perspectivas e abordagens. A dança inventa o espaço onde se mostra. Assim como as heterotopias são lugares de coexistência de diferentes realidades e significados, evocando o génio do lugar ou seres sobrenaturais que emergem do Outro Mundo por obra da imaginação coletiva como protesto contra dogmas que demonizavam a dança como manifestação dos instintos básicos. Disto são exemplo as lendas antigas da “Dança dos Elfos”, inventadas como reação à repressão da Igreja na Islândia entre o século XIV e o século XVIII. Os Trolls e os espectros foram substituídos por entidades luminosas e antropomórficas que faziam sua aparição nas noites da véspera do Natal ou de Ano Novo. Este “povo oculto” revelava-se nas horas de transição para recuperar a alegria e o movimento num universo paralelo e livre, espelhando os anseios coletivos pelo movimento catártico. Até porque o mundo das fadas não estava sujeito aos preceitos morais da sociedade humana e às leis e éditos das suas autoridades. A “Dança dos Elfos” era, assim, a expressão da resistência à castração imposta pela religião e refletia as saudades dos islandeses da dança e da música como manifestações essenciais à saúde humana (GUÐMUNDSDÓTTIR, 2005).

Em suma: a criação *Onde está o Relâmpago que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* constitui um espaço de características contrastantes entre o mundo da conformidade e os “outros mundos” (cujo acesso dá-se através dos espelhos presentes em palco), criando outras realidades e significados que evoluem de forma paralela. E propõe-nos um desafio de mudanças físicas ou simbólicas, sugerindo uma transformação pessoal, emocional ou até mesmo uma metamorfose. Por outro lado, é oportunidade de o corpo reafirmar a ligação arcaica à Terra e aos seus ciclos de eterno retorno. ✦

BIBLIOGRAFIA

Aðalheiður Guðmundsdóttir, «How Icelandic Legends Reflect the Prohibition on Dancing», in *Arv. Nordic Yearbook of Folklore*, n.º 61 (2005) 25-52.

David Le Breton, *Cuerpo sensible*, trad. Alejandro Madrid Zan, Metales pesados, Santiago do Chile 2010.

Drake Stutesman, *Snake*, Reaktion Books, Londres 2005.

Erik H. Erikson, «As Oito Idades do Homem», in Erik H. Erikson, *Infância e Sociedade*, trad. Gildásio Amado, Zahar, Rio de Janeiro 1971, pp. 227-253.

Eudoro de Sousa, *Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 2004.

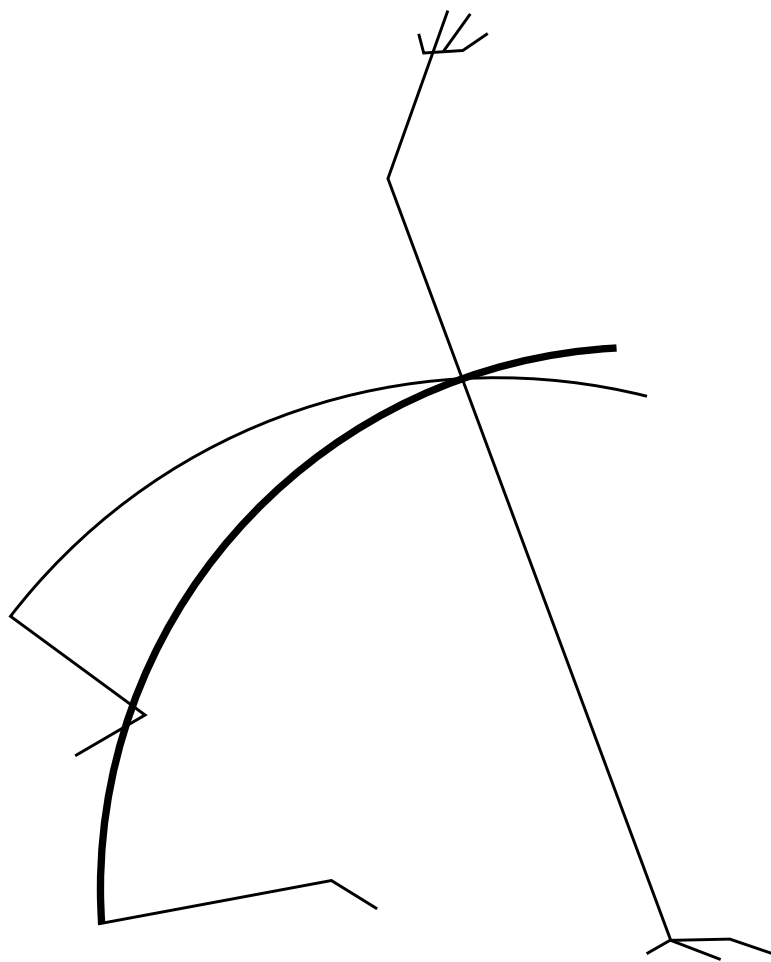
Georges Devereux, *Baubo: La vulva mítica*, trad. Eva del Campo, Icaria Editorial, Barcelona 1984.

Joseph Campbell, *Creative Mythology: The Masks of God, Volume IV*, Viking Compass, Nova Iorque 1971.

Michel Foucault, *Le corps utopique: suivi de Les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris 2009.

Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi Vieira, Hucitec, São Paulo 1987.

Mircea Eliade, *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*, trad. Ivone Castilho Benedetti, Martins Fontes, São Paulo 1999.



Talvez Beethoven Dançasse

Sofia Vilar Soares

*E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos
por aqueles que não podiam escutar a música.*

Autor desconhecido

*Definitivamente, não gosto da sabedoria. Imita demasiado a morte.
Prefiro a loucura – não da que se padece, mas aquela com a qual se dança.*

Christian Bobin

A cultura é essencial à subjectividade. Se a Psicanálise desde sempre enalteceu a palavra e olhou com destreza para a literatura, manteve-se também atenta à pintura e à escultura. Mas a imaterialidade do objecto sonoro, dotado das condições de abstracção, invisibilidade e fluidez, dificultava a sua contemplação e posterior análise. Inapreensível, dada a falta de suporte concreto e, nessa altura, impossibilidade de registo, existia apenas no momento do aqui-e-agora em que era tocada.

Para lá de motivos mais óbvios e das inúmeras especulações a propósito do aparente desinteresse do psicanalista, Freud (1914) justifica a distância alegando que a sua predilecção por conteúdos verbais, bem como uma inclinação racionalista e analítica, impediam-no de obter prazer com a Música. Invoca ainda um sentimento de «revolta por comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta». Inquietação semelhante havia já sido partilhada por Goethe: apesar de reconhecer uma profunda admiração pela música de Beethoven, confessava rezear com ela «perder a tranquilidade da sua alma, conquistada à custa de tantos sacrifícios» (ROLLAND, 2023 [1903]: 37). O impacto que lhe é reconhecido – pela mobilização de qualidades afectivas e emoções dificilmente decifráveis em palavras – subjaz a um subtil ensurdecimento que, defensivamente, deixou a Música, nas primeiras décadas do séc. XX, à margem do panorama psicanalítico.

O crescente interesse da Psicanálise pelos estádios primitivos da mente vem realçar a importância de elementos infra e pré-verbais na comunicação, na relação com o outro e no desenvolvimento do psiquismo: ou seja, vem dar relevância ao corpo e seus movimentos e à musicalidade, pré-condição à palavra.

Steiner considera que questionar *o que é a música?* é, no fundo, uma maneira de perguntar: *o que é o homem?* Há, de facto, uma manifesta necessidade em musicar o seu existir, pois o Homem é uma espécie musical (SACKS, 2008), que sente e vivencia a música com todos os sentidos. Apelando ao valor da sensorialidade, Alain de Botton refere que grande parte da nossa infância não está guardada em fotografias, mas sim em certos biscoitos, feixes de luz, cheiros e texturas de tapetes. Mas faltou considerar que, ainda antes de qualquer um destes registos, as memórias da infância mais entranhadas estão guardadas nos sons que a compõem e nas músicas que animam a vida relacional, desde momentos muito precoces.

Neste sentido, a musicalidade é uma condição inata e universal, impregnada no núcleo afectivo e emocional de cada um. Está profundamente ligada ao corpo: um corpo que é em sua essência sonoro¹ e o primeiro instrumento musical que todos têm à disposição. Um corpo melódico – voz – e rítmico, não só pelas possibilidades de percussão aliadas ao movimento², mas também porque o ritmo é o elemento mais básico da Música, da vida (batimento cardíaco) e do psiquismo.

Produto de coreografias internas, a 9.^a Sinfonia (1824) prima por sua originalidade. Beethoven atribui ao corpo um merecido lugar de destaque não só ao convocar pela primeira vez a voz ao panorama sinfónico de então, elevando a sua potência a um poderoso coral polifónico, como também por uma escuta no corpo e com o corpo.

Isto remete para as primeiras interações da vida, também elas sonoras: a escuta do bater do ritmo do coração do bebé e mais tarde, ao nascer, o choro, convocam uma intensa carga afectiva nos pais. É surpreendente constatar a acuidade da intuição materna que capacita o ouvido da mãe para distinguir o significado de diferentes tipos de choro, de acordo com variações de frequência sonora. Esta habilidade permite sintonizar-se mais facilmente com as demandas do bebé (ex: choro de fome ou frustração) e afinar a perspicácia da sua resposta. Durante a gestação, o feto está continuamente imerso em sons que, ainda antes de serem captados pelo ouvido (por volta das 26 semanas), são acolhidos por receptores na pele, ou seja, percebidos pela qualidade táctil inerente à vibração. Esta proximidade entre tacto e audição – primeiros sentidos a desenvolverem-se – justifica o poder da música em convocar reacções corporais expressas, nessa altura, através do movimento. Mais tarde, e mesmo não dando para agarrar e segurar entre as mãos – visto que intangível –, a música pode arrear a pele ao roçar os ouvidos. Depois, atravessando-a, alastra-se e percorre o corpo todo, chegando a recantos íntimos que as palavras jamais alcançariam. Será este mesmo o território no qual Beethoven se (co)move.

O ambiente uterino oferece uma paisagem sonora composta por uma diversidade considerável de estímulos. Durante 9 meses, o bebé cresce num habitat acústico rico, amplificado pelo líquido amniótico, onde experiencia uma harmonia de sons provenientes do corpo materno³ e do mundo exterior (com maior propensão para os graves). A dinâmica entre diferentes elementos sonoros e entre som e silêncio,

oferece um primeiro contacto com o mundo, com a condição de externalidade – ou seja, com a cultura. A partir daqui, criam-se traços de memória rudimentares: as representações acústicas são então as mais arcaicas na ontologia humana. Por isso, o som está na origem do psiquismo e da simbolização, o que faz do objecto sonoro matéria prima do pensamento. As memórias sonoro-musicais são também preservadas intactas até mais tarde na vida, e as últimas a perderem-se, erigindo um universo subjectivo

1. Experiência relatada por John Cage numa câmara anecóica (1952), prévia à composição de “4,33” e que lhe serviu de inspiração.

2. Música que impele ao movimento, à cooperação e coordenação dos grupos (ex: canções de trabalho) e música que evoca ou descreve movimento (ex: Moldau [Smetana] e o percurso do Rio Danúbio).

3. Vocalizações, respiração e digestão, por exemplo.

composto pela relação emocional que cada um vive com os seus sons e memórias (MILHEIRO, 2010). Neste sentido, deixam a porta entreaberta para uma via de acesso que poderá resgatar o sujeito das catacumbas do seu psiquismo ao momento presente e à relação, facilitando a recuperação de vivências e histórias do antigamente de cada um. As ressonâncias emocionais que a bagagem sonora convoca – uma banda sonora privada constituída por sons isolados, excertos longínquos ou músicas do fundo do baú – desperta memórias afectivas intensas.

O silêncio que se instalou precocemente na vida de Beethoven, aos 26 anos, avivou a sua musicalidade e destreza criativa, compondo genialmente apenas com o que em si mesmo encontrava e que de dentro lhe chegava. Ao ensurdecer, mandou serrar os pés do seu piano. Deste modo, a vibração gerada e a propagação das ondas sonoras através da madeira do chão, permitia-lhe sentir a música que compunha, como se ouvisse com os seus próprios pés. Mais tarde e em surdez absoluta, condição em que compôs a 9.^a Sinfonia, recorria ainda a uma vara de madeira, colocando uma das extremidades entre os dentes e a outra, na caixa do piano (ROLLAND, 2023 [1903]). Sentindo a música com o corpo e no corpo, e se ouvimos música com os músculos (NIETZSCHE, 1997 [1878]), então talvez Beethoven dançasse.

Apesar do privilégio concedido pela Psicanálise às palavras, qualquer narrativa estritamente refém das mesmas sairá empobrecida. Mais genuína porque liberta de amarras, a Música que as acompanha sacode os constrangimentos inerentes aos limites das palavras. Atento ao conteúdo, mas de ouvido apurado à forma, o psicanalista deverá escutar a musicalidade que anima e define a tonalidade afectiva do discurso⁴. Ao escutar mais além e, tal como Beethoven, ao fazê-lo com o corpo todo, poderá assim captar os afectos implícitos predominantes e que conferem sentido à experiência. Afinal, o que seria feito do poema e qual o impacto de *Ode à Alegria* (SCHILLER, 1785) sem o generoso acolhimento da Música da 9.^a Sinfonia?

Sentire, significa ouvir e sentir⁵. E para lá das notas inscritas na partitura, a expressividade musical – exímia na Obra de Beethoven (com destaque para o 3.^o andamento *adagio molto e cantabile* da 9.^a Sinfonia) – surge frequentemente assinalada por notações que revelam explicitamente a intencionalidade afectiva do compositor – *apassionato, doloroso, maestoso, scherzando*, por ex. – e que atribuem sentido à Música. Esta intencionalidade é alcançada pela relação particular que se estabelece entre tempo, dinâmica e movimento⁶. Ainda a assinalar a pontuação conferida às frases musicais, tão ou mais importante que qualquer nota, por pausas e silêncios com notação própria e tempo definido.

Produto de um trabalho criativo, o sonho resulta da transformação de conteúdos latentes inconscientes – os pensamentos do sonho – em conteúdos manifestos que, via figurabilidade, nele se irão revelar. Na vida mental, Narciso assume supremacia sobre Eco: privilegiam-se as representações visuais em detrimento das acústicas ainda que, antes das primeiras se formarem, existam já processos musicais

rudimentares a decorrer a um nível psíquico primitivo. Também no senso comum, fala-se mais em ter “visões e miragens” e não tanto em ter “audições”, do mesmo modo que parece necessário “ver para crer”, como se apenas assim fosse possível desfazer eventuais equívocos ou diluir incertezas sobre algo que se ouviu dizer.

Mas como soam os sonhos? Na interpretação dos sonhos, os elementos sonoro-musicais que os compõem – e não obstante o seu potencial – são

4. Afectos de Vitalidade definidos pela modulação vocal, mímica facial, expressividade corporal, relevantes na sintonia afectiva relacional, de acordo com Daniel Stern.

5. Nomenclatura musical proposta pelo monge beneditino italiano Guido d'Arezzo (992-1050), criador da notação musical moderna assumida desde então até à data.

6. Ex: tempo (lento, andante, rubato), dinâmica (crescendo, piano, fortissimo), movimento (vivece, cantabile, bruscamente).

pouco explorados. A sua relevância sustenta-se não só na sua relação com memórias e afectos, como também é evidente nos sonhos musicais descritos por grandes compositores ou nos sonhos de conveniência nos quais, a incorporação de sons provenientes do mundo externo, é responsável pelo argumento que dita o seu guião. Para além disso, «os ouvidos são, no campo do inconsciente, os únicos orifícios que não se conseguem fechar» (LACAN, 1985 [1964]: 184).

O sonho, tal como o devaneio, pressupõe um distanciamento do concreto conseguido às custas da retirada dos investimentos do Eu da realidade externa, movimento de recolha que, no caso do primeiro, é facilitado pelo sono. Este abdicar do mundo em redor, aqui entendido como escuridão, atíça as labaredas da criatividade e potencia a fantasia, do mesmo modo que o silêncio que se impôs na vida de Beethoven privando-o dos sons em redor, deixou-o entregue à sua musicalidade. Neste sentido, se o mais belo sonho pode prescindir do olhar em redor, também a mais sublime sinfonia poderá privar-se da audição. Na escuridão silenciosa amplificam-se reverberações internas e, assumindo a necessidade de se escurecer para sonhar, talvez o silêncio tenha favorecido um acordar para dentro, iluminando com grande nitidez a musicalidade, avivando a genialidade da música que lhe jorrava das veias e escorria por dentro. Dotado de extrema sensibilidade musical e com o corpo à escuta das vibrações, o ouvido de Beethoven revela-se então absolutamente absoluto. Os motivos musicais que se concretizam no 4.º andamento da 9.ª Sinfonia foram sendo anunciados em composições anteriores. Até à sua consumação⁷, quase 30 anos decorreram desde as primeiras tentativas, em 1793, em musicar *Ode à Alegria*. Curiosamente, apenas o conseguiu alcançar em estado de absoluta surdez como se, já perto do final da sua vida e num movimento sublimatório bem-sucedido, dela soubesse tirar partido.

Com a 9.ª Sinfonia, Beethoven «alcançou o perigoso ponto em que a arte se funde com os elementos selvagens e volúveis» (ROLLAND, 2023 [1903]: 56): conquista uma sensação de grandiosidade e completude, de eternidade e de ser uno com o mundo, que remete a um Eu primitivo, prévio à noção de outro – um sentimento oceânico⁸.

Ocupando um lugar especial em palco, Beethoven tomou parte da direcção do concerto. Os quatro movimentos da Sinfonia desdobraram-se no seu corpo em muitos mais. Regeu a orquestra com movimentos efusivos, tal como se dançasse: contorcía-se, baixava-se, rodava sobre si mesmo, gesticulava e esboçava esgares dirigindo freneticamente, sem se aperceber que os músicos já haviam terminado. Apenas ajudado por uma das coristas viu que o público, em êxtase, o aclamava e aplaudia.

No início de cada projecto, Pina Bausch convidava os bailarinos a olharem para dentro, para as emoções, memórias, medos da infância, fantasias, traumas e feridas: na verdade, nenhum exercício parece estar mais próximo da psicanálise e dos motivos que por dentro moverão, também, o compositor. A capacidade de se superar e de transformar criativamente a dor em arte terá sido um porto seguro que assegurou a sobrevivência psíquica. E por isso, para lá do desejo, compor revelou-se uma necessidade, como se de uma respiração se tratasse.

«A trovoada amontoa-se, à medida que o sol se põe. E chegam as pesadas nuvens cheias de relâmpagos, negras de noite, prenhes de tempestade, do começo da Nona Sinfonia» (ROLLAND, 2023 [1903]: 57). Perdida no silêncio e na partitura, a batuta de

Beethoven erguia-se desgovernada dos escombros de uma tristeza incurável, transformando em música – num Hino à Alegria – o sofrimento inerente a uma vida emocionalmente atribulada e a imensurável dor provocada pela surdez. ☞

7. A 9.ª Sinfonia demorou 6 anos a compor e foi concluída 12 anos após a sua última sinfonia.

8. Correspondência de Romain Rolland com S. Freud (1927), a propósito da religiosidade.

BIBLIOGRAFIA

Christian Bobin, *Auto-Retrato com Radiador*, trad. Luís Matos, Flanêur, Porto 2022.

Friedrich Nietzsche, *Humano demasiado humano*, trad. Paulo Osório de Castro, Relógio D'Água, Lisboa 1997.

George Steiner, *Necesidad de Música*, trad. Rafael Vargas Escalante, Grano de Sal, Cidade do México 2019.

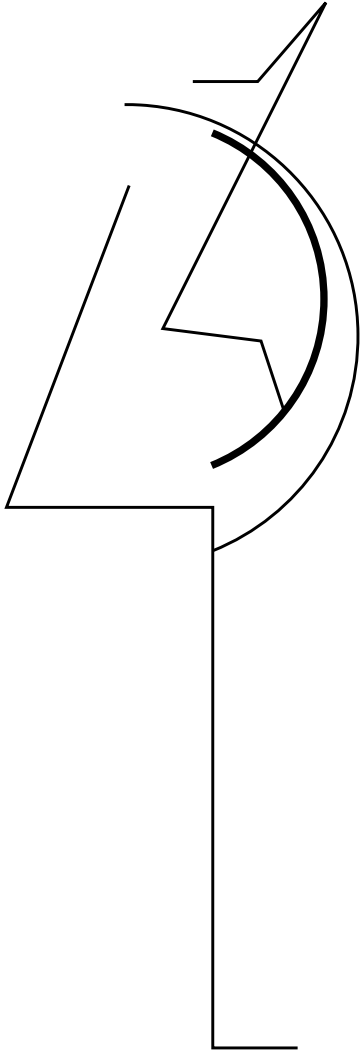
Jacques Lacan, *O Seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, trad. M. D. Magno, Zahar, Rio de Janeiro 1985.

Jaime Milheiro, *A Invenção da Alma: um olhar psicanalítico*, Fim de Século, Lisboa 2012.

Oliver Sacks, *Musicofilia*, trad. Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água, Lisboa 2008.

Romain Rolland, *A Vida de Beethoven*, trad. Isabel Ferreira da Silva, Guerra e Paz, Lisboa 2023.

Sigmund Freud, *Moisés de Michelangelo*, in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIII, Imago, Rio de Janeiro 1996, pp. 213-241.



‘Uma ilha mais a sul’. Notas a contratempo

Hugo Monteiro

1.

É preciso sublinhá-lo, principalmente quando escutamos a frase. Quando o ritmo da linguagem falada dá à expressão, de forma quase espontânea, a entoação de uma pergunta, é preciso dizer que não é de uma pergunta que se trata. Afirma-se: *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*. Trata-se de uma constatação, de um gesto constativo que nos indica, designa ou situa o lugar desse relâmpago que – aqui numa indefinição *performativa* – *vos lamberá as vossas labaredas*.

Este *performativo* aponta-nos para dimensões possíveis, singulares ou universais, complementares ou contraditórias. O efeito relâmpago acentua a labareda, ou acicata-a; pode servir para atenuar a chama; ou tragá-la, numa ignição maior e impositiva; ou consolá-la, aliviando o ardor do lume. Seja como for, um fogo arde no interior do corpo, no gesto coreográfico e no acento pulsional deste espetáculo. A partícula “onde” traz-nos para uma dimensão que entendemos como proximidade, espacial e temporal, do relâmpago que a dança aproxima, a que a dança confere alcance e jurisdição. A lei do relâmpago impõe-se aqui, agora – é uma lei que o ritmo convoca ao presente, se entendermos nesta contemporaneidade uma problematização, mais do que uma solução ou fórmula. Provavelmente, há um “hoje” de “onde” salta o relâmpago, que tem, lembremos, um pendor de leitura, que se propõe acolher as palavras de Friedrich Nietzsche.

Palavras que, a cada momento¹, colocam a ideia de contemporaneidade em sobressalto.

2.

