Fuga Para O Tempo Presente
O Leve Poder Da Lua
Apenas Queima Os OIhos

ZOS (She WiII

ABBA

Joana Von Mayer Trindade & Hugo CaIhim Cristóvão

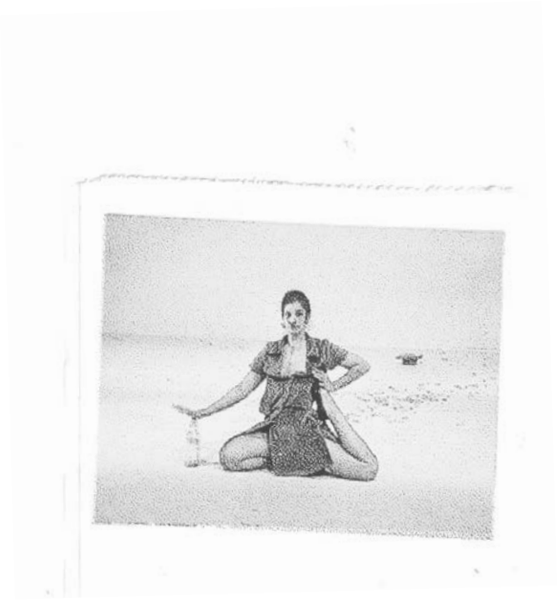
NUISIS2025 publicacao final V2.indd 1 13/04/26 15:21

I Not Live)

ADON

Fez-se da direção um feitiço onde se desaprende a ser sujeito a cavalo da vibração, uma vibração inesperada, indescritível, irrecusável, sem localização como um deus que falhou o céu e se jorrou nas vísceras dos vivos. Uma cena onde nada se vê rígido e tudo segundo a segundo se transforma. Um orgasmo antigo, um segredo que implode e se dança de olhos cerrados, um rito que se escreve com glândulas. Um solo, a irrupção de um mundo a emergir do e no vazio, antes de ser capturado pela representação ou pelo reconhecimento que nomeia, fenda no contínuo dos dias, intervalo onde a potencialidade dança descondicionada. A Nuisis Zobop não nasceu com o desejo de produzir objetos visíveis, estilos consolidados. Surgiu como forja de instrumentos para habitar a sombra do inconsciente, escavação ontológica de condições para tactear o impossível. Os dois primeiros solos impuseram-se por necessidade interna: *ABBADON*, para Paula Cepeda, e *Zos - She Will Not Live* de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão. Via estrutural que permaneceu operativa durante anos e anos. Um regime de intensidades, superfície de inscrição de forças. Veio depois o solo duplo *Veleda* tensionando singularidade e co-presença. Em 2023, *Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* fez da presença partilhada o surdo motor de uma nova condensação a vir – *Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*. Não precisamos que saibam quem somos para estarmos vivos.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 3 13/04/26 15:21





ZOS (She WiII Not Live)

ABBADON

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 5 13/04/26 15:21

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 6 13/04/26 15:21

Ficha Artística Zos - She WiII Not Live

Criação e Direcção	Hugo Calhim Cristóvão
Criação e Interpretação	Joana von Mayer Trindade
Assistência e CoIaboração	Paula Cepeda
AconseIhamento de Luz	Rui Barbosa
Produção	Produção
Duração aprox.	45’
CIassificação etária	M/18
Projeto Apoiado	GDA (Direitos dos Artistas), HZT Berlin Breyner 85 Fundação de Serralves
Ano de estreia	2007

Ficha Artística ABBADON

Criação, Encenação Direção e Texto OriginaI	Hugo Calhim Cristóvão
Criação, Desenhos Originais e Atuação	Paula Cepeda
Figurinos	Nuisis Zobop
Fotografia	Hugo Calhim Cristóvão
Assistência e CoIaboração	Joana von Mayer Trindade
Produção	Nuisis Zobop
Duração aprox.	1h15’
CIassificação etária	M/18
Ano de estreia	2006

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 7 13/04/26 15:21

Sinopse Criativa

Hugo Calhim Cristóvão

"ZOS" indica-nos para um arquétipo de vida indestrutível, de uma vida que nunca cessa, não no sentido de uma existência individual biográfica (*Bios*) mas para uma Vida que tanto sobrevive ao individuo, como ultrapassa o indivíduo, por definição. É uma das possíveis formas de interpretar o sentido da experiência que subjaz ao dionisíaco. "She Will Not Live" pede uma confrontação com a morte, com o impermanente. "ZOS" lida com o que surge após, com o que sobrevive, a mesma sobrevivência que a impermanência não agarra.

Não me agrada que um objecto artístico se apresente como um conjunto de intenções, ou que a sua realização se justifique com razões exteriores à sua própria lógica e originalidade interna. Como algo de intrinsecamente vivo não deve ser passível de uma redução enclausurada a conceitos, aspirações, ou a uma demonstração de ideias prévias. Num certo momento do trabalho, esta dicotomia é nítida, e é igualmente nítido que é mais fácil manter o conforto de julgar saber o que estamos verdadeiramente a pesquisar do que, momento a momento, desbravar e ligeiramente entrever espaços que se riem na cara de qualquer tese ou intenção, e que colocam o Eu bem longe de qualquer fronteira de auto-reconhecimento, de auto-satisfação ou auto-complacência. Nestes momentos o espelho já não nos reflecte, deixou de nos projectar, e é aqui o começo real e o sentido de uma palavra muito usada, o processo.

Este processo consiste em dar forma, entender, perceber, compreender com o corpo vivo, o que está a acontecer em cima, em baixo, em todas as direcções, no interior, no exterior, procurando atingir algo tão preciso e único como cada um de nós de facto é, momento a momento executando uma acção, uma postura, navegando uma intenção e um impulso, aquele e não outro, aqui e não noutro sítio, este corpo e não outro. Este processo de metamorfose tem uma duração (WILL NOT LIVE), começa e acaba, começa com um acto preciso, termina com

SOLOS

Diário Oceânico à Força das Espirais Silenciosas

Paula Cepeda

Bicho!
Mais besta que anjo! Mais hiena que águia! Mais água que fogo!
Por vezes lodo, lava, ossos! Sempre ilha! E aqui menos deserto...

Excertos do diário da atriz, desenvolvidos ao longo dos processos de criação, ensaio e apresentação da peça *Abbadon*, que contou com mais de uma centena de apresentações entre 2006 e 2010. O diário reúne notas de ensaio, escrita automática, reflexões e desenhos. Todos os textos resultam da exploração sistemática do texto original da peça e do processo de criação, sob a orientação e direção de Hugo Calhim Cristóvão. Os diários nunca foram lidos por ninguém com a exceção deste momento presente em que aqui se apresentam.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 8 13/04/26 15:21

outro acto preciso, e no meio outros actos precisos o determinam na sua especificidade, na sua essência. Assim, um objecto cénico ilude a entropia a partir destas duas balizas definidas, no interior delas habitando uma espiral que temporalmente não recua e temporalmente não se prolonga, como uma moldura usando a bidimensionalidade como metáfora.

Na performatividade, esta fronteira é temporal, insere-se numa duração que é partilhada, comum enquanto dela existir consciência, e com a consciência que agora é agora, e que este agora está sempre a deixar de ser sucessivamente, o tempo corre para trás e contra isso se luta – WILL NOT LIVE. Agora, já, neste momento, é o fundamento da performatividade que no íntimo me move e me seduz, onde a acção é jovem e constantemente a fervilhar de vida. Associo esta vitalidade com o Feminino, falo aqui de uma subjectividade pessoal presente mesmo assim nos pressupostos deste grupo de pesquisa – NuIsIs ZoBoP, um Feminino não cultural, e de cujos despojos transformados em festa regular e cronológica se originou a teatralidade, onde num espaço de *polis* e de compromisso se acarinha o acto social de ir assistir a, muitas vezes solicitando mais compromisso, mais instrumentos de socialização. Posso portanto exprimir que uma das motivações para esta peça é uma reacção de nojo, e de raiva inclusive, perante o sofrimento surdo e mudo do Feminino ao longo da história e ao longo de uma história, a da performatividade como memória e encarnação presente da temporalidade que ilude o tempo: SHE WILL NOT LIVE.

Continuo com algumas referências mais exteriores que na génese desta criação tiveram o seu papel como detonadores de uma intenção, de um vértice para o desejo de embrenhar o tempo comum no tempo da criação, e do trabalho sobre a sua materialização. Talvez apenas as menos anónimas, ou seja, quem sabe as menos essenciais no espírito de osmose com o performer que marca o segredo e a secreção, sim, bom termo, a secreção de um objecto cénico tecido:

As fotografias de Araki ao corpo da sua mulher e em todo o processo de uma doença terminal, balizadas na imaginação por uma panóplia de flores em eclosão, por corpos amarrados num tempo suspenso em sexualidade crua, por bonecos reptilianos de brincar que me remetem até uma outra fotografia de Helmut Newton.
Francesca Woodman, que deixou de viver demasiado cedo, e para cujas fotografias olhámos bastante. A fotogra-

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

01 de fevereiro de 2006

Listas:

TEXTO

• Um bêbado escova os dentes enquanto tropeça, procura os traços do vomitado de ontem. •
• Uma criança gatinha à procura de moscas mortas. •
• Uma senhora velha apalpa os anéis, a mão em frente aos olhos. •
• Um homem corre, a abanar a cabeça, as mãos em frente aos olhos. •
• Uma rapariga cambaleia, de tacões partidos, a atirar a bolsa ao ar. •
• Calados em frente a uma planta morta. •
• Ânus contraído e gelava, gelava. •
• Um palerma ria. •
• A mulher gorda serve o veneno. •
• Bordar camisas. •
• Outra sob cujas solas um homem de fato jaze como carpete e como meia. •
• Um velho a lamber o chão e arfar ritmicamente como sela. •
• Uma mulher que açoita um velho. •
• Amordaçar a boca com os pelos púbicos. •
• Masturbação sobre a relva. •
• O profeta caído no banco molhado paria impropérios. •
• Abraçada com raiva a um poste de iluminação, tremia. •
• Abro os braços. •

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 9 13/04/26 15:21

fia em si enquanto suspensão. Witkin e o seu gosto por trabalhar a morte, na minha imaginação lado a lado com Saudek, com aquelas cores e expressão de uma mulher a cavalgar um cão. A personagem da eleita na *Sagração da Primavera*. O poema de Dylan Thomas *Death Shall Have no Dominion*.

Em suma, foi destilado o início de algo que não nos cabe a nós descrever, ou promover, e que segue o seu rumo implícito. Destilado através de um encontro não discursivo, silencioso, simples, apenas vivo. Um solo que revisita a origem da performance numa crueza branca em que a intérprete se revela como uma exposição viva, a exposição de um corpo acordado na transitoriedade dos momentos efémeros, um corpo que se entrega na intensa metamorfose subjacente ao devir.

SOLOS

• Sopra-me na mão. •
• Fugir, escapar. •
• Berrar na pensão atrás de morangos fora de época. •
• Estar a cair, cair... •
• Comer bananas. •
• Vir-se no ralo da banheira. •
• Com açúcar na pele à espera das moscas. •
• Mijar para cima do lixo. •
• Ouvir a terra a germinar. •
• Eis o parasita. Estou à venda compra-me para a tua sala de jantar. •
• Cada vez é mais quente o meu tacto. •
• Respirar alegria. •
• Speedy Gonzalez a enrabar o Bip Bip. •
• O meu corpo é branco e puro. É de mármore. •
• Correr com um anjo. •
• Sexo oral com a cruz. •
• Cavalgar a cara a rir. •
• Deus é o meu tapete. •
• Deus bebe o meu mijo. •
• Cola a boca ao meu sexo e sorve, sorve tudo entre as coxas que tremem. •
• Tomo banho no esperma daqueles que se masturbam a pensar em mim. •
• Comer a minha merda de faca e garfo. •
• Lamber os pés. •
• Esconde-esconde (Vou contar até cem). •

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 10 13/04/26 15:21



NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

• Parabéns a você. •
• Cócegas. Doer a barriga, sufocar. •
• Cabra-cega. •
• Alecrim, alecrim aos molhos por causa de ti choram os meus olhos. •
• Descobrir o sangue no pipi. •
• Pim pam pum. •
• Macaquinho chinês. •
• Enfiar um vibrador dentado no ânus. •
• Esfregar o chão – pernas grossas como tronco, de sorriso aberto, bata verde e chinelos gastos. •
• Amarrar um homem ao chuveiro. •
• Espalhar todas as roupas pela banheira e deixar a água correr. •
• Esconder cuecas borradas no colchão. •
• Faz de conta que tens cancro. •
• Corto-te a língua. •
• Murmura. •
• Canta. •
• Cala-te. •
• Vou atravessar-te a garganta com o tacão. •
• Vira-te de frente. •
• Põe a tua nuca debaixo das minhas solas. •
• Para debaixo da mesa. •
• Despe-te •
• Ladra-me. •
• Encher o cabelo com açúcar. •

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 11 13/04/26 15:22

JUST A POINT. NO MORE, NO LESS.

Joana von Mayer Trindade, 2011

In this essay I will approach, through diverse perspectives, the meaning behind «bringing something incomprehensible and unique into the world» (Gilles Deleuze), relating it deeply with the proposed theme "Negotiating Solo Dance Authorship". The "point" will serve as a metaphor to slowly reveal the essence of what I want to unveil. I think therefore I exist (René Descartes), I dance therefore I exist, the existential point, as the possibility to reveal the unique identity of each one into this magnificent world. The point that in abstraction will become a line, a line that has the possibility to cross and penetrate the borders of the self first, of the space second, and of the universe third. In order to advance and support my reflection, I would like to share two different moments in my memory of the solo piece *Abbadon*[1] by Hugo Calhim Cristóvão and Paula Cepeda Rodrigues:

1. For detailed information about ABBADON please see : https://nuisiszobop.com/en/abbadon/.

Memory 1

I remember very well the day I entered that little cave, a very small room inside of an abandoned house. There was a woman inside it, kneeling with her hands closed in fists, face looking down. I felt the pressure building up inside, the vibrations growing. I sensed in my skin the hotness of her body. She stayed there with no external movement. It crossed my thoughts that the end staging of the solo would be one of full immobility. Without moving a small finger, tears started to flow, crawling through her face the text of the play began to emerge in full

SOLOS

• No outono ao pé do mar sinto-me linda. Levo as sandálias à boca quando ninguém percebe. •
• Uma velha a gemer e a gemer. •
• Tirar a caca do nariz. •
• As coxas tremem. •
• Cuspir. Deixar a baba escorrer. •
• Tomar banho de balde com água gelada, assim por cima da cabeça. •
• Apanhar flores brancas entre os carris. •
• Peidar. •
• Cagar de pé. •
• Cheirar o ar. •
• Barrar os seios com coca-cola. •
• Atrás das mulheres a perguntar se lhes podia fotografar as meias. •
• Murchava, murchava e finalmente enrouquecia. •
• Cantar entre lágrimas de orgulho. •
• Puxar pelos cabelos. •
• Encher de bofetadas. •
• Cantar trechos de ópera purgados de uma colectânea de Natal, imunda. – Noite Feliz. •
• Rodear de tarde. •
• Erguer os braços, apoiar-se numa só perna, atirar uma moeda ao ar e vê-la cair, rolar, girar. •
• Raparigas debruçadas na varanda a emitir mugidos árabes. •
• Encontro-o sempre ali, anónimo. •
• Arrastar-se pelas escadas com arfares de puta gorda em luto por um marido morto e delirava. •
• Desenhar em sangue, asas invertidas •
• Partir os pés enquanto salta descalço na própria rua. •

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 12 13/04/26 15:22

voice. The force of this still position was overwhelming, the text breathing and resonating through the space. This was the first rehearsal of the solo piece *Abbadon*, prior to the actual creation of the physical structure. This position of "stillness" illustrates to me point, the original point, containing in itself the possibilities for the full concretization of the performance event. This moment I witnessed was one month before the premiere of *Abbadon*.

Memory 2

Premiere of *Abbadon*. *Abbadon* became a solo piece of the most complex physical and emotional score of actions, a juxtaposing of worlds where, second by second, an emergence of innovation occurred, in an explosive provocative manner generating extra-human intensity, in presence, in movement, in sensation, all in one, and one in all. I compare it to an oracle of the world, of the chaos of the whole living world; nothing could domesticate, contain, or dominate this creature. What was at stake was not anymore about "theater", "dance" or "performance" but a creature being incorporated with a highly demanding precise physical and psychic score. It went beyond everything I could imagine or predict, a demiurgic original act.

Quoting E. Grosz:

> *I am not interested in providing qualitative evaluations of works of art, in distinguishing "good" from "bad" or high from low art, in setting up some sort of hierarchy of the various arts, but in exploring the peculiar relations that art establishes between the living body, the forces of the universe and the creation of the future, the most abstract of questions, which, if they are abstract enough, may provide us with a new way of understanding the concrete and the lived. (in Chaos, Territory, Art – Deleuze and the Framing of the Earth)*

Considering these two memories I realize that there exists a huge gap/step between them. From a moment of stillness, total concentration, and retention in one posture, to a radiation of impulses taking over the space. The

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

• Descer as escadas a correr. •
• Beber e bebe, cada vez mais porco mais imundo. •
• Fugir. •
• A boca se crispava como um pé sobre os arames partidos. •
• Tocar um corpo húmido que se desfaz, como geleia. •
• Crispar as mãos em torno da bengala. •
• Garganta se emudece. •

MEMÓRIAS

1 – Sair de casa sem ninguém saber, 4
2 – Pegar fogo à sala, 5
3 – O homem da máscara no quarto e as cobras no chão – 8
4 – Dedo no ânus pela calada – 9
5 – Passar a ferro, a caneta e o papel higiénico –13
6 – O pedido – 15
7 – O bêbado a ranger os dentes – 16
8 – A galinha sem cabeça – 17
9 – Sexo no sofá com uma vela - 21
10 – O abismo e a porta do monstro – 21
11 – Circo com uma canhota: o roubo das calças – 22
12 – Lavar roupa nua no rio – 23
13 – Guerra de comida – 23
14 – Ao terceiro dia todas caem, as putas de Barcelona – 24

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 13 13/04/26 15:22

first memory was after a period of eight months of research, in the course of which many things had been done not directly related to the composition of the solo itself. The research included training strategies, improvisation scores, meditation and dreaming explorations, automatic writing and drawing, dramaturgical studies, in a structured approach pulling forward from a space of quotidian existence into the virtual universe of *Abbadon*, systematically. All this process created an inner living point, a latent and still unknown form, present in the moment of my first memory, ready to fire out, ready to discover its way into the world as a full performance.

After these eight months of research one month followed, in which this point irradiated into a complex physical and emotional performance structure, like an arrow, impulse following impulse, movement following movement with no hesitation, no reconsiderations, no way back, all the material coming out and gaining its own life, conquering the space, taking over the body, materializing as the solo piece itself. As if it was always there, the incorporated unmanifest.

Quoting Hugo Calhim Cristóvão:

> *The way to build immaterial dreams into becoming alive in the concreteness of solid flesh and voice. A place of utter excess and utter simplicity where life would appear with the physical roughness and subtlety brought by all that derives its meaning from a symbiotic relation with silence and with what is silenced. This conception serves now as an unreachable horizon that still guides and points the direction of the eye, and of the hand, and of the mouth.*[2]

This is the point I want to hit, the point that I am speaking about in performance, the point

2. Please see: https://nuisiszobop.com/en/nuisis-zobop/.

SOLOS

OBSERVAÇÕES

1 – O cigano furioso com o cão agita no ar a bengala
2 – A mulher limpa o vómito negro na boca da velha
3 – A colombiana exibe as cuecas de fio dental
4 – O negro e a língua vermelha
5 – A rapariga bêbada e imunda – catwoman.
6 – Mara a dançar
7 – A mulher come de boca aberta enquanto ri, lábios enormes e vermelhos.

SONHOS

1 – Dança sobre os cadáveres
2 – Arrancar a cara
3 – O velho que come moscas
4 – Fugir e cair
5 – As túlipas negras
6 – A viagem dentro do escarro preso na garganta
7 – O corredor de vestidos
8 – A serpente gigante de boca aberta
9 – Vai para dentro das árvores
10 – O cemitério de crianças no cimo do monte
11 – O homem cinzento que sai da terra
13 – O rio.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 14 13/04/26 15:22

that makes it happen or not happen, the point of ebullition, where the waves are being ridden:

> *It's a matter of madness, not sanity. Sanity leads nowhere. But madness must be disguised with care for your sane survival if you want to keep digging through the unbelievable madness of being. (Hugo Calhim Cristóvão)*

What was being established during the process of the eight months' research was a very clear territory with a point of convergence. Creating such point means creating a very specific and unique world from where a multitude of beings explodes and emanates. A metaphor to explain this is as well the concept of territory that Gilles Deleuze and Felix Guattari explore:

> *…If I try vaguely count, what shocks me in an animal, the first thing that fascinates me is that every animal has a world. It is curious because many people don't have a world. They live the life of everyone's life, no matter who, no matter what. Animals have worlds. An animal world what is it? It is sometimes extraordinarily limited. And this is it that moves me. Finally animals react to very few things. So the very first characteristic of the animal is the existence of specific, peculiar animal worlds; and it is perhaps the poverty of those worlds, the reduced character of those worlds that interest me a lot. What absolutely fascinated me are the issues of territory. And with Félix we develop a concept, almost a philosophical concept, on the idea of territory. The animals with territory (there are animals without territory), territorial animals are prodigious. Because… constituting a territory is nearly the birth of art. Leaving the territory means to venture itself. And I say that the territory only exists in relation to a movement which it leaves. In order to bring this about, I need a name outwardly barbaric. Henceforth with Félix we constructed a concept that I like a lot, that is of "deterritorialization". The notion with new claims is that there is no territory without a vector of leaving the territory, there is no leaving of the territory, no deterritorialization, without a vector of reterritorialization elsewhere.*[3]

The creation of a "world" in a particular performance context, which I'm comparing to a territory and ultimately to the creation of a point, is, in solo dance authorship as I see it, the opposite of the dispersion, the opposite

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

DESEJOS/ FANTASIAS

1 – Entrar no corpo de um homem aberto ao meio, pendurado por cordas.
2 – Saltar nos círculos de metal suspensos sobre as nuvens.
3 – Fazer um striptease, coberta de penas.
4 – Enterrar-me num lugar longínquo.
5 – Dançar em cima de uma árvore.
6 – Voar.
7 – Viajar dentro da terra de olhos abertos.
8 – Num labirinto lotado de homens, muros altos.
9 – Fazer do Salvador um escravo: vesti-lo de mulher, de criada, fazê-lo ladrar, depilar-se, servir de prato, fazê-lo esperar, picá-lo com agulhas, pendurá-lo no tecto, passeá-lo à noite, dar-lhe banho, etc, etc, ad infinitum.
10 – Ser caçada como um animal.
11 – Servir de prato e de colher.

1 de maio de 2006

Um homem com uma perna atravessa a rua entre os olhares sarnentos de quem se ri sem piedade. Na total desistência de querer qualquer coisa, do indefinidamente querer, abre-se o espaço para outra coisa. Coisa. Coisar. Coisando. Coisado, coisaria. Coito coisado!

As mãos sopradas estendem-se no espaço oferecendo-se, lentamente abertas. As aranhas procuram os buracos por onde se escapam guinchos de água. As portas no chão nunca se abriram. Haverá escapatória possível dentro do medo?

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 15 13/04/26 15:22

of having no tension in the creative process. One needs not only to "deterritorialize" oneself, but simultaneously to reterritorialize oneself in a new world, through systematically approaching a "new" territory. The question of solo and authorship is thus related to the solitude of the original point. From this solitude alone can the solo grow; solitude is a consequence of leaving something, somewhere, and someone.

This space where something can happen is also very well described by Ric Allsopp as the 'space of appearance': «an epiphanic or visionary space, in the sense that it reveals something or some affect that was not apparent before, and that persists beyond the material and aesthetic conditions of performance» (Allsopp, 2009: 2).

The original point is the center of everything, it is from where everything emanates and to which everything converges. The original point is the concrete possibility of having a line, a circle, and all other geometrical figures.

Taking as another example at a different edge of the performance context, the work of Richard Long can also illustrate the metaphor of the point, in his case in strict relation with geometrical patterns inscribed among natural landscapes. Both in Abbadon and in the practice of Richard Long a very structured process is created in a clear relation to a processual focus where the end result is directly determined by the original intention: the original point from where the pieces unveil themselves organically as a whole reality or being.

In performance the point is less related to specific locations in geometric spaces, a characteristic of Richard Long´s work, and more related to the definition of specific structures for the body to move upon by itself, its intentionality and points of metamorphosis in

3. in Deleuze's Abecedary, transcribed from the following link: http://www.youtube.com/watch?v=L_ZWwLKHQnU

SOLOS

Escondem-se tesouros baços por detrás das costas. Um anúncio no jornal. Procuro uma casa com janelas, procuro contigo, procuramos juntos casas separadas. Havia uma árvore, bem duas árvores na realidade, esguias e altas como chupa-chupas, sempre gostei de trepar as árvores. Pois é… sozinha… e depois…

Braço no ar, braço a bater nas costas na barriga, tronco para aqui e para acolá. Estou farta. Lembro de querer chorar, vontade de rir.

Os fios suspensos no ar que as mãos nunca alcançam. Enjoos, náuseas, e mau cheiro. Tacões altos, corpo esticado. Tenho vergonha de te querer bater! Quem és tu? Ficou um grito preso na garganta, desceu até ao ventre para explodir pelo umbigo. Hoje não.

Os meus seios nunca vêm antes do meu sexo. Hoje veio-me o período, nunca gostei do período, só do sangue, chegou depois. Pisar uvas e dançar o vira. Estavas sempre lá, mesmo quando me esquecia. Quis fugir? Quis bater-te! Quis gritar – sai daqui! Mas quando olhava já não estavas no mesmo sítio. Saem crocodilos da minha barriga, sempre tive medo de estar grávida. As uvas pisadas, oferece-se ao ar o líquido vermelho. Doce nas mãos. No chão se escrevem os desejos. Nunca vais poder sair, pássaro vermelho. Desapareces apenas quando se sustém o ar, nunca por muito tempo. No chão o corpo quer lambuzar-se na porcaria. Devaneio frívolo dos sentidos. Mais rápido. Mais rápido. Para lado nenhum.

Os pés nunca tocam o céu, é ele que se torna chão, o céu da terra. Tremem as mãos há que não esquecer de tomar os remédios. Estão no chão espalhados por um ataque de raiva qualquer, quotidiano e normal.

Por momentos, a tua tristeza entrou no meu corpo e os meus olhos ficaram cegos.

Não ser racional não significa ser irracional. A repetição e o abandono são os lugares cómodos do medroso, tampões nas orelhas do estômago, e do coração. Escolher é a atividade concreta de dirigir o movimento, a ação, o ar, o que for. Não é um acto racional, mas espontâneo. Estar parado não resulta de uma escolha.

Lá fora ouvia-se uma rapariga de tacões a correr na rua. Deus não ouve as orações todas. Mas sabe bem

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 16 13/04/26 15:22

time and successive actions. In works such as the ones of Richard Long the point becomes the result of an action that leaves a trace framed in nature, a point visible outside the author´s body, a mark whose goal is to endure, the point being more a point of arrival than one of departure.

Richard Long´s works are the result of exhaustive walks similar to walking meditations. These are guided by a great respect for nature, by its formal structures and underlying shapes. He creates work that resolves tensions in the use of larger than life dimensions, between visibility in the distance and invisibility at close range, between its existence as actual objects in an external space and the intended documentation via the medium of photography, and of sculpture (thus sharing the traces of his work to the non-walkers willing to travel his lines of experience).