Confirma-se: há um hoje que parece sobressair. O tempo sobressalta-se agora, no instante fugidio do presente. Agora, quando os sentidos surgem como um dos elementos mais torrenciais da contemporaneidade, que Nietzsche ajudou a rasgar:

Os filósofos temeram em tempos os sentidos; desaprendemos nós, talvez demasiado, este temor. Hoje somos todos sensualistas, nós, homens do presente e do futuro em filosofia, não segundo a teoria mas segundo a praxis, segundo a prática. (NIETZSCHE, 1998 [1882/7]: 305)

1. «O que hoje sou, onde hoje estou – a uma altura em que já não falo com palavras, mas sim com relâmpagos» (NIETZSCHE, 2000 [1888]: 183).

O caminho é o da ironia, que nos leva ao trilho minado por falsas evidências. Leia-se que há um abraço contemporâneo ao dito “sensualismo”, que sucede a um medo desaprendido: desaprendemos a temer os sentidos. Ora este temor, sendo certo que pode repelir medrosos e suscitar o marasmo da cobardia, é ao mesmo tempo o reconhecer do imprevisível, a intuição do que se não domina. O mesmo Nietzsche que colocava a orelha, em *Aurora* (NIETZSCHE, 2007 [1881]: 218), como o órgão do medo, é aquele que reconhece uma atitude contemporânea de desconhecimento do temor, de tal maneira que, onde antes havia o inexplorado dos sentidos, o medo da sensação indomesticável, há hoje uma generalizada convivência onde “todos somos sensualistas”.

Ora Nietzsche relembra o perigo concreto dos sentidos que este medo desaprendido acalentava, no seu processo de esconjuro teórico e filosófico. Tratava-se de uma espécie de cântico de sereias para o qual seria necessário fechar os ouvidos e, tal como Ulisses, tanto quanto possível amarrarmo-nos às cordas que não permitem seguir magnetismos e seduções. Era preciso manter a frieza imperturbável do *logos*, antes que o relâmpago nos extinga as labaredas.

[...] os outros pensavam que seriam desviados do seu mundo, o mundo frio das “ideias”, pelos sentidos, e atraídos para uma perigosa ilha mais a sul: onde, como temiam as suas virtudes de filósofos se desvaneceriam como neve ao sol. (NIETZSCHE, 1998 [1882/7]: 305)

Uma ilha mais a sul seria, então, a ilha da cedência à tentação dos sentidos, de onde espreita um contratempo ainda por determinar. Solarenga, esta ilha permitiria derreter a anemia filosófica, como a surdez ingénita do todo da filosofia. Como lembra Nietzsche:

«Cera nos ouvidos» era nesse tempo quase uma condição do pensar filosófico; um genuíno filósofo já não ouvia a vida enquanto música, ele negava a música da vida – é velha superstição dos filósofos que toda a música é música de sereias. (NIETZSCHE, 1998 [1882/7]: 306)

Decididamente, é o mesmo Nietzsche que, no seu grande testamento intelectual, e em autoleitura, se vangloria da simbólica pequenez das suas orelhas sensíveis (NIETZSCHE, 2000 [1888]: 164). Nietzsche escuta, o que o singulariza enquanto filósofo posicionando-o, talvez, *onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*.

3.

Terá sido a 27 de novembro de 1881 que, no Teatro Paganini, em Génova, Nietzsche assiste pela primeira vez a *Carmen*, de Georges Bizet. Encontra aqui uma talvez surpreendente “antítese irónica” (D’IÓRIO, 2001: 26) a Wagner, no caso cujas incidências são por demasia conhecidas. Na sequência desta incursão na ópera, e na escuta de *Carmen*, que, entretanto, repetiu, Nietzsche vai escrevendo ao seu amigo e músico Peter Gast, partilhando o seu quase solitário entusiasmo pela obra de Bizet. Reconhece-lhe uma dimensão “espiritual, forte, por vezes comovente” e, ante o laconismo de Peter Gast, acaba por endereçar-lhe uma partitura comentada por seu próprio punho (D’IÓRIO, 2001: 26).

À margem da partitura, o pulso de Nietzsche vai percorrendo a música que convoca a sedução antiga de Eros, tão demoníaca quanto enfeitçante, mas também, com ela, o *contraponto* ou, talvez mais rigorosamente, o *contratempo* face ao tempo de

Wagner. O retorno wagneriano aos desígnios judaico-cristãos, à boleia da energia regeneradora da cultura alemã, encontra resposta na naturalidade do amor, na sua inocência e ferocidade, na sua crueza ou na sua superficialidade desprovida de “moralina”. Nietzsche, mais do que ver ou do que conceber, *ouve* em Carmen, uma precisão nos arremedos da paixão, que nos vai mostrar que nem relâmpago, nem labareda são pacificáveis ou domesticáveis.

Apontando, talvez, para as águas perigosas da tal *ilha mais a sul*, temida pelos filósofos, talvez uma das virtudes de Carmen seja apontar um “onde” afirmativo para o retraçar do relâmpago. Um “onde” que é o “sul” de Nietzsche, na sua inexorabilidade filosófica, mas também na sua exata dimensão musical, para o filósofo escritor que confessa *não saber fazer a diferença entre lágrimas e música*, nem tampouco «imaginar a felicidade, o Sul, sem um frémito de temor» (NIETZSCHE, 2000 [1888]: 151). Teme-se sempre na vizinhança do que se não domina ou prevê.

Esse “onde” é também, musicalmente, o “quando” de um tempo prometido: nem propriamente passado, nem exatamente futuro – o tempo em promessa, em corpo e em coreografia.

4.

Abrem-se as comportas à reconsideração filosófico-literária do tempo, da memória e do espectro. Palavra a *O Bailado*, na formulação druídica de Teixeira de Pascoaes:

A Eternidade é o sepulcro em que regressam as horas mortas. A Eternidade é a sombra do tempo – o tempo estagnado em abismáticas funduras.

E o tempo é Eternidade viva, a Eternidade em Acção dramática e corpórea. (PASCOAES, 1987 [1921]: 53)

Descarnada, sem o corpo que a inscreve no tempo, a eternidade é tempo morto, instante rígido e fossilizado. O interesse da passagem de Pascoaes está no modo como define o tempo a partir da eternidade, e não a eternidade a partir do tempo. O tempo é a vida da eternidade ou, se quisermos, a performatividade da eternidade, feita ação. Este tempo, o de Pascoaes, seja como for é um tempo nunca presente, nunca contemporâneo, porque nimbadado dessa eternidade que o corpo torna viva. Em disposição, diríamos, nietzscheana, Pascoaes fala-nos de máscaras que perseguem as horas, que enxameiam o tempo e que sopram as velas da sua marcha abissal:

Algumas são relâmpagos extasiados no seu desenho tormentoso; outras, revoltas e vagas como nuvens; outras, forjadas em bronze pelos Titãs... Máscaras em oiro da alegria, máscaras da tristeza em prata fosca arrancada aos seios da noite; máscaras doidas de riso e fumo; máscaras nocturnas entre zumbidos de estrelas; máscaras de cera numa expressão arrefecida... Multidões de máscaras aéreas, enxames de pesadelos, perseguindo as horas que passam... (PASCOAES, 1987 [1921]: 53)

Este cortejo de máscaras é a perturbação originária que suspende a continuidade do tempo, que lhe perturba a linearidade e engendra o seu mistério originário. Somatizando-o, na evidência corpórea do ritmo e no achaque do gesto dançante. De alguma maneira, a conjugação entre tempo e eternidade inscreve-nos no ritmo do contratempo, que é também tempo da ressonância, da não coincidência, da escuta.

5.

Em ressonância questiona-se não apenas a ideia de contemporaneidade, se limitadamente entendida como coincidência no tempo presente, como a contemporaneidade do som. Escuta-se, na passagem do som, uma ideia de contemporaneidade apenas possível enquanto passagem incaptável, movimento e contratempo. Tempo para fazer entrar, em passagem quase instantânea, um dos grandes filósofos contemporâneos da escuta – Jean-Luc Nancy:

Ali onde a presença visível ou táctil se mantém em um “ao mesmo tempo” imóvel, a presença sonora é um “ao mesmo tempo” essencialmente móvel, vibrando com o ir-e-vir entre a fonte e o ouvido, através do espaço aberto, presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há o simultâneo do visível e o contemporâneo do audível. (NANCY, 2014 [2002]: 33)

Trata-se, pois, de uma contemporaneidade assíncrona, inscrita na memória de Nietzsche ao ser transportado, pelos sinos Pascais, às perdas da sua infância, na casa paterna (MALLET, 2002: 149). Uma ideia de ressonância que coloca a audição como lugar fantasmático, ligando-se de modo indissociável a escuta à nostalgia, na nunca capturável passagem do som, que aponta para um passado vivido, no presente, em estado de perda. A escuta é, realmente, a abertura a uma fragmentação de onde decorre a memória, mas que resta sem possibilidade de unificação (MALLET, 2002: 152). Escuta-se fragmentariamente, tocando-se o intocável. Como propõe Nancy, ao *simultâneo do visível* contrapõe-se o nunca unificado *contemporâneo do audível*.

Tocar o intocável é o que, na escuta, se torna totalmente irreduzível ao paradigma da visão. Mas acima de tudo, aqui, este intocável leva-nos ao reverso do corpo-próprio, na dança. O tempo do contratempo não permite, porque excede, a economia do “corpo-próprio”.

6.

Escuta; Contratempo; Viva eternidade; Tocar o intocável: *onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas.*

O corpo na dança, a grafia desta coreografia, retoma esse excesso sobre o corpo-próprio, que não permite determinar com precisão a delimitação da experiência. Nem totalmente vista, nem simplesmente escutada, nem puramente identificável, há uma vulnerabilidade exposta, respirada, de cada vez definindo os limites da cena.

Uma vulnerabilidade, dizíamos, que nem por isso se confunde com uma fragilidade, com uma força esvaída ou – retomemos Nietzsche – simplesmente “apolínea”. Antes, a *força fraca* de um corpo exposto, ao tentar sair de si mesmo, enquanto incorpora as forças elementares que o atravessam.

Na senda de Nietzsche, ainda magnetizado pelo perigo dessa *ilha mais a sul*, tropo de mitigação da austeridade lógico-filosófica, o contratempo impõe-se ao presente vivo, como à economia do corpo-próprio. Essa outra geografia é, também, o lugar da dança, onde a interrupção pulsante do tempo abre caminho aos deuses adiados. ✎

BIBLIOGRAFIA

Friedrich Nietzsche. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

Jean-Luc Nancy. *À Escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

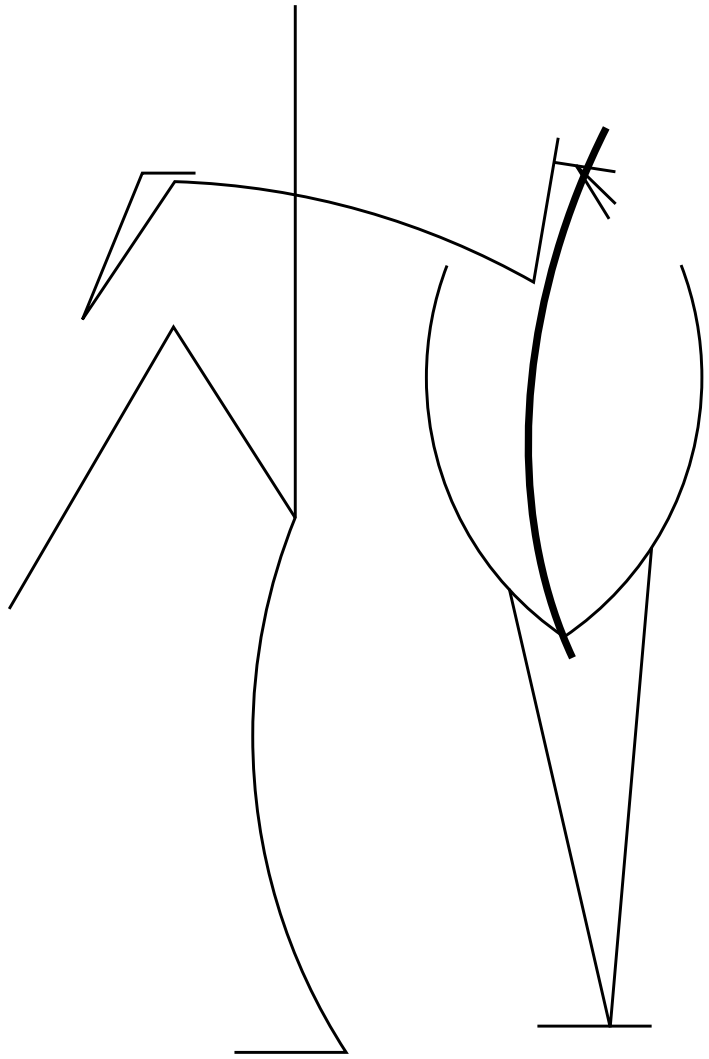
Marie-Louise Mallet. *La Musique En Respect*. Paris: Galilée, 2002.

Paolo D'Iorio. "En Marge de Carmen." *Magazine Littéraire (Hors-Série - Nietzsche)*, 2001.

Teixeira Pascoaes. *O Bailado*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

———. *Aurora*. São Paulo: Escala, 2007.

———. *Ecce Homo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.



Intimidade e Mundo. Breve estudo sobre crença, sentido existencial e consolo

Nuno Matos Duarte

1. Introdução

É importante começar por assinalar que este texto não é, na sua essência, um texto sobre arte, mas exaltar a sua existência como dívida à arte: existe porque existem dança, música e uma comunidade de artistas que, de forma espontânea e altruísta, partilha experiências, sentimentos, impressões e pensamentos. Por outro lado, a arte, não constituindo resposta para coisa nenhuma, é um dos meios que temos para lidar com os assuntos aqui abordados e também com os seus vazios — tal como o é a análise que nunca os preenche. Logo após ter assistido em Coimbra à estreia da criação coreográfica do Hugo Calhim Cristóvão e da Joana von Mayer Trindade de título *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*, experiência que, de resto, foi emocionalmente muito intensa, vi, com clareza, foco e rumo da resposta a dar ao convite de reflexão e projecto de escrita que os dois me lançaram. E constatei que, embora pudesse haver inestimável riqueza no exercício de dissecar exaustivamente a coreografia, na tentativa de reconstituir alguns dos porquês da sua composição, tudo o que gravita em redor desta obra é uma tal exortação ao extravasamento da sua própria concretude e contenção, para mentalmente abraçar o excesso e, nisso, também o regresso a tudo o que é essencial, que foi neste equilíbrio entre excesso e essência que resolvi trilhar também o meu caminho. Grande parte do corpo deste texto, como veremos adiante, recorre ao “empréstimo” de uma sequência presente nos *Cadernos 1914-1916* de Wittgenstein, como meio para se ocupar “apenas” da frase de Nietzsche que dá título à coreografia. Essa sequência, escrita quando Wittgenstein era soldado durante a I Guerra Mundial (*várias vezes condecorado por actos de bravura e risco*), revela a profunda crise religiosa e moral que o filósofo atravessava e ajusta-se, em meu entender, na perfeição ao tema aqui tratado. Surgirá, por mim transformada, simultaneamente como glosa e mote para o tema deste estudo.

2. Não crer em Deus

«O super-homem é esse relâmpago, ele é essa loucura»: esta é a resposta de Zaratustra à questão *Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas*. Esta sequência condensa a questão fundamental e a sua resposta, e surge no início do *Assim*

Falou *Zaratustra* após o “paradoxal profeta” anunciar, não a “inexistência de Deus” mas, antes, a “morte de Deus”. Ao não falar de “inexistência”, mas antes de “morte”, Nietzsche admite um tempo e um estado para a inexistência de Deus, que procede de um tempo e de um estado de existência de Deus. Mas “Deus morreu” é, obviamente, uma proposição falsa. Um ser onnipotente e onnipresente apenas pode existir fora da dicotomia vida-morte e, como tal, ou existe desde sempre e para sempre em todo o lado, ou não existe e é concepção aprazada e apenas presente na mente humana. Ao dizer “Deus morreu”, Nietzsche estará, portanto, a usar uma metáfora para enfatizar o fim da crença em Deus.

Uma interpretação que resume os significados ultracomplexos da metáfora estabelecida pela questão «Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas?» é, precisamente, esta: “Agora que Deus morreu, quem vos consolará?”. A crise no sentido da relação entre intimidade e mundo espelha-se nesta declaração da existência de um imperativo de viragem, a que urge dar resposta. O anúncio da “morte de Deus” instaura um vazio quanto ao posicionamento íntimo de cada ser humano perante o sentido da vida, e é prenúncio, se não do fim, de severa transformação da autoridade moral e da organização social de matriz cristã que guiou a sociedade europeia durante dois mil anos. Nietzsche aventa o *Zaratustra* como livro profético, inflamado, em consonância estilística com as consequências devastadoras que anteviu na *morte de Deus*. Após um longo, extenuante, feliz e infeliz, trágico, pio, horrífico, bárbaro, ultra criativo e fraterno processo histórico, o Homem tem condições para interiorizar este aspecto da realidade: estrutura mental e capacidades intelectuais dos seres humanos permitiram-lhes pensar a existência de um ser com tais e tais características, ser esse que é inexistente, e a que chamou Deus. A descoberta das condições que sustentam um discurso sobre o fim da crença em Deus, a nada mais deveriam conduzir do que à constatação da Sua inexistência, simplesmente porque não pode haver meios-termos para esta questão.

Tal como referi no primeiro parágrafo, para analisar o problema da crise da crença em Deus, tomei o ponto de partida de uma sequência de aforismos, em torno do conhecimento que se pode ter de Deus e da questão do sentido da vida, que constam dos *Cadernos de 1914-1916* de Ludwig Wittgenstein. O exercício que proponho consiste em substituir nas anotações dos dias 11.6.16 a 8.7.16, em três das frases, o declarativo “Crer” por “Não crer”, assinalando como esta negação afecta (ou não) os verbos “compreender” e “perceber”, e se, com este acto, trazemos mais claridade à questão da não existência de Deus, reescrevendo toda a sequência à luz das premissas opostas às que lhe deram origem. Passo em seguida a apresentar a redacção da sequência completa, onde tento reconstruir um hipotético negativo da sequência original¹:

1. Assinalo a negrito os aforismos que sofreram alteração por via da negação aplicada às três proposições originais. Algumas palavras e expressões usadas na tradução portuguesa que consultei suscitaram-me dúvidas acerca da sua justeza face à interpretação que fiz do sentido geral da sequência de proposições escritas por Wittgenstein. Essa estranheza levou-me, porque não tenho conhecimentos de alemão, a procurar na versão inglesa o preenchimento das lacunas que persistiam na minha leitura e releituras da versão portuguesa. O resultado foi a escrita de uma versão (em parte de minha responsabilidade) que, baseando-se largamente na tradução portuguesa de João Tiago Proença, com revisão de Artur Mourão, apresenta proposições por mim traduzidas a partir da versão inglesa de G.E.M. Anscombe, em edição bilingue alemão/inglês. Cf. WITTGENSTEIN, 2004 [1914-16]) e WITTGENSTEIN, 1961 [1914-16].

<sequência reconstruída>
[11.6.16]
Que sei eu acerca de Deus e da finalidade da vida?

Sei que este mundo existe.

Que estou nele como o meu olho no seu campo visual.

Que algo nele é problemático, a que chamamos o seu sentido.

Que este sentido reside no limite para lá do qual se excluiria do mundo.

Que a vida é, no mundo.

Que a minha vontade aflora o mundo.

Que a minha vontade é boa ou má.

Que, portanto, as minhas concepções de bem e de mal se conectam totalmente com o modo como problematizo o mundo.

Ao sentido da vida, isto é, ao sentido de estar no mundo, não sei dar nome.

A persistência da conexão desta problemática à parábola de Deus como pai deve-se, em certa medida, a uma espécie de atavismo.

O que é também verdade para a prática da oração como pensamento sobre o sentido da vida. Mesmo que não recorra à oração, o pensamento não deixa de se dirigir (e, de algum modo, de se reger) por uma inquirição ao problema da própria existência no mundo. Porém, a ausência de oração coloca em risco a herança da especificidade das «palavras de cor».

É curtíssimo o alcance da minha vontade face ao gigantismo do mundo e dos seus acontecimentos.²

<sequência original>

11.6.16

Que sei eu acerca de Deus e da finalidade da vida?

Sei que este mundo existe.

Que estou nele como o meu olho no seu campo visual.

Qua algo nele é problemático, a que chamamos o seu sentido.

Que este sentido não reside nele, mas fora dele [Cf. 6.41.]

Que a vida é o mundo. [Cf. 5.621.]

Que a minha vontade penetra o mundo.

Que a minha vontade é boa ou má.

Que, portanto, o bem e o mal se conectam, de algum modo, com o sentido do mundo.

Ao sentido da vida, isto é, ao sentido do mundo, podemos chamar Deus.

E ligar a isto a parábola de Deus como pai.

Orar é pensar no sentido da vida.

Não posso conduzir os acontecimentos do mundo com a minha vontade, sou completamente impotente.

2. Neste passo Wittgenstein escreve: «Não posso conduzir os acontecimentos do mundo com a minha vontade, sou completamente impotente», o que equivale a dizer: a onipotência de Deus anula o poder de qualquer outro ser. Eu limito-me a assinalar uma diferença de escala: o meu mundo é ínfimo face ao que nele me faz intuir o tamanho do mundo-fora-de-mim de que é pálido espelho. Como afirma o próprio Wittgenstein no *Tractatus*, em 5.633: «(...) nada no campo visual permite inferir que é visto por um olho (...)» (WITTGENSTEIN, 2015 [1922]: 116).

Não posso tornar-me independente do mundo — e muito menos dominá-lo — renunciar a uma influência sobre os acontecimentos não é uma modalidade de dominação. Não tenho como me excluir do mundo: o meu mundo cessa, porque apenas em mim existe. Quanto ao mundo-sem-mim: a minha não-influência nele — mesmo que discreta — nem a morte a garante.³

[5.7.16]

A minha vontade é um facto do mundo, mesmo quando é segredo.

Mesmo se acontecesse tudo o que desejamos, isso seria algo factual dentro do domínio que contém uma hipotética causalidade imponderável conjugada com o acaso, conceitos que continuamos a não compreender verdadeiramente quando os aplicamos à realidade tangível. Não há nexos lógicos algum entre vontade e mundo que tal garanta; o suposto nexos físico, para uma raríssima coincidência como esta, é inconcebível e, como tal, um total absurdo.

Se o bom e o mau querer tem um efeito sobre o mundo, só o pode ter sobre os limites do mundo, não sobre os factos, sobre o que não é representado através da linguagem, mas pode somente ser mostrado na linguagem.

Em suma, a nossa visão do mundo teria assim de se tornar outra, bem mais próxima (mais dentro)

Posso apenas tornar-me independente do mundo — e, assim, de certo modo, dominá-lo — ao renunciar a qualquer influência sobre os acontecimentos.

5.7.16

O mundo é independente da minha vontade. [6.373.]

Mesmo se acontecesse tudo o que desejamos, isso seria apenas, por assim dizer, uma graça do destino, pois o que o garantiria não seria nenhuma ligação lógica entre vontade e mundo; e, mais uma vez também não poderíamos querer o suposto nexos físico. [6.374.]

Se o bom e o mau querer tem um efeito sobre o mundo, só o pode ter sobre os limites do mundo, não sobre os factos, sobre o que não é representado através da linguagem, mas pode somente ser mostrado na linguagem [Cf. 6.43.]

Em suma, o mundo resultante terá de ser outro. [Ver 6.43.]

3. Que diferença existe entre o registo na minha mente e o registo neste papel? — A confusão e a contínua transformação no primeiro (que o segundo não tem). A perenidade e coerência do segundo (que no primeiro só na morte seria possibilidade). A matéria persiste, embora sob diferentes combinações. Leia-se, a este propósito, o ponto 55 das *Investigações Filosóficas*: «(...) o seu nome não perde o sentido quando o portador <do nome> é destruído (...)» etc. WITTGENSTEIN, 2015 [1945-49]: 219.

dos factos do mundo. A dimensão do mundo face à dimensão da linguagem sobre o mundo, como facto do mundo, faz desta uma quase irrelevância factual, uma intermitência que lucila pobremente.

Deve, por assim dizer, crescer ou minguar como um todo. Como se por acréscimo ou perda de sentido.

Assim como na morte o mundo não muda, mas deixa de ser: **em si e no campo da sua representação, como linguagem.**

[6.7.16]

E, nessa medida, Dostoievski provavelmente tem razão quando diz que ao ser feliz o homem cumpre o propósito da existência (**conquanto se acredite que esse propósito efectivamente existe**).

A somar à condição dessa crença, outra condição teria de residir na avaliação da felicidade enquanto possibilidade: se não ignorarmos o conhecimento empírico que temos da “natureza humana”, teremos de constatar a impossibilidade de permanecer feliz; e que a vivência da felicidade implica a vivência prévia da infelicidade, etc. Dizendo de outra forma: a satisfação por ter cumprido a finalidade da existência seria passageira — também para o não-crente em Deus, vida e existência são, em si, suficientemente misteriosos para trazer sempre à actividade mental o inconcebível do tanto que há por conhecer e que nunca caberá nem na sua vida nem na sua existência. A consciência do gigantismo do mundo assegura a perenidade do mistério que quase te anula: a inquietação de a tua mente abarcar tão pouco e por tão pouco tempo.

Deve, por assim dizer, crescer ou minguar como um todo. Como se um sentido fosse acrescentado ou perdido. [Cf. 6.43.]

Assim como na morte o mundo não muda, mas deixa de ser. [6.431.]

6.7.16

E, nessa medida, Dostoievski provavelmente tem razão quando diz que ao ser feliz o homem cumpre o propósito da existência.

Ou também se poderia dizer que ao cumprir o propósito da existência não necessita de nenhum outro propósito que não seja viver. Ou seja, está satisfeito.

A solução do problema da vida passaria por admitir, primeiro, ser possível postulá-lo.

Poder-se-á viver de tal modo que a vida deixe de ser problemática? Que se viva na eternidade e não no tempo?

[7.7.16]

Não é esta a razão por que os homens a quem o sentido da vida, após longas dúvidas, se tornou claro, não conseguiam dizer em que consistia tal sentido?

Se posso pensar numa «espécie de objectos», sem saber se tais objectos existem, então devo ter para mim mesmo construído a sua proto-imagem.

Assentará nisto o método da mecânica?

[8.7.16]

Não crer num Deus não significa que não há uma questão do sentido da vida.

Não crer num Deus não significa aceitar que os factos do mundo esgotam a questão.

Não crer em Deus significa perceber que não há um sentido para a vida fora da vontade de cada ser humano. Na ideia da minha vontade a saciar-se pode residir um sentido para a minha vida — assim mesmo, com esta aparente simplicidade. Neste sentido, a minha crença em Deus, a existir, seria uma modalidade inconsciente da minha vontade a saciar-se.

O mundo está-me dado, isto é, a minha vontade entra no mundo inteiramente a partir de fora como em algo já pronto.

[proposição excluída por não ter sentido na reescrita desta sequência]

A solução do problema da vida percebe-se no desaparecimento deste problema. [Ver 6.521.]

Poder-se-á viver de tal modo que a vida deixe de ser problemática? Que se viva na eternidade, e não no tempo?

7.7.16

Não é esta a razão por que os homens a quem o sentido da vida, após longas dúvidas, se tornou claro, não conseguiam dizer em que consistia tal sentido? [Ver 6.521.]

Se posso pensar numa «espécie de objectos», sem saber se tais objectos existem, então devo ter para mim mesmo construído a sua proto-imagem.

Assentará nisto o método da mecânica?

8.7.16

Crer num Deus significa compreender a questão do sentido da vida.

Crer num Deus significa perceber que os factos do mundo não esgotam a questão.

Crer em Deus significa perceber que a vida tem um sentido.

O mundo está-me dado, isto é, a minha vontade entra no mundo inteiramente a partir de fora como em algo já pronto.

(Quanto ao que é a minha vontade, ainda não sei.)

Daí que tenhamos a sensação de estarmos dependentes de uma vontade alheia.

Seja como for, somos, em todo o caso, e num certo sentido, dependentes, podendo chamar Deus àquilo de que somos dependentes; mas a palavra Deus, considerando que pode ser a expressão de algo indefinível, é, apesar disso, expressão de muitas outras coisas, coisas essas que concorrem para uma definição deste nome. Em concreto no contexto de que nos ocupamos, indiferente à questão da crença ou da não crença, expressaria sempre uma vontade alheia, universal: uma omnisciência activa e, como tal, absolutamente influente. Esta vontade separa dois discursos: ou falamos de Deus se consideramos que a vontade alheia existe, ou falamos de mundo, ou universo, ou multiverso, se consideramos que não existe. Como o interior da nossa linguagem, por vezes, não tem capacidade para albergar a realidade externa a que reporta, o não-crente em Deus tem também a sensação de depender de uma vontade alheia. Mas acaba por se corrigir e passa a julgar saber que essa vontade é ilusória e que, portanto, a sua própria vida depende, não de uma vontade alheia mas, sim, de casualidades e circunstâncias.

Dizer Deus não tem sentido, dizer destino não tem sentido.

Sou independente de uma ideia de destino.

Não há divindades: nem o mundo, universo ou multiverso o são, nem o *Eu deles independente* o é (este, aliás, não existe de todo).

Daí que tenhamos a sensação de estarmos dependentes de uma vontade alheia.

Seja como for, somos, em todo o caso, e num certo sentido, dependentes e podemos chamar Deus àquilo de que somos dependentes.

Deus, neste sentido, seria simplesmente o destino ou, o que é a mesma coisa: o mundo — o qual é independente da nossa vontade.

Posso tornar-me independente do destino.

*Há duas divindades: o mundo e o meu *Eu independente*.*

Ou estou feliz ou infeliz, é tudo. Pode dizer-se: não existe o bem ou o mal [no jogo de linguagem da filosofia].

Feliz ou infeliz: o medo é sentimento reactivo, primário, que a vontade não domina — *dever ter medo e não dever ter medo* são duas expressões absurdas.

Só é feliz quem não vive no tempo, mas no presente. **A vida é no presente.**

Para a vida não há morte.

A morte não é uma ocorrência na vida. Não é um facto do mundo.

Se por eternidade se entender não uma infinita duração temporal, mas a intemporalidade, então pode dizer-se que vive eternamente o homem que vive no presente.

Para viver feliz, deveria aceitar o mundo. E tal significaria «ser feliz».

Então, por assim dizer, **aceitaria o que me fosse trazido pelas circunstâncias e pela casualidade das quais dependo, uma vez que o mundo, o universo, ou o multiverso se limitam a ser o que vão sendo. Chegados a este ponto constato que nos encontramos, de certo modo, a visitar o *Amor Fati* de Nietzsche e que este conceito se encontra fundado, por assim dizer, e embora com outros protagonistas, numa engrenagem conceptual semelhante à da ideia de que “ser feliz é fazer a vontade de Deus”. Em Nietzsche a expressão *aceitar o Destino* substitui a expressão *fazer a vontade de Deus*.**

O medo perante a morte é sinal da consciência da nossa vulnerabilidade perante um mundo, universo ou multiverso sem vontade, é repugnância à fragilidade de uma vida que ne-

Ou estou feliz ou infeliz, é tudo. Pode dizer-se: não existe o bem ou o mal.

Quem está feliz não deve ter medo. Nem sequer perante a morte.

Só é feliz quem não vive no tempo, mas no presente.

Para a vida, no presente não há morte.

A morte não é uma ocorrência na vida. Não é um facto do mundo. [Cf. 6.4311.]

Se por eternidade se entender não uma infinita duração temporal, mas a intemporalidade, então pode dizer-se que vive eternamente o homem que vive no presente. [Ver 6.4311.]

Para viver feliz, devo aceitar o mundo. E tal significa «ser feliz».

Então, por assim dizer, aceito aquela vontade alheia da qual, aparentemente, dependo. Isso significa: «Faço a vontade de Deus».

O medo perante a morte é o melhor sinal de uma falsa, isto é, de uma má, vida.

nhum significado tem ao perder-se, e que se vive e que é, portanto, só em si verdadeira, sem ser boa nem má.

Quando a minha consciência perturba o meu equilíbrio, não aceito Algo. **Ou, porque o mundo não tem ponto de vista, é simplesmente um gesto em vão aceitar algo que imensamente me excede: só sou relevante nas minhas imediações — a vastidão anula-me.**

A minha consciência é a minha colisão com o mundo.

Por exemplo: torna-me infeliz pensar que ofendi este e aquele. É isto a minha consciência? — **É, seguramente, um aspecto mínimo seu.**

Poder-se-á dizer: «Age segundo a tua consciência, seja ela qual for»? — **diria antes: age, mas coloca-a em crise, testa-a.**

Vive!

Quando a minha consciência perturba o meu equilíbrio, não aceito Algo. Mas o que é isto?

Certamente é correcto dizer: A Consciência é a voz de Deus.

Por exemplo: torna-me infeliz pensar que ofendi este e aquele. É isto a minha consciência?

Poder-se-á dizer: «Age segundo a tua consciência, seja ela qual for»?

Vive feliz!

Esta minha traição ao “cristianismo heterodoxo” de Wittgenstein, neste exercício que, de lúdico, teve pouco, encaminhou-me, então, às seguintes reflexões:

A questão extraída do *Zarathustra* «Onde está o relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas?» é uma metáfora para “Agora que Deus morreu, quem vos consolará?”. A afirmação “Deus morreu”, mais do que um paradoxo, é uma contradição. Isto é, afirmar “Deus morreu” é como afirmar “extinguiu-se o inextinguível”. A grande dificuldade para argumentar sobre a inexistência de Deus é esta: como posso referir-me à Sua inexistência empregando uma proposição de sinal positivo em vez de empregar uma negação de uma proposição de sinal positivo? Dizemos: “Não creio em Deus”, mas não conseguimos construir uma frase em que afirmamos com sinal positivo o mundo sem Deus. Wittgenstein escreve no ponto 447 das *Investigações Filosóficas* o seguinte:

Tem-se a sensação que, para negar uma proposição, a proposição negativa tenha que tornar aquela, em certo sentido, verdadeira. (A asserção da proposição negativa contém a proposição negada, mas não a sua asserção). (WITTGENSTEIN, 2015 [1945-49]: 419)

A dificuldade parece inultrapassável, pois o problema apresenta-se-nos, de antemão, insolúvel. Há casos em que a estrutura da nossa linguagem não tem capacidade para traduzir a estrutura da realidade a que reporta, de modo a que esta possa ser inteligível. O “peso” da palavra “Deus”, a paixão e o temor que desperta em quem a ouve, ou lê, ou pensa, torna o problema ainda mais agudo porque, mesmo tratando-se de reduzir a linguagem a relações puramente lógicas, não é lícito aligeirar até quase ao nulo esta carga. Usando uma simples comparação, nem sempre é correcto em duas proposições compostas por sujeitos diferentes, mas o mesmo predicado, considerar igual o efeito do predicado sobre o sujeito de uma e de outra, uma vez que a “natureza” do sujeito também “pesa” sobre o sentido do predicado. O sujeito transforma-se, assim, e em certa medida, num predicado do predicado. Na afirmação “Deus existe” não encontramos o mesmo verbo existir da afirmação “unicórnios existem”: o verbo “existir” possui sentidos (e mesmo significados) diferentes num e noutra caso — o que sabemos ser um e outro sujeito permite inferir que os planos hipotéticos de “existência” numa e noutra proposição são diferentes.

Contudo, não acreditar em Deus não deixa de ser um acto mental pertencente, também ele, ao plano da crença. Fora do íntimo de quem não acredita, e para o crente, é visto como um “acreditar que não se acredita”, isto é, como estado de consciência pós consciência da crença. Perguntamos: que experiência profunda viveste para deixares de acreditar? (É disto que fala Nietzsche quando se refere à morte de Deus?) Ou: que experiência profunda viveste para de novo acreditares? Aparentemente, não acreditar no «ser do qual não é possível pensar nada maior», em que se baseia o argumento ontológico de Santo Anselmo, carece da interiorização de um tempo anterior em que se acreditou n’Ele. Dizer “morte de Deus” ou, pior, “anunciar a morte de Deus”, é uma falácia. Escrever um livro que, embora com rasgos de genialidade literária, se baseia no paradoxo *morte de Deus*, e que proclama que vem anunciá-la, não deixa, a seu modo, de ser um erro intelectual, mesmo aceitando que esta expressão é uma metáfora, por assim dizer, acertada, para um momento histórico concreto, e que o *Zarathustra* é, não um livro de filosofia, mas um longo poema escrito por um filósofo. O que quero evidenciar é que, se acreditamos que Deus não existe, temos forçosamente de dar como certo que nunca existiu nem nunca existirá: a questão ontológica e cronológica da sua inexistência, cruamente, resume-se a isto. Nenhuma

morte se deu e tudo o mais é ego e literatura em acção. A palavra “ateu” é, perante aquela afirmação, absurda, e considerando um contexto da aceitação generalizada, que o livro de Nietzsche, apesar de tudo, deixa inferir, da efectiva e eterna inexistência de Deus, só como arcaísmo poderia figurar no léxico. Se digo “sou ateu”, é só porque respondo quando me perguntam neste contexto de tradição religiosa milenar e de educação moderadamente cristã, e católica, em que vivemos. Numa aceitação social generalizada da inexistência de Deus, só seria negada a existência de Deus (ou de deuses) quando circunstancialmente esse assunto (menor nessa sociedade hipotética) fosse aflorado. Mas o que é facto é que, neste mundo que percepciono, do qual, segundo a minha “visão”, o divino não faz parte, a minha consciência dele, ou do universo ou do multiverso, não se revê na negação — é positividade, consonância, aceitação e pertença. A questão da existência de Deus neste mundo não seria, assim, diferente da questão colocada sobre a existência de qualquer outra inexistência neste mundo: seria um problema sem sentido sobre o qual a ninguém ocorreria, por ser absurdo, argumentar. Como tal, esta questão não seria verdadeiramente um problema. Assim, afirmo: não, não creio em Deus; e: não, não sou ateu — essa polémica só pode existir fora de mim.

3. Uma dança de um mundo sem Deus

O super-homem é esse relâmpago, ele é essa loucura: esta é simultaneamente a resposta de Zarathustra e a solução de Nietzsche para um mundo subitamente sem consolo. O anúncio da devastação de um tempo futuro antevisto por Nietzsche surge estranhamente revestido do aparato estético e semântico da profecia o que, considerando que foi escrito na segunda metade do século XIX, torna o teor do livro, em certa medida, arcaico. Estas características constituem uma opção ética e estética, no mínimo, paradoxal: a argumentação sobre a negação do divino e a procura de consolação encontrada na supremacia de alguns homens ultra virtuosos, não “casa”, por assim dizer, com o aparato técnico e estético próprio da verbalização da inspiração divina e sobrenatural que dá a conhecer as coisas distantes. Não é que tenha sido esse aparato a induzir aos excessos de interpretação e às infames distorções das ideias que expressa, mas se, em *Zarathustra*, o futuro é agora, que super-homem é esse que carece da validação da aura divina de que devia ser negação? Que libertação é essa se a sua mensagem nos chega através de um sumo-sacerdote, de certa forma, nimbado? Não seria já então tempo de admitir que o chamado homem-comum, que sem excepção todos somos, não deseja necessariamente ser guiado por imperativos considerados superiores para encontrar o seu rumo?

O relâmpago da Joana e do Hugo é, creio, muito mais expressão de uma intimidade que quer dirigir-se, mesmo que secretamente, ao mundo, para dele saber, do que expressão de uma aceitação incondicional, mas assoberbada, daquilo que este lhe reserva. É uma dança da observação do conflito que, no Homem, opõe tudo o resto à sua intimidade, uma dança de cariz xamânico que quer regressar para reviver (de fora) o terror primitivo para, a partir dele, encetar novo percurso e entender, interiormente, as origens da ideia de divino. Não para o abraçar, mas porque o divino é uma história do Homem. Esta dança é um ritual de procura (portanto de uma prospecção para um novo conhecimento, no futuro) e um ritual de regressão. Mas é viagem dentro da solidão infinita de quem dança, na consciência de que a vida da psique existe só neste encerramento radical. Esta é a *solidão infinita* de que fala, por exemplo, Thomas Bernhard em *Geada*:

(...) *As pessoas, acredito, fingem apenas que não estão sozinhas, porque estão sempre sozinhas. Quando se observa como são absorvidas pelas suas comunidades: ou serão as uniões, as sociedades, as religiões, as cidades, provas justamente de uma solidão inifinita? (...)* (BERNHARD, 2023 [1961]).

O aparato técnico, estético e, nada desligado destes, extático, desta dança é uma entrega sem reservas, enlevada em êxtase estranhamente controlado. É um procedimento heróico que ocorre nas urdiduras da psique, acção arqueológica ou, mais do que isso, por se tratar de movimento composto para o espaço e traçado no espaço, acção arqueográfica. Neste acto tudo é esforço e, contudo, tudo é contido e nada é desregrado. Este esforço de regressão heróica tem equivalentes, por exemplo, literários, no *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust ou em *José e os seus irmãos* de Thomas Mann, sobretudo neste último, porque se no exemplo do primeiro a busca de um modo de si para reedificar um contexto em perda diz respeito a um homem num tempo de vida já vivida, no último dá-se em dupla reedificação: a do Homem dos alvares da História literariamente reconstruído para reconstruir o seu tempo e uma origem, isto é, o sentido do tempo mais longínquo descortinável. À pergunta *Onde está o Relâmpago que vos lamberá as vossas labaredas?*, a coreografia propõe-nos a experiência de uma “lida” e não uma resposta. Enche-se de si para regredir até à origem da consciência primordial (primitiva) da própria questão da solidão infinita do Homem. Quer reconstituir a consciência primordial de um equivalente deste sentimento e desta pergunta, e ver se lá, nesse lugar remoto e inacessível, certamente psíquico porque imaginado, se lobra alguma clarividência. Sara Miguelote e Paula Cepeda, as intérpretes desta peça, representam um só personagem, seguramente feminino, e nesse personagem exploram a impossibilidade de separação entre organismo e acção imaterial da mente.

O consolo significativo esvaiu-se do mundo. Na arqueografia da dança ritualística, dessa dança de cariz xamânico, intensa, excessiva, que interpela o universo através do próprio corpo, e que não é de *Zaratustra*, ou de um *super-homem*, mas de cada ser tal como é em igualdade no mundo, uma regressão heróica e um chamamento a remotas origens para encontrar o lugar de consolo originário e trazê-lo ao presente, veio encontrar, afinal, apenas a aporia, como não podia deixar de ser. Mas encontrou também a extrema riqueza da vida entendida como oferenda a esse processo. O vazio é sempre o vazio. ❧

BIBLIOGRAFIA

Ludwig Wittgenstein, *Cadernos 1914-1916*, trad. João Tiago Proença, rev. Artur Morão, Edições 70, Lisboa 2004.

Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, ed. G.M. von Wright e G.E.M. Anscombe, Harper Brothers Publishers, Nova Iorque 1961.

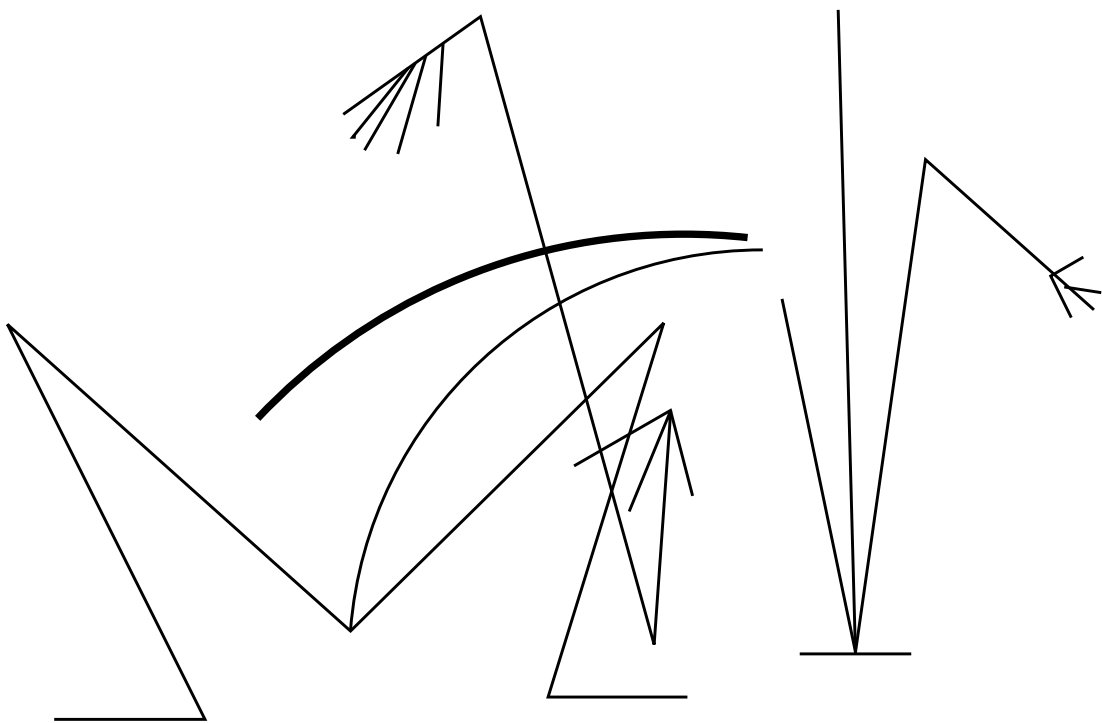
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. *Investigações Filosóficas*, trad. M.S. Lourenço, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2015.

Thomas Bernhard, *Geada*, trad. Bruno C. Duarte, Dois dias edições, Lisboa 2023.

zum Siegen.

Seid
wunschlungen,
Millionen!

Diesen Fuß
der ganzen Welt!
Brüder, über'm
Sternenzelt
Muß ein lieber
Vater wohnen.