Richard Long never makes significant alterations to the landscapes he passes through. Instead, he marks the ground in specific ways, or adjusts the natural geometrical patterns of a place via, for example, the disposition of stones in new patterns. He sculpts directly in the landscapes and his works "belong" to the landscapes in which they were created, however, when asked to portray his work in official and formal galleries he will confront the translocation of the work by using original materials from the landscapes where the art pieces were first created. In his own words:

Nature has always been a subject of art, from the first cave paintings to twentieth-century landscape photography. I wanted to use the landscape as an artist in new ways. First I started making work outside using natural materials like grass and water, and this led to the idea of making a sculpture by walking. This was a straight line in a grass field, which was also my own path, going 'nowhere'. In the subsequent early map works, recording very simple but precise walks, my intention was to make a new art which was also a new way of walking: walking as art. Each walk followed my own unique, formal route, for an original reason, which was different from other categories of walking, like travelling. Each walk, though not by definition conceptual, realized a particular idea. Thus walking – as art – provided a simple way for me to explore relationships between time, distance, geography and measurement. These walks are recorded in my work in the most appropriate way for each different idea: a photograph, a map,

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

venerar o invisível. Estalos na cara. Lábio rebentado, sangue em cima e em baixo, bem feita. Bem feita. Bem feita. Muito bem feita era a menina, de pernas abertas a arejar a vagina. Fresquinho. Que fresquinho. Choveu pelo menos duas vezes, estava na rua, e a água subia pelos pés. Os sapatos estão pregados, ou calados, tanto faz, não conseguiu tirá-los. Toma.

Virar páginas de um jornal entre as pernas, nem um anúncio de casa com janelas. Olha lá, estás a ler ao contrário, assim não vais perceber nada.

As mãos estavam vazias, não havia o que comer. Não havia o que comer. O touro bravo ficou parado a bufar, assim para quê ter lençóis vermelhos.

Tremo. Meia hora, depois, ainda, treme o ventre. Náusea entre os olhos. E depois um ice-te…

2 de maio de 2006

Três horas e vinte minutos da madrugada. O estômago cheio. Risos e alguém que adormeceu, a tradicional sesta alentejana montou uma rasteira para os premeditadamente negligentes, estrangeiros apanhados dentro das muralhas. Portuguesinhos dentro do Portugal dos Pequeninos. Esse lugar assustador feito de boa disposição pintada com cores garridas e chupa-chupas, para não falar dos palhaços e duendes de gesso, todos a desbotar. Pelo menos há um avião. Não voa na realidade, mas pode-se sempre sonhar com asas, e já agora, para que não haja confusões com D. Sebastião. Porque ele vem, ele está aí a chegar, só que não é hoje, amanhã. Estou a falar a sério! Amanhã ele está aí, depois é só acabar com a democracia e a república, depois de tantos anos de ausência o mínimo que se pode fazer por ele é devolver-lhe o reino. Apesar das diferentes formas da matéria talvez ainda o reconheça. E eu serei a reencarnação da sua prometida, a que expiou na espera dissolvendo-se tranquila entre as flores e as raízes do seu jardim, numa noite de lua cheia.

Falando de coisas sérias, pois coisas sérias… não me lembro imediatamente de nenhuma. Mas algo se lem-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 17 13/04/26 15:22

or a text work. All these forms feed the imagination. (Richard Long[4])

Which "grammars" are to be created if one has the goal of entering and exploring a new territory who, on the other hand, does not yet fully exist but is being created in the act itself of entering through its borders?

This is a focal question: each process demands its own grammar, essentially different from all others in content, but sharing the identical vectors of a necessity driven by the desire to inhabit what one does not yet comprehend, a structural point from which the incomprehensible emerges and to which the already know is reduced as minimum common ground. Roland Barthes suggests in Camera Clara that photography will only be mysterious or intriguing if it contains what he names as a punctum:

> *The second element will break (or punctuate) the studium. This time it is not I who seek it out (as I invest the field of the studium with my sovereign consciousness), it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me. A Latin word exists to designate this wound, this prick, this mark made by a pointed instrument: the word suits me all the better in that it also refers to the notion of punctuation, and because the photographs I am speaking of are in effect punctuated, sometimes even speckled with these sensitive points; precisely, these marks, these wounds are so many points. This second element which will disturb the stadium I shall therefore call punctum; for punctum is also: sting, speck, cut, little hole – and also a cast of the dice. A photograph's punctum is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me).*

Adventuring oneself into isolated and inhospitable spaces, step by step chartering the grammar of creation in order to produce an original language is to grasp these points,

4. Please see : http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Long_(artist)

bra, pontadas no peito. Alguém que bate à porta. Corpo e alma. Dois movimentos contrários, duas possibilidades, uma escolha. Estás morta! Estou… não percebo. Foco o olhar nos dedos que se movem, descobri-los estranhos, impessoais, irreconhecíveis, uma mão tem cinco dedos. Uma mão tem cinco dedos. Dedos e sombras. Olho de longe de mim. Olho os olhos que olham e choram. A coruja branca no seu grito aspirado, silvo soprado. Anjo na porta de minha casa.

Ela tinha dezassete anos, pele ligeiramente castanha, delgada, seios grandes, um vestido curto e leve, descia a rua em direcção à próxima rua, depois outra e outra, até ao dia em que sobram apenas esquinas, mas ela ainda não o sabia, não o sabia.

Os olhos choram para se esquecerem do desaparecimento, como é fácil cair em rasteiras feitas de açúcar e mel. Tudo pelo deslumbramento. Merda. Um diamante não é apenas uma pedra.

Há um tempo para entender e outro para fazer. A compreensão é um estar aqui e agora, sem pretensões, excepto a vida. Compreender é estar vivo. Entender é erguer mausoléus, uma abanar de cabeça de mulas com palas, um carregar com olhos à frente, talvez por isso Atlas olhe sempre o chão.

4 de maio de 2006

Esta página seguia em branco.

8 de maio de 2006

Esta página seguia em branco. Hoje é dia oito. Um cão atrás de costas, um cão só ataca aqueles que fogem e tresandam a medo com falsas valentias. Aos que ficam quietos, os que seguem simplesmente com o que têm de fazer, esses aos cães acalmam, espantam e eles das duas uma, ou ficam a olhar ou vão-se embora. Eu escolhia o caminho da falsidade e com ela ceguei os olhos egoisticamente e sem respeito por um espaço que não lugar para idolatrações nem salvações parvas. Lágrimas de crocodilo. Olhos fixos, não concentrados, mas vidrados, congelados,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 18 13/04/26 15:22

who will then gain life and grow as arrows reaching from the performer and back to the performer, being simultaneously the trails and the one who walks in those same trails.

In performance, specifically, we cannot see the points externally represented as in the case of photography, or as in the case of Richard Long works. The punctum or point is not dissociable from the performer but nevertheless it must be present:

> *There must be, at a particular level of an author's thought – of his conscious or unconscious desire – a point where contradictions are resolved, where the incompatible elements can be shown to relate to one another or to cohere around a fundamental and originating contradiction. (Foucault)*

«How to become a spiritual point to support and navigate this multiplicity?», this quote from Antonin Artaud in Le Théatre et Son Double sums the question being spoken of in the present essay till now. Approaches to the semantic metaphors and interpretations of the point in disciplines such as geometry, language, religion, magic, meditation, can shed light on its possible use in what relates to "Negotiating Solo, Dance, and Authorship".

According to Kandinsky:

> *… a geometry point is an invisible being, immaterial. If we see it in a material point of view he becomes zero. This zero - the geometric point - evokes the biggest retention in a sense. This geometric point is the only and last union of silence and word. So in a way the geometric point has found its material form in first place in writing, he belongs to language and he signifies the silence. In the fluidity of language, the point is the symbol of interruption, the Not-being (negative element) and at the same time he is the bridge between Being and the other (positive element). In writing, this is its interior meaning. (*Kandinsky in *Point, Line, Plane).*

Solo authorship, as I am posing it, demands as well in the beginning the silence of the biggest possible retention, the zero with no materiality. The pressure of the unspeakable demanding to be spoken: an internal agitation, a nameless excitement. What pushes forward the solo, what drives through going alone to the studio, rises

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

fechados. Penitências e promessas, uma gaja cheia de tretas.

17 de maio de 2006

Perdi as últimas coisas que escrevi. Não que tenha escrito muito, será que me esqueci de gravar? Que parvoíce. No outro dia trabalhei no texto e nas acções nos Celeiros. Era segunda-feira. Tinha pouco menos de duas horas, por isso decidi repassar o texto rapidamente sem grandes pretensões, apenas mantendo a concentração, a direcção em espectadores imaginários e no que estava a dizer. Logo desde o início uma comoção de levar as lágrimas começou a dominar o meu corpo, a minha voz, a garganta. Ultimamente tem sido uma reacção constante não só ao texto como também no trabalho de estúdio com o Hugo. Uma situação perigosa e estranha pela sua ambiguidade. Às vezes parece que não está relacionada com o que estou a fazer especificamente, mas antes com o que não estou a fazer, e claro com o medo. É quando estou sozinha que percebo a dimensão deste medo. Mas será isto? No outro dia, enquanto dizia o texto com uma vela acesa, as lágrimas a correr, o meu corpo húmido pelo suor que crescia, o formigueiro que se alastrava a partir das coxas, sentia uma raiva a crescer, lembro-me de ter acordado mais tarde com dentes a ranger, como se fosse um animal ferido rodeado por abutres, sequiosos, prontos, à espera do último suspiro. Falsos. Dá-me raiva tantas lágrimas, dá-me raiva não saber o que eu fazer com elas. São como orgasmos desperdiçados.

Quem és tu? Companheiro invisível… alguém morreu, alguém definitivamente está morto na vida da mulher que aparece no texto? Mas quem? Nunca morreu ninguém que eu amasse. Talvez nunca tenha amado ninguém. Às vezes gostava que os meus pais morressem só para saber qual é a sensação. Quando o meu cão morreu, eu chorei, era a única coisa viva com quem falava. Se calhar é o mesmo, os meus pais e o meu cão. Cérebros e corações. Será que um cão tem cérebro, tem coração. Sinto que as palavras do texto, o que elas dizem ultrapassa em tanto tudo o que tenha vivido, está fora. Olho em meu redor, tanta gente a morrer. Olhares carregados em preocupações. Estou cansada, não me apetece falar de vísceras, de sangue, mesmo com o vermelho que afoga o meu crânio. Comida de ratos. A mulher gorda serve o veneno somos como os ratos. O que é a verdade? Um momento em que se respira.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 19 13/04/26 15:22

within this point with no name, no shape, no sound, no materiality, just a point who starts to resonate, to speak, to build tension and to inevitably agitate from one point into another point, from point to point materials gain life and like in a canvas from a point we can create a line, all the geometries, all the solids.

Quoting Ramsay Brut: «The solitude of being on the stage with an inclination towards the world is the condition of possibility of this empty animated space».
Or, as Levinas explains, without losing the fear of solitude our Being will never appear and be completely revealed to "Others":

> *In reality, the fact of being is what is most private; existence is the sole thing I cannot communicate; I can tell about it, but I cannot share my existence. Solitude thus appears as the isolation which marks the very event of being.*

Practicing Zen meditation, the more one focuses on body posture, listening to the rhythm of the breath, the more one lets go of ego and distracting parasitical thoughts, a suspension taking place when all is "dropped", no more than a point of Otherness remaining, this minimal point of connection that keeps all the worlds together from within to without, full of possibilities representing the infinitely large and infinitely small.

By the end of his life Kandinsky describing his work noted that forms started to depurate intensely, to become lighter and more "fantastic", abstractions evoking microscopic forms of existence, one could say points, or living entities from alien outer spaces, suggesting that simplicity and depth where the forces resonate.

The magic of the point, concluding, is that he is only one, both unique and singular, nevertheless generating multiplicity. From the point a line may grow, curved or straight, projected into n-dimensional spaces, into multiple dimensions, and a world of incomprehensible events may appear, a profane epiphany. This is exactly how I understand the proposed theme for this essay.

Ending with the words of Paul Klee: «The agent of original movement is a point which has placed himself

SOLOS

Ouço-te agora povoado em mansidão abraçado em silêncio. Abre a boca, meu animal, quero mostrar-te a tortura. Quero devolver-te de volta as mãos estateladas na minha cara, os gritos lançados nas minhas costas, as punhaladas recebidas em silêncio e em ausência entre as minhas pernas. Estás a ouvir ainda gosto de ti. apesar dos dedos grossos que com gosto sórdido recebo entre as pernas, por debaixo do vestido, em cima das rochas, rodeada de gente, em silêncio, com a cara a ferver, e as lágrimas voltadas para dentro ainda gosto de ti. gosto de todos, de vocês todos. Os amores idílicos e imundos, o que é a imundice? A única verdadeira e aquela que cega os olhos é a mentira. Menti-te. Mentiste-me. Mente-me outra vez. Diz que vais voltar e que não é impossível. Não somos impossíveis. O amor és tu. O amor é mentira. Tudo era mentira. Tu eras mentira. Tu foste verdade. Tu és verdade. Tudo era verdade. No amor não há mágoa nem saudades, apenas sonhos e ar, ar que se respira. Respirar finalmente, mesmo que por um segundo. Onde está a terra debaixo dos meus pés.

O que é aguardar? Quem posso aguardar? O quê? Indo ao fundo do poço, na obscura esfera que rodopia no centro de uma fenda aberta na terra, no fundo do oceano. O coração é uma bola de fogo, em ebulição constante, aprisionado dentro de uma massa de grãos compactados. O centro. A palpitação sente na superfície da terra, com as plantas, veias dispersas que alimentam, se alimentam, de ar e de água. O destino dos homens, a águia, a negra águia, voos de rapina.

9 de agosto de 2007

Quarto. Casa. Aborrecimento. Paragem cardíaca. Dores. Inércia… quando nos afastamos do caminho percebe-se o que é a solidão vazia, os lábios cerrados. Aos poucos com o tempo até os restos desaparecem. Apetece-me chorar, mas as lágrimas secam-se nos olhos. Pois muito bem uma arte limpinha, artista plástica. Marketing. Ora bem. Marketing. Os mistérios. Baboseira histérica, desenhos de sucesso. Definição. Há que ter uma profissão, de preferência várias, para mostrar versatilidade talento. Que se foda o talento mais os patrões, mais a inércia. Pouco artístico dizer palavrões. O meu quarto está vazio. A minha alma está vazia, engorda-se o porco com um vai-se fazen-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 20 13/04/26 15:22

on the course of its own trajectory».

To be an "author" means, in the end, to be a true agent: a doer of living worlds whose nature is organically whole and new. Other negotiations are not creatively relevant.

Bibliografia

Claire Rousier (ed.), *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*, Centre national de la danse, Paris 2002.

Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art – Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York 2008.

Emmanuel Lévinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philipe Nemo*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1985.

Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery*, Pantheon Books, New York 1953.

Michel Foucault, «*What is an author?*», in *Donald F. Bouchard (ed.), Language, Counter Memory, Practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca 1977, pp. 113-138.

Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, 1996.

Ramsay Burt, «*Alone Into the World*», in *Claudia Gitelman – Barbara Palfi (eds.), On Stage Alone: Soloists and the Modern Dance Canon*, University Press of Florida, Gainesville 2012, pp. 31-54.

Ric Allsopp, «*Some Remarks on a Space of Appearance*», in *Marie Nerland (ed.), 25: An Anthology for the 25th Anniversary of BIT Teatergarasjen*, BIT Teatergarasjen, Bergen 2009, pp. 19-26.

Roland Barthes, *Camara Lucida – Reflections on Photography*, Hill and Wang, New York 1981.

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil 1975.

Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha*, Plano, Edições 70, Lisboa 2006.

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

do alguma coisa. Que estupidez, escrevo só com a expectativa de no final me sentir bem, aliviar os intestinos. Mas na verdade desejo sentir-me pior, pior, pior, até ser insuportável, até acordar. Rio, sozinha, náuseas de comprimidos enfiados à força. Náuseas de comida, de estar parada. Às vezes calço os meus sapatos vermelhos e danço, mas aí já não danço sozinha. Podia falar dos meus sonhos, inventá-los. Podia, de facto até podia. Insidiosos. Escolha. Não, não me apetece gritar e, não, não te odeio, nem desprezo! Até que me apeteceu vingar do negro que bebe para se manter mais tempo, que geme feliz por ela ser apertadinha, e que se antecipa na explicação não se pode voltar a repetir. E eu hipócrita sonhava com sensibilidade enquanto imaginava o seu sexo furar-me o olho do cu, quase virgem de abstinência estéril. Energia, forças, mistérios, Kundalini, meditação, deuses, e demónios, cães negros, orações noturnas, sussurros. GOstAva de adormecer em paz, sem desassossego. Cerro a cara para poder calar as vozes dentro da minha cabeça: e se fores tomar café! Aquele tipo está a tentar meter conversa contigo! Onde vou arranjar dinheiro para o final do mês! Será que ainda sou capaz. O que é que vou comer agora! E se fizer tudo ao Calhas. São uma bestas não são! AAAAAAAAHHHHHHHHHHHHHHHHHAAAAAAA

CHAOS AS AN "INEVITABLE" TOOL FOR COMPOSITION

Joana Von Mayer Trindade, 2012

"First it was Chaos, and next broad-bosomed Earth..."
Hesiod

Before, in a previous essay, I have used the metaphor of the "point" to engage in the discussion of «bringing something incomprehensible and unique into the world» (Gilles Deleuze), focusing on a proposed theme, "Negotiating Solo Dance Authorship". The last paragraph of the mentioned essay was:

> *The magic of the point, concluding, is that it is only one, both unique and singular, nevertheless generating multiplicity. From the point a line may grow, curved or straight, projected into n-dimensional spaces, into multiple dimensions, and a world of incomprehensible events may appear, a profane epiphany. To be an "author" means, in the end, to be a true agent: a doer of living worlds whose nature is organically whole and new.*

Now, my theme is Chaos as an "inevitable" tool for composition. Both subjects are deeply interrelated: the point can be also described, or felt, as a metaphor of what we finally extract from within the infinite speed and infinite lines revolving through chaos, after having broken the borders that prevent us from dealing with it, after having gone through, and being in, consisting in, all the crisis/excitements/embarrassments that chaos alone is able to stir. Nevertheless, a point being a point, the point is not really anything more, or anything less, than chaos, it is but a chaos of a more "personal" nature, it has the uniqueness of your vision inside it, "owned", this "owning"

SOLOS

13 de agosto de 2007

Ela afunda-se na imundice, rodeada de restos, coisas. Escuta o silêncio, invade-se em vazio. Como se, como se… especulações. Desejos mórbidos. Palavras presas. Vagueiam seres estranhos a mim dentro de mim. Ela, deitada de branco. Ela sentada e gorda. A noite está distante como um pássaro ausente. As agulhas espetam-se mais fundo no coração estilhaçado. O coração partiu-se um dia, partiu-se de vez e ela colou-o com uma promessa errada. É inútil! Quanto mais me esqueço mais me lembro! As fugas noturnas, as roupas sempre sujas sempre largas, as máscaras e os disfarces. As mentiras. A mentira tornada. O amor… não é possível ter saudade de sofrer, não é possível ter saudade de estar encarcerado dentro do próprio corpo. Acabaram-se os cigarros. Riso curto como as três badaladas do sino da igreja. Uma terra de igrejas e de mortos, de assassinos, mentirosos, falsários e de gente pobre e solitária. Ela não consegue dormir, não chega o sono, nem os sonhos, apenas uma torpeza crescente. Estou a cair… os dedos das suas mãos alongam-se, a barriga arredonda-se, crescem dentro dela ramos de árvores podres, riem-se escarlates os bichos por detrás dos seus olhos. Ouço passos! Sente por detrás dela a sua mão, ele pousa-a sobre a sua omoplata esquerda. Formigueiro crescente. Sente-se o seu sorriso enigmático, de escárnio e simultaneamente de bondade, de amor. Às vezes penso que certos tipos de amor só se conhecem a sonhar. Como quando ele a visita a ela. Passos, o ranger dos ossos ao longe, próximo. Preciso sair, sempre sair… entrar???

17 de setembro de 2007

Sessão de vibração do texto ABBADON. Duração: 2h50m
Premissas: imobilidade total sentada em posição de meditação. Vibrar o texto a cada expiração segundo as pausas estabelecidas com a estrutura. Inspirar e expirar o ar restante pelo nariz. Respirações profundas. Sala imersa na escuridão com alguma luz que entrava por debaixo das portas projectando-se no chão.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 22 13/04/26 15:22

being one of the reasons why it is worthy to defeat/deal in chaos. What is, then, "Chaos"?

A strange attractor, to which I feel inevitably moved towards, sucked in order to create, un-weaving the fabric both of life and studio work, an antidote to broad "selfishness". To create a relevant composition, a relevant anything whatsoever, "I" always have to dive into chaos, to travel there where it abides borderless, not that it comes to me, but that "I" go into it. I will know if "I" have survived to it if a significant sparkle is brought out of it alive as a bodily presence. Chaos breeds counter forces, tensions, conflicts, despairs, feeding itself in the weakest residues of all my limitations, all the definitions of what I believe I can do, of what "I am". In order to survive chaos in productive frailty, in composition truly, I must completely tune into alertness where nothing is indifferent, constantly making choices, or constantly being forced to. Part of the excitement in dealing with chaos is everything, no matter how irrelevant, turning into a matter of death or life. "Understanding" in chaos one deals with unconscious depths, vibrations, pure energy, infinitive speeds, intensities, sensations, madness, unpredictability, plurality, endless possibilities, open field, letting go of ego and of preconceived patterns or expectations. One is afraid, much, and one is excited, much.

According to Ralph Abraham:

> *This is another level…. which I am calling Chaos, or the Gaian unconscious. This contains not form but the source of form, the energy of form, the form of the form, the material that form is made of.* (in *Chaos, Creativity, and Cosmic Consciousness*)

Chaos is constantly demanding possibilities for the impossible in all existing possible forms to emerge. It represents the constant flow from nowhere to nowhere, the dissolving of boundaries and/or rules, the free movement of information not yet formed where all relationships are in motion with/without. According to Deleuze and Guattari:

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

Como começar, durante quase três horas pareceram ter-se passado tantas coisas. Na realidade ao contrário das outras sessões nenhuma imagem, absolutamente nenhuma. Enquanto dizia o texto e escutava em silêncio a obscuridade tornava-se cada vez mais profunda, lembrava-me da figura da sessão anterior, do homem seminu, deitado no chão com as pernas juntas, muito hirto, usando na cabeça uma máscara de cão ou chacal negra e metálica que lhe cobria o tronco também. A voz já não era a minha voz, e senti nas palavras um chamamento que me causou terror, mais que o desespero desprendia uma raiva e tive a sensação que se algo aparecesse não seria propriamente momento. Fiquei sozinha no meio de receio, até que este desapareceu. A vibração subia pela minha nuca e concentrava-se entre os meus olhos numa náusea que me parecia capaz de fazer cair para o lado. Vigiava constantemente o meu corpo e a forma como reagia, sentia que nas pequenas movimentações e contrações ele se defendia, no entanto aos pouco também isso se dissolveu. Estar sentada deixou de ser um incómodo, a respiração mantinha-se profunda e ritmada sem esforço excepto nos momentos em que a emoção aumentava, por momentos quase respirações mais rápidas sem que, no entanto, a voz perdesse a vibração. Percebia aos poucos que a boca se mexia no modelar das palavras, e não era por ela se abrir mais que o volume sonoro aumentava, mas porque vinha do fundo e isso era só uma consequência. A escuridão é infinita na sua solidão. É estranho definir a possibilidade de um caos simultaneamente de um vazio num mesmo espaço, sem alternância, mas simultaneamente coexistindo. A minha voz já não me pertencia, não tinha de fazer qualquer esforço de interpretação se a deixasse ir ela mudava totalmente seguindo o texto. Ora vibrando mais na nuca, ora no fundo do peito. Como se todas as palavras viessem do fundo do meu corpo, profundamente expandindo-se no espaço além dele. Era sempre difícil segurar o silêncio durante a inspiração como se esse fosse o momento iminente de uma queda. São as palavras que menos posso compreender racionalmente que me trazem mais certezas. O corpo mudava subtilmente, não digo num movimento ou numa postura, mas sentia nos olhos outras pessoas que falavam, outra voz, e outra, e outra, a fixação com que olhava algo que não via, mas algo estava definitivamente a ver. O meu corpo tremia, tremeu, e assim ficou, tremia as minhas coxas, mas as erupções de calor sentidas antes, em outras sessões, hoje, só as senti no início desaparecendo por completo, ficando apenas o tremor, as mãos abertas sob os joelhos sem esforço. Se calhar as tenções libertavam-se na voz em

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 23 13/04/26 15:22

Chaos is defined not so much by its disorder as by the infinite speed with which every form taking shape in it vanishes. It is a void that is not nothingness but a virtual, containing all possible particles and drawing out all possible forms, which spring up only to disappear immediately, without consistency or reference, without consequence. Chaos is an infinite speed of birth and disappearance. (in Chaosmologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's What is Philosophy?)

In Greek mythology, to begin with a beginning,

chaos meant a sort of limitless, gaping void between heaven and earth out of which form emerged. Creation came out of Chaos, but chaos did not mean disorder or anything "negative", it only meant a gaping void. Proper nouns such as "chaos" in Greek literature don't mean firstly people or humanoid gods, they are abstract principles, particularly in Homer, Hesiod and in Orphic literature. Chaos is a sky concept, Gaia is an Earth concept, Eros is a Spirit concept. Whereas Chaos and Gaia are feminine in Hesiod, Eros is bisexual and androgyny. These are abstract concepts of the sky, the earth and the creative tension in-between them: the body, the soul and the spirit of the world (according to Ralph Abraham).

"Chaos", as a conceptual character then, is feminine, intuitional, beyond prediction, beyond any scope of full rational apprehension.

Quoting Rupert Sheldrake:

One thing that is clear is that chaos is feminine, and creation out of chaos is like creation out of the womb, on-all containing potentiality emerging out of darkness. (in *Chaos, Creativity, and Cosmic Conciousness*)

Out of these lines a "clear" imaginary landscape is sensed and brought forth, dark, formless, nameless, from where anything, indeed everything, will appear. Chaos is related to that resonating, vibrating, silent silence that only deep night offers, that giant silent as if in a dream where I and the world, the inside and the outside, become One in an eternal becoming state, between full indiscrimination and a possible point of becoming.

SOLOS

vez de ficarem no corpo, e este vibrava com ela. Subiam-me formigas pelas pernas, um relâmpago de luz e silêncio. Quando um som do exterior rompia a quietude do espaço, como o carro que passou, uma porta abrir-se, a sensação de alguém próximo, não quebrava a atenção, como se acordasse tornava tudo mais palpável, mais concreto, o que é que é não consigo definir… O que é que era palpável na escuridão que não é sombra nem imagem, nem cheiro, nem sensação, nem emoção, nem ilusão, apenas o espaço e o que nele se contém. Tu, o outro, um clamor. Aguarda-me. Diz-se. Digo. A intimidade que a expressão contém, as certezas estranhas de barreiras de cristal, o riso das minhas irmãs, a chuva brota uma pérola masturbada pela erva, Cavalos tumulares adormecem-me a vibração em seda… Talvez uma certeza seja mesmo isso, algo que se sabe, e pronto, mais nada.