Pedras indigestas e veracidade icónica: Nietzsche e a história ao serviço da vida

Mário João Correia

O presente texto é uma espécie de ensaio para uma reflexão filosófica mais determinante sobre dois assuntos interligados. Na segunda consideração das *Considerações Intempestivas*, intitulada *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, Nietzsche afirma que «o homem moderno arrasta consigo por aí uma massa desconunal de pedras indigeríveis de saber que, então, como nos contos de fadas, podem ser às vezes ouvidas roncando ordenadamente no interior do corpo» (NIETZSCHE, 2003 [1874]: §4). Refere-se ao modo como o homem moderno transforma a história em conhecimento, e com isso carrega o seu peso, impede-se a si mesmo de viver, não põe a história ao serviço da vida. A história nunca deveria subordinar a vida, e daí professar a virtude do esquecimento, por a vida ser a-histórica por natureza. Contudo, ele também constrói, como todos, o seu mundo a partir dos escombros dos gigantes que elegeu. Dialoga com a história. Tem uma defesa:

Através de que se mostra útil para o homem do presente a consideração monumental do passado, a ocupação com o que há de clássico e de raro nos tempos mais antigos? Ele deduz daí que a grandeza, que já existiu, foi, em todo o caso, possível uma vez, e, por isto mesmo, com certeza, será algum dia possível novamente; ele segue, com mais coragem, o seu caminho, pois agora suprimiu-se do seu horizonte a dúvida que o acometia em horas de fraqueza, a de que ele estivesse talvez querendo o impossível. (NIETZSCHE, 2003 [1874]: §2)

Para dialogar com os clássicos, não se pode verter a história em conhecimento, porque a única coisa que se vai descobrir é que seria preciso limar arestas para «meter a individualidade do passado dentro de uma forma universal» (*Ibidem*). A única lição da história seria a singularidade do acontecimento, a impossibilidade da repetição. Com isso, perder-se-ia a “veracidade icónica” que a história pode e deve oferecer à vida. Em nome da verdade, mata-se a vida. A história faz-se força destruidora de ilusões, gera desnaturados sofisticados. O antídoto contra essa degeneração seria, de acordo com Nietzsche, fazer da história uma obra de arte, para que ela conserve e desperte os instintos vitais. Há mais a aprender num ícone de Rublev do que na crítica textual bíblica? Pelas verrinas ao típico teólogo liberal do seu tempo, decerto (cf. NIETZSCHE, 2003 [1874]: §7).

Perante esta reflexão sobre o efeito mortificador de um conhecimento do passado ao serviço de si próprio, perante esta farsa de viver a vida dos outros, de ser espectador das vidas passadas, acumuladas numa indigestão, ou numa dispersão em vários papéis desempenhados superficialmente, a primeira pergunta que pretendo desenvolver num próximo encontro é justamente o modo como Nietzsche se relaciona com aquilo a que chama *A filosofia na idade trágica dos gregos*: não apenas na obra de 1873 com esse nome, mas, mais genericamente, o modo como se relaciona com uma série de “gigantes”, a começar pelo infame, mas, ainda assim, gigante, Sócrates; e também o modo como revisita os textos deste período no sintomático separador de *Ecce homo* intitulado *Porque escrevo livros tão bons*. É interessante notar que já no prefácio de *A Filosofia na idade trágica dos gregos*, pulula por todo o lado a ideia de que aquilo que busca não é uma crítica fácil aos sistemas filosóficos dos autores gregos até Sócrates, mas sim fragmentos simplificados, propositadamente simplificados, que nos permitam «deixar soar de novo a polifonia da alma grega. A tarefa consiste em trazer à luz o que *devemos amar e venerar sempre* e que não nos pode ser roubado por nenhum conhecimento posterior: o grande homem» (NIETZSCHE, 1995 [1873]: 12). O mantra nietzschiano é este: a história serve para aprendermos que a grandeza foi possível, para admirarmos os gigantes, não para que consigamos imitá-los, mas para que saibamos que é possível agigantarmo-nos de novo.

Um segundo assunto que procuro aflorar decorre desta primeira resposta às perguntas anteriores. De facto, Nietzsche encontra nos seus queridos “gigantes” clássicos, sejam os filosóficos, sejam os trágicos, uma espécie de antídoto para o terrível socratismo, cujo avatar no teatro é Eurípedes. Assim, partindo dessa reflexão do que Nietzsche considera que devemos fazer com a história, em particular com os gregos, surge outra reflexão sobre a polémica entre ele e Wilamowitz, a qual fui tratando ao longo dos nossos encontros. A questão que decorre dessa espécie de conversa de surdos, típica das polémicas, é a questão da relação entre a vontade e a racionalidade. De facto, dessa polémica, aquilo que mais ecoou para o futuro foi o modo como nós devemos encarar a racionalidade e a irracionalidade nos gregos. Na verdade, a questão vai reaparecendo. Neste sentido, procurarei fazer uma breve incursão sobre a discussão das várias facetas do irracional e da sua relação com a moralidade em Dodds (*The Greeks and the Irrational*, 1951) e Bernard Williams (*Shame and Necessity*, 1993), a qual espero conseguir estender e aprofundar num futuro projeto que inclua igualmente Eudoro de Sousa (*A tragédia grega*, 1962, e *Mitologia*, 1980-81) e Karl Kerényi (*Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, 1977). A mim, pessoalmente, que não tenho qualquer pretensão de dominar os clássicos, interessa-me deslindar as consequências da cisão entre a vontade e a racionalidade, já presente nas condenações de Paris de 1277¹ e, antes disso, em autores cristãos como Agostinho ou Anselmo, perante o problema da radicalidade do mal (cf. ANSELMO DE CANTUÁRIA, 2012 [1080-86]: 162-259). O diabo caiu porque quis, porque sim, porque foi essa a sua vontade, ainda que

estivesse perante a plenitude da visão beatífica. No entanto, aqui, o contexto é mesmo o de compreender o irracional, o trágico e a moral a partir dos gregos.

Por que razão julgo que estes dois assuntos estão ligados? Partindo da polémica entre Nietzsche e Wilamowitz (cf. MACHADO, 2005), envolvendo ainda Erwin Rohde e Richard Wagner, talvez se pudesse avaliar a situação do seguinte modo: Wilamowitz, na realidade, foi tão textual, tão crítico do texto, que

1. Trata-se da condenação de 219 teses por Estêvão Tempier, bispo de Paris, que juntara dezasseis teólogos em busca de ensinamentos contrários à fé cristã que estariam a ser ensinados na Universidade de Paris. Eis as duas teses condenadas: «163. A vontade segue necessariamente aquilo que é aceite com firmeza pela razão, e não pode desviar-se daquilo que é ditado pela razão. Esta necessitação, porém, não é uma coação, mas a natureza da vontade. / 164. A vontade do homem é necessariamente determinada pelo conhecimento, tal como a do animal (brutus) pelo apetite.» (DE BONI, 2005: 289)

matou os gregos para o nosso tempo, petrificou-os no passado e afastou-nos deles; e Nietzsche, como fica bem provado pela mão do rigor filológico, brinca com os gregos, serve-se deles para os seus intentos. Quanto há de certo e de errado nesta recriação? Wilamowitz não aceita a subordinação da filologia à filosofia, porque então o uso do passado faz-se sacerdócio, proselitismo, distorção da verdade em nome de um projeto de vida. Nietzsche, pelo contrário, julga que uma filologia sem um projeto filosófico por trás é mera erudição, serve para encher a barriga, mas é essencialmente mortificadora. O que me parece inteiramente certo é que o trágico nos é caro a todos, nem pode ser ignorado, pelo que procurar o que nos legaram sobre o assunto, e o porquê de ser para nós um assunto sequer, é uma atitude, quase, de sobrevivência espiritual. E a metodologia, o rigor de não extravasar além do que os textos nos dão? E o que é que os textos nos dão? Faz sentido sequer pensar em rigor quando temos o coração na boca? Ou é justamente quando temos o coração na boca que precisamos de um balde de água fria, de um distanciamento, um reflexo que nos permita lidar com o nosso terror a partir de algo que julguemos ser ao mesmo tempo suficientemente semelhante e suficientemente diferente de nós?

Para um primeiro périplo sobre estas questões graves, vejamos o que nos dizem Dodds e Williams².

The Greeks and the Irrational é uma resposta longa a um episódio real da vida de Dodds no British Museum: perante as esculturas do Pártenon, um jovem confessa-lhe que estas não o movem nem um bocadinho. Dodds pergunta-lhe porquê e o jovem responde que é tudo *terrivelmente racional* (DODDS, 1951: 1). O autor ficou com esse episódio gravado na sua memória e procurou perceber o porquê dessa nossa percepção moderna da arte grega. Parece-lhe impossível que os gregos não tivessem noção das profundezas da psique humana e busca, por conseguinte, compreender de que modo lidavam com os aspetos não-rationais do humano.

A sua incursão na antiguidade começa na *Ilíada*, na figura de Agamémnon e na célebre usurpação da concubina de Aquiles. A reflexão incide especialmente na noção de *até*, traduzida por Dodds como tentação divina (DODDS, 1951: 2). É textualmente claro que Agamémnon foi tentado por Zeus, que Zeus estaria a cumprir um plano insondável ao dar aos homens certas tentações. Trata-se, para Dodds, de um de muitos episódios em que os deuses obnubilam o entendimento humano de modo a levar alguém a cometer atos cegos, levados pela paixão, por algum tipo de temeridade, de loucura, divinamente inspiradas. Em todo o caso, são momentos de insanidade parcial e temporária, cujo caso mais gritante é o das ménades e as suas danças bienais de inverno no alto das montanhas, e que tem manifestações semelhantes em outros tempos e culturas, de Marrocos à Indonésia, da Etiópia à Colúmbia Britânica (DODDS, 1951: App. 1). Além da inspiração divina, outra marca relevante deste tipo de episódio é a ausência de culpa. Acrescenta a essa reflexão a noção de *menos*, uma espécie de coragem, vitalidade, ou força divina que uma personagem sente num determinado momento e que, de certo modo, sabe que não é sua, que o feito que perpetra sob a influência desta força não é inteiramente seu, é divino. Em todo o caso, as várias formas de *até* e *menos*, e a sua relação com a Erínia, a *moira*, a intervenção de um *daemon* e a voz interior do *thymos*, atestam a compreensão profunda de fenómenos psíquicos nos quais o ego não reina. O veículo narrativo que usaram para compreender

a vagueza interior dos atos em que estamos “fora de nós” foi exteriorizá-los em deuses. Pelo menos, é essa a sua leitura, apoiada por dezenas de passagens dos poemas homéricos e não só.

2. Agradeço à Sílvia Bento estas preciosas sugestões.

Um segundo ponto dessa leitura, ao qual já aludi de passagem há pouco é a distinção entre culturas de vergonha (*shame-cultures*) e culturas de culpa (*guilt-cultures*). Dodds julga que houve, a pouco e pouco, uma mudança de paradigma de uma cultura de vergonha para uma cultura de culpa, no sentido em que o homem homérico tem como preocupação moral a sua posição relativamente à comunidade a que pertence, ou seja, a sua moralidade não parte de uma tentativa de ter a consciência limpa, mas da tensão entre os impulsos individuais e a pressão da conformidade social:

The situation to which the notion of ate is a response arose not merely from the impulsiveness of Homeric man, but from the tension between individual impulse and the pressure of social conformity characteristic of a shame-culture. In such a society, anything which exposes a man to the contempt or ridicule of his fellows, which causes him to "lose face", is felt as unbearable. That perhaps explains how not only cases of moral failure, like Agamemnon's loss of self-control, but such things as the bad bargain of Glaucus, or Automedon's disregard of proper tactics, came to be "projected" on to a divine agency. On the other hand, it was the gradually growing sense of guilt, characteristic of a later age, which transformed ate into a punishment, the Erinyes into ministers of vengeance, and Zeus into an embodiment of cosmic justice. (DODDS, 1951: 18)

Esse é exatamente o tema do segundo capítulo (DODDS, 1951: 28-63). Os seguintes são dedicados às bênçãos da loucura, tendo por base o *Fedro* de Platão (cap. III); as funções dos sonhos e o perdurar desse *topos* da revelação de nós mesmos e daquilo que devemos ou não fazer por intermédio do sonho, bem como a divinação (cap. IV); e as formas gregas de xamanismo (cap. V). A partir do sexto capítulo, assistimos a uma tentativa de sistematizar a reação e a contrarreação a estes elementos irracionais: o racionalismo vs. o culto do líder, da deusa Fortuna e o determinismo astral. Sintomaticamente, o último capítulo intitula-se *The Fear of Freedom* (cap. VIII). A sua leitura do período áureo do desenvolvimento científico grego, marcado entre a fundação do Liceu em 335 a.C. e o fim do século III d.C., é a de que as antigas crenças e instituições de cada cidade-Estado não acabaram, mas passaram pelo crivo da crítica racional, por um lado, e pelo cosmopolitismo próprio da perda de autonomia política e da inclusão em grandes reinos e impérios, aglomerados de povos e crenças: «For the first time in Greek history, it mattered little where a man had been born or what his ancestry was (...). / (...) The individual began consciously to use the tradition, instead of being used by it» (DODDS, 1951: 237).

Dodds, a partir desta leitura, que sabe ser introdutória, queixa-se do intelectualismo da Antiguidade Tardia, com o seu ideal de domínio sobre as paixões, com a sua apatia como virtude, pintando o homem ideal como o sábio, e o sábio como aquele que não tem paixões. Com esta "psicologia racionalista" coincide uma racionalização da religião. A parte essencial deixa de ser o culto, o ato cultural, e passa a ser a contemplação silenciosa do divino. Tudo se torna racional: o humano, o mundo e o divino são facetas dessa racionalidade comum a todas as coisas. Os deuses já não são signo da arbitrariedade das forças ocultas reinantes, mas da ordem racional do mundo e da psique humana. Zenão declara os templos supérfluos, Crisipo julga a antropomorfização dos deuses uma criancice: «the true temple is the human intellect» (DODDS, 1951: 240). O conglomerado de crenças que se sedimentou ao longo de épocas começa a erodir. As práticas mantêm-se, mas mais por conveniência do que por convicção.

Este processo de secularização da religião culmina no culto tardio da *Tyché*, a Fortuna, por um lado, e do líder político, por outro: mostras da dependência total do súbdito face aos seus soberanos, os naturais e os políticos. De acordo com Dodds, encontramos nestas formas de culto marcas de uma estrutura mais profunda, não inteiramente consciente: o medo da liberdade individual numa sociedade aberta. Assim, quanto mais ceticismo havia face às instituições religiosas tradicionais, mais crescia a necessidade de aceitar alguma forma de determinismo, em especial o astral, que permitisse isentar o cosmopolita desenraizado da responsabilidade da escolha individual do seu próprio caminho.

Ao ler esta espécie de grande narrativa que Dodds vai forjando, não deixo de admirar o génio das interpretações propostas, mas também não deixo de ajuizar que estamos a lidar com fragmentos de vidas com uma grande dose de criatividade, a tentar unir pontas soltas, a tornar claro aquilo que não tem como o ser. Mas conforta-me que Dodds esteja ciente disso. De facto, faz uma confissão final extremamente interessante: ele sabe, e não esconde, que aquilo que o preocupa é o modo como a civilização ocidental do seu tempo começa a deixar de acreditar em si própria, que depois de uma época de racionalismo, houve o ricochete, a contrarresposta do regresso ao oculto, que esse medo da liberdade que está a impor como categoria histórica à cultura clássica é o mesmo medo da liberdade a que assiste à sua volta depois de duas grandes guerras mundiais. Apesar de arrojado, também é prudente, está ciente dos seus próprios preconceitos, ou pelo menos de parte deles.

Cada tempo vai reconstruindo a sua Grécia ao sabor da fruta da época. Estas Grécias reconstruídas acabam por ter por trás projetos filosóficos, se não mesmo políticos. E quando não têm, são rapidamente esquecidas. Em Bernard Williams, aluno de Dodds (e de Fraenkel, o qual foi aluno de Wilamowitz), encontramos, quarenta anos depois, mais uma Grécia: a Grécia de que somos herdeiros, à qual estamos umbilicalmente ligados. Com efeito, *Shame and Necessity* tem a mesma origem institucional que o livro de Dodds: as *Sather Lectures* em Berkeley. E é compreensível que Williams afirme, logo no prefácio, que, das séries anteriores, aquela que tematicamente mais se aproxima da sua é a de Dodds, a quem pretende homenagear com estas lições (WILLIAMS, 1993: cap. 1). Ao invés de estudar os fenómenos antropológicos gregos de um certo ponto de vista da alteridade, como observador externo de uma outra sociedade, supõe desde início que nós, ocidente, viemos dali, que a modernidade é herdeira da Grécia e que há boas razões para o facto de isso não nos ser mais evidente. Essa espécie de ocultação do óbvio, julga Williams, diz algo profundo sobre nós hoje. A nossa visão de nós mesmos está intimamente ligada à nossa visão dos gregos. Ao contrário de Dodds, Williams julga que é exatamente pela responsabilidade, liberdade e noção dos limites que os gregos são os nossos ancestrais culturais. É isso que pretende provar, reconfigurando a emoção da vergonha fora do binómio vergonha vs. culpa, e fazendo uma incursão nos poemas homéricos e nas tragédias que chegaram até nós. Longe de uma visão de progresso moral, no sentido em que existiria uma grande divisão entre uma ética da responsabilidade tipicamente moderna e uma ética antiga baseada em forças sobrenaturais, Williams julga que um certo olhar sobre os gregos nos pode ajudar a compreender melhor as nossas próprias noções de responsabilidade, culpa, agência, intenção e que as nossas próprias ideias morais afetam o modo como lemos os textos dos antigos. Por isso, retoma justamente a segunda consideração intempestiva de Nietzsche sobre a qual me debrucei, *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*: «pois não saberia que sentido teria a filologia clássica na nossa época senão o de atuar nela de maneira intempestiva – ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro.» (NIETZSCHE, 2003 [1874]: 7)

Seja nas personagens homéricas, seja nas trágicas, reconhecemos estruturas de agência próprias do nosso entendimento usual, não faz sentido nenhum a tese de Bruno Snell segundo a qual em Homero não há um *self*, nem uma noção de motivação, de intenção, de responsabilidade moral (WILLIAMS, 1993: cap. 2). Mesmo quando os deuses inclinam uma personagem para um dos lados de uma escolha, na esmagadora maioria dos casos, o modo de o fazer não é uma intervenção direta, mas a apresentação de uma nova razão, de um novo motivo, que passara despercebido ao agente. O que há, isso sim, é situações em que não é clara para o agente a razão última da sua escolha final, e isso pode ser expresso literariamente através da intervenção divina. Este ponto, para Bernard Williams, é fundamental: o que talvez haja de mais diferente entre o nosso sentimento trágico e o dos gregos analisados não é tanto a ausência de uma responsabilidade moral e das estruturas básicas de qualquer teoria da ação, mas antes a assunção de que vivemos num mundo que não é inteiramente inteligível para nós. Por isso, embora lhe pareça correto assumir que, para nós, os constrangimentos que levam a uma certa necessidade, ou incapacidade de autodeterminar os nossos atos, provém de estruturas psicológicas e sociológicas, isso não está inteiramente ausente nos poemas épicos e nas tragédias clássicas. Simplesmente, há uma outra necessidade mais premente, que é de uma ordem mais extrínseca ao sujeito: o mundo é estruturalmente injusto. Como se pode constatar nas duas peças de Sófocles sobre Édipo, há um elemento fugidio, incompreensível, na nossa agência moral, que dificulta uma perspectiva racionalista dos nossos atos. O seu ponto é que temos algo a aprender com isso, uma espécie de autocrítica da modernidade a partir deste ponto de vista grego, ponto de vista este de que somos herdeiros.

Há, portanto, que medir corretamente as continuidades e discontinuidades. Há, também, algo que podemos aprender do passado. Por fim, há que constatar, com Nietzsche, que falar dos gregos só tem interesse em primeiro lugar porque, na verdade, estamos a falar de nós mesmos, deitando por terra qualquer tipo de perspectiva evolucionista ou progressivista no campo moral, não impondo aos gregos a nossa grelha de avaliação moral, mas sabendo que essa mesma grelha tem neles um dos seus principais antecedentes.

Williams serve-me como uma espécie de balanço, ou de primeiro balanço. Sinto-me em terrenos movediços, que não domino minimamente, mas espero ao menos abrir aqui uma reflexão que se possa desenvolver mais amplamente no futuro. ✎

BIBLIOGRAFIA

Anselmo de Cantuária, *Diálogos Filosóficos*, trad. Paula Oliveira e Silva, Afrontamento, Porto 2012.

Bernard Williams, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993.

E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londres 1951.

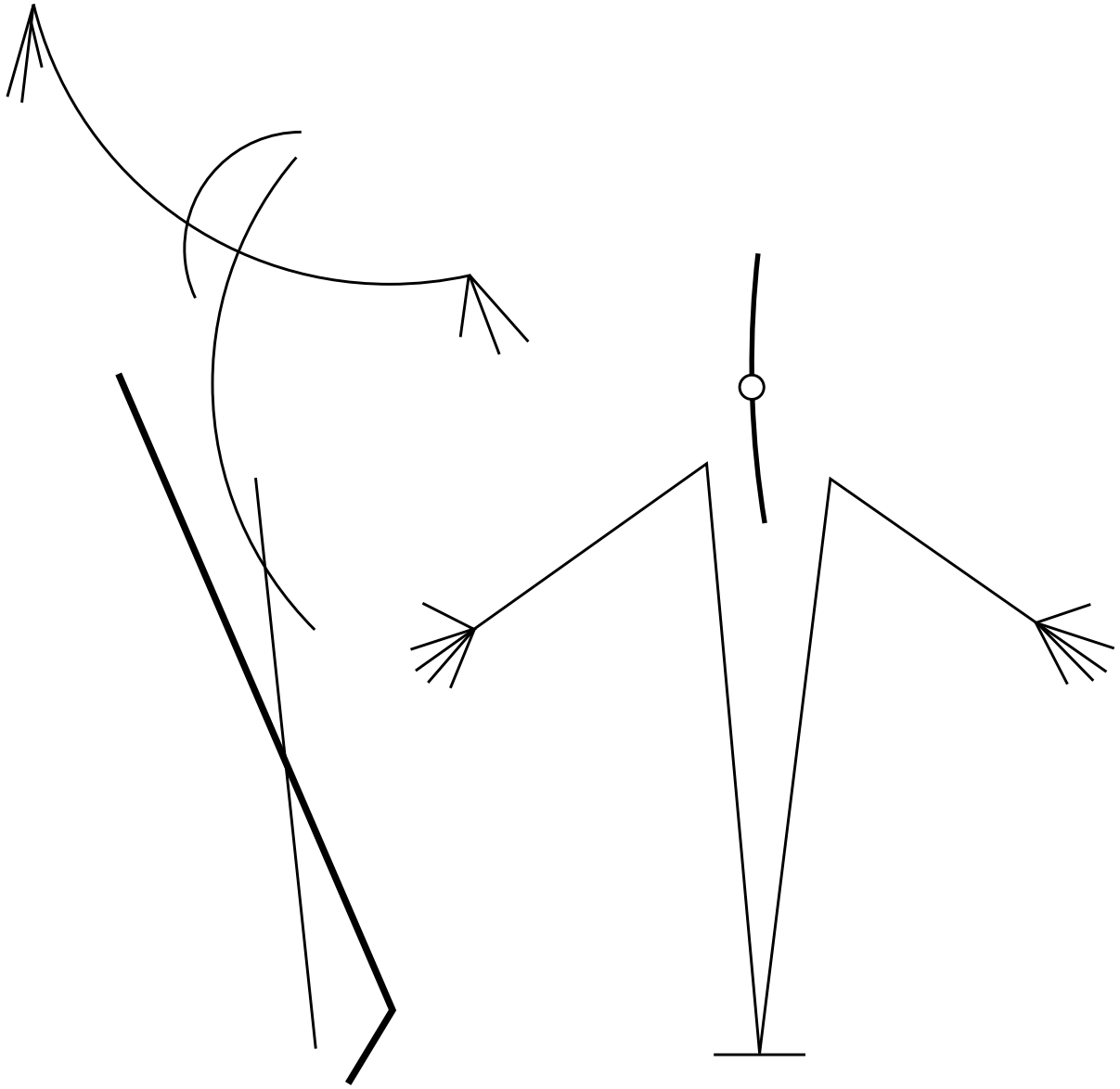
Friedrich Nietzsche, *Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche. vol. 7: O Anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*, trad. Paulo Osório de Castro, Relógio d'Água, Lisboa 2000.