Quando chego ao final do texto normalmente deixo a intensidade cair, e sinto por vezes que o faço de propósito, porque o mais difícil neste texto é a última frase. Amo-te vida e solta-me o cabelo. Hoje pela primeira vez tomei consciência deste vício e defesa e propositadamente mantive a mesma intensidade e projeção sem deixar cair as frases no vazio. No final mantive o silêncio e o olhar, senti o espaço limpo. Estava lá o homem da máscara, mas não estava, estava lá o outro, mas não estava, o corpo tremia, nenhuma imagem, apenas silêncio, não o silêncio feito de ausência de som, mas outro, o silêncio como espaço de possibilidades infinitas. Levantei-me, olhei para cima e lá estava um outro, igual a mim, mas brilhante branco, que me devolvia o olhar, olhei para o chão e este parecia mover-se como se milhares de seres rastejantes fluíssem sobre ele. Olhei em frente deitei-me no chão. Cheirou-me a algo parecido com urina. A sala voltou a ser outra vez só a sala, o chão só o chão. Acendi a luz e aí o que lá esteve ainda lá estava. Como que sorrindo, esvanecendo-se. O cheiro também. Ainda pensei que pudesse ter tido tanto medo que… mas não… de facto estive imóvel.

O que está em cima é igual ao que está em baixo. O que está em cima é igual ao que está em baixo????

28 de setembro 2007

Sessão exterior: 20h00 – 22h00

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 24 13/04/26 15:22

Bergson, in his book The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics, speaks about the movement of intuition:

> *Instead of a discontinuity of moments replacing one another in an infinitely divided time, knowledge will perceive the continuous fluidity of real time which flows along, indivisible. Instead of surface states covering successively some neutral stuff and maintaining with it a mysterious relationship of phenomenon to substance, it will seize upon one identical change which keeps ever lengthening as in a melody where everything is becoming, being itself substantial, has no need of support. No more inert states, no more dead things; nothing but the mobility of which the stability of life is made. A vision of this kind, where reality appears as continuous and indivisible, is on the road which leads to philosophical intuition.* (in *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*)

Turning now into the field of science, the law of chaos states that a slight change in the initial conditions of a situation may result in a large difference in its outcome, called "the butterfly effect" and that chaos is a complex disorder managed by a hidden order, also called a strange attractor, a "slight change", so, that in composition may lead to unpredictable effects. To compose, then, as this is the subject here, you do not approach chaos without a precise plan, without a slight imposed change in the fabric of your actions. How to approach it in composition?

Deleuze & Guatarri mention:
it is always a matter of defeating chaos by a secant plane that crosses it. (in *What Is Philosophy?*)

Antonin Artaud, in his book Van Gogh: The Man Suicided by Society, asks the same question in terms of drawing:

> *What is it to draw? How do we manage to do so? That is the action to create a path through an invisible iron wall that seems to be situated between what we feel and what we can. How should we go through this wall? It is useless to hit strongly, we have to sap this wall and go through it with a file, slowly and, in my opinion, with great patience.*

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

Postura: egípcia. Sala escura.
1º Pronunciar o mantra de Kali e visualizar a Lilith
2º Dizer o texto do ABBADON em voz alta, interpretando, claro

Interpretando, claro, como poderia ser de outra maneira? É um terror pensar em começar este texto, não sei bem porquê de facto. Talvez porque passou um ano sem mais ninguém o ter visto, mas tenho a impressão de que não é isso. Neste momento tenho duas hipóteses, escrever ou distrair-me. Apanho-me nas minhas ratoeiras. Foi difícil manter a estrutura totalmente na mesma, é-me difícil recuperar rapidamente o tempo dos silêncios, porque na realidade não são silêncios, mas partes em que é o corpo que faz um monólogo, durante o qual a voz se cala. A dificuldade reside na falta de concretização objetiva, isto é, no espaço, do outro, ou seja, a invocação da presença daquele que escuta, daquele que é também um corpo. Para não perder completamente a fluidez nestes momentos por vezes uso a respiração – sustendo-a, ou quando se justifica desenvolvendo-a de acordo com a energia/ estado específico desse momento, outras vezes passo pela situação até ao ponto em que ela atinge o seu clímax, mantendo apenas o tempo em que o consigo suster, passando para a Ação seguinte antes de desfalecer. Nem sempre resulta. Mas de alguma maneira é uma forma de manter verdadeiro cada momento por oposição a procurar a qualquer custo manter a estrutura apenas pela forma, ou seja, manter a estrutura, mas simultaneamente manter o momento sincero, de alguma forma único e irrepetível, sem entrar nalgum tipo de caos narcísico-emocional. Penso que foi a primeira vez depois do tempo em cena deste trabalho, que disse realmente o texto, mantendo a memória das ações corporais, e deixando os impulsos do corpo reagirem naturalmente. No outro dia falava com o Hugo sobre o tempo diferente de dizer o texto sem o movimento do corpo, sendo menor, e lembro-me de ele comentar que em muitos momentos as ações corporais entravam em contradição com as ações textuais. Na altura não foi claro a que é que ele se referia, pensava nas oposições de energia e direções entre elas, e mais uma vez na forma, naquilo que os outros leem. Embora intuísse sobre as diferentes estruturas presentes no trabalho, não me era claro até que ponto eram independentes, mesmo que completando-se. Nesta sessão o texto era e aqueles para quem o dizia estavam lá,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 25 13/04/26 15:22

I'm asking what is to compose, how to find the essential meaning of composing in performance, from the planes where chaos is confronted?

To advance and support my question I call into this text two major painters that exemplify the process of plunging into chaos in order to compose, create, do, both in a very different and personal manner, as it always has to be when it comes to chaos, but both somehow dialoguing from within the heart of chaos in their processes of achieving.

The first one is Jackson Pollock and his dripping painting technique:

> *I don't work from drawings or color sketches my painting is direct, I usually paint on the floor, I enjoy working on large canvas, I feel more at home, more at ease in a big area, having the canvas on the floor I fell near, more a part of the painting, this way I can walk around it, work from all four sides and be in the painting, similar to the Indian sand painters of the west, sometimes I use a brush but often prefer using a stick, sometimes I poor the paint straight out of the can, I like to use a dripping fuelled paint, I also use sand, broken glass, string. The method painting is a natural growth out of the need, I want to express my feelings rather than illustrate them, and technique is just a means of arriving at a statement. When I'm painting I have a general notion as to where I'm about, I can control the flow of the paint, there's no accident just as there is no beginning and no end, sometimes I lose the painting but I have no fear of changes, of destroying the image because a painting as a life of its own, I try to let it leave.* (in *Jackson Pollock 51*, 1951 film directed by Hans Namuth and Paul Falkenberg)

The way Pollock was working is known now as action painting and was inserted in "abstract expressionism". Before him, it did not exist. One of the most fascinating characteristics in his way of painting to be stressed here, was the use of the entire body at once, moving around the four sides of the canvas/floor, throwing the ink to the canvas/floor in a wildly energetic manner, becoming at the same time the maker and the habitant of his paintings, delving into chaos as a place coming from the painting, a place he is diving into, diving towards, not the

exceto nos momentos menos seguros, em que não concretizava uma presença específica e perdia a concentração forçando um pouco a situação para não o deixar não acontecer. O que constitui uma nota de atenção para ir mais fundo em cada momento do texto e da estrutura de forma a realmente poder conhecê-la, e que era o trabalho que estava a fazer durante aquele mês com possibilidade de espectador. Há vários tipos de presenças neste texto. Há uma que está lá desde o início e que é principalmente aquele que escuta – ocupa o mesmo nível do espaço que eu. Existem duas presenças específicas e constantes ao longo da peça: aquele que está em cima e que desce no final, mas que não é o pai, nem é Deus, algo temido e simultaneamente desejado; aquela que está em baixo, que é a Mãe, não em sentido mundano, mas no sentido em que é origem, princípio, ventre, omnisciente, cuja presença se marca pela ausência e inacessibilidade – ela é terra. Há um homem que está morto e que é o amado, também marca a sua presença pela ausência. Por ausência refiro-me aqueles que já estiveram presentes neste espaço/tempo específico e saíram definitivamente, e cuja presença esporádica marca exatamente esta condição de não retorno, de impossibilidade de permanência, o que significa que não são uma recordação, mas antes uma invocação no espaço. Há a "Lilith", a quem nenhum segredo é permitido, nenhum refúgio concedido. Há os velhos. Há o papa pedófilo e bêbado, a mama fraca e saco de porrada, o mano carrasco e amante, os caramelos do teatro e da vida. Existem mais algumas presenças mas são de outro tipo, diria que do mesmo tipo que os da história pessoal, se pensarmos a mesma como simultaneamente o lugar de ficção, como por exemplo: Ícaro, o profeta dos jornais, os cães, os cavalos, Prometeu, os pássaros amarelados, as toupeiras, as cobras, os negros, as aranhas, a rapariga dos tacões, o bêbado a tropeçar, a criança a gatinhar, as mães, os homens, as raparigas nas janelas, etc… Ficção não é uma boa palavra, antes presenças específicas de um espaço limitado. No espaço em que o ABBADON acontece todas estas presenças se manifestam, mas em tempos diferentes, com propósitos diferentes, usando como metáfora uma peça de grupo, nem todas estão simultaneamente em cena, algumas estão sempre presentes intervindo em alguns momentos, outras aparecem em momentos específicos e desaparecem, umas para nunca mais voltarem àquele espaço, outras reincidentes. E há uma que é só silêncio, presença e constância. Tal como numa peça há que estar atento a todos e a tudo reagindo aos impulsos das várias presenças. Se por algum motivo me fixo em determinada presença e esqueço

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 26 13/04/26 15:22

canvas/floor, but the painting being formed and made. Descriptions of him painting say that:

a) he would start looking at the empty canvas in complete silence
b) suddenly and unpredictably he would pick his stick or brush
c) started slowly throwing ink to the canvas
d) his body started to be more and more engaged
e) his movements, slow at first, gradually became faster and more dance like
f) keeping a level of attention and activity not normal he decided it was "it".

What is highly relevant in the above is his state and level of concentration, of nothing else matters, putting all his attention, energy and dedication into the act of painting, each gesture, action, thought, contributing to the same goal without goal. For him the notion of accident does not exist, because there is no right or wrong beforehand, there is not even a place for judgments of such order in his process of painting. When Pollock says "my painting is direct", I translate this connecting with my own experience of work in studio, of "composition" as: when you start working you are in a state of "ready, fire, aim" (even faster than the usual "ready, aim, fire!"), constantly dealing with that precise moment, where it is necessary to always

dig into myself in order to act in the precise stand point of the present moment, solving the problem of having to create problems, not being the least of them the fact that improvisation often appeals to lack of structure, to lack of remembering,

by the words of Hugo Calhim Cristóvão in his text *Ex-Nihilo-Improvisation*.

Most of the finest paintings of Jackson Pollock have the following characteristics present in them, in the end: they display the properties of mathematical fractals (in itself a miracle of composition), they do not give rise to positive or negative areas (the same), there is no "inside or outside" and the lines or the space through which they move do not describe specific shapes or figures, whether "abstract" or "representational". He has been able, with his slight change, to free the gesture of painting lines from its primordial historical function, the representational one (as in traditional drawing), instead opening the space to n-dimensional possible sensations and interpretations

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

as outras surgem então os momentos forçados, ou seja, cai-se porque não se deu a deixa para o companheiro de contracena entrar e ficamos a falar sozinhos. O problema dos tempos em que o corpo fala consiste exatamente em concretizar a presença específica do seu interlocutor e desenvolver a relação entre os dois, e a dificuldade reside em descobrir qual é exatamente, pois estes momentos foram construídos como um diálogo com a presença específica de cada espectador no espaço, mas com algo que estando em cada um era o mesmo para todos, e por isso a intenção/movimento/tensão se repetia todos os dias. Em tudo tem de haver equilíbrio, descobrir as várias estruturas e deixar que elas se confrontem, não afunilar a conduta ao que já se sabe, mas antes aprofundar, e estranhamente simplificar conhecendo cada vez mais profundamente, cada um dos momentos. Desta forma encontrar o como explorar meditativamente o texto/estrutura sem contar tempos, nem indo só pelas formas, até que este repita o mesmo tempo em que acontece no espaço com todos os elementos (Hoje durou menos dez minutos – tempo normal 1h15m).

Notas: rever o texto todo, verificar correta pronunciação de algumas palavras, ter cuidado com os clichés, não perder respirações, não deixar cair o final das frases, nem marcar pomposamente determinadas palavras no sentido de acentuar o seu sentido. Estar mais atenta às diferentes vozes que aparecem no texto e ir integrando-as. Controlar a forma como a emoção se manifesta não deixar que se antecipe, ou atrase, ou extrapole o momento. Não gritar o texto. Usar a voz de dentro, não a da garganta. A partir de um determinado momento já não conseguia ficar quieta, uma imobilidade rígida não é necessária, no entanto movimentos a mais são como respirações perdidas, lugares onde a concentração, presença e energia se escapam. Comedimento recomenda-se.

Há ainda outras observações, como mais choro, menos riso, mais calor menos calor, corpo a tremer, coxas, garganta a sufocar, mas enfim são aquilo que é próprio à estrutura a manifestar-se, ao corpo na estrutura, mais dentro ou menos dentro. Nenhuma imagem, nenhuma fantasia… não há lugar para devaneios...

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 27 13/04/26 15:22

of his paintings. Commenting on the way one should look to his paintings, Pollock said:

> *...look passively and try to receive what the painting has to offer and not bring a subject matter or preconceived idea of what they are to be looking for.*

In order to fully achieve this effect, of reception in chaos as the composition had been in chaos Pollock started to give numbers as titles to his paintings, saying that as numbers are neutral, they make viewers look at the picture for what it is – pure painting being painted. By this way of painting, Pollock´s "slight changes", one after the other, mate with unpredictability and he deals with the chaotic, using it, going beyond the visible and the known, using the flux of the unexpected, creating forms that I believe are also unknown to him until they have been danced in ink.

In *Chaos, Territory, Art* by Elizabeth Grosz:

> *Here, instead of being directed through codification, chaos is "deployed to a maximum", spread throughout the work itself, cramming every inch of the painted field. Painting comes as close as it possibly can to falling into chaos. Instead of the optical or geological frame, the tactile, the haptic dominates. The pattern is no longer discernible, all standard frames of reference (top/bottom, figure/ground) are subverted. Thus the eye is confused, for it functions at the mercy of the chaotic or random movements of the hand (and the body as a whole).*

Now concerning Francis Bacon, the second painter I wish to call into this essay, I'm particularly fascinated by his chaotic dealing of the human body, reframing parts as wholes in a constant un-forming of the figure, easily identified as grotesque, often horrific and beastly, emerging representations of the acidity of chaos to the geometrical hierarchy of the figure, and of identity. Treating specific body parts like the head, the mouth, the shoulders, the ribs, the knee, the foot, the neck, an eye, the mouth, a specific body position, Bacon has the ability to, by a process of isolation, of parts that are no longer determined to fixing the shape and coherence of the whole, to disfigure these body parts into extreme and excess up to a point where no original source remains recognized as an univocal "reference", blurring interpretations into becoming others: coming out of the canvas frame, invading the space,

SOLOS

31 de dezembro de 2007

Todo o dia pela rua a dizer o texto, a escrever o texto, a desenhar, a dizer o texto, exatamente sem ter planeado às doze badaladas que marcaram o começo do novo ano disse, com olhar no céu, parando apenas nesse momento, a olhar para cima no meio de milhares de pessoas as últimas palavras do texto... e de repente foi como se algo me tivesse trazido àquele momento, sozinha entre milhares de pessoas com desejos de que no novo ano tenham milhares de coisas diferentes, mas tão parecidas, e por segundo o meu coração esvaziou-se, o meu pensamento silenciou-se e percebi entre lágrimas: Amo a vida e a minha prece é simples: Solta-me o cabelo!

São muitos os episódios que resvalam à minha frente, incontáveis, e o desespero não é meu, mas de todos, porque é do tempo que trata de tudo o que aconteceu a todos e a cada um. Dentro da nossa carne onde guardamos sofrimentos, mas também luz, ar, éter, eternidade. Quantas vezes mais… todas as vezes necessárias…e todas as vezes são necessárias.

07 de fevereiro de 2009

É um grito e uma sucessão de gritos feitos de desespero por um silêncio impossível de cortar, onde todas as palavras são necessárias e nenhuma suficiente, nunca.

É um movimento de eterno retorno, uma entrada e uma saída que se repetem como um pesadelo e um sonho.

É uma oração e uma praga.

É memória. Memória de ontem do pai bêbado a arfar fodendo a mãe calada depois de uma sessão de porrada, dos seus dentes a ranger dentro da boca fechada, das noites a dormir ao relento debaixo de tetos de casas em construção.

É raiva contra tanta mentira, tanto ódio, hipocrisia, falsidade, contra si mesma. Raiva com amor, um amor estranho por todos aqueles contra quem grita, um amor pela essência, pelo que esta além deles dentro deles, e que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 28 13/04/26 15:22

gaining life and force of itself, becoming true identities of perceptual distortion, chaotic inducers for the viewer who witnesses their growth towards the eye.

Particularly interesting to note – one does not approach chaos without a plan – is that in his researches and before starting to paint Bacon would focus himself in the observation of very scientific descriptive photography, as pictures of the mouth in a dentist situation for example, in order to be able to study in detail a human body part before launching it in the chaotic framing of corrosion. As such, he spent considerable time examining photos of boxers, studying in this particular case the distortions that extreme actions and sensations cause in the "normal" shape of a specific body part. Also, the well-known Muybridges' photos were a source of great inspiration for Bacon's work. This pre-emersion on the analysis of the descriptive was a method of incorporation of the real, until it became unconscious enough to survive the confrontation with chaos without totally losing itself in the process. We can clearly witness here a strategy executed with rigor, method, and persistence, in order to defeat/ dialogue with chaos and subsequently abstract from it specific qualities, affects and precepts, enabling Bacon to paint and create visions of metamorphic bodies in a constant dynamic inner movement of flesh, as if all was a reverberating nervous system. Deleuze describes it:

> *Bacon's greatness lies in his ability to capture, as no one else does, three sorts of forces: the systolic forces of isolation (those forces Bacon makes visible in his washed-out fields of color, in the ways in which these fields or platforms, geometrical figures isolate and bound a figure), the diastolic forces of deformation (those forces that press the body to earth, to crumple or slide over itself, where the body is in the process of becoming something else, a bird-umbrella, a piece of meat); and forces of dissipation (those forces in which the figure fades to leave only the smile, only the scream), all of them forces that separate, press down on, and fade back into the abyss of chaos from which they were extracted. Art here is the production of meat-sensations as the expression of forces of isolation, deformation, and dissipation.* (in *Chaos, Territory, Art* by Elizabeth Grosz).

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

por ser tão estranho talvez seja mesmo isso, amor.

É puta e mulher que gosta de levar porrada, ser fodida de todas as maneiras, que chora e ri ao mesmo tempo o tempo todo. Mulher indefesa, saco de porrada. Mulher poder, saco de porrada. Mulher vendida, saco de porrada. Mulher criança, saco de porrada. Nem sempre mulher sem sempre saco de porrada.

É lembrança longínqua de um tempo antes deste tempo finito do corpo. Conhece-se e lembra-se um antes, que é antes apenas porque não parece ser possível agora. Onde a Mãe habita como rainha meretriz um trono nas profundezes da terra em convulsões de fogo e de lá olha os seus filhos lançados, sorrindo do seu desespero, à espera imóvel, de pernas abertas, quente e sorrindo, passível, à espera, indiferente à queda ou à ascensão. Onde o outro que é Pai, é apenas força, invisível opressão, gravidade que age para enterrar mais fundo cada um dos seus minúsculos seres observados. Passível e indiferente. Não espera, promete para não cumprir, sendo a falsidade o que se crê só para retirar força da crença.

É luta. Lembrança das ruas da cidade, de cada um dos cantos e pessoas. Olhar sedento de quem recusa essa silenciosa intromissão a que todos se entregam com a aparência de um direito inerente e conquistado, uma perniciosa invasão para calar as vozes.

É revolta. Dor, dor com prazer, com ódio, dor enraizada no fundo do corpo que circula no sangue.

É solidão. Solidão de quem foi abandonado. Solidão de quem parte. Solidão de quem confessa. Solidão necessária. Nunca ausente. Presente num diálogo que se instala com cada um dos mencionados e os que falta mencionar, e simultaneamente uma estranha declaração de verdade a ti. Tu a quem por mais que queria não consigo ir além de te referir, sem poder nomear, dirigindo-me diretamente a ti, com quem falo constantemente, cuja presença nunca está ausente, mas que por vezes esqueço. Tu, companheiro invisível, que às vezes abandono e que nunca neste longo processo fui capaz de descrever, cuja forma desconheço, apenas o simples conhecimento da tua presença.

É memória dos homens cinzentos, os velhos que saem do mar e vagueiam na areia da praia, na hora sem luz, nem de dia nem de noite, de um mar que não é água.

São todos e tantos episódios, nunca exatamente os mesmos que se sucedem como se por momentos a vida toda

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 29 13/04/26 15:22

What does it mean then, to conclude this essay, to compose from and within Chaos as an "inevitable" tool in the field of dance/performance? What is the Chaos within composition, the Silence within the composition, even the thought of the Chaotic within composition? A danced conjunction of these three elements: Thought, Silence, Chaos, in the act and in the gesture of constant slight changes.

With silence we can perceive and sense the world (of chaos) in its magnifying vividness, in chaos we are un-created, transformed, turned around, traversed, defeated, fears and unconscious desires seeing the light (being made as light from darkness) shaping into impregnated sensations that themselves vibrate because they contract vibrations, with thought we can precise our plan of action and composition synthesizing and thus contextualizing our dance as a tool to experience the "inevitable" tool that chaos is. The three are inseparable allies, constantly working together, destroying themselves together, complementing and provoking one another in order to compose and achieve what is always born a-new: meaning. A metaphor could be stressed with the concepts mentioned in the beginning of this essay: sky, earth and the creative tension in-between them. Composition implies polemics, tension, crisis, conflict, rhythm, a genetic form being formed. There's no composition without breaking trough "something", breaking through the forms, destroying through the forms, composing through the forms. For this, Chaos is "inevitable". Conflict and crisis are immanent to the act of composition, the panic sensation that is felt when facing the monstrous eyes of chaos, panic that something will happen or nothing at all will happen, not only a fear sensation but more a sensation as if time had stopped (frozen instant out of linear time), in which if one persists sharpening the implication in the event that is taking place "something" is definitely going to appear, and continue to appear through "appearances". Composition implies endless resolution of tensions, elements are placed, moved, changed in order, relations are renewed, never ceasing to be created growing in complexity in an infinite and indefinite movement towards "that is it". Composition is organizing the time in which you inscribe your choices, including or excluding, choosing, dealing with restriction, pressure, from time to instants out of time, yet instants that are timed.

SOLOS

chovesse em memória, não a vida individual, mas a de todos os seres, todos os momentos transformados em correntes que resvalam perante os olhos.

É esta imensidão de conhecimento impalpável que nos esmaga.

É um grito de desespero pela vida. Uma prece lançada à terra, aos pássaros, aos cães, ao vento, para que esperem, para que mostrem o caminho onde se seja apenas corpo, porque se volta sempre à terra de uma maneira ou de outra.

É silêncio no meio do caos.

É morte, morte de hoje, morte que volta. É vida num acto de mergulho e morte feito em alegre presença. Um abismo negro debaixo dos pés sem asas para voar.

É dádiva e abandono num acto que se confunde com tortura apenas porque é inconcebível uma confissão total.

E no meio disto tudo é tornar o impossível presente, e a cada murro dado, a cada queda, a cada lágrima, cada gota de sangue presa, dar ainda o resto para ser amarrado, fodido, despejado, cuspido, vendido, esquecido, sujo, e mesmo assim com alegria sorrir, amar a vida e soltar o cabelo!

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 30 13/04/26 15:22

In the book theories and documents of Contemporary art we can read:

No wonder the artist is constantly placing and displacing, relating and rupturing relations; his task is to find a complex of qualities whose feeling is just right – veering toward the unknown and chaos, yet ordered and related in order to be apprehended. (in Robert Motherwell, *Beyond the Aesthetic*, 1946).

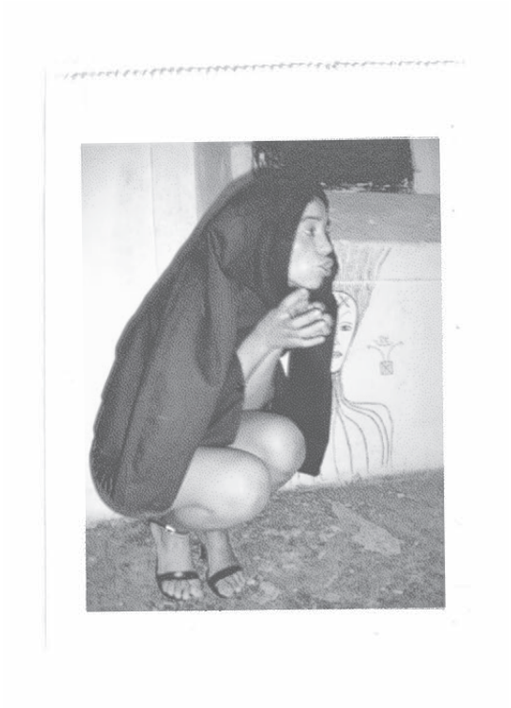
The conceptual metaphor (and alive feeling) of chaos generates understanding on how and why chaos is an "inevitable" tool for composition in performance arts, going through a process that is non-linear and dynamic, chaos theory is about the complex, the webs, the negotiations as well the compositions of daily studio practice. The Chaos of chaos theory is about coherent contradictions that create meaning. Order emerging from chaos in an unpredictable way, and yet "comprehensible", born a-new as it happens in some exceptional works of art.

As Deleuze & Guatarri affirm:

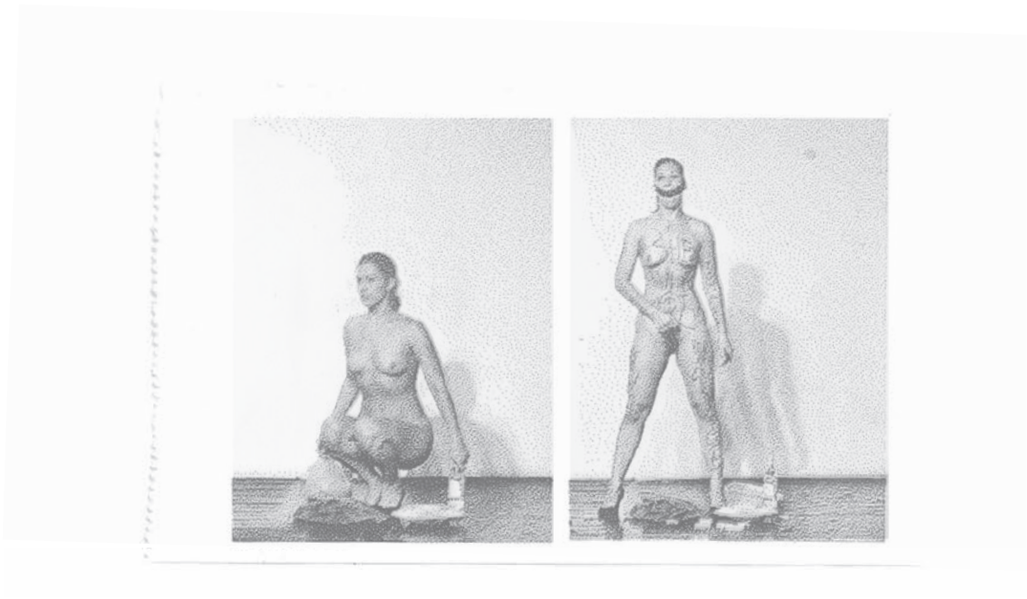
Art indeed struggles with chaos, but it does so in order to bring forth a vision that illuminates it for an instant, a Sensation. (in *What Is Philosophy?*)

Chaos is the land, as Hesiod well knew, art is one lamp in the land, there are others, a match in blindness, composition is the path of feet walking through the land from within the land, blazing instant trails via timed instants out of time.

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.



NUISIS2025 publicacao final V2.indd 31 13/04/26 15:22



SOLOS

Descrição sucinta das acções

OIhar

Olhar em frente, cima 45º, maxilar relaxado, pernas flectidas e entreabertas, braços relaxados, em desequilíbrio para a frente, «um momento antes de começar». Entre momentos. Momento de fazer descer a energia, concentrar tudo num mesmo lugar, no centro, dirigindo para fora, focando.

Descrever o chão com os pés

Saída: Em simultâneo: passo longo em diagonal esquerda, tronco para trás, pélvis para frente e cima, cabeça para trás, olhar tecto. Centro baixo.
Continuação: mantendo sempre a postura, cada passo descreve o chão, descrever igual a descobrir o chão com os pés.
Sem barulho, com leveza mantendo um contacto com o chão simultaneamente com o céu, algo em cima que desce.
Ritmo do movimento: crescente.

Ser puxada por trás

Na mesma postura. Um fio puxa para trás pela cabeça, solta, puxa, solta, puxa, agarra. Movimento para frente e para trás sucessivo, direcção frente, três vezes, diminuindo o espaço que distancia o corpo da "parede" a cada repetição até parar. Entre a resistência e a cedência.

Agarrada

Pernas perpendiculares, entreabertas. Tronco e cabeça alinhados, braços abertos a 30º cima, palmas das mãos abertas e viradas para a frente. Olhar 45º frente além do espaço físico visível. Em desequilíbrio para a frente. Postura activa, agarrada por trás e puxada pela frente.
Variante: fechar os punhos sobre a bengala.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 32 13/04/26 15:22

BibIiography

Antonin Artaud, *Van Gogh O Suicidado da Sociedade*, trans. Aníbal Fernandes, Hiena Editora, Lisboa 1987.

Arkady Plotnitsky, «*Chaosmologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's What is Philosophy?*», in Paragraph 29.2 (2006) 40-56.

Bonnie Lenore Kyburz, «*Meaning Finds a Way: Chaos (Theory) and Composition*», in College English 66.5 (may 2004) 503-523.

Boyan Manchev, *What is Chaos? What is Order? What is Composition?*, Lecture in the frame of MA SODA (HZT), 9 Nov. 2011.

Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art – Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York 2008.

Gilles Deleuze – Felix Guatarri, *What Is Philosophy?*, Columbia University Press, New York 1994.

Henry Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison, Philosophical Library, New York 1946.

Kristine Stiles – Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artist's Writings*, University of California Press, London 1996.

Petra Sabisch, *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, epodium verlag, Munich 2011.

Ralph Abraham – Terence McKenna – Rupert Sheldrake, *Chaos, Creativity, and Cosmic Consciousness*, Park Street Press, Rochester (Vermont) 2001.

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

em termos de posturas

Corpo que se desfaz como geleia

Soltar da teia, resvalando para a direita, em diagonal.
Movimentos do tronco, desfazer a partir de dentro, as mãos acompanham o movimento tentando parar o tronco.
Desfazer em círculos. Parar o desfazer comprimindo. Tentar prender o corpo, agarrando-o enquanto ele cede para o chão.
Movimento resultante de duas forças opostas uma que puxa para baixo (involuntária) e outra que procura parar o movimento no sentido oposto (voluntária).
Postura final: aninhada, comprimida, mãos sobre o tronco/peito, cabeça levantada.
Ritmo: crescente interior, +/– lento exterior.

Descrever o chão

Saída: Em simultâneo: passo longo em diagonal esquerda, tronco para trás, pélvis para frente e cima, cabeça para trás, olhar tecto. Centro baixo.
Continuação: mantendo sempre a postura, cada passo descreve o chão, descrever igual a descobrir o chão com os pés.
Sem barulho, com leveza mantendo um contacto com o chão simultaneamente com o céu, algo em cima que desce.
Ritmo: rápido.

Ouvir o eco dos passos

Passagem da postura anterior para a verticalidade. Cada passo é dado no tempo de escuta do som por ele produzido no solo. Último passo marca a posição no espaço – de frente para a "Lilith" em pé.
Ritmo: lento crescente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 33 13/04/26 15:22

The CrueIty of Creation

Joana von Mayer Trindade

> *There is but one truly serious philosophical problem, and that is suicide. Judging whether life is or is not worth living amounts to answering the fundamental question of philosophy. All the rest – whether or not the world has three dimensions, whether the mind has nine or twelve categories – comes afterward. These are games; one must first answer.*
>
> Albert Camus, The Myth of Sisyphus

> *Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.*
>
> Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus

This critical framing statement positions the work in relation to itself. And it is in itself a position towards. It is a first person perspective, in its present application. Composition and creation, in the concrete, what is such an event? Continued consequences, and continued choices. Dramaturgy is a landscape you are walking on. In the first person, there are no maps, just steps. What is the reference "ZOS (She Will Not Live)" standing for? It is but a title. There is a connection with my two previous "essays" in this MA. There are notes to be followed. But they are not trails. Deep understanding of the subjects in question is, I know it now, impossible without use. The third person,

SOLOS

Subir a vibração

Posição de frente para a "Lilith" em pé.
Bater com o tacão direito no chão. Sentir a vibração do movimento subir dos pés até à coroa, continuando no espaço em sentido ascendente.
Ritmo: acção resposta à anterior, sem hesitações nem pausas, excepto o tempo de escuta, segundos da passagem da vibração. Pausa dinâmica.

Gritar

Num movimento grito dirigido para cima, braços elevados, punhos cerrados. Até ao esgotamento do fôlego, sem perder intensidade, antes cortado no pico. Simultaneamente impedindo que o que ele carrega se escape.
Voltar à verticalidade num movimento dirigindo a energia para o solo com o movimento dos braços para baixo, mãos relaxadas.
Ritmo: rápido. Acção de um instante.

Escutar as cobras

Parada na sequência do movimento anterior. Fazer descer a vibração lançada pelo grito, "recuperá-la". Escutar as cobras debaixo do solo.
Ritmo: paragem de tempo. Interior crescente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 34 13/04/26 15:22

is an extra person, when it comes to use. From where to start? What is an end? What is a beginning? Who draws the line? A performance starts when it starts? Ends when it ends? Is there a way back to the beginning? To dive inside is to lose the way out. There is no out. The only thing I am absolutely sure is: I know more about what it is not, than about what it is. Out there is not here. What it is about, each time I do it and each time I do not do it, it is a different within.

I never know if I will come across and survive. The reason for this is: it is real. It is real and it's a challenge right from the beginning-end of the creative process. It is only alive when it is present. It does not represent. But points beyond its own structure giving an extreme importance to the existence of a specific and rigorous structure. That one, and no other. To name the unnameable? To silence the unspeakable? Only the presence of within the act itself can reveal in full depth what it is about. It is about what it "is", not about "how it is". Presence embodied trough the body gazing away within. Seeing is believing that there is such thing as an eye?

To work is not to be able to be silent. But, it is as well to contain. To be silent until your voice comes out. And from a place where it smells to use your nostrils to breathe it out, just. It is not to sit still, and it is not to do babble. If one keeps still in order to know, one will spill in sleep. «Bring something incomprehensible into the world» (Deleuze – Guattari, 1997), that is one of the purposes.

Maybe "ZOS (She Will Not Live)" is about that and also about the following, if the ethic, the mystic, and the aesthetic are indeed one:

Perversity, pain, love and exaltation. To cross a dark tunnel, or a Nietzschean desert, with wet lips and a lucid mind. Apparently still or in an invitation to trance, I make a claim. I play with a dream to be blood, saliva, sweat and sound. Crossing the desert hand in hand[1].

Crossing the desert hand in hand is a detail of major and definitive importance. It made all the difference on what I know and can do. As much as on what will never be done. I have been working since 2003 in NuIsIs ZoBoP as

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

Andar sobre cobras

Mudança de direcção para a esquerda. Três passos em diagonal, passos longos. Os pés pousam no chão procurando os espaços vazios, em silêncio. Olhar em frente???
Ritmo: externo lento. Interior crescente.

Ser soprada

Movimento de descair para trás proporcionado por força à frente no peito, onde toca o sopro.
Ritmo: exterior rápido. Interior crescente.

Andar no espaço cega

Parada de pés ligeiramente separados na sequência do movimento anterior. Primeiro imobilização total, enquanto os olhos se tornam cegos. Deixar o corpo responder a este estado e reagir, deixando os impulsos tomarem forma em movimentos pequenos. Procurar o estado e não a figura. Segundo: andar para trás, cega, sem usar os braços de forma exagerada, mas tentando tactear o espaço. Dois passos, mudança de direcção, quatro passos, três passos, mudança de direcção, dois passos, mais um que marca a chegada à cadeira, que é tocada pela parte de trás das pernas, ao toque, deixar o corpo cair sobre a cadeira, cedendo o tronco para a frente e para baixo.
Ritmo: crescente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 35 13/04/26 15:22

an **intention to be**. This process of years of research, investigation, and practice, is in direct relation with: "ZOS (She Will Not Live)", presented in December 2012. The thread began with the creation of the NuIsIs ZoBoP group:

1. Extract of my personal diary written during the creative process of ZOS (She Will Not Live), November 2012.

2. By Hugo Calhim Crisóovão, 28 May 2006.

The NuIsIs ZoBoP group is dedicated to the systematic exploration of the most hidden and non usual aspects of the performer´s vocation, through a mixture of extremely intense physical practices and extremely intense inner workings, these latter being mostly related to conscious dwelling in the dreaming process, focusing on the subtle point where neither sleep nor awakeness prevail. The socialized body is asked to stand aside and gradually vanish until the emergence of a non padronized reality is not a mere idle hope but a concrete act invading the ever unfolding present moment. The objective is to achieve real transformation, leaving aside the timely discussion on its effective possibility[2].

The processes of work do not obey to pre-established formulas; but they need a pre-established intention and what can never easily be dealt with: structure as a ladder. If there is playfulness in the ladder, it simply means you are not climbing through it, or that the ladder was one you just made for you while sleeping through it. Vietnamese soldiers used to take their shirts off when going through barbed wire: the shirts would delay them when getting stuck in the barbed wire. The body does not get stuck in barbed wire: it just bleeds. The ladder is structure and it is also a "so what?". «Did you perchance believe that barbed wire is soft?» So, what are the consequences, and what is the choice? So, why does the curiosity still remain? So, what survives? So, what is the game, the child's game? The one to be seriously played, no matter what? And, "so what"? If you want jokes, go and buy a clown doll with your face painted in it. Maybe the doll will survive.

This is achieved with an insatiable curiosity to put aside all kinds of expectations

SOLOS

ABBADON (MonóIogo para uma actriz)

Hugo CaIhim Cristóvão

Tantos episódios resvalam à minha frente enquanto vou descrevendo o chão com os pés que muito pouco,
demasiado pouco, me é dito, e começar é um desespero em que a garganta se emudece e as minhas mãos se crispam em redor da bengala,
que é negra, muito negra, como convém.
Sei que ela tinha dezassete anos
E sob o vestido apresentava um corpo húmido,
como geleia,
Algo que se desfaz sempre um pouco demais quando é tocado.
Mas vou descrevendo o chão com os pés, agora descalços,
Parece-me que o crio quando o eco dos passos cria o tacto, a vibração.
Moram animais debaixo do solo como cobras.
Eu apenas resvalo.
Não sou jovem.
O meu marido morreu sem ver outra vez as nêsperas,
estranho vindo de dezassete anos nus,
tanto que a minha boca se crispava como o pé sobre os arames partidos,
como os vasos.
Quando fugi não sabia disto ainda.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 36 13/04/26 15:22

that often contribute only to restrict and block a real and transformative creative process. But, quid juris, what must survive? Being the performer the one that does not execute another, but executes himself/herself. That, then, can survive. Other, another himself/herself, through the actions accomplished and performed. One of the goals of NuIsIs ZoBoP Group was to achieve/touch the "intimate vocation" of the performer. It is done in love and it is done in fear. One does not know it without knowing it now. No matter what the impulse is, the act born out of it is normally beyond imagination and pointing to an immense liberty. If it is not, all the rest will not live. Or survive. Quid Juris. But. Better to kill yourself, if it doesn't. When working, optimism is a disease. A sickness. There's no real creation without breaking through something. You break through something, destroy it and then compose; conflict and crisis are immanent to the act of creation. «Liberty is an act of cruelty».

In order to achieve the intimate vocation of the performer as a creator, the doer himself is used as a source and as a tool for generating material. Generating real possibilities of metamorphosis, conquering limits from transformation to exposition, exhibition, ecstasy, deviation, revitalization, tantalization, destruction, irateness, mutilation, repetition, obsession, perversion, insistence, resistance, provocation, into madness. Climbing step by step firmly altered but very lucid states of a previously unknown corporeality. Climbing down is not an option. That's life: you have to wash your teeth every morning.

I was asked very specifically: "What is it that you are actually looking at in the moment of performing? Where is the focus of it? Where is your attention? And that has absolutely something to do with what it is quite physically you are looking at". The question of gazing is a very accurate and central question within this solo. I stress and underline that here the secret and the answer to this question is related to the fact of where I'm not looking at. Throughout the whole piece I am looking very precisely to somewhere, something and someone. It is not there though, it is out. Out is not here. I am looking to what I cannot see. But, to look for it, I have to see what I see, people included. It would be hard not to. They are there, and they are many. They are also present. And I have not to seen many and many things that could also be seen, both there, in other directions, and out of there, such as ideas,

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

São doze, meu irmão, são sempre doze os apóstolos debaixo dos nervos do meu crânio.
A entrecortada fala dos negros abrasa-me.
Escuros metem-me medo, como negros na noite à espreita, preto, tão preto como um corvo,
mas vou bebendo e bebendo, cada vez mais porco, mais imundo, metem-me medo os negros,
poder, poder, poder,
Não quero mais que o poder, o ódio.
Não sou jovem.
Não sou velho.
Descia sempre as escadas a correr e por todo o lado a sujidade a marcar-me o chão com os meus passos, quis partir os pés enquanto saltava descalço na minha própria rua,
Porque sempre odiei os pés.
Aniquilava-os com uma pequena serra com a qual desenhava em sangue,
desenhava asas invertidas.
Mas ela tinha dezassete anos.
Ela tinha dezassete anos e não era frágil.
Arrastava-se pelas escadas com arfares de puta gorda em luto por um marido morto e delirava.
Encontro-o sempre ali, anónimo,
Com uma bandeira árabe enrolada à volta do pescoço,
Morrendo de pavor à visão de uma revista pornográfica aberta,
Imune ao álcool que os operários lhe oferecem com crueldade,
À espera da mulher,
despida no meio da rua num arrependimento feito de dores, arrotos,
e uma criança trazida no ventre só por fastio,
nesta pequena rua.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 37 13/04/26 15:22

internal images, sub-texts, characters, things to enact as narratives, emotional memories, given circumstances of an imaginary situation, atmospheres, viewpoints, the "nature of my work", the "problem", the object, the concept, the subject. I only do the play after having washed my teeth. Seeing is believing that there is such thing as an eye? Looking is looking at? The gaze is most of the time a frontal one, it is essentially front to front. What is in front of me most of the time? Not the performance place. In front is the audience, and after the audience much more behind a wall. To the back of me, there is also a wall. So the gaze is beyond walls. But, and this is relevant, the gaze is to a different space, different than the performance place.

I am not interested in mixing public and performance. There is a difference that remains. I see the public. I do not look at the public. The public is there. I am here. We are not friends. We are not brothers. We are not sisters. When the public comes, I am already there and have been there many times. When the public leaves, I will be there again. When the public is not there, I still have things to see, and not to see, and I still have things to look at, to look for. The public is a witness invited. But the public is there, I am here. We are not friends, and we are not brothers and sisters. In most of the works the gaze is absent, abstract, neutral, overreacted or distracted, seducing or alluring. You try to engage the public in a conversation, you focus on the relation, you pickpocket their reactions in order to go on, you even plan lines out as smart, or tragic, or intellectual, or artistic punch lines. You play on the public needs, and yours, of being in the same place, all brothers, friends, sisters, wanting to have fun, to be a part of performance, and you the performer a part of the public. This is a performance, and a solo. The public comes, the public leaves. They are there, I am here. We are different, and we do different things. This is very simple in fact, but mostly forgotten. Both by the public and by the performers. Besides technical notions, you will never understand what I am looking at. You are looking from a different place. What you will understand, or indeed not at all, is what you are looking at. What it is, and how it is, from your place. Not from mine.

This is directly related with the craft of being a performer. And with the vocation that comes with the craft. Each action[3] has many levels of construction with a purpose to achieve at the end a complex score, complex in quantity and in quality.

SOLOS

A rua dos cães,
a rua das poças,
onde os carros não passam mas se imobilizam buzinando até os gritos os calarem pela janela. Ouvem-se raparigas a emitirem mugidos árabes debruçadas na varanda,
o álcool a metamorfosear-lhes o sangue em bolhas de espuma,
leves, fáceis, inconsequentes.
Cá em baixo, apenas homens, nenhum calçado com couro ou arte,
apenas chinelos ou apenas pés descalços.
Vou descrevendo o chão com os pés e ergo os braços, apoio-me numa só perna que treme, atiro uma moeda e vejo-a cair, rolar, girar,
Visualizo a rua calcetada com azulejos brancos, a rua é uma cozinha podre de idosa reformada.
Eram dezassete anos nus e todos a rodeavam de tarde,
cantava trechos de ópera purgados de uma colectânea de natal, imunda.
Puxavam-na pelos cabelos, enchiam-na de bofetadas como um saco negro se abarrota de lixo velho, de destroços e vestígios,
ela cantava por entre lágrimas de orgulho,
toda a sua carne embebida em circunvoluções íntimas,
pesadas como as de um grande mamífero prestes a tombar morto sob o impacto de uma bala, sob o sacrifício de uma carga excessiva,
murchava, murchava e finalmente enrouquecia,
deixavam-na só,
partiam a rir por entre assobios de escárnio como aqueles com que os homens humilham as mulheres. Algo de rude, algo de muito rude, algo demasiado rude.
Atrás das mulheres a perguntar se lhes podia fotografar as meias. Coleccionava meias de mulheres, cuspo solidifi-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 38 13/04/26 15:22

To whom are you doing it for? Against whom? For What? Is it a slow, fast or staccato dynamic? Each gesture/action is fulfilled with meaning and a specific purpose that constitute a real motivation to be accomplished by the performer each time he is performing it. What the public looks at can be a completely different landscape than the one the performer is working with. This intricate construction it is called a play. Not an improvisation: experiment this, experiment that, let us see if they get it, let us catch the mood, the spirit of the audience. That is all very good, sometimes, in its own place, as a preliminary stage. But if that is so, public and performer have not yet found their places. Public comes, public leaves. I wash my teeth every day, and go to the studio, to do my craft, not the public's craft, every day. We are in different places. I do what I do and what I do has to be worthy in itself day by day, with no public strings attached. What does survive?

I have been performing and seeing performances now for 12/15 years. It is more and more difficult to do it. Each time I perform, I always think it will be my last time. Back question in my mind: is it worth it? Well, it must be. Quid Juris. The vocation is, simply put, that it must always be. It is unacceptable when it is not. When it is not, that is not "part of the process". Better to go and do something useful in life if "it is not". I mean, not worthy for the money, for the success, for the friends, for the brothers and the sisters, for the trade, for the conceptual implications of my work, for the relevant theoretical notions underlined, but, for the performer, just me, when the public is out, and when I am here. Performing is a serious business but the "pay" is little. There is an exact physical sensation of being worthy that has to do with craft. No amount of outside attention ever replaces it. That sensation survives. In the beginning it appears to be free of charge, and it appears to be freedom. But it is not. It is a ladder. The ethic and the aesthetic are indeed one. The sensation demands

3. Definition 1: A process or condition of acting or moving, as opposed to rest; the doing of something; exertion of power or force, as when one body acts on another; the effect of power exerted on one body by another; agency; activity; operation; as, the action of heat; a man of action. Definition 2: The event or connected series of events, either real or imaginary, forming the subject of a play, poem, or other composition; the unfolding of the drama of events. Definition 3: Movement; as, the horse has a spirited action. (in: https://www.webster-dictionary.org/definition/Action)

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

cado de mulher, pão mastigado pela empregada do bar. Barrava os seios com Coca-Cola, desvarios de uma ama de leite.
Limito-me a cheirar o ar, cheira a camas lavadas.
Tenho uma tesoura enfiada na boca para não cortar o discurso dos infelizes.
Abbadon. Abbadon. Abbadon.
Estou cansada, dói-me o corpo.
E depois? Estás à espera que eu sofra? Prefiro fazer de macaco, ou de cão.
Então faz, se te dá prazer.
Não quero assim, quero na rua. Estou farto de sanitas. As sanitas fazem-nos mal. Devíamos cagar de pé. Um fertilizante natural.
E a mim, também me queres fertilizar com merda?
Ouvi dizer que o jardim zoológico vai fechar.
Eu queria ser bailarina de pontas.
Mas não gosto de cor de rosa.
Isso é água para lavar as mãos.
Vamos fazer chichi e depois chamamos o padre.
Se queres ser parvo, eu prefiro adoecer.
Deve ser diarreia. Olha como escorre.
Este padre será pedófilo? A mim os pedófilos fazem-me chorar. Tanta ternura... é como abrir uma garrafa antes do tempo.
São uma porcaria estes abre-latas.
Ontem, fodi um bate chapas.
Filha, leva-te a sério! Estás com o período?
Não mãe, estou a ser independente. Os meus pêlos púbicos e a barba do Che, é tudo pêlo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 39 13/04/26 15:22

first a state of urgency, revolt, awareness, emancipation, liberty, rage, discomfort, madness, catastrophic things to one´s ego. Then, it demands being sure that there is no escape, that optimism is a sickness. Then, it demands silence. Then, and finally, most of all, and only after all, within all, it demands continued craft. Just to shut up and do it. If you can not do it, just move on. Leave the building. Or take your shirt off. I am very precisely focusing that I will not live. And I am physically trying to jump out of it. I am trying not to die.
Some of the motivations, and references, that in the genesis of this work had their role as detonators of intention were

Araki's photographs of his wife through the whole process of a terminal illness, in the imagination merged with a variety of flowers hatching, plus tethered bodies suspended in raw sexuality, reptilian dolls that also bring to my mind a photograph of Helmut Newton.

•

Francesca Woodman, who left life too early, and whose photographs I studied.

•

Photography itself, an immediate fascination and hallucination, moments, moments captured, impregnated with detail, rich in life and density, capable of causing flash and insight.

SOLOS

Detesto maricas. O que é peculiar. Porque eu gosto de me peidar.
Um peido para ti. Um peido para mim. É o que está a dar.
Não é justo transformar, por sistema, o pénis em papel higiénico.
Além disso, relaxa muito. Vai relaxando até cagar.
Somos todos pela liberdade. Devemos lutar pelos nossos irmãos.
O meu pai trabalha nos comboios. Parece um boi. Muito grande, o meu pai.
Apanha flores brancas, por entre os carris. Vive rodeado de galinhas.
São muito brancas. Gosta de ovos muito brancos. Pinta-os.
As galinhas rodeiam-lhe a banheira. Ele toma banho de balde com água gelada.
Assim, por cima da cabeça. Ah puta, que frio. Ah, cacareja agora sua cabra.
Comprou um cão, a mamã.
Estou cansada, dói-me o corpo.
Tenho sono, quero dormir.
Quem tem uma cama tem uma língua.
Pendurada no talho, com um carimbo roxo, que mal se vê. Os corpos das vacas parecem humanos. As costelas. Todas flutuam e balançam. Como uma roca de criança.
Fome. Frio. Sede. As túnicas laranjas e o mar espiritual. Homens de cara tatuada. De mastigação lenta, ruminante. Vacas herbívoras no gelo, vegetarianos. Estarão cruas, as batatas?
Não te esqueças do molho. Deita um pouco de queijo, para dar sabor. Já não tenho dentes. Onde está o meu bebé? Dentro da barriga. Da tua? Sei lá. As minhas coxas tremem. Tenho que as mandar parar. Se calhar cuspindo, deixando a baba escorrer. Viva. Que nojo. Que giro.
Sentes como a beringela é consistente? Deve-se sempre apalpar.
O melão esse o mais amarelo possível. Viva.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 40 13/04/26 15:22

•

Witkin and his taste for working with death and decay. Saudek, with those colors, and a woman riding a dog.

•

Two poems of Paul Celan.

•

The character of the elected in the "Rite of Spring": Le Sacre du Printemps by Nijinski.

The poem by Dylan Thomas "Death Shall Have No Dominion."

•

The original text of Une Saison en Enfer of Rimbaud.

•

What is an image?

•

How to deal with transgressive and chaotic states in a structured way?

Framed and unframed body images in conjunction with exposition/exhibition, over exposition/over

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

A casa não tinha nem água nem luz. Terra batida debaixo dos pés. Dar-me-ia prazer, ser violada por um martelo pneumático? O meu corpo, de costas, agachado. Achas que me pareço com ela? Talvez se me tirasses a caca do nariz. O padre está aí a chegar. Flores só para limpar o rabo, como te disse.
A trampa. Fascina-me por debaixo dos carros. É um vestígio, um rasto. O trilho de um animal, reconstruo passos que ignoro, uma lástima. Duas negras agachadas e um poço cor de cal no Alentejo, era água, ou era suor, podia-se cheirar. Enterrava-me nos sentidos. Vi dois gémeos vestidos de encarnado, mas um chorava, o outro estava imóvel. E, sim, acredito em anjos. Acredito.
Ouço-te agora, povoado de mansidão, abraçado em silêncio. Abre a boca, meu animal. Quero mostrar-te a tortura, mas apenas aguardo, cega, cega, para me ver. Falo, sou terna. Vem mais cedo.
Sentes-te alegre, vais morrer inútil. Uma velha a gemer e a gemer, um vaso cheio de pêssegos podres. O púbis da velha, uma colher de mel.
O dia dos últimos dias, dos últimos dias, dos últimos dias, dos últimos dias.
São assim os homens, como discos rachados. Como discos rachados. Como discos rachados.
No Outono ao pé do mar sinto-me linda. Levo as sandálias á boca quando ninguém percebe. Também riem, os cavalos também riem, flancos gordos como chupetas. Bebedeiras e vómitos. Eles dormem.
Encho-lhes o cabelo de açúcar. Onde está a baratinha?
Leite. Cebolas. Cenouras. Bacalhau com natas. Vinho tinto. Sumo de cenoura.
Porque é que os pensos higiénicos são todos azuis?
Duas mãos paralisadas, em gesso. Quebradiças depois. Braços gordos, mãos de osso, dedos rugosos crivados de porcarias, unhas incompletas. Sangue seco. Quando passeava no escuro evitava tropeçar. Brancos lençóis, um relógio de cuco.
Já quiseste ser uma cadela, eu sei. Ladra-me. Despe-te. Para debaixo da mesa. Põe a tua nuca debaixo das minhas solas. Não. Vira-te de frente. Vou atravessar-te a garganta com o tacão. Cala-te. Canta. Murmura. Agora corto-te a

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 41 13/04/26 15:22

exhibition.