Friedrich Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, trad. Marco Antônio Casanova, Relume Dumará, Rio de Janeiro 2003.

Friedrich Nietzsche, *A filosofia na idade trágica dos gregos*, trad. Maria Inês Madeira de Andrade, Edições 70, Lisboa 1995.

Luis Alberto De Boni, «As 219 teses condenadas em 1277», in Luis Alberto De Boni (ed.), *Filosofia Medieval – Textos*, 2.ª ed., EDIPUCRS, Porto Alegre 2005, pp. 271-294.

Roberto Machado (ed.), *Nietzsche e a polémica sobre O Nascimento da Tragédia*, Zahar, Rio de Janeiro 2005.



Criação e solidão

Carlos Pimenta



Der Mönch am Meer (O monge à beira-mar). 1808-1810. Caspar David Friedrich.
Fonte: Wikimedia Commons (domínio público)

As artes performativas são, por natureza, talvez com menor evidência no que respeita à *performance* propriamente dita, manifestações coletivas. Elas prefiguram a expressão da vontade de um determinado conjunto de pessoas num determinado momento das suas vidas. Enquanto manifestação do coletivo, tanto no que respeita às equipas criativas, como no que respeita aos intérpretes (também eles, obviamente, criativos), a eficácia do trabalho em conjunto determina a orgânica de uma determinada produção. Esta orgânica não é mais do que a harmonização das vontades (liberdades) individuais que confluem num propósito comum.

Desta orgânica resulta aquilo a que poderei chamar a “alma” de um espetáculo: ou seja, a manifestação de uma invisibilidade na qual tudo assenta e que tudo parece suportar.

Tenho estado até agora a falar de algo que se situa no domínio do invisível. No entanto uma produção artística é feita de corpos reais, cada um com as suas idiossincrasias.

A questão que neste momento urge colocar é a seguinte: como compatibilizar as vontades criativas individuais em favor de uma vontade coletiva? Ou seja, como “diluir” essas idiossincrasias na manifestação de uma vontade assumida pelo coletivo e fazer com que elas contribuam de forma positiva para essa vontade. Não acreditando no conceito de “encenação coletiva” entendo que é fundamental a existência de um olhar exterior ao grupo, que consiga congregar as diversas vontades, que manifeste a sua e que seja, não um denominador comum (não se pretende aqui o estabelecimento de consensos, dado que as dissidências são bem mais criativas) mas uma figura que seja capaz de interpretar as particularidades de cada interveniente dando-lhes/impondo-lhes uma forma que as materialize em ações visíveis, suscetíveis, portanto, de serem analisadas e interpretadas.

No teatro esta figura é o Encenador, e na dança o Coreógrafo. Geralmente, são ambos publicamente relacionados como sendo os responsáveis autorais das produções, não só a nível criativo, como no âmbito da representatividade e responsabilidade. No que respeita à responsabilidade aprendi, desde cedo, com um encenador francês com o qual trabalhei, que o “encenador não está ali para criar problemas, mas sim para os resolver”. Mas esta é uma questão de operacionalidade, meramente circunstancial. A questão que me parece relevante é: qual o papel do mesmo na construção do projeto comum que, como já vimos, é a criação de um espetáculo.

Entendo que o encenador não pode ser um mero gestor de vontades. O ato criativo não é algo que advenha de um compromisso.

Se nos reportarmos ao processo de trabalho de Pina Bausch, que é para mim a mais fascinante criadora do século XX no que respeita às artes performativas, vemos que o seu papel é o de “montadora” do trabalho de pesquisa que lhe é apresentado pelos bailarinos. As suas famosas *Stücke* são isso mesmo: peças em que a coreógrafa exerce o seu direito à construção de uma narrativa na sequência dos segmentos desconexos que lhe são apresentados pelos bailarinos. Este processo está felizmente documentado em *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998) realizado por Fernando Lopes no contexto da presença de Pina Bausch e da sua Companhia em residência artística em Lisboa, com o propósito de criar uma obra para a cidade, da qual resultou *Masurca Fogo* estreada no Festival dos Cem Dias da Expo 98.

No documentário de Fernando Lopes, ao qual a coreógrafa deu rara permissão para acompanhar o seu trabalho – só possível tendo em conta a amizade que os ligava –, vemos Pina Bausch sentada a uma mesa fumando e tirando apontamentos sobre os trabalhos que os bailarinos vão individualmente apresentando à sua frente e que resultam de pesquisas e observações feitas em deambulação pela cidade. Sabemos que, tanto a posição da câmara como a da equipa (mínima) que acompanhou o cineasta ficaram, por imposição, a uma distância conveniente da mesa, atrás dela, como é óbvio, de modo a não poder constituir a mínima distração do trabalho de observação que a criadora efetuava. Vemo-la, assim, concentrada naquilo que lhe é apresentado, tomando notas, com raras interações, e tendo por companhia os cigarros que constantemente fumava e que lhe mitigavam a solidão.

Solidão! Não tenho a certeza que seja esta a palavra mais adequada para descrever o estado em que Pina Bausch se encontrava naquele momento. Talvez a palavra ilustre melhor a situação em que, eventualmente, noite dentro no seu quarto de hotel ou no seu apartamento de Wuppertal se encontre sozinha frente ao material criativo que lhe foi entregue e tenha que começar a dar-lhe forma. Esta solidão do

montador foi extraordinariamente bem retratada por Pedro Costa em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), no qual documenta o trabalho de remontagem de *Sicília*, e em que vemos Jean-Marie Straub e Danièle Huillet no fascinante processo de criação de um filme. Observamos, através da lente de Costa, o duro confronto (consigo mesmo e com o outro) que isso representa. No caso de Straub e Huillet trata-se de uma solidão partilhada. Mas, apesar de tudo, solidão.

Não renego o emprego da palavra, dado que ela tem acompanhando muitos artistas ao longo da História, de Van Gogh a Cézanne, ou, de Frida Kahlo a Georgia O'Keeffe e a Tracey Emin, para só citar alguns no domínio das artes visuais.

No caso da literatura, o autoisolamento e a solidão são ainda mais visíveis, dada a natureza da própria atividade. Lembremos os casos de Virgínia Woolf e a acutilância com que descreve o seu estado em *As ondas* (1931):

Quanto melhor é o silêncio; a chávena de café, a mesa. É muito melhor sentar-me sozinha, como a ave marinha solitária que abre as asas na estaca. Deixar-me ficar aqui sentada para sempre com as coisas nuas, esta chávena de café, esta faca, este garfo, as coisas em si mesmas, eu sendo eu mesma.

(...) Na solidão damos atenção apaixonada às nossas vidas, às nossas memórias, aos detalhes que nos rodeiam. (WOOLF, 2002 [1931])

mas, também, o de A. Tcheckov que alugava sistematicamente *dachas* para, em isolamento, escrever algumas das suas obras; ou o caso de Thoreau, que nos deu o magnífico *Walden*, fruto do seu imposto isolamento nas margens da lagoa com o mesmo nome; ou, ainda, o caso de Hemingway, que no discurso que proferiu na cerimónia de entrega do Prémio Nobel que lhe foi atribuído em 1954 afirmava:

Escrever, na melhor das hipóteses, é uma vida solitária. As organizações de escritores atenuam a solidão do escritor, mas duvido que melhorem a sua escrita. Ele cresce em estatura pública à medida que se vai livrando da solidão, e, muitas vezes, o seu trabalho se vai deteriorando. Porque o escritor faz o seu trabalho sozinho e se for um escritor suficientemente bom, deverá enfrentar a eternidade, ou a falta dela, todos os dias.

Mas, voltemos às artes performativas. Se no caso de Pina Bausch e, também, no de muitos outros criadores, a palavra solidão não será a que melhor se adequa ao contexto do processo criativo, qual é então o termo mais adequado? Quanto a mim “recolhimento”. Ou seja, um isolamento e distanciamento autoimposto, com o propósito de eliminar o ruído, proporcionando criar uma certa proteção, para que se dê o encontro consigo próprio de forma a que seja possível observar-se e observar o lugar de onde veio.

Esta atitude é recorrente na criação artística, por muito “participativa” que seja. Ela é inerente ao Humano, ser sociável por natureza, mas também, em situações de liderança – e não só – responsável por si próprio e pelo grupo. Como dizia Saramago, «é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós» (SARAMAGO, 1997). Obviamente que a ilha de Saramago é uma ilha metafórica: a ilha somos nós. Saramago coloca aqui o observador na posição do eremita que, ao retirar-se do mundo se isola para fugir de alguma coisa ou para encontrar alguma coisa, sendo que aquilo que procura, dado o seu apartamento do mundo e dos outros, só pode ser encontrado em si próprio.

O criador, neste caso o encenador ou o coreógrafo, colocam-se, muitas vezes, no lugar do eremita, com as eventuais convulsões que isso gera no grupo, que conta

com a sua liderança ativa. Com efeito, entendendo-se, conforme já relevado, as artes performativas como sendo do domínio do coletivo, esse afastamento pode ser visto como uma manifestação de desinteresse, de arrogância, ou de mera incapacidade. No entanto, esse recolhimento é também sofrimento, dado que sem o exercício da interlocução, o artista fica entregue ao seu próprio pensamento.

«A verdadeira criatividade só pode ser alcançada através do silêncio interior» (WOOLF, 2003 [1937]), diz Virginia Woolf em *Os anos*, tendo já assinalado em *A Viagem*, a sua primeira novela publicada em 1915: «A solidão é o que mais tememos» (WOOLF, 1994 [1915]).

A questão do sofrimento no que respeita ao ato criativo é, geralmente, considerada como um atributo da própria criação artística e que a valoriza, sobretudo no contexto das ideias geradas no Romantismo. Todavia, apesar da procura do sofrimento ser exercida por alguns artistas com o objetivo de experimentarem emoções extremas, o que aqui evidenciamos é a oportunidade de um certo desligamento para dar total liberdade ao pensamento. Consideramos esse desligamento como parte do ato criativo, em complemento com outros processos que para ele concorrem.

Mas, e quando tudo acaba? Quando a obra deixa de ser de quem a criou e passa para o público e para o seu discurso. Na impossibilidade de dialogar com todos os discursos, o artista percebe que há algo que escapa ao seu controle e experimenta um misto de satisfação pela entrega que faz do objeto a que deu forma, e, simultaneamente, de tristeza, pela perda desse objeto que já não lhe pertence. E é aqui que se manifesta a verdadeira solidão! Sabendo que esta o irá desafiar por fim, o artista antecipa-se e retrata-a no seu trabalho para que não seja por ela dominado e vencido. ❖



Excursion into philosophy. 1959. Edward Hopper.
Fonte: WikiArt. Visual Art Encyclopedia (domínio público)

*I was cut off from the world. There was no one to confuse or torment me,
and I was forced to become original.*

Joseph Haydn

BIBLIOGRAFIA

Fernando Lopes [filme], *Lissabon Wuppertal Lisboa*, 1998

J. Cuthbert Hadden, *Haydn*, J.M. Dent & Sons, Londres 1934.

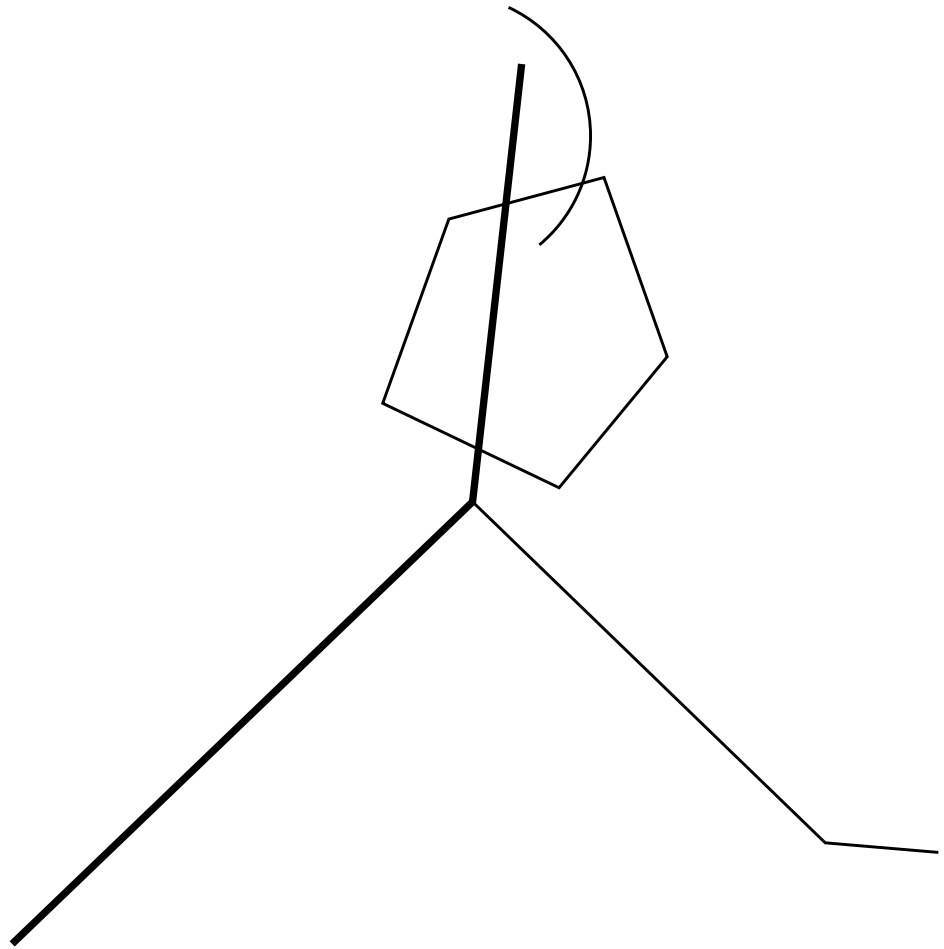
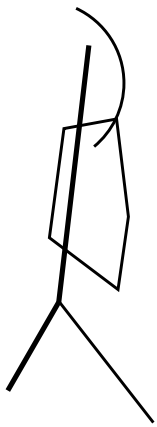
José Saramago, *O conto da ilha desconhecida*, Assírio & Alvim, Lisboa 1997.

Pedro Costa [filme], *Onde jaz o teu sorriso?*, 2001

Virginia Woolf, *The Voyage Out*, The Project Gutenberg (eBook #144), 1994.

Virginia Woolf, *The Waves*, Project Gutenberg Australia (eBook 0201091h), 2002.

Virginia Woolf, *The Years*, Project Gutenberg Australia (eBook 0301221h), 2003.



A que propósito?

Miguel Lobo Antunes

1.

O nosso pai tinha quatro irmãs. Três delas aprenderam piano, e uma teve aulas de violino. Ele também.

Os aprendizes de violinistas não eram dotados para aquilo. Não tocavam nada e não tinham vergonha. Omitiam o facto. Havia um violino lá em casa, num esconso de escada que servia de arrecadação de velharias de todo o género. Arrumado numa caixa, não tinha cordas, mas no arco aguentavam-se as crinas. O instrumento repousando ao pé de muita tralha era testemunho da tentativa de aprendizagem.

Ouvia música em casa do pai dele numa grafonola. Tinha uma pilha de discos de massa, pesadíssimos, que aguentavam um braço com agulha, pesadíssimo. Chegou a guardar, já sem grafonola, óperas inteiras, metidas em várias caixas. Não sei quanto durava cada disco, mas não devia ser mais do que cinco minutos. Para ouvir uma ópera, eram precisas várias caixas, enorme paciência, persistência e força de braço para dar à manivela. As agulhas iam-se substituindo quando o que se ouvia era roufenho demais.

Nunca soube de onde lhe veio o gosto pela música. Dos pais dele não foi, que nunca os ouvi escutar ou falar de música. As aulas de piano e violino que impingiram aos filhos faziam parte dos princípios de educação burguesa da época. Por isso também o pai teve um professor de marcenaria. Havia lá em casa uma cadeira que ele tinha feito, fraca de pernas. Não era cómoda e sentarmo-nos nela era um perigo. A cadeira mancava um pouco. Era a prova de que tinha aprendido alguma coisa. Eu tinha orgulho nessa habilidade, como noutras que exibia.

Quando eu nasci, o quarto filho, tinha ele 32 anos. Nessa altura e até uns 10 anos depois, a única telefonia que havia lá em casa era uma Philips, pequenina, preta, com ondas médias e curtas e dois botões que se rodavam. Não me lembro de ele ouvir música por ali. Mas relatos de futebol e do torneio de hóquei de Montreux, disso me lembro. Pai e filhos à volta, a vibrar.

Um dia, ainda eu andava de calções, apareceu com uma telefonia grande, com teclas, alguns botões e um gira-discos escondido debaixo da tampa. Que me lembre foi nessa altura que começou a comprar discos, LP.

Não estávamos autorizados a pôr discos dele. Só nossos. Os meus irmãos tinham alguns. Um dia, quando ele não estava em casa, eu quis ouvir um disco seu, o 4.º concerto para piano de Beethoven, tocado por Wilhelm Kempf, uma interpretação

que o pai venerava. Não sei como fiz aquilo, mas ao tentar tirar o disco da capa, ele escorregou e bateu na mesa onde o pai trabalhava. Partiu-se um bocadinho. Disfarcei, pensando, ou desejando, que a falta daquele fragmento não tivesse importância. Mas tinha. Não se ouvia a música desde o princípio. Quando o pai descobriu ficou zangado. Talvez mais do que zangado. Acompanhado da nossa mãe confessei o pecado e fiquei de lhe comprar um disco para compensar a perda. Comprei, quando recebi dinheiro pelos anos e Natal, mas não arranjei aquela interpretação. Ainda tenho vergonha de não ter indemnizado o pai pelo valor justo que perdera.

Foi assim, no gira-discos debaixo da tampa da telefonia grande cheia de teclas cor de marfim, que comecei a ouvir música clássica, os discos que o pai foi comprando e que eu ouvia quando ele estava em casa, ou a que passava na Emissora Nacional.

Com a lenta subida na hierarquia académica, e não sei se mais atividade de medicina privada, ele passou a dispor, do orçamento familiar gerido com autoridade e austeridade pela mãe, de excedentes que lhe permitiram, lentamente, ir comprando melhores aparelhos e mais discos. Ouvia muita música e chamava-nos com frequência para escutar novas compras em silêncio, enquanto ele fumava cachimbo no seu lugar cativo.

Terá sido numa dessas sessões que ouvi pela primeira vez a 9.^a Sinfonia de Beethoven, na interpretação que ele tinha, a de Wilhelm Furtwängler no Festival de Bayreuth. Entusiasmado pelo pai e enlevado sobretudo pelo 3.^o andamento, com a lentidão, a majestade, a intensa meditação que lhe dá o maestro, esta, desde essa altura e, julgo, até que me vá embora, é para mim a melhor interpretação que alguma vez ouvi, e já ouvi várias (em disco, nunca ao vivo, noto agora) da obra-prima de Beethoven.

Teria uns 19 ou 20 anos, no tempo da Faculdade, já dormia, lia, estudava num quarto só para mim, comprei uma gravação rasca da 9.^a, pedi emprestados discos de Jacques Brel e um pick-up – era assim que chamávamos ao gira-discos – portátil, dos que tinham o altifalante na tampa, e ouvia todos os dias, enquanto estudava para os exames ou me debatia com as angústias do início da juventude, obsessivamente, Brel e a 9.^a, numa má execução.

Mais tarde, quando o dinheiro que ganhava a dar explicações foi suficiente, comecei, imitando o pai, mas sem o seu poder financeiro, a comprar uma pequena instalação, que foi crescendo, e discos. O pai fornecia-me de muitas cassetes que me gravava a sua música, magnífica. Claro que comprei a 9.^a pelo Furtwängler. Continuei a ouvi-la pela vida fora.

Usuário persistente do Facebook, que tantas alegrias me tem dado, durante o confinamento lembrei-me de, a certa altura, fazer um *post* por dia dedicado a uma obra ou parte de obra de Beethoven. Apesar de não saber ler uma partitura, de não conseguir distinguir um sustenido de um bemol, uma tonalidade, uma fuga, de localizar os temas na forma sonata e por aí fora, tive o topete de anteceder a música com uns textinhos que escrevia resultado de audições várias e de informação respigada na net, nos livrinhos que acompanham os discos, em livros que tenho sobre o compositor. Foi-me muito útil porque fiquei a saber mais sobre o génio e a sua obra. Para além de mascarar a solidão e me dar a presunçosa sensação de estar a ser útil.

No início deste mês de outubro a Joana von Mayer Trindade, minha amiga no Facebook, mandou-me a ligação através da qual eu poderia aceder ao registo vídeo da última peça que criou com o Hugo Calhim Cristóvão e que tem um nome quase tão comprido como os dos dois criadores juntos, *Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas*.

No e-mail acrescentou “... se descobrir o mistério e o porquê de partilhar esta peça consigo...”. Fui logo ver. Estou um bocado mouco, devo confessar. Os primeiros

compassos da música não conseguia escutá-los, porque o andamento começa sorrateiro antes de explodir e eu não os ouvia. Estava, de resto, concentrado na dança. Ainda a coreografia andava pelo início quando reconheci a 9.^a pelo Furtwängler, inconfundível. O mistério foi fácil de desvelar. Joana e Hugo gostavam tanto como eu da obra e daquela interpretação. O mistério era a coincidência. Ou a irmandade neste gosto intenso.

Palavra puxa palavra – sempre por escrito –, a Joana convidou-me a escrever um texto para esta publicação. Disse-lhe que ia tentar. Se não me envergonhasse muito, enviava-lho. Depois decidiriam o que lhe fazer.