•

The actual self and the performance self in the contrast of representation/experience.

Pushing the limits of the body-mind complex in terms of what it is programmed and conditioned to accept as aesthetically pleasing.

•

The point-geometry as a conflagration inductor.

•

What/Who is presence, what/who is the death of presence, what/who is the life of presence.

To sustain the goals mentioned above, I worked within training structures developed within the NuIsIs ZoBoP group: "Thanateros", "Ex-Nihilo-Improvisation" and "Masai" among others. A main aspect of these training structures is to "step around" firmly and steadily, through repetition, towards an intention. Re-petition, if well used, one of the major vehicles of ecstasy, an archaic technique of appropriation both of the spiritual and the energetic elements of an object, or of a person. Considering re-petition not as a simple redoing by imitation of a given form, of what has been first done, but as one step beyond the previous moment, being more and being "better" than its precedent. Training structures were just one of the layers of the work.

SOLOS

língua. Faz de conta que tens cancro.
Eu queria ser bailarina de pontas. Gosto de cor de rosa.
Os velhos não se manifestam. Silenciosos como ossos. Desaparecem. Escondem cuecas borradas no colchão, em vez de notas. Já não querem usar fralda, inconvenientes, incontinentes. Eu sou nova, de pé. Morrem queimados, risos desfeitos. Eu caminho essa coisa da fé.
Espalho as minhas roupas na banheira e deixo a água correr.
Máquinas de lavar olho-as durante horas.
Amarrei um homem ao chuveiro. Gelou durante dias.
Todos os dias choro porque me dá prazer.
Porque nus somos todos iguais, é o que nos dizem. Comemos detergente branco para a loiça. Somos todos de barro. Ainda dormem. Como uma criança gaga. Barro.
Já a viram a esfregar o chão? As pernas grossas como troncos? De sorriso aberto, uma bata verde e chinelos gastos. Olhos mudos e curvados. Um balde sujo onde se recolhem moedas. Casaram-se antes de ela morrer.
Parva.
Estás a falar da tua mãe, a vossa. Quando lhe rasgaste o ventre ainda não eras tu. Raça podre, a raça está podre, o outro dizia. Tremem de medo.
Passam por cima de ti, limpam a carne suja com lenços de seda. Daqueles que se vendem nas tabacarias, mas de seda. Com rendas brancas, delicadas, que o vento anima.
Sons de quê? Diz-me. Tenho medo. As mãos bonitas fazem-me frio. Sempre tive frio. Sonho com carvões ao rubro. Já não estou cá.
O meu quarto está cheio de animais de plástico. Faz-me pensar na humanidade. Posso ser a tua escrava? Enfia-me um vibrador dentado no ânus. Os cínicos têm dentes de ouro, coroas de pérola, falsas placas de diamante, bocas que brilham como faróis, néon branco. O farnel comem-no em pratos de cerâmica antiga. Paneleiros neoliberais na era da susceptibilidade. Todos os que detestam mulheres são paneleiros e cínicos. Preciso de me peidar na tua boca.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 42 13/04/26 15:22

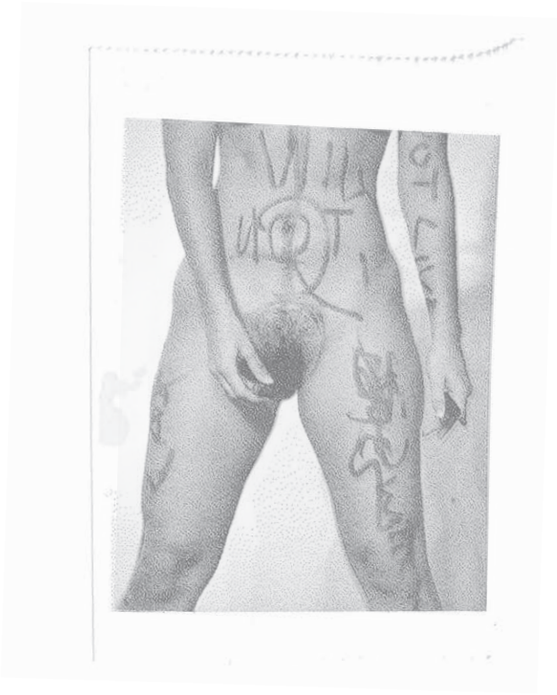
The layer of awakening the body in order to create a specific "predisposition" in the ladder to specific ways of exploring actions, until achieving gradually, in the studio, the final score.

When reflecting on my artistic goals I find deep traces of interdisciplinarity in its praxis. Along with a great need to explore the expressive body, an intense curiosity for the "Human". The irreducible differences incorporated in the subjective and intimate sphere. I concluded a degree in Psychology in the area of Deviant Behavior. My development is itself constituted by a hybrid learning. Driven by an innate curiosity for all that thinks and reflects upon the human being. What is a human, and what is the human in the human. The body-in-action is my elected vehicle for this reflection. The body as a primary point of knowledge intersection. One of the main aspects of Performance Art was to be an interdisciplinary field that drew from various artistic disciplines, reflecting on the surrounding social-political sphere, and in the human. Upon what I call the other sides of desire. Many of the artists of Performance Art were looking for the "other side of desire", looking for an "elixir", for "another" human being. Putting themselves in situations of challenge and risk associated with intensities usually considered abnormal. Looking for an art co-dependent and co-extensive within life, often ritualized and confronted with death and dying. Since I first grew conscious of my "other side of desire" my personal artistic research has been focused on it. Feminine artists such as Marina Abramovic, Karen Finley, Rachel Rosenthal, Anna Halprin, Simone Forti, Annie Sprinkler, Francesca Wodman, Louise Bourgeois, Nan Goldin, Sophie Calle, Ana Mendieta, Gina Pane, Valerie Export, Susan Sontag, and many others, have inspired me until. I am interested to study performance as something that goes all the way back. Long before performance art itself. The search for something essential and intimate, that we only arrive to with a gradual, careful and persistent approach. A border where pulsation and vitality are the guides to make it become real. The sense of an action that you take until it ends you. A struggle between what is alive and what is dead. Endless games between opposite and extreme forces. Differences becoming oppositions. Oppositions becoming contradictions. Where surviving gains full grasp and where there is no in *between*.

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

Estou cansada. Que nojo. Que giro.
As minhas coxas continuam a tremer.
Critica da Razão Pura. Critica da Razão Prática. Ser e Tempo. A República. Hemodiálise cultural para as cabras e para os porcos dos seus filhos. A caserna militar da honra e do saber. Eu tenho filhos, sim.
Acredito nos anjos. De todas sou a mais humilde, a mais inocente puta.
Saltos altos, vestidos curtos e meias de bebé.
Um, dois, três, macaquinho chinês.
Pim, pam, pum, cada bola mata um.
Louvemos o menino Jesus.
E quem fica és mesmo tu.
Batatas, corn flakes, caramelos, borboletas e cenouras.
Vou contar até cem.
O Carlos vai ao meio, o Carlos vai ao meio, o Carlos vai ao meio.
Não, à cabra cega não jogo.
Ó mãe, eu quero o balão mais grande. O balão mais grande é para mim.
Mãe, os touros estão a chegar. Tenho sangue no pipi. Tá tudo sujo.
Dói. Dói muito. Faz festinhas. Tá com dói-dói.
Alecrim, alecrim aos molhos por causa de ti choram os meus olhos.
O pai natal já chegou?
Gostas mais do papá ou da mamã?
Gosto muito de ti.
O amor é mais forte que a morte. O amor é mais forte que a morte.
O amor é verdade. A morte é mentira. O amor é verdade.
O amor é lindo. O amor são os teus seios. O amor é calor.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 43 13/04/26 15:22



SOLOS

A morte é mentira. O amor é verdade. O amor é mais forte que a morte.
O amor é um beijo antes de dormir. O amor és tu. O amor é mentira.
A morte é mentira. É tudo mentira. Não, à cabra cega não jogo mais.
É tudo verdade. Tudo era verdade. Tu eras verdade.
É assim. O amor é sempre sim, só porque sim, sempre assim.
Fazes-me rir, tu. Está calada. A sério? Não acredito.
Foste tu? Jura. Não acredito.
Não. À cabra cega não jogo mais. O padre já veio?
Ao meio vai o Carlos. Ao meio vai o Carlos. Ao meio vai o Carlos.
Vou contar até cem. Pára estúpida, pára. Tenho cócegas. Pára. Dói-me a barriga.
Vou sufocar. Parabéns a você nesta data querida, muitas felicidades,
Muitos anos de vida.
Muitos anos de vida.
Muitos anos de vida.
Vou contar até cem
Sou a rainha do mundo. Sou a noiva de Deus. Deus é o meu macaco. O Demónio come a minha merda de faca e garfo, e lambe-me os pés. Tomo banho no esperma daqueles que se masturbam a pensar em mim. Deus, quando tem sede, cola a boca ao meu sexo, e sorve. Sorve tudo, entre as minhas coxas que tremem. Quando as minhas coxas tremem, Deus vem. Estou a senti-lo. Deus bebe o meu mijo. Deus é o meu tapete. Deus ama-me e eu cavalgo-lhe a cara a rir. Deus ama-me. Eu sou o Dilúvio. A arca de Noé mora no interior das minhas pernas. A arca da aliança é o meu coração. Os dez mandamentos são os meus dez dedos. As minhas mamas são a inveja da Virgem Maria. Fiz sexo oral com a cruz. Cristo é o meu menino.
Tenho meninos, e acredito em anjos. Já corri com um, ao meu lado. Era lindo. Não tinha asas. A minha mãe também não, como a vossa.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 44 13/04/26 15:22

Bibliografia

AAVV, *Mascara: Grotowsky, in Cuaderno Iberoamericano de reflexion sobre Escenologia*, Ano 3 nº 11-12 (1996).

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Paris 1942.

Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art*, Thames & Hudson, London 2002.

Arno Gruen, *A Traição Do Eu*, Assírio & Alvim, Lisboa 1996.

Atonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, Fenda, Lisboa 1996.

Eugene Herrigel, *Zen e a Arte do Tiro com Arco*, Assírio e Alvim, Lisboa 1997.

Eugénio Barba, *A canoa de papel*, Hucitec, São Paulo 1994.

Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 2ª parte, volumes 1, 3 e 4, Editora Trinta e Quatro, Rio de Janeiro 1997.

Jason Douglas, *The Age of Perversion*, Canova Press, London 1969.

Jorge Glusber, *A Arte da Performance*, Editora Perspectiva, São Paulo 1987.

Karen Finley, *A Different Kind of Intimacy*, Thunder's Mouth Press, New York 2000.

Konstantin Stanislavski, *A construção da Personagem*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1989.

Lea Vergine, *Body art and Performance: The Body as Language*, Skira, Milan 2000.

Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2011.

Marina Abramovic, *The Bridge / El Puente*. Consorci De Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 1998.
Michael Chekhov, *Para o Actor*, Martins Fontes, São Paulo 1996.

Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde*, ed. J. Barrento – Y.K. Centeno, Cotovia, Lisboa 1993.

Phelan Peggy, «*A ontologia da performance. Representação sem produção*», in *Revista de Comunicação e linguagens* 24 (1997) 171-202.

Rachel Rosenthal, *Rachel's Brain and Other Storms*, Continuum, London and New York 2001.

Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London and New York 1997.

Revista Colors 47. *Madness / Locura*. Dezembro 01-Janeiro 02.

Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London and New York 2003.

RoseLee Goldberg, *Performance Art*, Thames & Hudson, London 1988.

Suzi Gablik, *Conversations before the End of Time*, Thames and Hudson, New York 1995.

Thomas Richard, *Travailer avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles 1996.

Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, PAJ Publications, New York 1982.

Yoshi Oida, *Le Acteur invisible*, Acts Sud, Arles 1998.

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

O meu corpo é branco e puro. É de mármore. Está ali alguém a correr. Vai depressa. Vai a fugir. Deve ser o Speedy Gonzalez a enrabar o Bip Bip.
Viajava de terra em terra, negro. Pulseiras de couro e um sonho de unificação cultural, pontuado com cigarros roubados, hálito de esgoto, e uma nostalgia de diva. Acordava com o suspiro do alcatrão nos dedos. Mas era euforicamente veloz. Respirava alegria.
Não sei porque me lembro. Corpos hirtos com medo.
Sozinha, agora. Os gordos de banhas caiadas, esses suam todos os dias. O fogão está podre, carregado de cheiros que não saciam. Continuam entranhados como víboras.
Um cão não precisa de ouvir, bastam-lhe os ossos.
E eu canso-me. Entre os oásis os camelos são animais livres. Os donos têm sede.
Cada vez é mais quente o meu tacto. Subtraem-se as saudades e somam-se os afectos.
Nunca apreendi a vestir-me. Só gosto de cobertores enrolados. Com um baton velho, o espelho já não era tão frio.
Nunca olhes para trás.
As pedras. Partem-se pernas a caminhar.
Eis o parasita. Estou à venda. Compra-me para a tua sala de jantar. Arte pobre.
A rua está vazia, quase que me consigo sentir só. Ouve a terra a germinar. Mente-me outra vez. Gosto de mijar para cima do lixo. O vómito é uma rosa sôfrega.
Com açúcar na pele à espera das moscas. Temos todos de contribuir.
Temos todos de pagar. Quem não paga rouba.
Sempre fui submissa. A coragem ganha-se cedendo.
São hipócritas. Quem me olha. Para eles a indiferença. Um copo de iogurte líquido. Serão assadas ou cozidas? A carne humana provoca o cancro.
Cérebros e corações.
É nos jardins de infância que as crianças amadurecem, adubadas como suínos à espera de crescer. A baba dos pais a

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 45 13/04/26 15:22







SOLOS

olear-lhes a inocência.
Debaixo do chão as toupeiras vão amaciando o pavimento. Areia movediça ou lama, um pretexto para as lavandarias.
Body piercing, só com preservativo.
A gordura provoca-me empatia com as baleias.
O oceano é um grande vaso de compota podre. Sinto a raiva a fugir-me, torno-me mole. Daqui a pouco só com uma vassoura.
O padre costumava equilibrar o cálice no dedo mindinho. Cortava as unhas com os dentes e misturava-as na hóstia. A desonestidade é uma mulher no cio. Os carros não bebem só gasolina. Convém ver a água do motor. O calor arrasa os próximos passos, tropeçamos no suor.
Tropeçamos nas roupas que os loucos esquecem no chão antes de tomar banho.
O meu pai vinha-se no ralo da banheira. Eram orgasmos limpos. Mas as galinhas tresandavam a esperma. O meu pai fabricava almofada de penas de galinhas. Eram um sucesso.
As línguas dos paneleiros são pérfidas porque estão habituadas à merda.
Sou uma mulher antiquada, respeito a diferença.
Ninguém nos liberta, a nós. Somos o excesso. O que sobra. Eles existem. Existem. O mal é vermelho e é gentil. O mal é uma matilha de intelectuais passivos. Queridos. Coitados.
Venham cá todos contar-me quem é que vos fez mal.
As minhas coxas já não tremem. Deus dorme o sono dos criadores.
Espasmos. Epilepsia. Mordaças. São os ossos de Lisboa. Compram as sapatilhas em New York e ainda assim cheiram mal dos pés. Impossível suportar as Barbies e os Barbies, tão cheios de si. As cadelas do caminho marítimo para a Índia. Não, ainda não chegou ninguém. Despacha-te. O jardim zoológico? Continua fechado. Os macacos saíram à rua. Devem ter ido ao teatro. Todos os macacos vão ao teatro antes de voltar à jaula. Vão ao quarto de banho e comem bananas. Haja vontade, os macacos gostam de bananas. Sim, amor, eu sei. Os grandes macacões comem a banana misturada com moda. O macacão está na moda como tudo o que está na moda. Produtos dietéticos com nome de pito.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 46 13/04/26 15:22






NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

As arenas abriram. Estamos à espera que fechem. Com elas o medo e o incesto. Pálpebras de chumbo. Já tudo é riso, amargura bela. Como uma rosa exausta. Vou fazer um discurso agora que os meus joelhos choram. Um discurso sem vogais. Sem consoantes. Um grito, uma nuvem azul, uma queda.

Estou a cair, caio. Agarro-me ao medo. Só o medo pára. Porquê? As mães deslizam por escadas de madeira. Era uma rua vulgar, com semáforos. Uma tabacaria de esquina, saiam homens do autocarro. Como luzes á noite, como faróis de nevoeiro. As docas onde se vende o peixe, onde se retalham os despojos.

Ontem chorei a dor nos meus mamilos. Duas agulhas ferozes. Águias a pairar no teu corpo. Era branca a tua garganta. Gagueja outra vez, gagueja sempre. Abres a boca, inspiras. As caixinhas de música que tu e eu. Percebi o desfolhar do amarelo. Bailarinas de fraque, a rodopiar. Olha, o padre. Doce canto, o dos espinhos. Doce canto, muitas mãos cerradas. O riso das minhas irmãs. A barreira de cristal. O termo do meu sonho. O som era mudo. O grito, o flagelo. Aves nocturnas, a relva fresca e verde.

Escapo-me, fujo. Estou nua, no rio. É muito tarde, as mães gastam a voz. O soutien em cima dos lençóis, negro como tu. Berravas na pensão, atrás de morangos fora de época. Como baratas no quintal. Histórias absurdas as que nos comovem. Comoção, as duas moedas coladas nos teus olhos, o valor do dinheiro. Porque os homens não choram, sofrem com os dentes a magoar os lábios. E são os lábios que sangram, nunca o coração. O mundo sustenta-os com pena com saudade. O coração é um músculo.

Mudar era tão fácil. Os campeões, uma demanda surda, a corda vocal do inferno. Os cobardes reinam, tristemente. Os sótãos vazios, os átrios a brilhar, as velas a cair no chão. É a raiva que me acorrenta. Porque os verdadeiros esses mordem. Beijam as feridas com pus, cospem luz. Só os suportamos no escuro. Por isso, se calhar, matamos. Os filhos são os próximos, a máquina é neutra. Como todos os próximos, todos eles são neutros.

A absolvição, essa, aproxima-se. Sopra-me na mão. Tenho frio. Prometeu era belo, a maquilhagem encobre os feios. Encobre os olhos cegos de medo, as bocas cosidas com fio de prata, os braços amarrados em ternura. Em sonhos e em sono.

Sempre algo. Sempre mais. O labirinto sou eu. Repito, não está fora. Fora de mim só a saída. Abro os braços.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 47 13/04/26 15:22






SOLOS

Ícaro, faz-te falta um isqueiro? Fumas? O sol aquece-te? Secas as cuecas ao sol, penduradas no estendal? Bem brancas, lava mais branco. Branco sujo. Percebo.
O coração é um músculo. Estirado. Como uma cadela, ou como lama.
Quatro da manhã, amarrada com raiva a um poste de iluminação. Tremia, a rua estava deserta, a luz ténue, a distância. Corava por um supermercado aberto. Abria a boca num cumprimento agrilhoado, alarve. Mas o deserto, o pequenino oásis dos insectos. O profeta dos jornais, caído no banco molhado, paria impropérios. Amo a chuva.
Sabedoria. Uma almofada vermelha com remendos, o manto de um odor cru.
O cambaleio da urina que murmura, atormenta a árvore, murmura rumores.
Lindo. Excrementos calcificados de cão na fase anal da memoria. Belo. Belo.
Belas as fraldas de montanha com que imaginamos ser belas. Montanhosa cascata onde os porcos aguardam o rebentar das ondas. Onde crescem. Onde envaidecem. Pássaros amarelados, caverna e gruta. Roucos carrocéis de crispação. Aguarda-me.
Aguarda-me. Os cães ladram num limbo construído por pilosidade mal abafada. Aguarda-me.
A chuva brota uma pérola masturbada pela erva. Aguarda-me. O corpo há-de rasar o solo sujo. Como sentes o masturbar das pérolas é sobre a relva. O pranto da chuva. A precipitação, o vício da língua, são a sua força.
Ouçam. Ouçam. Vozes. Ouçam.
Cavalos tumulares adormecem-me a vibração em seda.
Posso amordaçar-te a boca com os meus pêlos púbicos?
Amamenta-me terra para que eu enrubesça de novo.
Lamacenta. Enguias. O bolo da memória verte imprecações contra o presente. Sanciona-o, com gesto de obsceno desfloramento. O estranho ocaso de desvelar a curiosidade por detrás de uma sanita. A delicadeza das unhas que só por preguiça queremos lamber. O acérrimo pressentimento natural de uma nostalgia capaz de impressionar as águias. Últimos gritos à rapina do suor do céu. Sejamos montes de esterco onde a sujidade se ria. O intenso é o dilacerado nu. Em nome do pai, do filho, e da puta que o quis.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 48 13/04/26 15:22





NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.

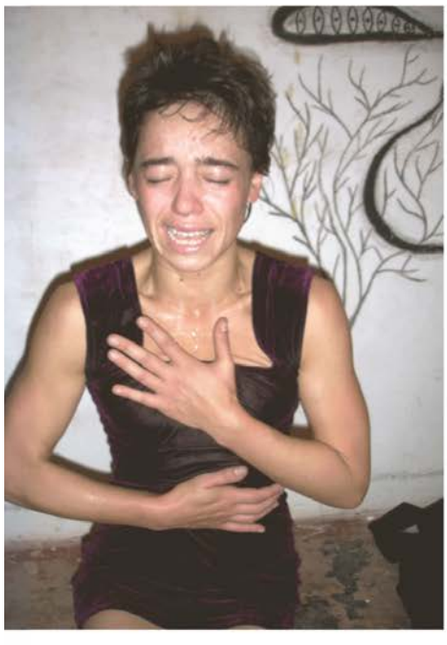
Empalem-me nos pregos da cruz e calem-se.
São três, as mulheres de quem gostavas de ser o escravo. Hoje, são três. Uma que açoita um velho. Fá-lo lamber o chão e arfar ritmicamente como sela. Outra, sob cujas solas um homem de fato jaze como carpete. E como meia. Outra, que carrega, subtil, o tempo em que as avós bordavam camisas. Bordavam cuecas de mineiro. Um passatempo atroz. A carne é o fedor acre e rubro do carvão. Sei sempre tudo, e tenho sempre razão. Sempre. Deus contratou-me para o lugar de Bíblia. Sou uma trabalhadora independente a recibos de vida.
Grunhe, a mulher gorda. Serve o veneno. As crianças comem as gargalhadas dos anéis de noivado. O entardecer dos insectos. Rói-se o futuro da maternidade. O ar das aranhas lamenta-se. As toupeiras fogem do sol. Tropeçam vida. O falo estremece as flores, os nenúfares que a água desliza com um sorriso frio.
Que a minha merda vos cubra, cobardes impotentes. Eu, eu própria, renuncio às sete igrejas. Amo o sol. Branco, demasiado branco e nu. Há coisas que nunca mudam. Um palerma ria. Como as pedras. Hemorróidas podres. Quero o corpo. São os amotinados excrementos da vida o que os deuses choram. São. A raiva sai-me da boca como um peido abafado.
Acabou. Nada como a ternura. Ânus contraído, e gelava, gelava.
Calados em frente a uma planta morta. Uma rapariga cambaleia, de tacões partidos, a atirar a bolsa ao ar. Um homem corre, a abanar a cabeça, as mãos em frente aos olhos. Uma senhora velha apalpa os anéis, a mão em frente aos olhos. Uma criança gatinha á procura de moscas mortas. Um bêbado escova os dentes enquanto tropeça, procura os traços do vomitado de ontem. À luz da lua, Aleluia.
Come-me sem medo porque és tão vulgar.
Amo-te vida e solta-me o cabelo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 49 13/04/26 15:22






SOLOS





NUISIS2025 publicacao final V2.indd 50 13/04/26 15:22







NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.









NUISIS2025 publicacao final V2.indd 51 13/04/26 15:22






SOLOS





NUISIS2025 publicacao final V2.indd 52 13/04/26 15:22





NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.





NUISIS2025 publicacao final V2.indd 53 13/04/26 15:22






SOLOS





NUISIS2025 publicacao final V2.indd 54 13/04/26 15:22





NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.






NUISIS2025 publicacao final V2.indd 55 13/04/26 15:22

Comentários

"Na verdade testemunhou-se uma transubstanciação, tanto mais difícil quanto se trata, não só de um corpo no seu estado de esplendor físico, como ainda feminino, e logo, desde há milénios prisioneiro de um olhar, o masculino. Mas a transubstanciação dá-se. E, naturalmente em ritual, em absoluto silêncio, entrecortado apenas pelo som do seu próprio fabrico."

Carlos Gouveia Melo

"Encore merci et bravo pour ta performance c'était du grand art, digne d'un Jan FABRE, de La RIBOT et bien d'autres..."

Yves Rouleau

SOLOS






NUISIS2025 publicacao final V2.indd 56 13/04/26 15:22

"Je suis très heureux de découvrir la force, l'intensité, l'engagement qui caractérisent ton travail. De la pièce se dégage évidemment une posture particulière, une nécessité de revendication, de faire face, d'un engagement physique et par là elle construit un vocabulaire personnel. J'ai été très impressionné par ta présence, de ce qui se dégage de toi sur scène. Il se produit une grande richesse de lecture, en même temps que des actions impressionnantes."

Jocelyn Cottencin

"Lindíssima na sua pele alva que vai metamorfoseando com molas de madeira, baton vermelho, álcool e uma bata roxa. Ao contrário do título escolhido, eu atrever-me-ia a dizer: She will live, ou she lives e com ela somos transportados ao universo das máscaras. Quantas temos cada um de nós? Todas e mais essa que tirámos para perceber o excelente trabalho de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade."

Ana Clara Guerra Marques

NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.







NUISIS2025 publicacao final V2.indd 57 13/04/26 15:22

Demian (SHE WILL NOT LIVE)

"She Will Not Live", humor negro, nada viverá, posso dizer, um toque de perversidade, de dor, de amor, de exaltação, como atravessar um túnel escuro com os lábios húmidos e a mente lúcida? sem escorregar, numa exposição ora aparentemente imóvel, ora num convite ao transe feminino. Sou eu mas sou outra, uma intérprete em palco, como um feiticeiro num círculo de areia, ou uma leoa em estado de contemplação, ou uma serpente em estado de penetração, vibro, tremo absorvo e expiro a alma como num ritual de sacrifício prazeroso, brinco com os limites, os tabus e as fronteiras daquilo que representa ser mulher, sonho em ser mulher e homem num só corpo, num só coração. Cuspo sangue, saliva, suor e som, atravessamos o deserto a dois. Dignidade muita dignidade, como é bom sentir o meu corpo a respirar esta espécie de dignidade, honestidade, magia interna. Meditação das duas gargantas, a serpente que vem do cóccix á boca. O tecido mole em volta da coluna, em volta do esqueleto. Sentadas num banco duas éguas brancas que se pressentem e que juntas começam calmamente a cavalgar a respiração. Doce docemente com gentileza, nunca fechar a boca, é aqui regra de ouro, quem fecha a boca perde a possibilidade de ver o diamante a sair em todo o seu esplendor. O buraco vazio a depressão o buraco cheio de surpresas: o inconsciente, a morte. Pasmado, espasmos, espasmos de teimosia, espasmos de tanta contenção, contenção cerebral, do sistema nervoso. Dor no crânio muito intensa, cozinha de cheiros vários. Teimosia casmurra, não concentração, não ir, não, não, não. Tudo afunilado, não cedo, também não cedes, espias-me pelas costas, olhos de águia, águia casmurra. O pecado, o pecado sai à rua e com ele sai da porta de cada casa uma mulher nua, uma a uma transbordam a praça. Corpos do sexo feminino, peitos que se tocam, braços que se sentem, pulsos que se alimentam, bocas de recorte subtil, peles brancas, brancas como a cal. Porquê? Não quero saber, ou antes observo passivamente o cortejo, observo os gestos, a alma com que cada um preenche o seu gesto, de amor, de raiva, de vaidade, de distracção, de ausência, de horizonte, de timidez, de nervosismo. Como se pode subir e descer as escadas sem tropeçar nos degraus uma só vez sem hesitar, subir e descer, sempre a subir e a descer. As escadarias da livraria, caracol gigante, entontece-me o espírito de coisas boas, apetece-me enton-

SOLOS









NUISIS2025 publicacao final V2.indd 58 13/04/26 15:22

tecer os espíritos de feitiços, muitos feitiços, feitiços desconhecidos, por favor enfeiticem-me a alma! Levem-me ao cemitério e vão-se embora, deixem-me lá sozinha com os meus antepassados, onde estão eles? Quantas mãos se juntaram para agora as minhas existirem, quero vê-las uma a uma a trespassarem-me o olhar. Este ano não me lembro de relâmpagos daqueles que fazem tremer o céu, o mar e a terra. Borboletas, girafas. Formigas, elefantes. Aranhas, leoas. Moscas, mamutes. Cinto preto, meias vermelhas, toda a mulher que se preze deve munir-se de umas meias vermelhas acima do joelho, faz bem á alma, separa as águas, convida ao sim a cada não pronunciado, cruzo as pernas, coloco uma sobre a outra de frente de costas, sou de carne e ossos, mas mais de carne do que de ossos, e ainda bem. Por acaso não desejo trocar de sexo. União. União dos opostos, união dos vários elementos que compõem o todo, união das partículas, união das tensões, união das pretensões, não se pretende, apenas se une, cozer, unir os pontos, unir os pontos soltos de uma folha em branco, traçar um percurso, que esse percurso te leve até ao inferno, ao paraíso, ao bosque, ao vale, á montanha, ao vulcão, ao monte das rosas selvagens com espinhos, ao fundo do mar povoado de peixes informes, ao deserto com uma árvore não se sabe onde mas existe, todo o deserto tem uma árvore e não me digam que não! Sim, sim, sim, sim, lápis vermelho a apontar na minha direcção com tom de sentença, revela, revela-me todos os teus recantos. A chuva cai lá fora intensamente, cá dentro ouso piano, confundem-se, fundem-se um no outro, a natureza é perfeita, o homem é imperfeito, e tenta estupidamente imitar a natureza. Não existem imitações possíveis, eu sei que vou morrer, eu sei que vou morrer, e um dia o dia vai nascer e eu não vou acordar aqui neste mundo, eu sei que vou morrer, esvair-me, o sangue esvai-se, a água corre interminavelmente por dentro da terra, por dentro do corpo, bolha de água, bolha de mulher, bolha de espasmo, parei no tempo, parar no tempo, vou parar o tempo no segundo da minha morte? Corpo pálido, a exalar cheiro, também um dia o meu corpo vai ficar pálido e exalar cheiro… Bolas de sabão, quero um brinquedo para fazer bolas de sabão e cuspi-las para o céu.

Joana von Mayer Trindade

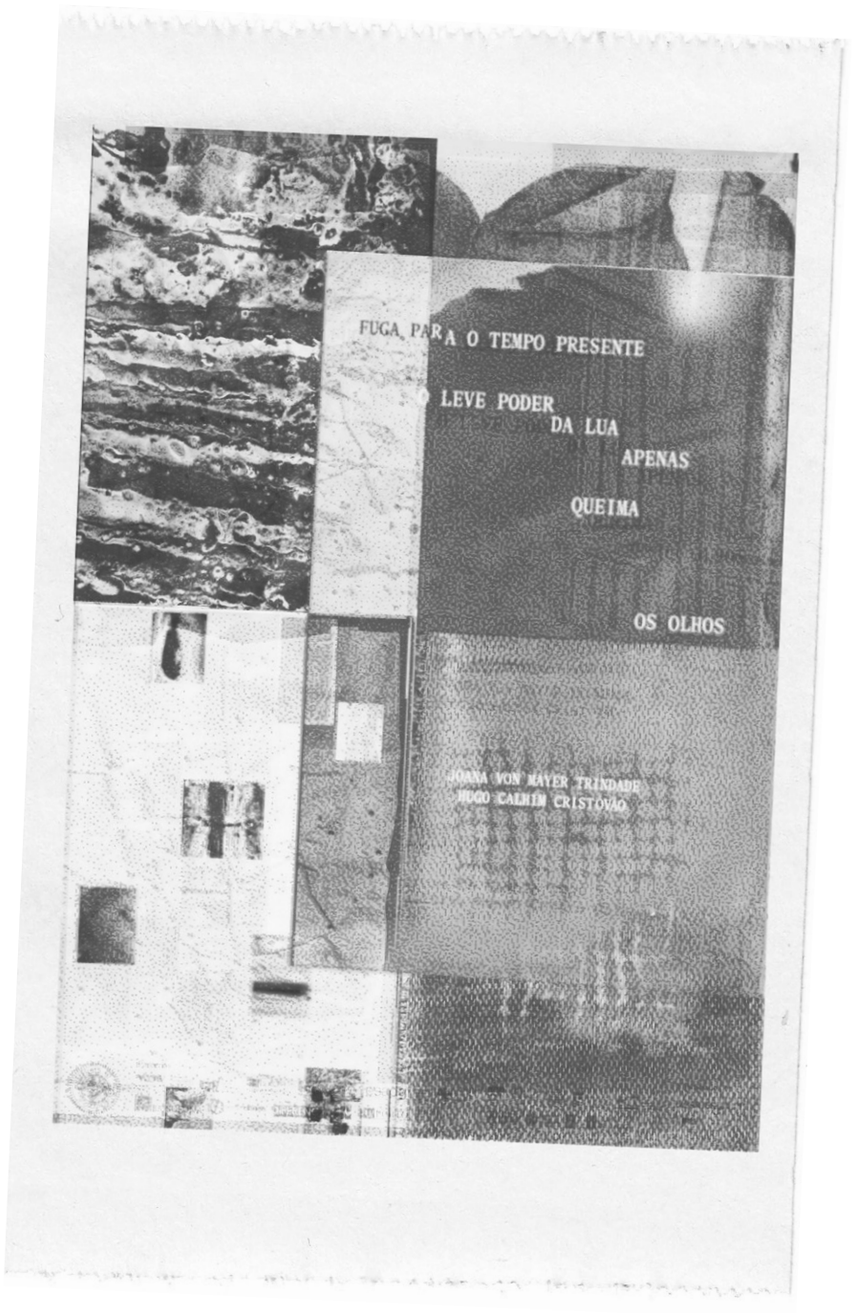
NÃO PRECISAMOS QUE SAIBAM QUEM SOMOS PARA ESTARMOS VIVOS.





NUISIS2025 publicacao final V2.indd 59 13/04/26 15:22

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 60 13/04/26 15:22


FUGA PARA O TEMPO PRESENTE
LEVE PODER
DA LUA
APENAS
QUEIMA
OS OLHOS
JOANA VON MAYER TRINDADE
HUGO CALHIM CRISTOVAO

ÍNDICE

06 Não precisamos que saibam quem somos para estarmos vivos

61 O Tempo Presente

66 Prefácio I
Rui Lopo

70 Prefácio II
Mário João Correia

73 Apresentação do projeto
Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade

77 Seminários de Investigação
Dança e FiIosofia- Entrevistas em Podcast

167 Cenografia e Figurinos
UNT e NuIsIs ZoBoP

175 Cahiers
Divagações em queda Sara Miguelote
Hugo Calhim Cristóvão

185 Conversas Temáticas Interartes e InterdisciplInas

GaIeria
206 Luís Ferreirinha
252 Leonel de Castro
294 João Octávio Peixoto
330 Carlos Gomes
370 Alípio Padilha

427 Abertura
Gustavo Pimenta

429 Dramaturgia deI Cuerpo como Espacio en eI Espacio y como Espacio deI Tiempo
Afonso Becerra de Becerreá

441 Bruxedo dançando com os oIhos postos na Lua
Armando Nascimento Rosa

457 Empatia e Neurónios-espeIho
Carlos Pimenta

463 O MúscuIo da AIma e a ImpossibiIidade de Respirar
Cláudia Marisa

475 AII FooIs Are Assassins
Chris Page

477 A metamorfose siIenciosa que aItera o campo de possibiIidades sem pedir Iicença
Cristina Aguiar

487 Corpo Dançante e Resistência: um Espírito Poiético para o Tempo Presente
Elter Manuel Carlos

495 Artaud, Penrose e uma paImeira entram num bar
Ezequiel Santos

503 Dança e BiofiIia: Todo o chão quer ser fIoresta?
Luís Carlos Vicente Ramos

511 Atenção, meditação e comtempIação em tratados de oração portugueses (sécs. XVI-XVII): HiIarião Brandão (m. 1585), Diogo Monteiro (1561-1634) e ManueI Bernardes (1644-1710)
Mário João Correia

541 A Condição Assimétrica
Nuno Matos Duarte

549 Dançando Debaixo do Arame Farpado. Seguir. Perder-se.
Nuno Meireles

557 Era (uma vez) Um Instante: As Danças dos Tempos no Tempo da Dança
Sofia Vilar Soares

563 Dançar e Ver dançar. Objectos Artísticos ou Suportes Meditativos?
Rui Lopo

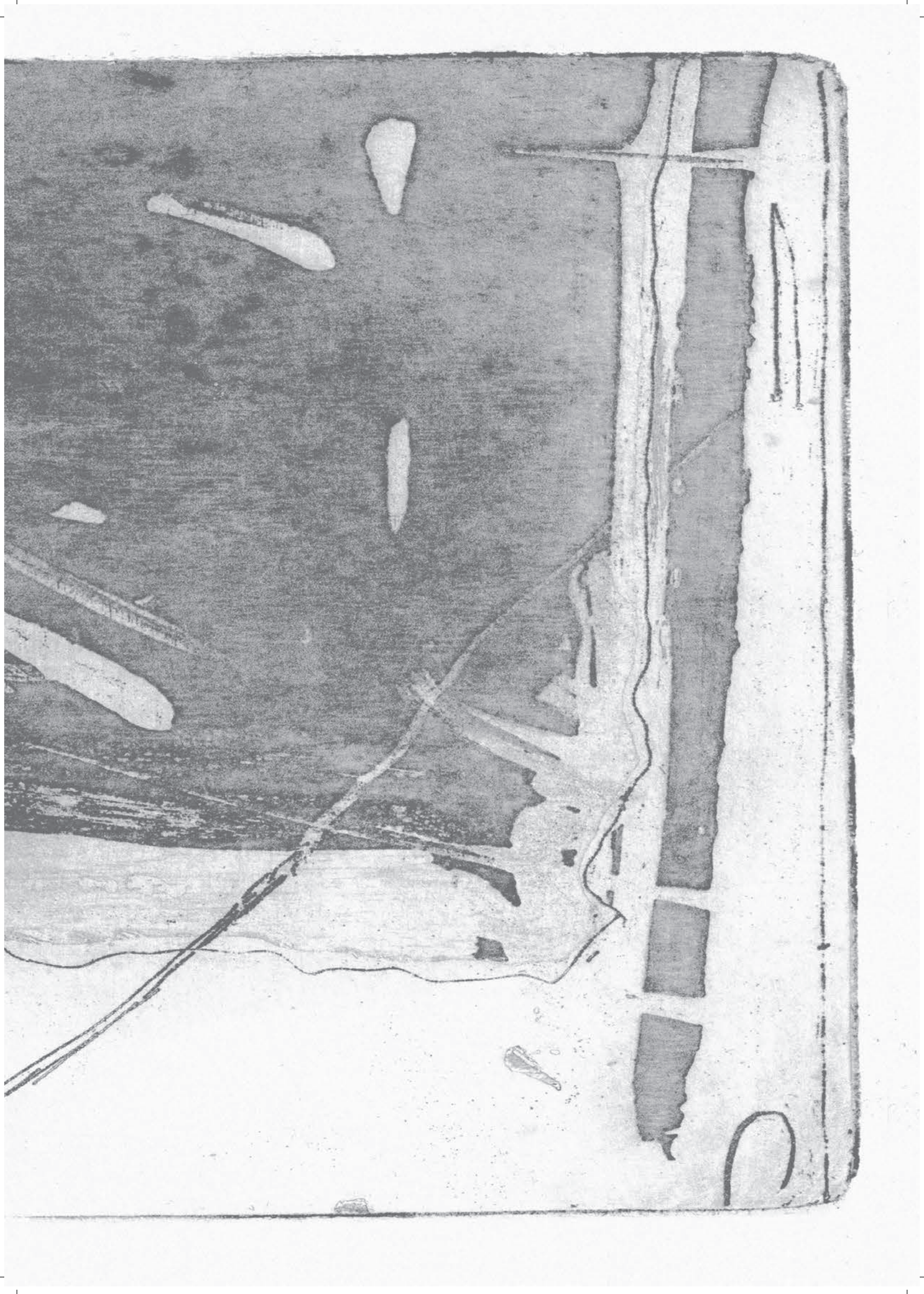
579 Fuga
Joana von Mayer Trindade

582 CronoIogia

586 Biografias

594 Imprensa





PREFÁCIO I

É preciso ter começado a dançar para poder começar

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 66 13/04/26 15:22

Rui Lopo

Prefácio I

a dançar.

É preciso ter começado a dançar para poder começar a dançar. É preciso ter visto esta criação para poder ser constituído como seu espectador possível. É preciso que a criação nos crie.

Parece passar-se com a dança algo semelhante àquilo que se processa na leitura, na interpretação e na escrita do texto filosófico. Um grande texto filosófico só se deixa começar a ler depois de ter sido totalmente lido porque as condições de possibilidade da sua leitura íntegra só estão integralmente reunidas no fim do sempre novo movimento de o ler. Um texto constitui-nos como seu leitor só depois de o termos lido. Só o lemos verdadeiramente pela primeira vez depois de o termos lido já.

Mas houve um dia feito de futuros em que os humanos de algum modo se começaram a dançar e em que se começaram a ler. Será esta dança também um texto?

Antes da dança podemos então imaginar um movimento sem nome que repetia as andanças das estrelas ou os ritmos orgânicos, imitava o que via fora de si ou expressava o que em si sentia? Num exercício de concentração e acolhimento do visto ou de incorporação e abandono ao sentido? É o absurdo contemporâneo que nos leva a pensar nessa destrinça ou separação. Para esse humano primordial que nos criou e que ainda em nós habita talvez fosse o mesmo. O movimento percepcionado como dança ou praticado como tal dá-se muito mais tarde e talvez fosse ainda muito mais do que hoje entendemos como dança, *drama ritual*, como dizia Eudoro de Sousa, ou vivência de um ritmo entendido como *inscrição do infinito no movimento*, como diz José Gil, ecoando uma tradição muito antiga, que Lúcio Pinheiro dos Santos recuperou como *Ritmanálise*, lembre-se.

A criação de Nuisis Zobop deste ano partiu de uma atitude que prosseguirá na próxima época e que é feita destas inseparações, que se dizem melhor como paradoxos do que como argumentos, ainda que totalizantes. Esta peça recupera um tempo em que dança e teatro se não tinham ainda cindido e em que as linguagens usadas não se reduziam aos pósteros discursos. Mas ainda que ecoe esse tempo primordial, esta criação assume múltiplas mediações. E *longo é o caminho até ao imediato*. A evocação de Herberto Helder este ano é significativa: assim como esta dança é feita de muitas danças que a precederam, assumindo uma tradição que se escolhe e nos escolhe, Herberto *ou o poema contínuo* acolheu em si, apropriou e continuou Raul Brandão, o autor de *Húmus* e genial companheiro do nosso Pascoaes, autor de *O Bailado*. Cada autor aqui convocado traz em si miríades. Ainda se sente também a presença de Raul Leal, o visionário pioneiro da performance filosófica entre nós que descobriu dimensões conceptuais nunca antes pressentidas em experiências orgânicas involuntárias e autónomas como a *náusea*, a *vertigem*, o *espasmo* e a *convulsão*. Mas o *corpo que dança* e o *corpo que pensa* não são dois corpos. O corpo acometido dessas moções é o mesmo corpo que produz noções. O corpo que permite o pensamento à solta. Daí que mais

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 67 13/04/26 15:22

uma vez aqui se tenha aberto um espaço raro de teoria e vivência experimental. Pensa-se com o corpo todo e dança-se com o pensamento inteiro. Esta dança inscreve-se na história da filosofia e esta é impensável sem a experiência da dança como o é sem qualquer uma das experiências com que a humanidade se foi humanizando. O que aqui se sugere é que uma filosofia da dança só é possível se a filosofia já estivesse de alguma forma prevista, antecipada ou pré-contida na dança ou em alguma das suas dimensões. Não se trata de uma filosofia do movimento porque toda a filosofia é *do movimento*, nem que seja para o negar. Nem *da linguagem*. Não sabemos o que seria a humanidade antes da linguagem porque só nos concebemos como seres dela dotados. Então não éramos nós antes, se houve um antes da linguagem. Um antes sem linguagem. E da dança?

Mediações.

Convocar aqui o *modernismo* passa por reivindicar o momento em que se alterou o regime da representação e se começou a conceber a própria linguagem como nosso sujeito. Julgamos manejá-la mas é ela que opera em nós. É em torno destas grandes dimensões que Nuisis tem operado. Os gestos que os corpos aqui executam contêm em si todos os gestos do mundo da dança e do mundo exterior à dança. É o mesmo mundo. Neste sentido, há uma dimensão política no gesto de dialogar com o quotidiano num palco que se parece manifestar *fora* do quotidiano. O paradoxo de fugir *para o momento presente* convoca uma reflexão sobre o estatuto do instante actual, ou a experiência do *agora* na actualidade. Atentamos sempre na curiosa semelhança entre a nossa palavra nunca e a palavra latina nunc, que significa "agora". E por vezes somos assaltados pela tentação presentista porque vemos o passado como lastro que nos impede a marcha e o futuro como ameaça que nos assombra. Assim, ansiamos por um dilatado *agora* sem trauma nem temor, sem bagagem nem ansiedade. Mas o *tempo presente* que aqui se assume é de outra espessura. É feito de todas as promessas de humanização futura e de todas as heranças que nos cabem das humanidades transactas. É o imenso património de tentativas de libertação de todas as opressões e o projecto de síntese de todas as desalienações possíveis. E só então se compreende a referência ao *Oriente a oriente do oriente*: não um lugar, mas o espaço infinito de todas as possibilidades. O terceiro incluído de todas as dualidades. *Hic et Nunc*.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 68 13/04/26 15:22



gesto quotidiano como potência

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 70 13/04/26 15:22

Mário João Correia

Prefácio II

Na fuga, o tema foge de uma voz e é reinscrito por outra, e por outra, e por outra, dando corpo ao emaranhado que se vai formando. O tema foge e regressa, foge e regressa, e o ouvido atento sabe onde está em cada momento. Mas o que é fugir para o tempo presente? Habituados a fugir para um passado que, possivelmente, nunca foi, ou para um futuro que, possivelmente, nunca será, somos convidados por este solo da NuIsiS ZoBoP, da autoria de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, incarnado por Sara Miguelote, a fugir para o presente, a abraçar a fragilidade do indireto e do tangencial, com *tremenda doçura humana*, como diria Herberto Helder no poema cujo último verso é a fonte da segunda parte do título: *O leve poder da lua apenas queima os olhos*. Uma fuga materializada também na busca de espaços pouco convencionais para apresentar este solo.

É na mistura entre a *Todesfuge* de Celan, um presente como objeto da fuga ao invés da morte, a fuga como forma musical e *[Há dias em que basta olhar de frente as gárgulas* de Herberto Helder, que um conjunto de pensadores foi lançado, uma vez mais, num exercício de ecos, num equivalente da fuga em pensamento. Cada um com a sua voz, o tema ressurge e dá corpo a este trabalho, mas desenvolve-se por várias linhas melódicas diferentes, ora em consonância, ora em tensão. Por isso, partindo do tema comum, suficientemente impregnado de possibilidades, podemos encontrar nesta publicação reflexões sobre a inscrição dos corpos no espaço, a empatia, o pequeno revolucionária, os estados alterados de consciência, a relação objeto de fruição vs. suporte meditativo, o psoas e a respiração do intérprete, a questão heideggeriana da escuta e a possibilidade de uma efetiva opacidade, poemas, monólogos, de tudo um pouco, mas certamente um exercício contrapontístico em torno de um conjunto de ecos, de conversas e, sobretudo, de uma dança.

E que dança? Há, nesta publicação, um exercício cronístico ou memorial que pode ao menos transportar vislumbres dela a quem não teve a sorte de a presenciar. E, parece-nos, há também um fecho de ciclo, pese embora este solo seja a primeira parte de um díptico. Assim, além do habitual exercício de registo, em fotografia, texto, cartaz, notícia, entrevista, do projeto *Fuga para o tempo presente…*, há também uma revisitação dos pontos de partida daquilo que a NuIsIs ZoBoP foi construindo, em particular a figura do solo. Desde *Abbadon* até à *Fuga*, passando por *ZOS – She Will Not Leave*.

Resta dizer que esta iniciativa resulta de uma frutuosa e já longa colaboração entre a NuIsIs ZoBoP e o grupo de investigação Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, e agradecer a todos os que participaram na publicação por esta *Lenta dança de Deus, na escuridão.*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 71 13/04/26 15:22



Hugo CaIhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade

Apresentação do projeto

Eis a dança. É neste limiar nu, feroz, gentil, que impermanecemos. Na navalha ferida onde se fornece o instante pleno antes de amadurecer. Conjugamos Dança e Filosofia. Só o gesto que escapa, que falha, que sobrevive no auge antes do sentido nascer, carrega em si a potência de tornar grávido o impossível. Dançamos o que sucessivamente está em desaparecimento. O desaparecer que aparece. O que arde na ausência de permanência. O que permanece porque desaparece.

O princípio gerador do fim é Fernando Pessoa: "O Oriente ao Oriente do Oriente". Começamos no outrora e na lonjura. Começamos nas raízes e aranhas que se ramificam como sombras para suar e tecer horizontes fraturados. Paul Celan traz-nos a fuga para a morte e o "limiar", respiração suspensa, apneia de gestos, espaço entre a queda e a criação. Herberto Helder, a "metamorfose", tudo é interminável e contínuo porque tudo se dissolve: "O poema como o sangue, como o fogo, como a voz". Nesse interminável, dançamos.

A impermanência: eis o que nos estrutura. Nishida, da Escola de Quioto: "No verdadeiro ser, o nada não é negação, mas a forma primordial do existir". Tudo vibra, tudo respira, tudo perece. Há a vibração, há a respiração, há o perecer. Heidegger: ser é ser-já-dado ao fim, ao horizonte da finitude, já lançado (*Ser e Tempo*). Simone Weil, lâmina atenta, diz: "A atenção é a forma mais rara e pura de generosidade". E nós estamos atentos. Apenas atentos permanecemos e resistimos à dissolução visível. Benjamin fala do acontecimento como uma faísca na escuridão da história. Kierkegaard fala-nos da vertigem: "É a vertigem da liberdade". Dançamos a vertigem como quem acaricia o andar sobre o arame invisível de um tempo prestes a ruir.

Mas o mundo. O mundo é um poço. Genocídios que se multiplicam como ecos. Guerras e estupidez. Fascismos, velhos e novos, dançam com ditaduras gritos roucos de violência. O desastre climático devora o planeta. Dia a dia alarga o festim. Camadas de crise acumulam as paralizações. Náusea e nojo existencial, ansiedade e insatisfação, doença mental e doença social. Cidades, prisões invisíveis. A identidade fragmentada em estilhaços, em réplicas rígidas e pobres. As correntes invisíveis da exploração e da exclusão apertam o nó.

Dançar é erguer alternativas no centro do podre. Encontrar momentos que escapam ao medo, que vibram no agora, insustentável. Nietzsche recorda e todos repetem: "Deveis ter o caos dentro de vós para dar à luz uma estrela dançante". O caos está aqui, magnífico na sua indiferença aos ritos de salvação. Mas a estrela, frágil, também.

Mergulhamos na fragilidade de que nunca saímos. A temporalidade da dança não é resistência. É persistência. Movimento que resiste ao fim pelo próprio ato de se tornar finalidade. A dança é Ser, já dado ao fracasso, mas insistindo em existir. Heidegger diz: seres-para-a-morte. Herberto Helder responde: "Os mortos não param de nascer no centro do poema". A dança convoca ontologia – o ser lançado no tempo – e meontologia, o estudo do que é ausência, o Nada. Nishida: "No vazio absoluto, não

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 73 13/04/26 15:22

há oposição; apenas o lugar que permite que o ser surja". Heidegger: "O nada não é apenas o oposto do ser, mas é aquilo que dá espaço ao ser". Dançar é isso. Falhar o ser. Transformar a explícita urgência em prática. Procurar o ethos artístico como quem excita a fogo com as mãos nuas uma fuga para o tempo presente.
O presente dança, frágil. Cresce de medos, de temores que devastam o humano. Cresce de fascínios e de sonhos despedaçados. O que foi antes utópico agora escorre pelos dedos, sujos de palavras, sujos de indiferença. Mas a compaixão? A compaixão corre pelo mundo. Foge pelo impermanente, foge pelo fracasso, foge pela perda, foge pelo que se assassina de súbito. Abraça. A geopolítica sorri: genocídios, massacres, destruição. Mas Weil, a lâmina, diz: "Há uma só coisa que importa: aprender a desejar a perdição."
O conflito sempre é. Instante contra Eternidade. Permanência contra Impermanência. Ethos, Pathos, Logos, e o Nada. Dança, improvisação, composição, memória coreográfica – carregam esse combate de rio em rio, de mar em mar. Cada movimento já um vestígio de despedida e um grito de lembrança. Herberto Helder: "Tudo é desmedido, mas o centro é invisível." E Heráclito, dos fragmentos do seu pensamento: "Tudo flui, nada permanece". E ainda: "A guerra é o pai de todas as coisas". Dançar é este combate contínuo, onde cada gesto nasce do que desaparece, onde o corpo impermanece enquanto se transforma. Onde "habitar é estar em trânsito mas com raízes no impossível" (Eduardo Lourenço).
De impermanência em impermanência, a resiliência vibra no presente frágil. Dançar, isso sobra-nos. Porque "A faca não corta o fogo", porque a faca, no momento, transforma nada em ser. Dançar é metamorfose contínua. Metamorfose contínua que recusa o desaparecimento pela imersa fragilidade do aparecer. Porque a presença é trémula e brilha. Porque o gesto frágil que escapa é o que impermanece.

E nós dançamos.

Porque só no movimento recusamos o fim.