A que propósito este palavreado junto a outros tão diferentes? Foram eles que quiseram. Eu apenas me esforcei.

2.

Entre 1819 e 1824, ou seja, entre os seus 49 e 54 anos, Ludwig van Beethoven (1770-1824), já completamente surdo, compõe sucessivas obras-primas de grande dimensão ou fôlego, absolutamente geniais. As sonatas n.ºs 30, 31 e 32, a *Missa Solenne* op. 132, as 33 Variações Diabelli (a peça mais extensa que escreveu para piano) e a Nona Sinfonia.

Depois disso, para além de peças curtas para piano (Bagatelas) que os editores de música apreciavam por as partituras venderem bem, compradas por burgueses e nobres que as tocavam nos salões ou no recato da família, antes de morrer Beethoven escreveu ainda, uns atrás dos outros, os cinco últimos quartetos, três deles encomenda do Príncipe Galitzine, um aristocrata russo, músico amador. Quartetos geniais, evidentemente. Enfim, toda a obra dele é genial, só que algumas peças, que sobressaem por razões diversas, são ainda mais geniais, se se pode dizer. É difícil o uso do superlativo. Parece que as palavras vão perdendo força, quando queremos dizer aos outros os nossos amores.

A 9.^a Sinfonia foi escrita em 1823 e princípios de 1824. Beethoven há muito tempo que vinha a pensar nela. A encomenda tinha-lhe sido feita pela Sociedade Filarmónica de Londres em 1817, seis anos antes. O compositor usou várias ideias que vinha tendo e anotando. Em 1808 compusera uma Fantasia Coral que juntava piano, orquestra, coro e solistas, com a qual o último andamento da 9.^a, com solistas e coro, tem várias semelhanças, reconhecidas pelo próprio compositor.

Entre outras das características desta sinfonia, duas são muito óbvias. O andamento lento, habitualmente o 2.^o andamento de uma sinfonia, aqui é o terceiro, imediatamente antes do andamento final, em que entram um quarteto de cantores solistas e coro. O texto que é cantado resulta de uma escolha do compositor de excertos da *Ode à Alegria* de Schiller, que tanto o impressionara na sua juventude, um apelo à fraternidade, à solidariedade entre os homens.

Esse apelo que perpassa por todo o poema escolhido, é enfatizado na penúltima estrofe, cantada pelo coro numa entrada fortíssima, que começa por “Abraçam-se, milhões / enviem este beijo para todo o mundo” (uso uma tradução repetidamente vista na net sem indicação de autoria; o original é *Seid umschugen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!*). Sempre me arrepiou e continua a arrepiar quando oiço esta ordem, este imperativo, este desejo, este conselho, este pedido.

O andamento começa com uma introdução orquestral e, para fazer a transição para o poema de Schiller, Beethoven escreveu três versos que musicou e que começam por “Amigos, este tom não!” (tradução canhestra minha. No original é *O Freunde, nicht diese Töne*). O grito sai do silêncio que se segue a uma explosão de um emaranhado de notas. Também aqui me arrepio.

A versão original da partitura, quando o autor a achou pronta, estava, em muitas páginas, ilegível, com imensas rasuras e mesmo buracos no papel. Não servia para ser entregue aos intérpretes. Beethoven teve de se socorrer de vários copistas cujo trabalho vigiou de perto. Para tornar a partitura legível e para se fazerem as partes que cada intérprete tem na sua estante para tocar o que lhe compete.

«É então que, em fevereiro de 1824, trinta artistas e ‘amigos da arte’ de Viena lhe imploram que a sua nova Sinfonia seja executada em Viena e não no estrangeiro» (BRISSON – VIGNAL, 2005¹). Escrita por amigos, foi publicada na imprensa vienense.

«Encorajado por esta Petição, Beethoven organiza então, não sem dificuldade, um grande concerto, que é adiado por diversas vezes, devido aos impedimentos de toda a ordem durante a sua preparação: o administrador dos teatros só lhe quer dar uma sala e que é demasiado pequena, os instrumentistas de sopro fazem greve porque não compreendem nada da partitura, os contrabaixistas não conseguem tocar o Recitativo instrumental, os cantores têm dificuldade em aprender as suas partes, a censura imperial controla tudo e para o concerto que tem de dirigir Beethoven não tem uma casaca!»

O concerto foi dirigido pelo mestre de capela do teatro Michael Umlauf. Beethoven estava sentado no palco com a partitura, marcava o tempo, as entradas da orquestra, gesticulando com entusiasmo. Tudo isto, claro, sem ouvir uma nota. Quando a execução acabou, o público rebentou em aplausos entusiásticos. Beethoven, completamente surdo, continuava a dirigir uns compassos finais que já tinham sido tocados, não se apercebendo que a orquestra já não tocava, nem dos vibrantes aplausos. «Caroline Unger, uma das cantoras solistas, tem de o segurar pelos ombros e fazê-lo rodar para que Ludwig assista ao entusiasmo delirante do público, que o chama cinco vezes enquanto os ‘Vivat’ ecoam pela sala. A polícia intervém para acalmar o público que subverte os códigos, uma vez que só o imperador e a família têm direito a três chamadas.»

Três anos depois o génio morria, de cirrose.

3.

Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm Furtwängler (1886-1954) é considerado por muitas sumidades musicais o maior maestro da primeira metade do século XX. Pelo menos, e aí parece haver um alargado consenso, faz parte do celebrado quarteto dos maestros gigantes dessa altura: Arturo Toscanini, Bruno Walter, Otto Klemperer e, claro, Wilhelm Furtwängler.

Muito admirado no seu tempo – mesmo por músicos como Toscanini que diferiam radicalmente da teoria e da prática interpretativas de Furtwängler – e com uma influência que se prolonga ainda hoje, escolheu ficar na Alemanha nazi continuando a dar concertos. Muitos não lhe perdoaram, por considerarem que tocar na Alemanha nazi, quando tinha tido muitas oportunidades de não o fazer, era colaborar com o regime odioso. Furtwängler tinha as suas razões, e expô-las, para resistir dentro do seu país, na defesa do que considerava ser a música da Alemanha. Afrontou diretamente o nazismo, nunca foi membro do partido (ao contrário de Herbert von Karajan, seu jovem rival), ajudou muitos músicos judeus a fugirem da Alemanha. Mas o

equilíbrio era difícil e, mesmo com atitudes como a de nunca dirigir o hino nazi no início dos seus concertos ou nunca fazer a saudação fascista mesmo em presença de Hitler, há quem não lhe tenha perdoado o que entendem ser ter-se deixado utilizar pela propaganda nazi. Terá sido por isso, por razões de

1. Esta citação e as seguintes são retiradas de Élisabeth Brisson – Marc Vignal, *Ludwig van Beethoven, Público / Centro Cultural de Belém*, Lisboa 2005, p. 132.

propaganda, que Hitler nunca o mandou para um campo de concentração. Chegou a ameaçar pessoalmente o Maestro que lhe respondeu que, se fosse levado para um desses campos, ficaria em muito boa companhia.

Furtwängler é especialmente apreciado pelas suas interpretações dos compositores românticos, incluindo Beethoven, que faz a transição do período clássico para o romântico (a 9.^a Sinfonia é um exemplo disso, tem muito mais de romantismo do que de classicismo).

O Maestro nunca gravou em estúdio a 9.^a. Acho que não calhou, porque foi uma obra que interpretou muitas vezes com várias orquestras. Alguns desses concertos foram gravados ao vivo. Postumamente foram editados em disco. Como aconteceu com este, também usado na peça do Hugo e da Joana. O momento em que foi executada esta versão é carregado de simbolismo.

Durante o regime nazi continuou a celebrar-se Wagner em Bayreuth, no teatro e no festival que ele concebeu. Hitler era, como se sabe, um grande admirador do génio wagneriano. Mas em 1944, com o aproximar das tropas aliadas, os teatros na Alemanha foram fechados e em 1945 a sala de Bayreuth, a *Festspielhaus* na designação alemã, foi muito danificada por bombardeamentos.

Só em 1951 é que a família Wagner, os descendentes do compositor que deram seguimento ao Festival, foram capazes de o montar de novo.

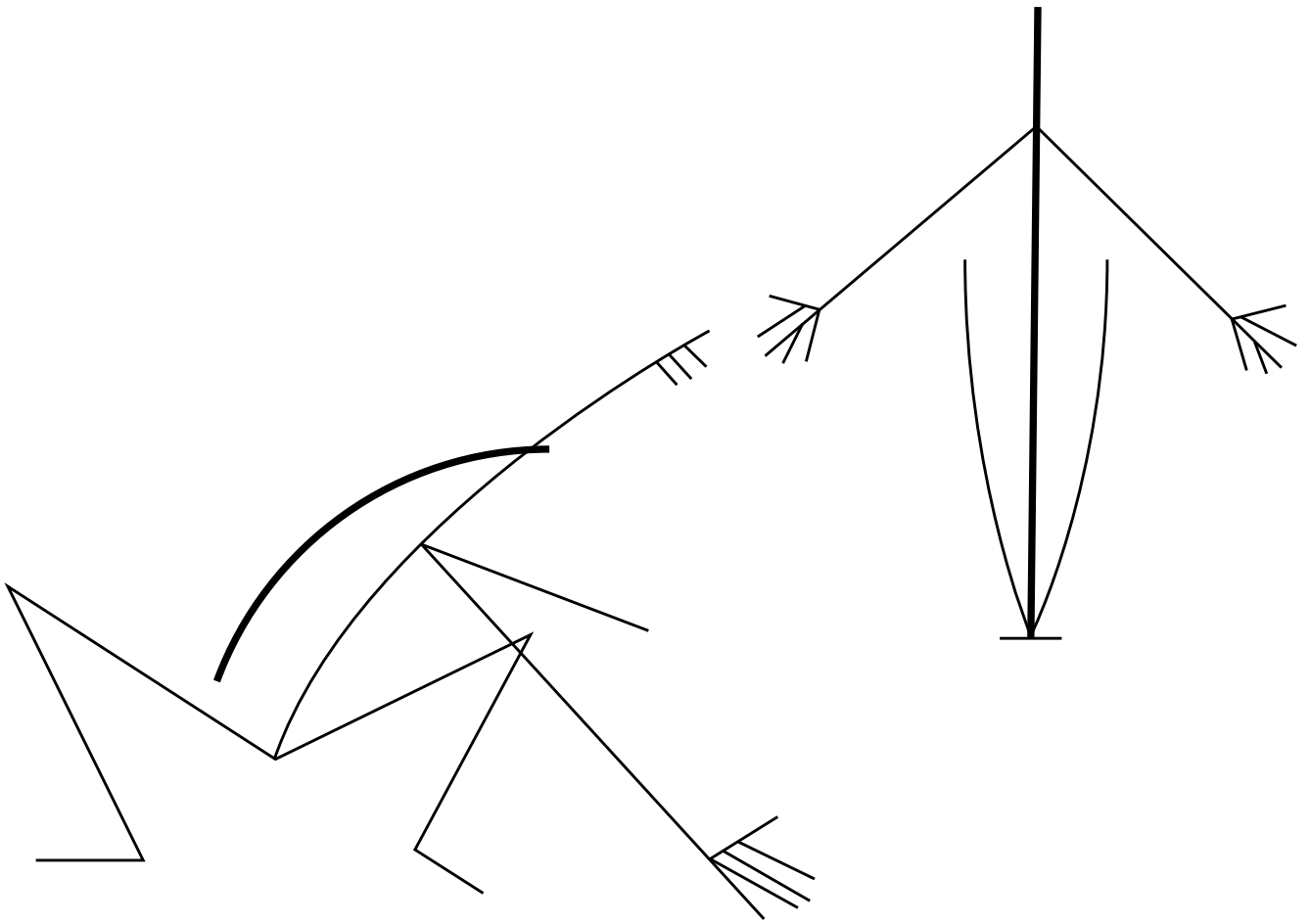
Convidaram Karajan para dirigir a tetralogia *O Anel dos Niebelungos* e ainda os *Mestres Cantores de Nuremberga* e convidaram Furtwängler, – que, entretanto, tinha sido nomeado diretor do Festival de Salzburgo, dedicado a Mozart – para conduzir no concerto de abertura a 9.^a de Beethoven. O Maestro realizou o concerto a 29 de julho e a 1 de agosto estava a dirigir *A Flauta Mágica* em Salzburgo. Nunca mais voltou a Bayreuth onde tanta vez tinha dirigido.

Furtwängler era estritamente fiel à partitura, às notas escritas. Porém, entendia que há, para além disso, um enorme campo para a criatividade interpretativa. Por exemplo, em relação ao tempo, ou seja, a duração de cada compasso, ou a velocidade em que se deve tocar cada compasso.

Assinalo esta característica por duas razões. Nas chamadas interpretações historicamente informadas, investiga-se e pretende-se reproduzir o tempo usado na altura em que a música foi composta por respeito à vontade do compositor. As opiniões sobre essa questão são variadas, quer sobre qual o tempo usado quer sobre o bem fundado dessa preocupação de fidelidade. As interpretações de Furtwängler estão no lado oposto a essa atitude musical. A outra razão é porque, por exemplo, não conheço interpretação mais lenta do 3.^o andamento da 9.^a do que a do Maestro. E é também por isso que tanto me emociona esta versão. A lentidão usada permite uma respiração, um dramatismo, uma meditação especiais, exaltantes.

Quando eu era novo, achava que o 3.^o andamento era o mais importante, o centro da Sinfonia. Apesar do 4.^o ser o mais conhecido e considerado como o apogeu da obra-prima. Deixando-me destas pretenciosíssimas ignorantes, o que eu sinto é que em toda a interpretação usada na coreografia de Hugo e Joana, a também minha preferida, a fluidez da música e o poder emocional não têm par. É, das que conheço, a versão que mais me eleva.

Repetindo-me. A coincidência entre eles e eu na obra e na interpretação alegrá-me. Quando descobrimos pessoas que gostam muito do que gostamos muito, cria-se uma união feliz. É esse o propósito. ♪



Reflections On The Light

Chris Page

*The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form,
the circle, uncoiled, has ceased to be vicious; it has been set free.*

Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*

*I was the central pillar of a cosmic dance. I was quite simply the human body
in full reception of its original energy.*

Alejandro Jodorowsky and Marianne Costa, *The Way of Tarot*

The following is a response to “Onde Está o Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas” by Hugo Calhim Cristóvão and Joana Von Mayer Trindade, adding further bricks to the Tower that they have built.

alight with breath
form
presence
borne

I bloom incandescent
drawn out on wings
beating
forming

my own iridescence
guiding
with beauty
poised

respiring
expression
into the
seduction

of my disguise
a coiled glamour
building
charge

until taking flight
in spirals
I reach up
in worship

forming
the sky
out of
a wounded idolatry

now towering
I call
the lightning
forth

from the base
of my
laddered
spine

to draw
into my womb
the pleasure
and potential

of birth
demarcated
through space
and shadow

In form
in foundation
sails serve better than wings

drawn taut for reflecting
the light
of the moon

and cast out
from masts immodest
but chequered with thorns

to serve as warning
against the seduction of petals
radiant as a mouthful of teeth

Rooted and ballast
only
by your own gravity

you find fertility
in unmapped knowledge
though merely as symbol

its magnetism
disrupted by
polarity

that shakes the earth
without
moving

The distress of reflection
breaks across the boundary
between imagined and known
as invisibility and fluidity
are lost together
in an imposition of light

Reformed and rerooted
beneath a boundless sky
the sun's gift is scorned
in defiance of its incorporeality
allowing the territory to be mapped
in shadow

here now
is the storm

that penetrates and
yearns

to be consumed
vertebrae by vertebrae

and
enclosed

gestating
as pleasure

in this space
of mine

until it speaks
with my voice

you will
understand

not need
but want

that is
the seduction

that is
the disguise

of petals
and thorns

both
vivid

with
life

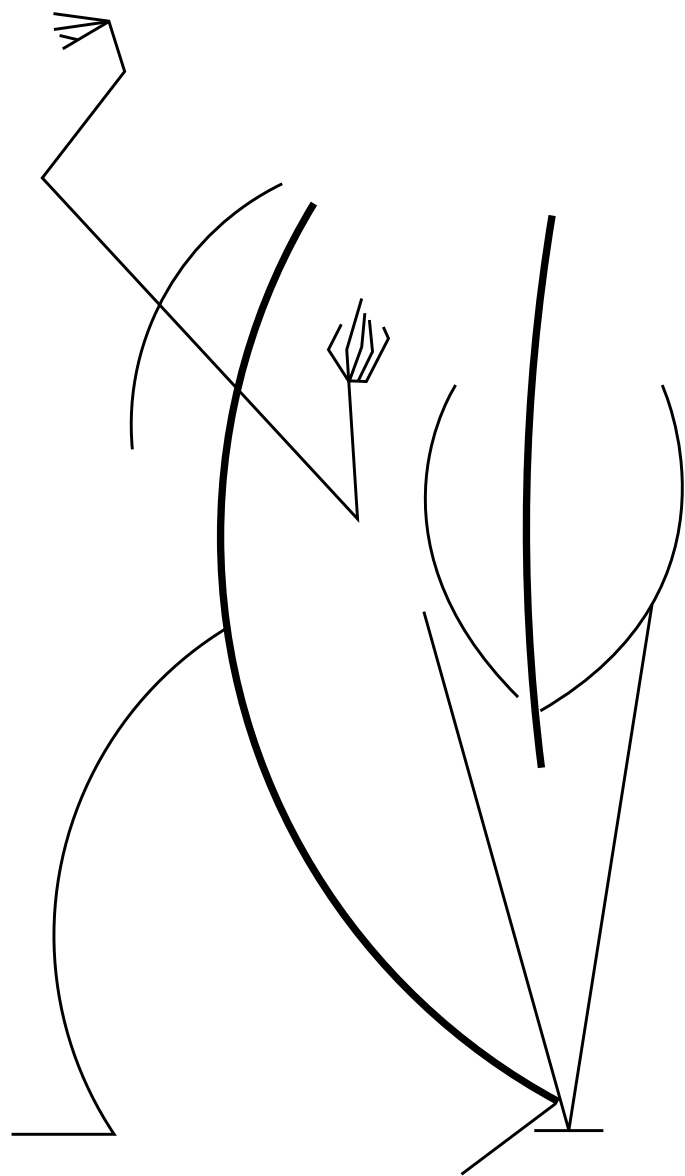
now come
infant sun

and I will
bear in you

the light
of the world

spiralling
and
spiralling
and
born
into

Ihr stürzt
nieder,
Millionen?
Ahnest du den
Schöpfer, Welt?
Such' ihn
über'm
Sternenzelt!
Über Sternen
muß er wohnen.



Gustavo Pimenta

palco
desenho
percurso imaginário

A sinfonia

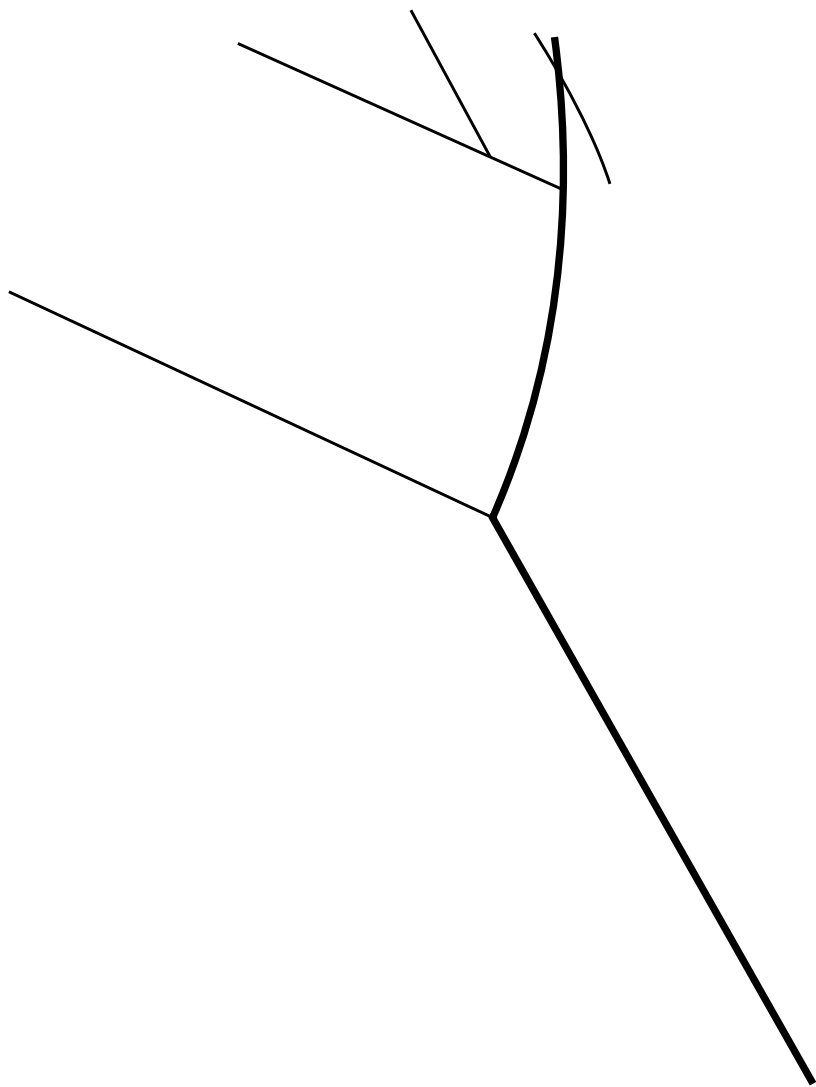
santuário

não há sinos


corpos
 femininos
tocam a rebate
feitos violinos

desconstroem
pacientes
 até à exaustão

nascem madressilvas
pelo chão



Hugo Calhim Cristóvão

Coreógrafo, Encenador, Docente e Investigador em Artes Performativas e Filosofia. Com relevo para estética e filosofia da arte, ontologia e metafísica contemporâneas, filosofia da acção e da mente, relações entre filosofia e literatura e filosofia e retórica (retórica e semiótica material), pensamento português contemporâneo, coreografia e criação em dança, estratégias, métodos e história da formação e desenvolvimento do intérprete, prática e teoria da direcção de interpretação, relações entre mitologia, esoterismo, e processos e métodos de criação artística. Doutoramento em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade. Porto, Portugal, com tese: “Actor-Network Theory: Methodology and Ontology. An eventual irreduction of Philosophy to be.” Mestrado em Filosofia Contemporânea – FLUP (19), com a dissertação “The Dionysian, Zos vel Thanatos, and the Zoetic Art – Sorcery of Austin Osman Spare”. Licenciatura em Filosofia- FLUP (18). Membro do Instituto de Filosofia da FLUP, unidade de investigação “Roots and Horizons of Philosophy and Culture in Portugal”. Bacharelato em Teatro – Ramo de Interpretação, ESMAE IPP. Licenciatura em Direcção de Atores, ESMAE-IPP com tese “Teatro Pobre, Arte como Veículo: O Fio de Ariadne” (18). Curso Profissional de Formação de Jovens Encenadores do TNDMII. Primeiro ano do Curso de Formação de Actores do Cendrev. Certificate Course in Yoga, Benares Hindu University, department of Yoga and Sanskrit Studies, Varanasi, India. Yoga Teachers Training Course, Patanjali Yoga Foundation, Rishikesh, India. Prática de Butoh na BodyWeather Farm, Japão. Prática de Zazen no mosteiro Antai-Ji, Japão. Prática de Shaolin Kung- Fu, Tai Ji Quan, Aikido, Hapkido, Muay Thai. Criador, conjuntamente com Joana von Mayer Trindade, da “Nulsis ZoBoP”, estrutura de Criação, Experimentação, Investigação e Edição em Dança/Artes Performativas/Filosofia. Criou e dirige regularmente desde 2000-2001 as metodologias de investigação e training “Thanateros – Trainings psicofísicos e psicovocais de descontextualização activa “ e “Ex Nihilo-Estratégias de criação livre e improvisação sistemática.” Dedicar-se ao estudo crítico da evolução das artes performativas, craft e criação, como instrumento para vitalizar a prática criativa no presente; à recriação aplicada da atividade do bailarino/performer enquanto alguém que age, agindo no que diz respeito à direcção, atuação, e criação; à concretização de criações originais e de ações de pedagogia e investigação aplicada; à exploração de outras formas artísticas na sua especificidade técnica, integrando a compreensão da sua diferença precisa na especificidade da prática performativa; ao estudo tanto das ligações entre dança e filosofia como à filosofia da dança *stricto sensu*. No contexto da Nulsis ZoBoP criou, escreveu, e dirigiu *ABBADON* para Paula Cepeda. Com Joana von Mayer Trindade as criações de Dança *She Will Not Live*, *Veleda* e *Zos (She Will Not Live)*, *Meninas*, *Between Being and Becoming*, *Nameless Nature*, *O Céu é Apenas Um Disfarce Azul do Inferno*, *Mysterium Coniunctionis*, *Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre*, *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, *Fecundação E Alívio Neste Chão Irredutível Onde Com Gozo Me Insurjo*, *Portrait Of A Dancer As Velvet e Onde Está O relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas*. Prepara para 2024 as criações *Suores De Mel E A Morte Não terá Domínio e Parousia*. Docência de Oficina de Expressão Dramática I e II no ensino secundário. Docência de Corpo e Movimento Cénico II, Corpo e Movimento Cénico III, Improvisação II, na licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Orientou teses de mestrado e de licenciatura de Joana von Mayer Trindade (HZT Berlin – University of the Arts) e Paula Cepeda Rodrigues (U.Évora). Destaca ainda as experiências de trabalho performativo com Conceição Nunes, Polina Klimovitskaia, João Paulo Costa, Denis Bernard, Rogério de Carvalho, Malcolm Morrison, Saguenail, Min Tanaka, Paula Simms, Pierre Voltz, Nuno Cardoso, Luís Madureira, Christine de Villepoix, David Wheeler, Carlos Pessoa, Steven Jonhston, António Capelo, Claire Bynion, Laurie Booth, Thomas Richards, Andrejz Mayak, Andrejz Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov. 

Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Bailarina e Professora. Dedicar-se à investigação e prática da *craft* e arte do bailarino/performer com metodologia própria e abordagem singular, marcada por confluência de linguagens entre dança ocidental e oriental, forte fisicalidade e expressão, forte componente de dramaturgia e investigação teóricas com contributo de psicologia e filosofia, conjugando com a valorização da vocação íntima do intérprete e da relação direcção-interpretação como central, trabalhando em simultâneo meios (processo, técnicas, estratégias) e fins (criação, conhecimento). Unida com o rigor e ousadia em criações próprias não convencionais, visando inovação coreográfica e cénica com risco e o ultrapassar de limites e géneros delimitados, sem concessões às tendências mais reconhecíveis do momento ou do mercado e a éticas de compromisso e conformidade fácil. Procura sempre alargar os seus horizontes artísticos e culturais com outros modos de fazer, de pesquisar, de investigar através de estadias prolongadas em França, Alemanha, Índia e Japão, entre outros, saindo constantemente da sua zona de conforto. Colaborando com instituições de renome internacional como o Centre National de la Danse Contemporain d'Angers, o Centre National de la Danse Paris, Inter-University Center for Dance Berlin (HZT), Ufferstudios Berlin, Bodyweather Farm Min Tanaka Butoh, Antai-ji Japão, International contemporary dance festival “Time to Dance” Latvia/Rīga, Banaras Hindu University (BHU)/Índia e Patanjali International Yoga Foundation, entre outros. Bem como estabelecer contatos e ligações com artistas de outras áreas e pensadores de renome, de modo a aprofundar e dignificar a dança como criação e o trabalho artístico empenhado e investido como escolha consequente e necessária para o evoluir do tecido social e sua emancipação em todos os campos.

Mestre em SODA-Solo/ Dance/ Authorship, Uni. Artes de Berlin UDK/HZT 2013. Licenciada em Psicologia, FPCEUP, 1998. Fundadora e Diretora Artística da “Nulsis ZoBoP”, estrutura de Criação, Experimentação, Investigação e Edição em Dança/Artes Performativas/Filosofia com Hugo Calhim Cristóvão (2004). Curso de Intérpretes de Dança Contemporânea 1999 e Curso Reciclagem Monitores Dança Comunidade 2001, Forum Dança. Curso Essais/Coreografia Dança 2006 no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (Bolsreira da F.C.Gulbenkian). Bolsreira do Centro Nacional de Cultura no Japão 2002, onde pesquisou e praticou Butoh com Min Tanaka na Body Weather Farm e Budismo Soto Zen Japonês, Zazen Dojo Antai-Ji. Enquanto bailarina destaca o trabalho com: Antonio Carallo, Wil Swanson, Paulo Henrique, Olga Roriz, Filipe Viegas, Sónia Baptista, Deborah Hay, M. Tanaka, Clara Guerra Marques, Emmanuelle Huynh, Eric Didry, Danya Hammoud, Colectivo Ligna, Isabelle Schad, João Fiadeiro e Yuko Kominami. Conjuntamente com Hugo Calhim Cristóvão, cria as peças de dança: *She Will Not Live*, *Between Being and Becoming*, *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*, *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, *Fecundação E Alívio Neste Chão Irredutível Onde Com Gozo Me Insurjo*, *Portrait Of A Dancer As Velvet e Onde Está O relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas*. Da sua autoria destaca as peças: *Saltus*, *Justin(e)*, *Installation-Exhibition For All, and For None*, *Nameless Natures e Mysterium Coniunctionis*. 2011 cocria e apresenta o solo CONQUEST com mentoria de Deborah Hay, Serralves. Peças apresentadas: Festival Trama/Serralves, F. M. Diversos, PT13_Montemor-o-Novo, F. Cumplicidades, ZDB/Espaço Negócio, C. P. Fotografia, F. GUIDance, CNDC/Angers, F. CIRCULAR, F. CORPO + CIDADE, 2.ª Plataforma EDN&modul-dance 2014, F. DDD TMP, Uferstudios Berlin e PT21_Montemor-o-Novo. Consultora artística_Dramaturgia/Assistência ao Movimento e à Criação e professora convidada: Elisabete Finger, Ana Trincão, Jee-Ae-Lim, Cristina Planas Leitão, Isabel Costa (MA embodied natures FBAUP); PACAP3/Forum Dança, FAICC/C. Instável, Pós-Graduação Dança Contemporânea/ESMAE e BT. Docente Artes Cénicas Orientais, Curso Formação de Atores Universidade Lusófona do Porto. Docente do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, Disciplina Métodos e Processos de Criação da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Em 2020, publica o ensaio *Ponto e Caos (Construir Futuros / F. GDA)*. 

Afonso Becerra

Dramaturgo, encenador, investigador e crítico. Professor de Dramaturgia na Escola Superior de Arte Dramática da Galiza. Doutor em Artes Cénicas pela Universitat Autònoma de Barcelona. Mestrado e Graduação em Arte Dramática pelo Institut del Teatre de Barcelona, na especialidade de Encenação e Dramaturgia. Licenciado como ator pelo Instituto do Teatro e das Artes Cénicas das Astúrias. Prémio Álvaro Cunheiro de obras teatrais da Junta de Galiza. Diretor da *erregueté | Revista Galega de Teatro*, colaborador em diferentes jornais, revistas e na televisão. Para além de artigos e colaborações em diversos volumes coletivos, tem publicado, como dramaturgo e ensaísta, os seguintes livros: *História da dança contemporânea na Galiza* (Através Editora, 2021), *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática* (Através Editora, 2018), *Textículos dramáticos e posdramáticos* (Laivento, 2013 e 2014), *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro* (Laivento, 2012), *Dramáticulas* (Laivento, 2010), *Crio-Xénese* (Laivento, 2007), *Dramaturxia. Teoría e práctica* (Galaxia, 2007), *O ritmo na dramaturxia* (Universidade da Coruña, 2005) e *Agnus Patris* (Xerais, 2002). ☞

Alípio Padilha

Fotógrafo profissional. Formação na Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, Movimento de Expressão Fotográfica de Lisboa e Instituto Português de Fotografia. Participou em várias exposições coletivas e individuais, como a Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira e o ONEurope – Bienal Artes Plásticas do Montijo. A título individual organizou exposições na DGAJ – Ministério da Justiça, na Galeria Round The Corner (O JOGO) no MUDE Lisboa (I am a strange Loop – Julho 2010), com Sara Lamúrias e em 2018 na galeria Apaixonarte em Lisboa. Em Artes Performativas, tem trabalhado com inúmeros criadores Clara Andermatt, Cláudia Dias, Companhia Nacional de Bailado, Companhia Olga Roriz, Companhia Teatral do Chiado, João Botelho, Karnart, Pablo Fidalgo, Pedro Zegre Penim, Rui Catalão, Silly Season, Sónia Baptista, Joana von Mayer Trindade & Hugo Cristóvão(...) Institucionalmente foi/é fotógrafo residente do Teatro Nacional D. Maria II, Companhia Nacional de Bailado, da Ruadasgavotas 6, da Duplacena (festival Temps D'Images Lisboa e FUSO Videoarte); Apordoc (Panorama e Doclisboa), IndieLisboa, EGEAC, Teatro Maria Matos, Espaço do Tempo, Latoaria, Fundação Centro Cultural de Belém, (Re)Union Lisboa, Festival do Silêncio, Maxime, Cultursintra. Tem trabalhos editados e publicados pelo Teatro Nacional Dona Maria II, Uzina, INCM, CTT, Centro Cultural de Belém, Tarumba e Flanzine. ☞

Carlos Pimenta

Doutorado em Ciências da Comunicação pela ECATI/ ULHT com a tese "Teatro e tecnologia: criação, produção, recepção. Do deus ex machina ao teatro virtual." Mestrado e Licenciatura em Ciências da Comunicação (Comunicação, cultura contemporânea e novas tecnologias) (FCSH/UNL). Curso de Gestão das Artes/Instituto Nacional de Administração – com Joann Jeffri – Columbia University. Curso de Fotografia (Ar.Co). Perito representante de Portugal junto da UE nas áreas das Parcerias Criativas e Residências Artísticas – Work Plan for Culture. Membro da Companhia do Teatro Nacional D. Maria II (1979–2001). Coordenador do Departamento de Teatro do Instituto Português das Artes do Espectáculo / Ministério da Cultura (1997–2001). Consultor do Instituto Camões para a internacionalização das artes (2006–2009). Publicou diversos artigos sobre cultura e teatro, em revistas nacionais e estrangeiras. Tem realizado diversas ações no domínio da formação profissional, consultoria, ensino e gestão cultural. Tutor do Módulo de Teatro da Pós-Graduação em Cultura Portuguesa Contemporânea (CVC – Instituto Camões/ Universidade Aberta). Tem diversas participações, como ator, no teatro, televisão e cinema. Como encenador dirigiu mais de três dezenas de espetáculos (teatro, ópera, dança). Professor na Universidade Lusófona. Diretor da Licenciatura em Artes Dramáticas (Porto) e da Licenciatura em Formação de atores, cinema, televisão, teatro (Lisboa). Consultor de Oeiras 27 (cidade candidata a Capital Europeia da Cultura). Em 2004 foi distinguido pelo Governo Francês com o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. ☞

Celeste Natário

Doutorada em Filosofia pela FLUP/UP. Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Enquanto investigadora, tem-se dedicado, em particular, à filosofia e cultura portuguesas, tendo publicado: *O Pensamento Dialéctico de Leonardo Coimbra: reflexão sobre o seu valor antropológico* (1997); *O Pensamento Filosófico de Raul Proença* (2005); *Entre Filosofia e Cultura: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX* (2008); *Itinerários do Pensamento Filosófico Português: da Origem da Nacionalidade ao Século XVIII* (2010); *Pascoaes: Saudade, Física e Metafísica* (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o projeto de investigação *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal* (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto). ☞

Chris Page

Poeta e músico, vive atualmente em Sintra, Portugal. Publicado por nomes como Scarlet Imprint e Corbel Stone Press. Faz música sob o nome de Closed Circuits. ☞

Claudia Galhós

Jornalista e escritora nasceu em Lisboa, em 1972. Escreve sobre cultura em geral, artes performativas e dança em particular para jornais desde 1994, em publicações como BLITZ, O Independente, Público, Jornal de Letras, Mouvemnt, Visão, entre outros. Escreve sobre artes performativas para o semanário Expresso desde 2005. Para a televisão, foi editora do magazine cultural semanal sobre cultura *AGORA* e *Palcos AGORA* (RTP2, 2012 a 2015), e editora do suplemento semanal *Artes de Palco*, do programa *Magazine* (RTP2, 2004 a 2006). É autora dos livros de ficção: *Sensualistas* (2001); *Conto de Verão* (2002); *O Tempo das Cerejas* (2007), todos pela editora Oficina do Livro/Leya. É autora dos livros sobre dança e/ou artes: *Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro* (2006, Assírio & Alvim); *Pina Bausch – Sentir Mais* (ensaio biográfico, Don Quixote, 2010); *15 anos do Espaço do Tempo* (2016, Centro Coreográfico de Montemor-o-Novo, de Rui Horta); *Colher para Semear – 25 anos de GDA/10 anos de Fundação GDA* (2021, edição Fundação GDA). Foi editora e autora do livro *There is nothing that is beyond our imagination* (2015, no âmbito da rede europeia "Imagine 2020 – Art and Climate Change", que reúne 10 teatros europeus, liderada pelo Kaaitheater, em Bruxelas). ☞

Cláudia Marisa

Professora Coordenadora na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, onde coordena a área de Dança e a área de Estudos Teatrais. Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da UP, onde coordena o subgrupo Criação Artística, Práticas e Políticas Culturais. Doutorada em Motricidade Humana – Dança (FMH), com mestrado em Sociologia (FLUP), bacharelato em Teatro (ESMAE), licenciatura em Sociologia (FLUP). Conta com inúmeras publicações na área da Estética, Análise de Espetáculo e Sociologia do Corpo. Desde 1993, participa em colóquios, encontros e festivais, tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições portuguesas, bem como em instituições estrangeiras. É professora convidada nas seguintes universidades: Sorbonne Nouvelle (FR); Université de Franche-Comté (FR); Uni. Federal da Bahia (BR); Universidade da Coruña (ES); Zurich University of The Arts (SU); e Duke University (EUA). Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística como encenadora, coreógrafa e intérprete, em colaboração com inúmeros teatros e festivais. Neste momento, em paralelo a atividade docente, ocupa o cargo de vice-presidente da ESMAE e Diretora Artística do Teatro Helena Sá e Costa. ☞

Cristina Aguiar

É jornalista há 37 anos. Licenciada em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, Mestre em Psicologia na área de especialização Psicologia da Justiça e da Desviância, grau adquirido na defesa da Dissertação “A Prática e a Vivência *Drag Queen* em Portugal: Um Estudo Exploratório”. Complementou o estudo da Tradição Nórdica com dois livros: *As Moradas Secretas de Odin*, editado pela Madras Editora, em 2007, escrito sob o pseudónimo Valquíria Valhalladur; e *As Máscaras da Grande Deusa*, pela Zéfiro Editora, em 2011. Este trabalho tem sido sustentado pelos resultados de experiências recolhidas nos workshops de introdução à Mitologia Nórdica e da observação do impacto físico-emocional dos seus intervenientes durante a vivência das posturas psicodinâmicas de cada uma das 24 runas do FUTHARK – alfabeto mágico-religioso dos antigos povos germânicos – e integrados na peça *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 seus 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, e *Dos Suicidas – O Vício de Humilhar a Imortalidade*, ambos organizados pela Nulsls ZoBoP e o Instituto de Filosofia da FLUP. ☞

Eduardo Ferreira

Designer gráfico e ilustrador. Desenvolve trabalho com artistas, associações e outras plataformas de produção cultural. Trabalha na EGEAC e colabora com a Nulsls ZoBoP desde 2019. ☞

Ezequiel Santos

Docente do ensino superior, na área das ciências sociais, e psicoterapeuta. Tem investigado e publicado sobre a relação entre turismo, coletivos artísticos e cidades. É diretor na Forum Dança e participou, desde 1996, em eventos de intercâmbio experimental e coreográfico com mais de uma centena de autores e de instituições na Europa, na América do Norte e do Sul e no Médio Oriente. Programador convidado pela EIRA para *Cumplicidades – Festival Internacional de Dança de Lisboa* (edições de 2015 e de 2016). Estudou fotografia na Ar.Co (Lisboa), teatro e dança em Lisboa e Nova Iorque, e concluiu o II Curso de Monitores de Dança para a Comunidade da Forum Dança em 1993. Dançou em criações de Madalena Victorino, Rui Nunes e Francisco Camacho entre 1990-1996 com apresentações na Europa. Tem escrito para várias publicações de dança europeias e participou em colóquios internacionais nas áreas da dança e do turismo criativo, enquanto moderador ou conferencista, na Europa, na Ásia e no Brasil. ☞

Gustavo Pimenta

Nasceu em Ponte de Lima. Fez o ensino básico e secundário em Viana do Castelo. Licenciou-se em Direito no Porto. Fez o serviço militar, que incluiu a passagem pela guerra colonial na Guiné-Bissau. Foi deputado à Assembleia da República e membro da Assembleia Municipal do Porto. Foi docente no ISMAI – Instituto Universitário da Maia, no IPMAIA – Instituto Politécnico da Maia e na ISMAI – Universidade da Maia. Em 2018, foi agraciado pela Câmara Municipal do Porto com a “Medalha de Mérito, Grau Ouro”, com imposição em cerimónia pública de 9 de julho de 2018.

Obras publicadas: *siaròmeM* – Guerra Colonial (*Palimage*, 1999 – crónica); *Retratos de um país encantador* (*Palimage*, 2001 – contos); *Em nome da Grei* (*Palimage*, 2003 – romance); *O chão perfeito* (*Palimage*, 2004 – poesia); *Triângulo escaleno* (*Palimage*, 2016 – poesia); *A sorte de ter medo* (*Palimage*, 2017 – romance); *O lugar do vazio* (*Palimage*, 2021 – poesia); *Íntimo labirinto* (*Palimage*, 202 – poesia).

De natureza académica: *Introdução ao Estudo do Direito* (Edições ISMAI, 2005); *Títulos de Crédito* – Letra, livrança e cheque

(Edições ISMAI, 2009); *Direito do Turismo* – Recensão crítica de legislação (Edições ISMAI, 2013); *Direito Civil* – Uma aproximação à Teoria Geral (Edições ISMAI, 2020).

O meio onde nasceu era rural
urbanizou-o a itinerância do pai
dum lado sobraçando a mobília

do outro a família

em menino aprendeu que o trabalho
era só o desprazer
o que é penoso

o resto era apenas conviver

estudante descobriu
que lhe davam um cabaz de bagatelas
com pedras preciosas pelo meio

aprendeu a ficar com elas

por aqui e por ali foi-se gastando
ouvindo o mundo a crepitar

agora
planta árvores ☞

Hugo Monteiro

É Licenciado e Doutorando em Filosofia, na especialidade de Filosofia Contemporânea. Na Escola Superior de Educação, onde exerce a sua docência, mas também em contextos diversificados dentro e fora da Academia, dedica a sua intervenção à Educação, à Estética e ao cruzamento entre Filosofia e Literatura. No contexto de investigação, dedica-se também ao pensamento e literatura em português, na interseção entre poesia, artes plásticas e filosofia, com textos em livros e revistas ou participação em colóquios. Foi cotradutor, com Fernanda Bernardo, do livro de Jean-Luc Nancy, *O peso de um pensamento, a Aproximação* (Palimage, 2011). Para além dos textos e artigos que vem produzindo, sublinhe-se a publicação, em 2014, do livro *Maurice Blanchot. A Literatura nos Limites da Filosofia* (Palimage). Foi distinguido, no ano de 2009, com o Prémio Extraordinário de Doutoramento, concedido pela Faculdade de Filosofia de Universidade de Santiago de Compostela. ☞

Jérémy Pajean

(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 Trábulo o projecto In Spite Of, espaço de apresentação e reflexão de actividades artísticas. Realizou em colaboração com Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão a cenografia da peça “Dos Suicidas – O Vício de Humilhar a Imortalidade”, “Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo”, “Portrait of a Dancer as Velvet” e “Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas”. ☞

João Octávio Peixoto

Fotógrafo de espetáculo, tanto música como outras artes performativas. No seu percurso profissional, destaca a participação no projeto Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura (2010–2013). Neste projeto, integra a equipa de comunicação como Fotógrafo Oficial, Editor de Imagem e Coordenador de Fotografia. Em simultâneo fica responsável pela construção e edição do arquivo de fotografia e vídeo de memória futura de Guimarães 2012. Destaca igualmente a integração na equipa do projeto de promoção cultural Rota do Românico, como fotógrafo oficial. Tem trabalhado continuamente em regime de freelancer desde 2008, tendo já participado e dirigido produções fotográficas de produto, moda e artigos editoriais, bem como fotografia de espetáculo e evento, quer para marcas comerciais, quer para organizações culturais e artísticas. ☞

Mário João Correia

Investigador do Instituto de Filosofia, FLUP, grupo “Medieval and Early Modern Philosophy” (MEMP, Gabinete de Filosofia Medieval), com o projeto *Taxonomies of Distinction in Iberian Scholasticism: Francisco Suárez, Pedro da Fonseca and Pedro Luis* (CEEC individual, FCT). Doutorado em Filosofia pela FLUP, com a tese *De sufficientia praedicamentorum: suficiêcia e distinção das categorias na escolástica medieval*. Mestre em Filosofia (FLUP), com uma dissertação sobre Gomes de Lisboa, filósofo e teólogo escotista do Renascimento, do qual publicou uma nova edição bilingue da *Questão muito útil sobre o sujeito de qualquer ciência, principalmente, porém, o da filosofia natural* (Coleção Imago Mundi, Afrontamento, 2016) e do inédito *Escrito sobre as Questões Metafísicas de António André* (Coleção Imago Mundi, Afrontamento, 2018). Tem vindo a publicar artigos e a participar em colóquios sobre diversos assuntos relacionados com a Escolástica Medieval e a Escolástica Tardia. É coeditor da *Revista Española de Filosofía Medieval (REFIME)*, e co-criador e editor da secção *Hot Off the Press* do magazine *IPM Monthly. Medieval Philosophy Today*. Participa como autor nas reflexões e edições dos projetos artísticos de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade. É guitarrista na Orquestra de Guitarras e Baixos Eléctricos (OGBE). Como poeta, publicou os ciclos de poemas *A Insónia* (Prémio Revelação Manuel Maria Barbosa du Bocage, LASA, 2009) e *filmes mudos (dedicado a Silent Movies de Marc Ribot)* (A Bacana, 2018). ☞