E no fim,

eis o movimento.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 74 13/04/26 15:22

Eis a dança.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 75 13/04/26 15:22



SEMINÁRIOS DE INVESTIGAÇÃO

+

ENTREVISTAS EM PODCAST

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 77 13/04/26 15:22

Duas

É pensar uma filosofia que seja

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 78 13/04/26 15:22

Seminários de investigação

1.º Seminário

Hugo CaIhim Cristóvão Em termos de filosofia como em termos de dança há dois âmbitos que devem ser distinguidos. O primeiro intitula-se *Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil*. Este é o projeto de que emanam duas criações. A deste ano chama-se *Fuga para o Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima Os Olhos*. Começando pelo projeto mais geral, a primeira coisa sobre a qual eu gostava que vocês refletissem connosco é esta conjugação entre dança e filosofia.

atividades distintas, duas formas de agir sobre o mundo que são, em princípio, opostas. Uma é discursiva e textual. A outra é, teoricamente, a-verbal, sem texto nem palavra. Como é que podem conjugar-se? O que é uma dança que tenha filosofia, questionamento, procura incessante? Um certo amor e uma certa paixão por uma utópica solução que compreenda tudo? Uma solução para uma totalidade fugidia? Uma procura não de certeza mas antes de uma inteligibilidade? Uma insaciabilidade por respostas que é constitutiva da filosofia? E, ao mesmo tempo, uma certa certeza na procura de que essas respostas não são definitivas. Isto no que diz respeito a uma dança que também seja filosofia. Que também se questione, que procure chegar a uma solução. Por exemplo, quando nós perguntamos aquela famosa questão que é excessivamente repetida – O que é dança? O que é dança? O que é dança? – Existe essa questão, simplesmente, e na realidade existe algo por trás dessa questão que é mais fundamental. Eu pergunto o que é dança porque não sei o que é dança. A uma dada altura, isso é muito claro. Eu não sei, por isso, pergunto. A mesma coisa quando pergunto – O que é o ritmo? – A filosofia tem muitas destas questões gerais. O que é o ser? O que é o ente? O que é o bem? O que é o mal? Isto é constitutivo do pensamento filosófico. Por trás, está basicamente essa convicção de que "eu não sei". Quando a pergunta não é meramente retórica, instrumental ou diletante. Quando a pergunta é uma verdadeira pergunta. O que é, assim, uma filosofia que é dança? Isto não é um pensar sobre uma filosofia da dança, uma filosofia da arte, uma filosofia da experiência estética.

dança. Aquilo que herdamos na filosofia são basicamente textos. Existe uma dimensão oral, mas essa dimensão oral desaparece com o tempo e a filosofia a que nós temos acesso são textos. O que é que na sintaxe, mais do que na semântica de um texto, pode aproximar esse texto filosófico de uma dança? De que maneira é que esse texto usa o ritmo, o vocabulário? O que é que no próprio texto e na própria filosofia tem uma dimensão de dança? Que autores, principalmente autores do pensamento em Portugal, mas fora de Portugal também, permitem a partir da filosofia pensar a dança? Não caindo sempre em Nietzsche, não caindo sempre nessa iteração direta do termo dança citando Nietzsche. Uma filosofia que seja dança. Principalmente, fora do pensamento estético, fora do pensamento antropológico, filosófico e sociológico sobre a dança. Fora daqueles pensamentos que estudam a dança como um fenómeno que já se sabe o

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 79 13/04/26 15:22

que é. Quando já se sabe o que é, eu diria que já não é filosofia. A questão é outra.

Algumas referências: Teixeira de Pascoaes, *O Bailado* e *As Sombras*; Raul Brandão, *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore* (quando os dois amantes morrem e depois aparecem as flores, a árvore recomeça a dançar); Almada Negreiros, indiscutivelmente. De uma forma mais direta ainda, Herberto Helder. Quando chegamos ao Herberto Helder, que é fundamental para esta criação, temos algo muito importante. Numa certa altura, fins do século XIX, princípios do século XX, deixaram de se saber quais eram as formas associadas à poesia. Estou a falar de, por exemplo, sonetos, odes, etc. Isso deixou de se saber como formas precisas e definidas para a poesia. A partir daí, cada novo poeta descobre uma nova forma de escrever poesia. Herberto Helder tem muitos poemas, alguns curtos outros grandes. Nenhum deles rima, a forma não é tradicional. Não tem ABAB. De que maneira é que estas novas formas também podem precipitar uma compreensão outra do que é a dança. Também do que é uma dança que tenta expelir-se de uma narrativa. A dança ocidental, tal como nós a conhecemos, é um fenómeno, apesar de tudo, extremamente recente - Séculos XVI, XVII, XIX. Há muitas danças populares e tradicionais, mas aquela de que nós falamos, a erudita, é qualquer coisa que se exponencia muito no século XX. Tem uma história limitada. Como é que essa destruição de formas nos pode ajudar a compreender? Tudo isto serve para lançar "Dança e Filosofia", uma conjunção que nos é muito cara. Estamos há anos a pesquisar como é que a dança pode ser pensamento e conhecimento sem deixar de ser dança.

A segunda parte do título geral, Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil, diria que é mais complexa. A primeira noção a que gostaria de chamar a atenção é a noção de presente. A peça anterior foi relacionada com a morte. O díptico anterior tinha uma força muito grande de morte e de uma ultrapassagem dessa morte. Força de qualquer coisa que a morte termina, que a morte pára. Um movimento em suspenso. E de como é que a morte pode não ter domínio. Havia uma questão também dos campos de concentração. Da nossa vida quotidiana, que parece que caminha segundo as malhas da morte. As perdas que nós temos, os sofrimentos que nós temos. Como é que podemos ultrapassar esse poder da morte, que vai sistematicamente ganhar? Essa era a peça anterior. Agora é esta procura sistemática do presente, de estar no presente. O termo presente em filosofia tem raízes muito profundas. Não vou lançar-me agora muito a falar sobre Heidegger, ou sobre a Presença, ou sobre a chamada *epoché* ou suspensão fenomenológica. Deixar o tempo desaparecer. Esta procura do que é exatamente o presente. Em termos técnicos, isto é importante. Os últimos espetáculos e todo o trabalho que temos feito tem sido extremamente rigoroso. Quanto mais vejo de fora, à distância, mais vejo que no meio de todo o caos tudo bate certo. Tudo bate certo em termos de progressão dramática porque há uma ideia de tempo muito forte. Há uma ideia de princípio, de meio e de fim. Estamos à procura, mesmo em termos de filosofia, de qualquer coisa em que essa dimensão de princípio, meio e fim não esteja tão vincada. Onde haja mais uma ideia de presente. Um presente que é frágil. O termo presente é extremamente dúbio, pelo menos nas linguagens latinas. Em português, o presente também é um presente, ou seja, uma dádiva, uma oferta. Em termos de dança, todas estas buscas da improvisação, as técnicas como o *instant composition* nos anos 70, 80, os happenings, os fluxos, tudo isso resume-se a horas e horas perdidas à procura de um ou dois momentos que se façam presentes. Na maior parte do tempo, esse presente não ocorre. A nossa pesquisa é como é que se pode procurar esse presente dentro de uma estrutura. Esquecer as ideias de tempo, princípio, meio, fim e desenvolvimento. Esquecer os *leitmotifs* da dramaturgia tradicional como a reiteração, analogia,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 80 13/04/26 15:22

metáfora. Chegar a qualquer coisa que sistematicamente recomece no presente. É um pouco também a ideia da Parousia e da Presença. Todo esse substrato mítico. Também tem a ver com uma certa fadiga de estruturas muito cerradas dentro de palcos, com um ponto de vista muito definido. De uma certa ideia de montagem feita para o olhar do espectador. Isso é qualquer coisa que deve ser feito, que é muito precioso, mas coloca-nos sempre a questão de para quem é que nós estamos a dançar. Para quem é que nós estamos a agir? O termo fragilidade marca uma diferença do projeto anterior. Não é a morte, não é o grande fim que está aqui em jogo, não é a solução total, mas é um pouco essa "dor de todos os dias". Nós carregamos um grande sofrimento. Como ultrapassar isso? Mas há o dia-a-dia. Há o acordar de manhã, há o ir à escola, há essa dor. Um constante dia-a-dia que, no fundo, nos abate mais do que quando temos grandes questões. Quando estamos completamente decididos do que temos de fazer ou não. Esse dia-a-dia, essa fragilidade sistemática, essa ideia das coisas estarem a escorrer. O tédio do aborrecimento. Isso é a dificuldade. Muitos anos a fazer dança ou a fazer arte, repetem-se as coisas. Como é que essa repetição pode deixar de ser uma repetição e encontrar-se alguma coisa nova relacionada com o momento presente? Depois, toda a ideia da geopolítica atual. Toda a ideia de para que serve a dança e a arte, qual é o sentido que faz em situações onde para todos os efeitos deixa de fazer sentido. Daí o termo ética. Posso falar em Gaza, posso falar na Ucrânia. Se bem que na Ucrânia, não agora mas, por exemplo, em 1920 e tal, aí fazia muito sentido. Mesmo o exército anarquista do Néstor Makhno fazia teatro por uma questão de sobrevivência à dor de todos os dias. Nessas situações, o que faz sentido? Porque é que alguém deve continuar a dançar? Independentemente de se é a sua profissão, se gosta muito ou se tem um prazer muito grande. Porque é que uma pessoa se há-de dar ao trabalho de construir partituras e coreografias com aquela ideia um pouco errada de que vai ser uma obra-prima, mas ideia que está lá sempre patente, e que depois é preciso crescer dela para que seja mais do que uma ideia.

Sobre o tema desta peça. A primeira parte do título, *Fuga para o Tempo Presente*, é inspirada num poema de Paul Celan, *Fuga para a Morte*. O poema é sobre alguém que está sistematicamente a fugir para a morte. Tem a ver com os campos de concentração. Mas tem também uma imagem de uns cabelos loiros que acabam por se entranhar nessa busca pela morte. Não agora uma fuga para a morte, mas uma fuga para o presente. Como é que se pode fugir para o presente? Continua a ser uma fuga, claro. Existe um passado atrás que nos aterroriza ou não. Existe um futuro que causa uma ansiedade, um medo. É também a razão pela qual muitas pessoas se viram, da minha experiência, para a extrema-direita e soluções desse tipo. É por um medo terrível do que vai acontecer. Para além de uma certa estupidez. Mas esta... Perdi-me, estava a falar de quê? Pois, fuga para a morte. E isto que me aconteceu agora, perder-me, também é relevante. Procurar estes momentos, mesmo na dança, em que não sabemos muito bem aquilo que estamos a dizer, em que nos perdemos no presente. Tentar ver o que acontece e não recusar esse momento de perda, de suspensão. Não querer enchê-lo imediatamente. Uma fuga para o presente. O que é uma noção muito estranha.

A segunda parte do título, *O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*, é o fim de um poema de Herberto Helder. Começa com alguém a tentar olhar para uma gárgula e tentar fazer com que a gárgula golfe sangue. Para quem viu o *Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio*, para quem viu *Onde Está o Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* (mas a Paula cumpria essa função, era uma espécie de gárgula no mesmo sítio, uma árvore) havia essa ideia de olhar de frente. O poema acaba em «o leve poder da lua apenas queima os olhos». O que tem muito a ver com imagens teatrais como a An-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 81 13/04/26 15:22

tígona a conduzir Édipo cego. O tirar os olhos, aquela ideia de que se uma pessoa quer estar segura de si própria, então que feche os olhos e comece a andar. A noite escura da fé, o passo no escuro. E também esta ideia da lua, que é muito forte na cultura e filosofia oriental e no romantismo também. O lobisomem que também aparece quando a lua se enche. Todas estas coisas que acontecem sob a lua, a lua que influencia as marés, a lua que vagueia, a lua que influencia também os ciclos de menstruação nos textos mais antigos. Há qualquer coisa muito relacionada sempre com a lua e esta repetição de uma espécie de um tempo que é um eterno retorno que regressa e que, por regressar de certa maneira, não tem passado nem futuro. É qualquer coisa que está sempre a querer voltar, sempre a querer voltar, sempre a querer voltar. Para além das influências, e agora vou mesmo vaguear mais, para além das influências do pensamento português e da filosofia em Portugal, neste caso Herberto Helder, o Camilo Pessanha, quem é que «poluiu os lençóis de linho», Fernando Pessoa quando fala do «Oriente ao Oriente do Oriente». Portanto este movimento de sempre um outro Oriente, este movimento da repetição que não é nunca, de facto, repetição. Há também, nesta peça ou na filosofia que convoca, uma fascinação pela filosofia oriental. Falo de meontologia, falo da escola de Kyoto, falo de Nishida, falo de uma filosofia e de uma ontologia que ao contrário da ontologia ocidental – que tem como base o conceito de ser, aquilo que existe, aquilo que é, aquilo que preenche os espaços – falo de uma ontologia como a escola de Quioto cujo ponto de partida é exatamente o conceito de nada. É o nada que é o conceito básico e não o ser. Não é a pergunta de porque é que existe aquilo que existe. A pergunta seria porque é que não existe aquilo que não existe. E nada existe, ou o nada existe. Há similitudes em alguma filosofia ocidental, o Uno de Plotino tem qualquer coisa muito do nada, acho eu. Vai ser inevitável também pensar em alguns textos budistas e em algumas noções budistas da pré-existência do, digamos, vazio. Prajnaparamita, vazio e forma. A forma é o vazio, o vazio é a forma. Em termos também de geometria, abstração, aquilo que está na minha cabeça não é tanto algo de reto. É algo como um círculo incompleto, uma espiral, qualquer coisa que não tem princípio e não tem fim. De certa maneira como o poema contínuo do Herberto Helder ou a constante metamorfose. Círculos e contracírculos, círculos e contracírculos, círculos e contracírculos, semiespirais.

Não sei se é algo que vocês já tenham visto, mas há um documentário, chama-se *Yogis of Tibet*. Foi a primeira vez que foram filmadas as práticas do *tummo*, que é o calor interno. Há uma altura em que são filmados uns senhores que estão na montanha, muito sozinhos, solitariamente, meditam. Há qualquer coisa nos olhos deles que é sistematicamente de uma presença total e de uma ausência total. Não é uma presença muito focada, não é uma ausência também. Eles estão aqui, mas basicamente é como se tivessem parado o mundo. O mundo pára e há um vazio que se abre. Esse vazio que se abre também é mais ou menos como, nos textos gnósticos, já que estamos a falar de presença, é descrito o Pleroma. É o espaço vazio que se abre, o encontro com um espaço vazio que existe antes de tudo. Uma predominância do espaço perante o tempo. A partir daqui também podíamos falar de Kantor. De fazer o espaço dançar. De fazer o espaço mover-se. De ser o próprio espaço que leva ao movimento.
[...]

Também a própria explosão do Camilo Pessanha em *Branco e Vermelho*. O próprio título do livro, *Clepsidra*. Eduardo Lourenço mantém-se, sempre aquele movimento de inspirar heterodoxias. Podes também pensar no que é ou será a negação de uma henologia. Simone Weil. *A Gravidade e a Graça*. A ideia da atenção como generosidade. É um espaço muito vasto. Aqueles que sobreviveram até ao título, de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 82 13/04/26 15:22

facto, foram Paul Celan, no poema *Fuga para a Morte* e Herberto Helder nesse poema que acaba com «o leve poder da lua apenas queima os olhos». Procurar o que é uma filosofia que tenha movimento. Há sempre a questão do movimento para Heráclito, claro. Mas há um texto gnóstico que diz "é um movimento e um repouso", ao mesmo tempo. Acho que isso tem a ver com a fragilidade do presente, ser um movimento e um repouso ao mesmo tempo.
[...]

Afonso Becerra É muito inspiradora e muito desafiante essa mistura entre elementos, ideias mais abstratas – como é que se pode fugir para o presente, quando existe um futuro que causa uma ansiedade e um medo? – e elementos mais relacionados com a atualidade. Hugo, comentaste a questão de como é que se pode fugir para o presente, falavas de que existe um futuro que causa um medo. Conjugaste isso, ou pareceu-me a mim, com o ascender das ultradireitas e com esta viragem que ocorre no planeta terra a nível político, viragem que é um pouco distópica. Gostaria que pudesses explicar um pouco mais essa ligação entre isto que vem do Herberto Helder, do Paul Celan, e a sua ligação com as inquietações que nos produz a atualidade política e social. Falaste também nas cidades como cárceres, algo assim, pareceu-me. Gostava que pudesses explicar mais, interessa-me muito esta ligação entre ideias mais abstratas, poéticas, e o concreto das inquietações do momento presente. Se puderes falar um bocado mais dessa conexão.

Hugo CaIhim Cristóvão Vou mais para essa ideia do medo. Vou tentar relacionar a diferença com a problemática da morte. Há um medo muito particular que é o medo de perder as coisas que amas. Há um medo que está muito relacionado com o apego. Há a morte individual de nós próprios – eu vou morrer – essa coisa um pouco romântica, do romantismo, essa ideia do nosso fim e da finitude existente. Existe a consciência e/ou a necessidade da consciencialização de que vamos morrer. Também Heidegger fala disso. Esta sensação, de que – eu vou morrer, isto vai desaparecer, individualmente, é relativamente fácil de lidar. Pode ser difícil e complicado, mas é "relativamente" fácil. A questão está quando crias relações muito fortes e muito simbióticas com o mundo à tua volta. E tens coisas que verdadeiramente amas, que queres proteger, quando sentes o medo dessas coisas desaparecerem. É aí que eu relaciono uma certa forma de lidar com esse medo com aquilo que nós estamos talvez a viver. Com estes fenómenos que se passam pelo mundo. Para além de outras razões. Tinha um grande amigo que era uma pessoa extremamente livre. Depois teve dois filhos e sistematicamente começou a virar pelo medo que tinha do que pudesse acontecer aos filhos. É uma coisa que o surpreendeu, a intensidade de um amor e ao mesmo tempo a intensidade da possível perda terrível. Isto que digo em relação a filhos pode-se dizer em relação a muitas outras coisas que se tem medo de perder. Nesta peça talvez seja isso o que mais preocupa, ou seja, aquilo que mais está em jogo. Não tanto a morte, num sentido geral. Isto são muitas coisas. É mais vasto do que isto, são exemplos simples, mas é medo de perder o namorado, medo de perder a namorada, medo de perder a casa, medo de perder um certo futuro. Medo de perder coisas que até amas genuinamente e de que maneira é que condicionas a tua vida e o teu comportamento para não as perderes. Como é que começas a querer proteger? Como é que começas a querer fechar, a cerrar? Por exemplo, como é que tens uma ideia de Portugal como um país que é o que era e queres começar a fechar a entrada a imigrantes porque queres ter a tua rua como tinhas quando eras novo. Isto é uma coisa básica, mas parte

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 83 13/04/26 15:22

daí. Parte de coisas que são muito caras a algumas pessoas, que são muito amadas, e que depois há muito medo de as perder. Em relação à extrema-direita e às coisas deste mundo que acontecem, acho que é preciso compreender qual é o amor doentio – não é o amor que é doentio, mas a forma de o lidar – que está por trás disso. Mas acontece a todos em coisas muito mais simples e muito mais básicas. Não é um medo relacionado com a morte – eu vou desaparecer, eu enfrento-me enquanto herói, até aceito o chamado suicídio romântico – não é esse medo de sim ou sopas. São realidades em que não há sim nem há sopas. Em que tu estás frágil perante elas porque estás sobre um certo poder de um amor sobre coisas que não controlas. Quando começas a querer controlar costuma vir o desastre. É esse o papão da extrema-direita.

Joana von Mayer Trindade A propósito da tua pergunta Afonso, gostava de ler um trecho de um livro que estou a ler, *Tudo do Amor,* da Gloria Jean Watkins (Bell Hooks). E também porque o Hugo tocou nesta questão do amor. Ela tem um parágrafo que diz assim:

> *«Gosto de morar em cidades pequenas, precisamente porque na sua maioria costumam ser lugares onde existem os princípios básicos, que sustentam uma ética amorosa, e são os padrões segundo os quais grande parte das pessoas tenta viver. Na cidade pequena onde vivo, atualmente apenas parte do meu tempo, existe um espírito de vizinhança, de companheirismo, cuidado e respeito. Esses mesmos valores existiam nos bairros da cidade onde cresci. Embora passe a maior parte do tempo em Nova Iorque, vivo num prédio que funciona como uma cooperativa onde todos se conhecem. Nós protegemos e potenciamos o nosso bem-estar. Esforçamo-nos por fazer parte da nossa casa um ambiente positivo para todos. Partilhamos a certeza de que a integridade e o cuidado melhoram a vida de todos nós. Tentamos viver segundo os princípios de uma ética amorosa».*

Eu gosto muito desta palavra ética amorosa, aplicada em tudo aquilo que fazemos nas cidades, na dança, na comunidade, na filosofia.

> *«Para vivermos a vida com base em princípios de uma ética amorosa, revelando cuidado, respeito, conhecimento, integridade e vontade de cooperar, temos de ser corajosos. Aprender a encarar os medos é um dos modos de abraçar o amor. Talvez o medo desapareça, mas deixará de ser um obstáculo. Os que, entre nós, adotaram uma ética amorosa, permitindo que governe e oriente o modo como pensamos e agimos, sabem que ao permitir que a nossa luz brilhe, atraímos e somos atraídos por outras pessoas que também mantenham a sua chama acesa. Não estamos sozinhos».*

Isto só para dar uma resposta mais à questão das cidades de que falavas Afonso. Acho muito interessante a pergunta. É uma pergunta que também me inquieta e faz muito sentido porque às vezes sinto-me, falando da minha experiência pessoal, mesmo no estúdio, muito atracada à realidade e a esta violência do dia-a-dia. Ajuda-me começar a abstrair o meu pensamento, dá-me sentido. Dá-me sentido à vida fazer arte, fazer dança. Dá-me sentido. Começo a não ficar tão atracada a uma realidade que me convoca ao medo constantemente. Ler palavras de uma pessoa, de um filósofo, parece que de repente o mundo ganha outro sentido, outra dimensão. E gosto de fazer essa viagem, traz-me calma interior. Quando começo a ficar presa nos conceitos pequeninos, na realidade, no telejornal, começo a ficar cada vez mais pequenina. Para mim é muito útil, quando estou nervosa, pegar num livro, seja de Nietzsche ou um que posso até não

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 84 13/04/26 15:22

compreender nada, pois não sou filósofa. De repente, leio aquilo e traz-me uma leveza. Começo-me a projetar naqueles pensamentos e começo a querer voar. Distancia-me desses meus medos. Isto é uma resposta muito pessoal. Mas essa viagem entre algo que, às vezes, me parece muito distante como abrir um livro de filosofia (com a poesia é mais palpável, acontece-me mais, ou quando vou dar um passeio à natureza) parece que o mundo começa a fazer sentido, outra vez. Eu preciso muito dessa viagem, desses dois sentidos para a vida.

Cristina Aguiar Esta questão do que se autoapaga e depois recomeça, remete-me muito para a ideia de Derrida do por-vir. Ou seja, o presente é indeterminado, não é nada previsível. Tudo está em desconstrução e ao mesmo tempo tudo está em construção. É reparar sempre em algo novo para acolher o outro, acolher a diferença, acolher a novidade. Pelo menos foi o que fui depreendendo daquilo que eu li da vossa sinopse. Foi muito nessa linha. Não existe um tempo fixo, estável. É sempre a indeterminação. Preparamos sempre aquilo que pode ser de novo. Esta ideia do que está por-vir. Esta questão do momento, do acontecimento, achei muito interessante. Até porque ele tem um conceito interessante que é o "vadio", que ilustrava a ideia daquilo que vagueia. Faz lembrar um pouco até a carta do Tarô, o Louco.

[...]

[Há também] a questão não tanto da dança mas sim dos corpos em movimento. É o conceito de Judith Butler, da aliança dos corpos, que me remete também para a questão do conceito de violência performativa associada. Que não é uma violência em si, no sentido de ser uma agressão. São movimentos ativistas (geralmente não são artistas, não são dançarinos, mas podem ser) em que se juntam e em que usam o corpo de formas extremamente violentas. Levam o corpo a situações extremas. Lembro-me de um caso muito interessante, o Coletivo Coiote que já não está ativo, que apareceu no Brasil em 2012/2013. Na altura da visita do Papa, nas Jornadas da Juventude, foram para a rua com corpos seminus e banharam-se em urina e fezes. Uma forma de criar no público um nojo, um vómito. Colocaram nabos e crucifixos nas vaginas e no ânus para provocar precisamente a destruição, o caos. Para, de certa forma, devolver à sociedade a violência a que eles também estão sujeitos pela castração, pelo facto de não poderem utilizar o corpo na sua liberdade. É uma espécie de afirmação contra o colonialismo do território que é o corpo. Eu tenho estado muito nessa linha, mais nessa base.

Carlos Pimenta Acho que já escrevi num dos textos para a revista, [uma frase] de um amigo meu francês que me disse há muitos anos que o espetáculo é o resultado do trabalho de um conjunto de artistas num determinado momento das suas vidas. E não é nada mais que isso. Ou seja, se fosse num outro momento das suas vidas, seria um espetáculo diferente. O exemplo disso é a Pina Bausch. As eventuais tentativas de replicar espetáculos da Pina Bausch não fazem sentido. Não se pode imitar aquele original porque aquele original só existe no momento em que é produzido. E esta frase, que tem obviamente a ver com as artes visuais, é muito interessante. Porque o segredo, no fundo, é que não há propriamente um segredo. Há um conjunto de circunstâncias que se determinam ou que existem na fase de realização de um espetáculo, que depois são diferentes na fase de realização de outro espetáculo de outra pessoa, mas há regras mínimas. Todos eles trabalham em circunstâncias completamente diferentes e às vezes o segredo tem a ver com aquelas circunstâncias que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 85 13/04/26 15:22

determinaram aquele produto daquela forma. E as circunstâncias são várias. São as próprias condições, e estamos a falar, num contexto mais político, em que condições o espetáculo é produzido. São as circunstâncias dos corpos dos bailarinos, aquilo que eles dão ou aquilo que eles não dão, a personalidade dos corpos dos bailarinos. Por isso é que acho que os espetáculos da Pina Bausch são dificilmente replicáveis, porque os espetáculos são construídos sobre os corpos e as personalidades dos bailarinos. Tentar imitar isso é um erro. Embora a sua estrutura possa existir noutros corpos. E sim, também concordo com aquilo que a Madalena diz, de que a estrutura se apaga. Para mim a encenação é um dispositivo de convencimento. É criado um dispositivo para convencer tanto quem está em cena como quem está na plateia. Mas o ideal é que esse dispositivo não se perceba que está lá, que esse dispositivo não se veja. Quando se vê, começamos a raciocinar sobre ele, não entramos no jogo. Começamos a pensar – Espera aí, o que é que eles querem? O que é isto? Que teoria é esta? Para onde é que querem ir, não estou a perceber. E como diz a Sontag, de quem já falámos hoje, e agora falando do teatro que é mais a minha área, a vantagem do cinema é que nós no cinema temos outros motivos de distração. Dou um exemplo que toda a gente conhece: nós somos levados por aquela cena do DiCaprio e de Kate Winslet na proa do Titanic. Mas imaginamos logo que aquilo é feito em estúdio, onde é que estará a câmara e onde é que estarão os projetores. Sabemos que não há Titanic nenhum, mas somos encantados pela cena. Nós, empaticamente, temos uma relação com a cena e depois temos outras coisas para racionalizar. No teatro esta outra coisa não existe tanto. É uma relação muito mais direta e a própria estrutura está lá visível. Ela tem que se apagar por si própria. Se um espetáculo estreia com a estrutura à mostra, e se eu noto a estrutura, fico logo a pensar – Espera lá, o que é que se passa aqui? – em vez de me deixar embalar. O objetivo é eu ser conduzido, por muito que isso seja mau. E o Brecht veio provar que isso era mau. Inventou outra coisa para dizer – não se deixem levar porque o objetivo é que vocês pensem e não sejam embalados. Era só isto que eu tinha a acrescentar.