Miguel Lobo Antunes

Jurista reformado, entre outras coisas foi vice-presidente do Instituto Português de Cinema, membro do comissariado da Europa-91 Portugal, assessor jurídico da Sociedade Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura, Chefe do Gabinete do Ministro da Ciência e Tecnologia José Mariano Gago, Administrador responsável pela programação do Centro Cultural de Belém e da Culturgest, Diretor e programador do Festival de Música de Mafra, ator protagonista do filme *Technoboss*, realizado por João Nicolau, membro da comissão coordenadora que realizou o estudo *Práticas Culturais dos Portugueses* (ICS/Fundação Calouste Gulbenkian). ☞

Nuno Matos Duarte

Arquitecto, escritor e artista visual português, licenciado em arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e com pós-graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea no Atelier de Lisboa/IPA. Trabalhou no Alto Alentejo como arquitecto, onde tem vasta obra construída na área de edifícios públicos. Nos últimos anos tem colaborado com grandes ateliers da capital portuguesa, sobretudo em projectos de grande escala. É autor dos livros *Arqueografia* (2015) e *O Individualista* (2018), ambos publicados pela Editora Licorne. Publicou ainda diversos ensaios sobre arquitectura, artes visuais, música, literatura e estética em Portugal, Itália, Espanha e Brasil. Artista visual representado em colecções públicas e privadas, expõe desde 1989, com pouca regularidade e fora dos circuitos comerciais. Em 2015 fundou com o poeta Ruy Ventura a *DEVIR* – revista ibero-americana de cultura, projecto que conta com 8 números publicados. Vive e trabalha em Lisboa. ☞

Oirana Moraes

Dançarina e produtora luso-brasileira, natural de Amarante, Wura Moraes é licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ/2009-2013), fez formação na École des Sables (Senegal/2013), na EDIT (Burkina Faso/2014), e no FAICC (Porto/2015). Na Bahia, ao lado de Loke Wolf, desenvolve uma plataforma de produção e pesquisa em dança contemporânea, urbana e de matrizes africanas. Para o Festival dos Canais (Aveiro) coordenou com Malgosa Sus o Dance Temple (2019) e co-dirigiu com Darya Efrat a performance-trajecto site specific “Ilhas Suspensas” (2020). Foi coordenadora de residências artísticas para o AgitLAB (Águeda), sob curadoria de Paulina Almeida, com quem co-produziu LAMB – LAND ART MOVING BIENNAL (2021), tendo sido também coordenadora local do programa especial de residências artísticas da Fundação Gabriela Tudor (Roménia), em 2020 e 2021. ☞

Os Fredericos

São uma produtora de cinema, televisão e publicidade, nascida da experiência de uma equipa que aborda diferentes realidades, onde está implícito um tratamento artístico e cinematográfico. Com técnicas especializadas nas áreas das artes plásticas, nas artes digitais, música, fotografia e design. Reunem fatores de linguagem e de criação original no território da imagem e do som, bem como na narrativa, reforçando a disseminação e contaminação das mensagens e símbolos. A sua experiência cobre várias áreas da comunicação visual. ☞

Paula Cepeda

Desde 2018, exerce funções de apoio à Produção Executiva e à Edição nos projetos da Nulsls ZoBoP. Técnica de Linguística. Técnica de Contabilidade. Atriz. Formadora. Lic. em Linguística pela FLUP/UP (2013). A terminar o mestrado em PLS/PLE (FLUP/UP). Em 2013 torna-se colaboradora ativa do Centro de Linguística da U.P. onde: participou no congresso JADIS III – III Jornadas de Análise do Discurso (2013 – FLUP/UP) com comunicação “Análise Discursiva de um texto opinião: Subtilezas político-humorísticas de Ricardo Araújo Pereira”; foi coorganizadora das JADIS IV – The Discourse of Science – IV Jornadas de Análise do Discurso (2014–FLUP/UP); contratada para a recolha de dados e transcrição de discursos orais (2014–CLUP). Membro da Nulsls ZoBoP. Membro do grupo de fonologia Phon_Up do CLUP/FLUP–UP. Lic. em Estudos Teatrais (Vocacional) pela U. Évora (2005). Formação no Institut del Teatre (Barcelona), nos cursos de Encenação e de Interpretação Gestual. Formação na Nulsls ZoBoP. Frequência da Lic. em Economia (FEP/UP, 1998). Como atriz trabalhou com: Carlos Pessoa, Luís Varela, José A. Ferreira, Carlos A. Machado, Hugo Calhim Cristóvão (HCC), CCB, Nigel Ward, Regina Goerges, Lee Breur e Polina Klimovskaya. Escreveu *Mergulho da mesma maneira que o sangue me corre nas veias*, tese com orientação de Hugo C. Cristóvão e José A. Ferreira (U. Évora). Intérprete em vários espetáculos, destaca: *Abaddon*, escrito e dirigido por HCC, e *Veleda* de HCC e Jvmt. ☞

Rui Lopo

Formado em Filosofia (FLUL). Tem extensa obra como tradutor de ensaio e filosofia, na qual se destaca a versão portuguesa d'*O Direito à Cidade*, de Henri Lefebvre. Membro do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira. Trabalhou com o espólio de José Marinho depositado na Biblioteca Nacional de Portugal e com o arquivo de Agostinho da Silva, de quem publicou, com João Ferreira e Pedro Martins, as *Cartas de Agostinho da Silva para António Telmo* (Licorne, 2014). Colaborador do Projecto “Raízes e Horizontes do Pensamento e da Cultura Portuguesa” e Investigador do IF-FLUP no projecto “Filosofia e Teoria da Arte no Pensamento do Século XX em Portugal”, em cujo âmbito se ocupa do acervo de Raul Leal inserto na colecção modernista de Fernando Távora, depositada na Fundação Marques da Silva (UP), publicando *Raul Leal: Leitor de Fernando Pessoa, Leitor de Si Mesmo ou A Criação do Futuro. Textos sobre e para Fernando Pessoa* (com Celeste Natário e Renato Epifânio, UPress, 2023). Publicou, com Duarte Braga, a edição da *Obra Reunida* de Ângelo de Lima (2023, edição BNP). Prepara doutoramento sobre o estudo da recepção do Budismo na Vida Intelectual Portuguesa (1850-1940). Desde 2021 é editor da revista *Arteteoria*, publicada pelo CIEBA (FBAUL), preparando neste momento um conjunto de números especiais dedicados a Salette Tavares. ☞

Sara Miguelote

Licenciada em dança pela ArtEZ University of the Arts, Países Baixos 2019. Bailarina, performer, professora. Entre 2018-2022 trabalhou também enquanto bailarina para Club Guy and Roni (NL), Samir Calixto (NL), Ian Yves Ancheta (NL), Daniel Barkan (NL), Teddy Shouldn't Smoke (NL); co-criadora do trio “Acima de Tudo” (2021) coproduzido pelo Teatro Municipal do Porto e a Instável – Centro Coreográfico (PT) ao abrigo do programa Palcos Instáveis – 1as Obras. Atualmente a trabalhar enquanto bailarina para os coreógrafos Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão – Associação NulsIs ZoBoP (PT). ☞

Sofia Vilar Soares

Psicóloga Clínica e da Saúde, Psicoterapeuta (Ordem dos Psicólogos Portugueses). Estudos Avançados em Avaliação da Personalidade e Tratamento Psicológico e Doutorada em Fundamentos Psicanalíticos (área clínica e psicopatologia) pela Fac. de Filosofia da Univ. Complutense de Madrid. Especialização em Musicoterapia (E.S.Educação–Porto). Membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise e da Sociedade Portuguesa de Psicossomática. Professora Auxiliar Convidada na U. Católica Portuguesa (Braga), colabora também como docente na Especialização Clínica em Psicoterapia Psicodinâmica e no Mestrado de Psiquiatria e Psicoterapia Psicodinâmica da Fac. de Medicina da UP. Supervisora clínica na Euro-Latin American School of Psychosomatics. Interesse na investigação da relação entre Música e Psicanálise e em Psicossomática Psicanalítica: o lugar do corpo. Colaborou ainda como autora na publicação do projeto de edição: “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” e “Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo”, criações de NulsIs ZoBoP: Joana von Mayer Trindade / Hugo Calhim Cristóvão. ☞

UN T

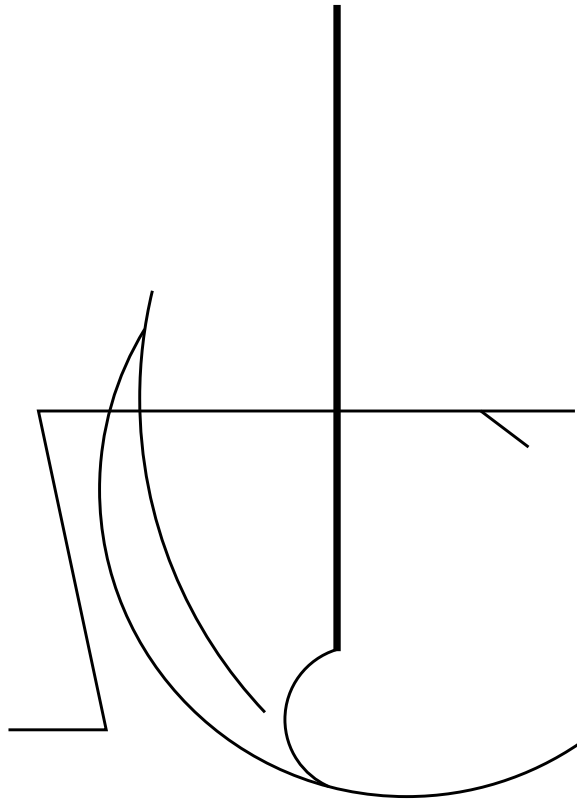
Surge pelas mãos de Tiago Silva e Joana Cardinal após concluírem o curso de Design de Moda do Modatex Porto. A marca emerge de um mútuo interesse pelas artes visuais e o principal objetivo passa pela intervenção de matérias inusitadas e reaproveitadas transformando-as em novas camadas de pele. Desta forma desenvolvendo uma nova visão de construções formais que nascem de matérias únicas trabalhadas manualmente. UN T é a mescla de uma estética maioritariamente plástica com uma abordagem vanguardista dos conceitos de beleza e sustentabilidade têxtil. São responsáveis pelos figurinos das peças “Da Insaciabilidade No Caso Ou Ao Mesmo Tempo Um Milagre” (2017), “Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade” (2019), “Fecundação e Alívio neste Chão Irredutível onde com Gozo me Insurjo” (2021), “Portrait of A Dancer as Velvet” (2022), “Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas” de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. ☞

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. No ano de 2021 estreia a peça “In Ritual” de autoria conjunta com Joana von Mayer Trindade. ☞

Zeca Iglésias

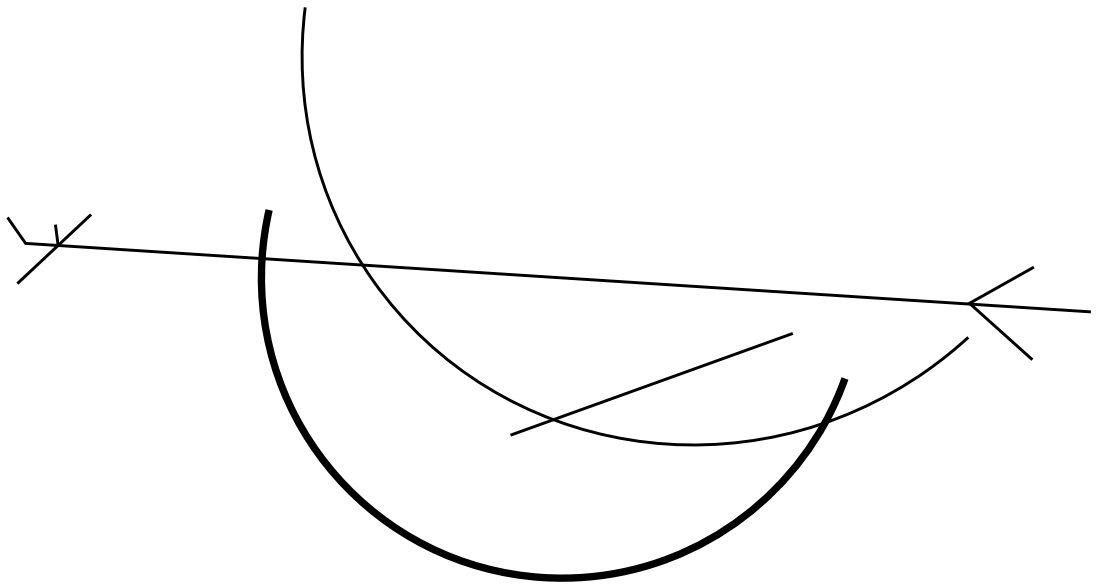
Designer de Luz. Luminotécnico. Músico. Inicia o seu percurso como técnico de palco e iluminador de cena em 2011 no Teatro Nacional de São João, no âmbito de estágio profissional. A partir dessa data assina e circula, a nível nacional e internacional, com trabalhos de iluminação em: *Icosahedron, 27 Ossos, Reverso das Palavras, Síncopa, A Tecedura do Caos, Glimpse-5 Room Puzzle, Captado pela Intuição e Um Saco e uma Pedra - peça de dança para ecrã de Tânia Carvalho; Qqywu'ddyllo', 1a Dança de Urizen, Nevoeiro, Vento, Trovoada e Tundra* de Luís Guerra; *Pastiche* de Luiz Antunes e Sérgio Diogo Matias; *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 Garcia Cerqueira, *Loop* de Sérgio Diogo Matias, *E.le.men.to e Gesto Perante Os Desacatos Do Mundo* de Bruna Carvalho, *Livro: Poema Livre* de Sara Vaz e Marco Balesteros, *Dias Contados* de Elizabete Francisca e *Dos Suicidados – O Vício De Humilhar A Imortalidade e Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* de Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão. Como diretor técnico trabalhou com Sofia Dias e Vitor Roriz, com Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, e em eventos e apresentações promovidos pelo Forum Dança Associação Cultural e pelo O Rumo do Fumo. Estudou música e baixo elétrico na Escola de Jazz Luíz Vilas-Boas – Hot Club de Portugal, tendo participado em *Barulhada* (Tânia Carvalho); *Hurra, Arre, Apre, Irra, Ruh, Pum, Homenagem a Cristina* de Pina (Luís Guerra). ☞



2-6 JAN 2023		Residência Artística Armazém 22, Porto
9-20 JAN		Residência Artística Central Eléctrica, Porto
19 JAN		Encontros Dramatúrgicos Central Eléctrica, Porto
23-27 JAN		Residência Artística Centro Cultural Vila Flor – Fábrica Asa, Guimarães
30 JAN-3 FEV		Residência Artística Armazém 22, Porto
6-17 FEV		Residência Técnica Central Eléctrica, Porto
20 FEV-10 MAR		Residência Artística Centro Cultural Vila Flor – Fábrica Asa, Guimarães
9 MAR		Encontros Dramatúrgicos Centro Cultural Vila Flor – Fábrica Asa, Guimarães
13-17 MAR		Residência Artística Teatro Académico Gil Vicente e Escola de Dança DNA, Coimbra
18 MAR		Masterclass Escola de Dança DNA / Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra
21 MAR-2 ABR		Residência Artística O Espaço Do Tempo, Montemor-o-Novo
1 ABR		Encontros Dramatúrgicos O Espaço Do Tempo, Montemor-o-Novo
3-14 ABR		Residência Artística Armazém 22, Porto
12 ABR		Seminário: <i>Diálogos da Teoria: Diálogos da Dança e da Música</i> . Seminário ministrado por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto
12 ABR		Entrevista sobre a Criação com Pedro Mendes Coffeepaste

17 ABR	1.º Seminário de Investigação: <i>Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas</i> Faculdade de Letras da Universidade do Porto
17-21 ABR	Residência Artística Conservatório de Música, Teatro e Dança de Vila do Conde
28 ABR	Ensaio de Imprensa/ Ensaio Geral Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra
29 ABR	Estreia Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra
4 MAI	Ação de Mediação – Encontro com o público em geral sobre as questões inerentes ao processo criativo Teatro Rosalía Castro, Corunha, Espanha
5 MAI	Apresentação do Espetáculo Teatro Rosalía Castro, Corunha, Espanha
5 MAI	Conversa Pós Espetáculo Teatro Rosalía Castro, Corunha, Espanha
8-19 MAI	Ensaios de Reposição Campus, Porto
10 MAI	Encontros Dramatúrgicos Regime Virtual
13 MAI	Masterclass com os pés Theatro Circo / Arte Total, Braga
23 MAI	Conversas Fora de Palco Theatro Circo, Braga
25 MAI	Ensaio de Imprensa/ Ensaio Geral Theatro Circo, Braga
26-27 MAI	Apresentação do Espetáculo Theatro Circo, Braga
6-7 JUN	2.º Seminário de Investigação: <i>Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas</i> Faculdade de Letras da Universidade do Porto
24-25 JUL	3.º Seminário de Investigação: <i>Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas</i> Faculdade de Letras da Universidade do Porto

26-29 JUL	Workshop: <i>Around Hijikata´s Butoh</i> Yuko Kominami & NulsIs ZoBoP Central Eléctrica, Porto
28 AGO-8 SET	Ensaio de Reposição Estúdio NulsIs ZoBoP / Espaço Agra, Porto
15 SET	Ensaio de Imprensa/ Ensaio Geral Teatro Municipal de Bragança
16 SET	Apresentação do Espetáculo Festival Algures a Nordeste, Teatro Municipal de Bragança
18-19 SET	Participação no Colóquio do Centenário de Natália Correia: <i>A Filosofia, a Literatura e o Diálogo Inter-Artes</i> Faculdade de Letras da Universidade do Porto
25-26 SET	Congresso Final: <i>Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas</i> Faculdade de Letras da Universidade do Porto
29-30 SET	Workshop: <i>Dança e Heterodoxia</i> Forum Dança, Lisboa
30 SET-1 OUT	Instalação e Vídeo-Dança pela NulsIs ZoBoP <i>A showcase of local performing arts</i> Festival Colors – Estúdio NulsIs ZoBoP / Espaço Agra, Porto
1 OUT	Debate: <i>Qual o Papel da Arte na Construção da identidade Pessoal e Cultural. A showcase of local performing arts</i> NulsIs ZoBoP – Centro de Criação, Investigação e Formação no Domínio Das Artes Performativas, Porto
4-8 OUT	1.º Laboratório Internacional de Investigação: <i>Dança e Heterodoxia</i> NulsIs ZoBoP – Centro de Criação, Investigação e Formação no Domínio Das Artes Performativas, Porto
17-22 OUT	2.º Laboratório Internacional de Investigação: <i>Dança e Heterodoxia</i> NulsIs ZoBoP – Centro de Criação, Investigação e Formação no Domínio Das Artes Performativas, Porto
4 e 14 NOV	Formação: <i>Dança e Heterodoxia</i> Escola de Dança Ginasiano, V.N.Gaia
1.º Trimestre 2024	Lançamento e Apresentação da Edição Arte e Investigação Porto e Lisboa



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

FICHA ARTÍSTICA

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

Dança e Interpretação
Sara Miguelote e Paula Cepeda

Desenho de Luz
Zeca Iglésias

Figurinos
UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva

Cenografia
Jérémy Pajeanc & NulsIs ZoBoP

Música
Ludwig van Beethoven,
Symphony No. 9 in D Minor, Op.125
(Furtwängler, Bayreuth 1951)

Teoria e Filosofia
Afonso Becerra, Carlos Pimenta,
Celeste Natário, Claudia Galhós,
Cláudia Marisa, Cristina Aguiar,
Ezequiel Santos, Hugo Calhim Cristóvão,
Hugo Monteiro, Joana von Mayer Trindade,
Mário João Correia, Nuno Matos Duarte,
Rui Lopo, Sofia Vilar Soares

Design Gráfico
Eduardo Ferreira

Vídeo
Os Fredericos

Fotografia
Alípio Padilha, João Octávio Peixoto

Direção Produção Executiva
Paula Cepeda & Joana von Mayer Trindade

Produção Executiva
Oirana Moraes

Coprodução
Centro Cultural Vila Flor – Guimarães,
Theatro Circo Braga, Teatro Académico
Gil Vicente – Festival Abril Dança em
Coimbra e Teatro Municipal de Bragança
– Algures a Nordeste -Festival de Dança
Contemporânea

Residências Artísticas
CAMPUS Paulo Cunha e Silva, Central
Elétrica – Circolando, O Espaço do
Tempo, Centro de Criação do Candoso
– Fábrica Asa, Escola de Dança DNA
em Parceria com o TAGV / Coimbra
e Kale/Armazém 22

Parcerias
Instituto de Filosofia da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto, Instituto
de Sociologia da Universidade do Porto
– FLUP, Escola do Superior de Educação
do Porto, Escola Superior de Arte
Dramática da Galiza, ESMAE – Escola
Superior Música e Artes do Espetáculo
do Porto, Universidade Lusófona do Porto
e Fórum Dança

A NulsIs ZoBoP é uma Estrutura Financiada por
República Portuguesa – Cultura
DGARTES – Direcção Geral das Artes

Duração
1h20

Classificação etária
M/ 6

Título

Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá
As Vossas Labaredas

Concepção do Projeto

Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer
Trindade – NulsIs ZoBoP

Autores

Hugo Calhim Cristóvão, Afonso Becerra,
Carlos Pimenta, Chris Page, Claudia Galhós,
Cláudia Marisa, Cristina Aguiar,
Ezequiel Santos, Gustavo Pimenta,
Hugo Monteiro, Joana von Mayer Trindade,
Mário João Correia, Miguel Lobo Antunes,
Nuno Matos Duarte, Paula Cepeda,
Rui Lopo, Sara Miguelote, Sofia Vilar Soares,
UN T – Joana Cardinal e Tiago Silva,
Jérémy Pajeanc

Fotografia

Alípio Padilha, João Octávio Peixoto

Design gráfico

Eduardo Ferreira

Revisão

Mário João Correia
e Joana von Mayer Trindade

Editor

NulsIs 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"

Impressão

GUIDE – Artes Gráficas
Lisboa, Fevereiro 2024

ISBN

978-989-9082-89-2

Depósito Legal

526484/24

Contactos

NulsIs ZoBoP
nulsiszobop@gmail.com
www.nulsiszobop.com
www.instagram.com/nulsiszobop

Esta publicação é financiada por

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

Projeto



Coprodução



Parceiros



Apoio Residências Artísticas



Nulsis ZoBoP estrutura financiada por