Hugo Calhim Cristóvão Acho que não conseguiu, Carlos, porque as pessoas diziam que saíam dos espetáculos do Brecht completamente fascinadas, embaladas e identificadas. Até Grotowski escreve num texto a dizer que ficou completamente fascinado por aquilo.
[...]

Carlos Pimenta Por isso é que eu sou contra as interpretações e contra as classificações. Não classificar as coisas, não padronizar as coisas e não as fazer normativas. Porque elas efetivamente não o são. Nas suas pequenas coisas e nas suas grandes coisas também não o são.

Mário João Correia Do que disseram, das coisas que invocaram, há várias coisas que achei interessantes. Em primeiro lugar, esta questão da presença ou do presente. Porque me parece que, ao longo do pensamento também ocidental e não só oriental, é uma questão fundamental, embora estranhamente não tenha tido uma componente muito corporal, mas mais imaginativa, ideativa, de tentar pôr-se a jeito para essa emergência do presente (tirando só a literatura à volta do Gregório Palamas e dos Hesicastas). Porque, apesar do cristianismo ter tido todos os seus problemas, houve um pensamento ocidental à volta do espiritual e também da via iluminativa e de outras vias como a via mística. Tentar pôr-se numa posição da atenção, da concentração, às vezes do corpo (mas muito pouco do corpo, na verdade), que nos permita estar

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 86 13/04/26 15:22

aqui, ser agora. O primeiro ponto é o estar aqui, ser agora. É o não estarmos a fugir de nós e estarmos aqui. O primeiro ponto é termos um jardim, como deve ser, para as coisas começarem a crescer. Para termos um jardim como deve de ser, o primeiro ponto deve ser a presença. Como é que eu estou? Como é que eu estou aqui? Como é que eu estou a olhar para mim? Como é que eu estou a olhar para os outros? Como é que eu estou a olhar para o sentir? Há toda esta literatura sobre estar presente. Sobre como é que eu posso estar aqui, como é que eu posso estar numa posição em que não me estou a ver mas em que estou em mim. Normalmente, sempre com esta coisa de – eu para estar em mim, tenho que sair de mim – que é a coisa esquisita a que chegam, parece, todos aqui e em todo o lado. Para estar em mim tenho que estar fora de mim. Acho esse ponto interessante.

Nessa parte em que falaste do Nishida (do Plotino também), houve realmente, dentro das várias tradições de pensamento, desde o fim da Antiguidade, no início da Idade Média e depois da Idade Média tardia, no século XVI e de outra maneira com o São João da Cruz, [uma via negativa]. Houve sempre uma tentativa de usar Deus como um dispositivo explicativo do real. [Mas] também aqui, por outro lado, [houve uma via negativa], que de facto vem para o cristianismo por via do Dionísio ter usado um texto do Proclo para fazer os seus textos místicos. Por esse engano historiográfico, do qual eles não souberam até muito tarde: acharam que o Dionísio tinha sido o convertido de São Paulo em Atenas, o que não é. Isso gerou dentro do pensamento ocidental toda esta linha de uma via negativa e que foi chamada mística também. Está nos místicos da Renânia e depois de alguma forma passa para o século XVI, sobretudo para os carmelitas. Lembrei-me do que estavas a dizer, do Escoto Eriúgena, que tem esta ideia de que há um conceito que está acima do ser e do nada, que é a natureza: *physis*, ou *natura*. O conceito de *natura*, ele define-o como tudo aquilo que é e tudo aquilo que não é. É um conceito que está acima do ser e do nada. Depois ele vai dizer – a *natura* está dividida em quatro partes, a partir da ideia de criação. Há quatro facetas da *natura*: o que não é criado e cria; o que é criado e cria; o que é criado e não cria; e o que não é criado e não cria. Estas são as quatro divisões da natureza.

Hugo CaIhim Cristóvão O que é que não é criado?

Mário João Correia O que não é criado e cria, para ele, tem que ser uma espécie de uma superabundância qualquer, que ele chama Deus, e que está para além do ser. Depois, em baixo, está o que não é criado e não cria, que ele chama nada ou vazio. No fundo, o que nós chamamos o ser é o que está entre o não ser e o que é mais do que ser, e que não é o nada.

Hugo CaIhim Cristóvão Como é possível que exista algo que não é criado dentro de uma teologia?

Mário João Correia Porque ele no fundo está a pensar assim – Se eu tiver um conceito de tudo, o conceito de tudo tem que ter o ser e o nada. Tem que ter tudo mesmo. Não pode ter só o ser. – E o que é isso? São estas quatro coisas, são as quatro hipóteses lógicas que tens. Depois podes fazer a pergunta se estas quatro hipóteses lógicas têm alguma tradução real. Ele aí pode dizer que num certo sentido não é real, mas num certo sentido é. Mas não é num sentido diferente do não ser do nada. É outra forma de não ser, diferente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 87 13/04/26 15:22

Hugo CaIhim Cristóvão Uma coisa importante para a parte filosófica da questão, é que a música que nós estamos a usar e que em princípio vamos usar são os *Estudos de Execução Transcendente*. Este termo transcendente, transcendental, para a investigação filosófica é um termo muito estranho e em simultâneo muito familiar. Desde os transcendentais até ao transcendental, até ao transcendente até ao inconsciente, há qualquer coisa que é importante. Até à transcendência versus imanência. Quais é que eram os transcendentais?

Mário João Correia Os transcendentais, dependendo do autor, vão-se estendendo. Mas a ideia é que tudo o que é supra-categorial, ou seja, tudo o que não serve para definir as coisas porque é comum a todas as coisas. O que é comum a todas as coisas e, portanto, não as define. Bom, uno, verdadeiro. E pares, como infinito/finito, o contingente/necessário, etc. Tudo isso seria transcendental na medida em que não serve para dividir um género em espécies. Não serve para determinar o que é uma coisa. Serve para determinar o elemento qualitativo da coisa. Qualificar a coisa sem dizer o que ela é.

Hugo CaIhim Cristóvão Muito importante. Qualificar a coisa sem dizer o que ela é.

Nuno Matos Duarte Colinas escreve sobre o "segundo" Heidegger e diz

> *«Contudo há um Heidegger no fim da vida que evidencia uma certa mudança de direção nas suas ideias. Estaria a unir-se à corrente alemã dos autores atraídos pelo pensamento oriental de que atrás fiz referência?» -*

Portanto, Colinas fala de Schopenhauer e de outros autores atrás, influenciados pelo pensamento oriental. Passo a citar:

> *«O certo é que ele mostra interesse pelo Budismo e em concreto pelo Budismo Zen. "Isto é o que tentei dizer nos meus escritos", escreveu [Schopenhauer] depois de ter lido Suzuki. Depois reparei que esta tendência ou influência foi tratada com grande precisão por Carlo Saviani na sua obra O Oriente de Heidegger. Heidegger mostra também, nessa última fase, ideias radicais a respeito da natureza e do máximo respeito com que devemos tratá-la. Não existe nenhum recanto na Terra em que o homem possa viver. Depois afirma, "somente um Deus pode ainda salvarmos. Só nos resta a possibilidade de nos prepararmos, pelo pensar e pelo poetizar, para a aparição de um Deus." Esta ideia é decisiva para o tempo limite em que vivemos. Por um lado, põe em evidência a necessidade do sagrado como aspiração da psique ao enigma. Por outro, sublinha o papel regenerador, catártico que a poesia pode jogar nestes tempos. As suas páginas sobre a poesia de Holderlin sustentam isso mesmo.»*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 88 13/04/26 15:22

2º Seminário

Joana von Mayer Trindade Eu queria trazer mais a dança à reflexão. Vou ler uma frase, que acho que é relevante.

«My body trusts the unknown. Because I have taken my body by my will to so many unknown, strange, demanding and frightening places, it is no longer afraid.»

Pedro Fiúza Estive a reler a sinopse e esta frase chamou-me a atenção: «permitindo a rebelião dos outros em nós». Quais é que são os problemas do desaparecimento e do que é que está a desaparecer. Acho que o diálogo é o que está a desaparecer. De alguma forma queria centrar o meu trabalho todo na questão do diálogo. Diálogo entre pessoas, diálogo entre tempos, diálogo entre condições. O diálogo corre o risco de morrer, o diálogo está condenado a desaparecer. Apontei aqui o Shakespeare, Rimbaud, o Herberto Helder e o Beckett por causa da questão de chegar ao silêncio. Mas uma coisa é silêncio de linguagem, outra coisa é silêncio de diálogo. Apontei aqui a questão do Agamémnon, do homem acabado. Uma coisa que já é antes de ser. E o Giordano Bruno.

Hugo CaIhim Cristóvão A filosofia começa primeiro sem diálogo, com poemas e aforismos. Em contextos obscuros que não se tem memória. Quando, supostamente, aparecem Sócrates e Platão é instaurado o diálogo como modo privilegiado de se cumprir a filosofia. Berkeley, que escreve «ser é perceber», vê também o diálogo como forma privilegiada de fazer filosofia. Há possibilidade de usarmos uma abordagem confluente entre o texto dramático e a filosofia vertida em textos. Pesquisar quais são as vantagens que o diálogo tem face ao ensaio, face à exposição e face às *quaestiones*, por exemplo. Porque é que o diálogo é importante para um dado tema filosófico ou para um dado tratado filosófico? É importante, talvez, porque os diálogos quase nunca atingem uma conclusão definitiva. Tens sempre as várias vozes e uma progressão temporal do argumento. Na Idade Média, muitos textos eram escritos segundo a forma de *quaestiones*, ou seja, alguém pergunta e alguém responde, sem diálogo mas numa lógica de perguntar e responder. Já a frase «a rebelião dos outros em nós», para mim, tem dois sentidos. Um sentido é o da modernidade. Rimbaud, «eu sou um outro», a experiência de que eu sou um outro. Aqui, o aparecimento de todas as figuras do inconsciente, que é um outro ao qual não tens acesso direto e/ou incorrigível. E também a ideia marxista da infraestrutura, de haver fenómenos na sociedade a que não tens acesso em uma análise imediata. O estruturalismo também, a existência de estruturas que determinam o comportamento social. Daí uma frase de Gramsci – não vale a pena combater com e por ideias. Deves antes identificar e atacar as fontes estruturais de onde vem a opressão. E depois a rebelião dos outros em nós. Um sentido coletivo, mesmo em termos políticos. A tua própria rebelião é encarável como pessoal e subjetiva. É tua. Mas as coisas só se tornam políticas e só passam para o exterior (e a dança é, também, uma arte pública) quando encarnas não a tua rebelião apenas, mas principalmente a dos outros pelos quais tu falas, pelos quais tu ages. Ou em vez dos quais tu ages. Isto é claro no texto de Artaud, quando fala do bode expiatório. Falar pelo que não tem voz. No trabalho de Grotowski o treino tinha uma dimensão de ritmo, velocidade e espaço. Mas, começou a incluir, no processo de simbiose com as ações físicas, um "para quem", um "contra quem" e "em vez de quem", também

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 89 13/04/26 15:22

na herança de Stanislavski. Explico assim essa frase da rebelião dos outros em nós.

Joana von Mayer Trindade O sítio onde me impressionou mais ver esse tipo de diálogo filosófico ao vivo foi quando nós estivemos em Dharamsala, na Índia. Os monges budistas discutiam num pátio lá fora. Faziam um quadrado, sentavam-se uns do lado e os outros do outro lado. Era uma espécie de jogo de equipas, ou pelo menos eu visualizei isso dessa forma. Um levantava-se de um dos lados do banco, batia o pé no chão, batia palmas, falava de uma forma muito entusiástica, e até agressiva, e discutia. Propunha. Depois, do outro lado, tinha uma resposta. Foi a primeira vez que vi a filosofia budista, assim em ação. E eram monges. Quando via os monges noutras situações estavam bastante calmos. São calmos, aliás. Foi uma forma de dialogar que, na altura, me impressionou bastante porque tinha um lado agressivo, tinha um lado apaixonado. Estavam a discutir filosofia e ideias políticas num diálogo despudorado. Não era um diálogo clínico, não era como nós às vezes temos tendência a fazer. Eles discutiam verdadeiramente com fogo. Filosofia budista, ideias religiosas e políticas. De uma maneira muito entusiástica. Como um ritual muito sério e muito apaixonado.

Hugo CaIhim Cristóvão São principalmente os Gelug. E é um dos testes, o debate. Também acontecia na Idade Média. Um diálogo que quer chegar a qualquer lado, sem dúvida, mas em que muitas vezes a resposta não está somente naquilo que dizes, não está apenas na doutrina que defendes. Está na forma como essa doutrina toma conta de ti. Por exemplo, há certas partes no ensinamento budista em que estás no centro e tens 30, 40 pessoas a fazer-te perguntas sem parar. Tens de continuar a responder. É um diálogo com muita pressão e tem o objetivo de vencer, literalmente. Em todos os diálogos filosóficos isso também ocorre. As pessoas estão a discutir, mas estão a discutir com uma ideia de chegar a uma conclusão vencedora. Isso é uma das coisas que os diálogos filosóficos têm, mesmo o Berkeley. Só no fim, porque habitualmente as posições ficam irresolúveis de certo modo, é o conjunto que dá uma nova resposta. Não há um *aufhebung*, não há uma síntese, não há uma dialética. Não há o passar sereno de uma doutrina. Há qualquer coisa que se resolve depois de acontecer. Não sei até que ponto a contracena é um diálogo assim. Os personagens não quererão chegar a conclusões da mesma maneira e os subtextos são demasiado relevantes, ler o texto pelo texto é demasiado inocente. Não sei. Tem uma forma aparentemente dramática o diálogo, certo, mas é questionável a assimilação entre diálogo e contracena. Depois, tens de distinguir se queres um diálogo para o consenso, como Habermas, que não é uma coisa que me agrade de partida, ou se queres um diálogo irresolúvel constante, como o dos budistas no exemplo em causa. Mesmo em tradições budistas e outras, o verdadeiro espaço de encontro é o silêncio, não é o diálogo. Quando estás a dialogar não vais à procura desse espaço de encontro. Vais à procura de um espaço de confronto. O encontro tens no silêncio, pré-diálogo, ou pós-diálogo depois das coisas acontecerem. Talvez como fruto e presente da paixão que se fez irromper pelos discursos, agora no silêncio.

[...]

Giordano Bruno também foi uma das primeiras pessoas a falar sobre uma infinidade de mundos e uma infinidade de universos. A doutrina de mundos infinitos, universos infinitos, o que claramente era uma coisa que não era muito condizente com a Igreja Católica e com a ciência do momento. Queimaram-no vivo, com a boca tapada. Também penso na perda de poder sobre nós próprios, já não tanto nos últimos tempos em termos de trabalho físico, mas na que acontece também em estados relativamente místicos. Há uma espécie de perda de poder mas que se mantém prenhe de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 90 13/04/26 15:22

presença e de possibilidades. Há um estado de grande controlo, mas qualquer coisa se abre depois de perda em perda. E isso também são os outros, os desconhecidos. Toda esta ideia de haver um Deus desconhecido, que nunca pode ser nomeado. É uma ideia fundamental. Tem infinitos nomes, logo é qualquer coisa que não pode ser nomeada mas cuja presença é, em algumas alturas, perfeitamente sentida. Durante a história, e agora estou a falar mais de história do esoterismo, os outros sempre foram muito mal vistos. Tudo o que é múltiplo, mesmo na própria filosofia, é sempre muito mal visto. Estamos todos à procura do Um e do Uno, e o Uno é o Bem, e o Bem é o Belo. Por isso é que os demónios são legião, é porque são muitos, imensos, inumeráveis, não contáveis. Diz-se que zumbem como os insectos porque no zumbido dos insectos não consegues contar as vozes individuais. Por exemplo, veja-se a frase/mantra/invocação que segundo Crowley abriria as portas do Inferno, "Zasas Zasas Nasatanada Zazas", é um zumbido que sussurra. «O inferno são os outros», entretanto, é uma frase que está no Bardo Thodol tibetano e é também o fim de uma peça belíssima do Sartre, *Sem Saída*, que acaba com essa frase «o inferno são os outros». Estou muito interessado, Mário, nas questões do ato puro em Aristóteles. Naquele movimento para um ato puro que não sabe que existes, mas que todo o universo se move em direção a ele.

Mário João Correia Sim, é do livro 12 da *Metafísica*. A ideia é, segundo Aristóteles, que todas as coisas tendem para a sua perfeição. E se isso for aceite, essa perfeição tem que existir de alguma maneira. Mas para essa perfeição existir, ela só é perfeição se for já toda ato e não tiver potência nenhuma. Tem de ter as potências todas realizadas. Aristóteles depois diz – Qual é a potência ativa que tem mais atualidade possível? É a inteligência. Então tem que haver uma inteligência que é pura inteligência em ato. Em que todos os inteligíveis estão em ato ao mesmo tempo. A perfeição só pode ser uma porque, senão, havia outra e a perfeição não seria perfeita, [a outra é que seria]. Essa perfeição, para ser essa atualidade pura, tem de estar atualizada naquilo que é mais perfeito, e aquilo que é mais perfeito é ela própria. Tem de ser, de certa maneira, a inteligência da inteligência ou o pensamento do pensamento, e não pode estar minimamente virada para algo que não ela própria. Nesse sentido, está completamente alheada de todas as coisas imperfeitas que tendem para ela. Num certo sentido esse ato puro é quase os antípodas da multiplicidade. É identidade pura, quase. É o pensamento do pensamento, como ele diz. Ele depois inscreve um elemento meio platónico (até há uma discussão entre os aristotélicos, se o livro 12, o *Lambda*, da *Metafísica*, não será um livro de juventude, por isso) em que diz que todas as outras coisas tendem para o ato puro, ou para a inteligência da inteligência, como o amante tende para o amado. E depois tem toda essa parte sobre as inteligências e as esferas estarem a tender para a sua perfeição e ao tenderem para a sua perfeição, no fundo estão com uma espécie de desejo dessa perfeição. Só que essa perfeição não é apenas uma ideia, é esse ato puro que existe mesmo num certo sentido fora de todas as coisas, no outro sentido não. Fica ali meio no ar. Mas acaba por ser quase o contrário da multiplicidade. É aquilo que não tem multiplicidade nenhuma, que é pensamento, só.

Hugo CaIhim Cristóvão Aquilo que me interessa é esse movimento das coisas tenderem para.

Mário João Correia Não me lembro de ter encontrado alguma vez uma justificação filosófica para essa espécie de intuição, chamemos-lhe assim, que Aristóteles tinha de que todas as coisas… Ele parte das coisas naturais, normalmente

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 91 13/04/26 15:22

parte de seres vivos. E tem uma visão finalista dos seres vivos e da natureza. Porque é que as coisas se movem? Porque estão a tentar aperfeiçoar-se. Porque estão incompletas, têm potencialidades ou potências dentro delas e têm que se aperfeiçoar. Têm de se mover para atingir essa perfeição. Só que isto também dá para o contrário. Quanto menos se movem e quanto menos atualização precisam para se aperfeiçoar é porque já estão mais próximas da perfeição. Num certo sentido, a perfeição última era a imobilidade, a pura identidade e o não ter potência nenhuma, já estar tudo em ato.

Celeste Natário Mas quando está tudo em ato… então o que é que importa a multiplicidade? O Hugo estava a falar que o que lhe interessava era o tender para, o movimento de tender para a unidade, tender para esse ato puro, como o amante tende para o amado. Temos o ato puro e temos a potência que tende para. Não será que esse caminhar para uma maior perfeição é tender para a dissolução e não para a unidade… Como é que existe a inteligência pura, o ato puro, sem que nele permaneça a multiplicidade?

Mário João Correia Porque o princípio da multiplicidade é exatamente a imperfeição. Nós temos a mania de achar que uma coisa é Platão e outra é Aristóteles, mas há muitas coisas em que são parecidos. As coisas materiais precisam de muito mais movimentos e de muitas mais atualizações porque são mais imperfeitas. O ponto dele é: se nós depois avançarmos para o intelecto já precisamos de menos movimentos e de menos atualizações. E há-de haver um ponto qualquer, que ele acha que tem de ser imaterial, porque há uma certa identidade entre a ideia de matéria e a ideia de potência, a ideia de ato e a ideia de forma. (Identidade enquanto ideias). Quer isto dizer que aquelas coisas que são pura forma já não têm esse princípio de potencialidade. E há de haver uma que é uma espécie de forma das formas ou ideia das ideias. Ele não diz ideias, isso seria ostensivamente platónico e é objeto da sua crítica. Mas forma das formas, que é a própria perfeição ou a própria atualidade. E aí não há matéria, não há multiplicidade, não há movimento. No fundo não há nada. Não sei bem o que há lá. Depois, há sempre essa ideia de que, das quatro causas que enumera, as duas intrínsecas e as duas extrínsecas, há uma espécie de causa que explica as outras três. As duas intrínsecas são a matéria e a forma. Tudo é constituído por matéria e forma. A não ser que haja alguma coisa que seja pura forma, que há de haver, que é a própria perfeição, ou ato puro, ou Deus. E depois há as duas extrínsecas, agente/eficiente, que é o que faz uma coisa mover-se, e a final. Ele vai dizer que a causa final explica as outras três. Se nós queremos saber porque é que um determinado corpo tem uma determinada forma, ele tem essa forma para cumprir o seu fim. Se nós queremos perceber porque é que um determinado corpo está a mover outro corpo, se for um movimento natural e não for um movimento violento, é porque está a fazer esse corpo tender para a sua perfeição. Está a atualizar a sua forma nesse corpo para que esse corpo atinja o seu fim. No fim de contas, seja qual for o movimento que está a ocorrer, ocorre para a perfeição. Normalmente o que é que há de ser um movimento? Há de ser uma determinada matéria estar a ser informada de uma certa maneira. E isso está sempre a acontecer devido a um fim qualquer. E esse fim, num certo sentido, é interno ao próprio composto de matéria e forma que tem lá incutido esse fim na sua forma. Tem de haver o próprio fim, a própria perfeição, o próprio ato como um existente, como uma coisa que existe mesmo. E isso não tem matéria, não tem pluralidade, não tem multiplicidade. É ato. É só ato. Depois Aristóteles tem essa parte meio poética ou mítica, em que utiliza metáforas. No livro 12, diz por isso que as coisas tendem para o

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 92 13/04/26 15:22

ato puro como o amante tende para o amado. É um ato amoroso. Porque ele não tem outra maneira de explicar isto. É a pedra de toque do sistema, se é que é um sistema. Se quisermos uma coerência do todo, a perfeição tem que existir. E para ela existir tem que ser ato. Porque uma coisa com mais atualidade que outra é uma coisa mais perfeita que outra. Então quer dizer que a perfeição tem de ser só ato. Sem mais nada.

Armando Nascimento Rosa Tenho assumido uma perspectiva muito fundada no estudo e aplicação da mitologia. Fiquei muito movido pelo título do vosso espetáculo e pelo título do vosso projeto. Nomeadamente, a expressão «o leve poder da lua».

[...]

Tenho meditado sobre o assunto, para o meu contributo e para a experiência deste ano. Por exemplo, ao associar este mote a passagens de um livro para mim sempre muito inspirador, *A Água e os Sonhos*, de Gaston Bachelard, mergulho no capítulo que ele dedica ao complexo de Ofélia e ao complexo de Caronte. Onde desenvolve muita imagética acerca da Lua. Lua refletida, a lua e as águas, a lua noturna, a lua mortuária. Há um conjunto de elementos muito significativo, muito sugestivo. Com toda a carga simbólica e mítica que isto contém. Estou convencido de que a minha viagem vai ser a partir desta situação lunar, não abstraindo totalmente da questão da fuga para o tempo presente. Porque ao mesmo tempo estamos a falar de uma questão cosmológica. A cosmologia também determina a nossa mensurabilidade do tempo ou a nossa temporalidade. Esta questão lunar do reflexo, da multiplicidade. Esta situação, também muito peculiar, de a lua ter aquela luz que não é uma luz emitida, é uma luz de reflexo. A luz que a gente recebe da lua é já uma luz emprestada. É um olho que nos olha, mas olha-nos através de uma luz que não é a sua. Não é uma fonte de luz.

Releio Bachelard. Tinha na memória as várias conjunções de imagética que associa à Lua sob o signo das águas. O livro é sobre a simbologia das águas. Bachelard, para além de ser um importante epistemólogo, dedicou um conjunto de obras a um pensamento divergente, um pensamento poético. Para além da persona do epistemólogo, assume a persona de pesquisador do pensamento poético. Escreve vários livros, segundo a divisão aristotélica dos elementos. Água, ar, terra e fogo. Dedicou livros a cada um destes elementos e a de que modo despoletaram o imaginário presente em algumas obras poéticas. Que, naturalmente, vai escolhendo de acordo com as suas referências e as suas leituras de eleição. Destes livros, *A Água e os Sonhos* sempre foi aquele que mais me cativou, sendo que todos são merecedores de atenção. *A Psicanálise do Fogo*, *O Ar e os Sonhos*, os vários livros que escreveu sobre o espaço, sobre os devaneios associados à poética do espaço. Isto é, para mim, um ponto de partida para esta jornada mito-analítica. Ainda não vi o espetáculo, mas pode ser, creio eu, uma boa companhia para a receção propriamente dita, para o meu diálogo enquanto espectador, relativamente à vossa proposta. O verso do Herberto Helder que escolheram para título serve-me de farol. Se tiverem coisas para me dizer, Hugo e Joana, e colegas aqui do nosso fórum, a este respeito, agradeço. Estou aqui sob o signo lunar.

Hugo CaIhim Cristóvão Estes livros de Bachelard, para mim, foram fundamentais, principalmente os da Terra. Não tanto os do Espaço mas os dois da Terra. *A Filosofia do Não*, de Bachelard, também é bastante fascinante. É uma epistemologia do não. Acho que deves avançar para o monólogo. Ainda hoje falava de Lilith e, obviamente, que a lua é feitiçaria, é bruxaria. Está associada, em toda a história, à bruxaria, ao feminino, ao sangue, a lobisomens que uivam. E Hécate, vê o som do gri-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 93 13/04/26 15:22

to inicial dos Mistérios de Elêusis "Hekas Hekas Este Bebeloi!", "Longe, longe daqui todos os profanos!". Mais, toda a relevância dessa lua para a contracultura dos anos 60/70, Gerald Gardner e a Wicca, que é forçoso distinguir de Bruxaria Tradicional. Sabemos que McGregor Mathers recuperou este grito como banimento, que Crowley o substituiu por uma expressão latina. Mas, na Bruxaria tradicional sempre esteve. Toda a mitologia relacionada com o ritual de fazer a lua descer, também. Esta presença da lua que reflete um sol na escuridão que o transporta e transforma na escuridão é muito influente. As marés, o mar nocturno, a lua refletida nas águas. E é óbvio que um dos objetivos é fazer a lua descer, atrair a lua. O tantrismo ocorre à luz da lua, não à luz do sol, como descreve Abhinavagupta no século XII. Há um monte de temas míticos a circundar a lua.

Joana von Mayer Trindade Descobri um livro, *Seis Poetas Debaixo da Lua*, de Beñat Arginzoniz, quando estávamos no processo de criação. O livro continha seis pequenos contos de três autores que refletiram sobre esta questão da lua. Desde Fernando Pessoa, a São João da Cruz, Federico García Lorca, Leopoldo María Panero, Omar Khayyam e Matsuo Basho (o japonês dos famosos *kōans*). Seis poetas debaixo da lua.

Hugo CaIhim Cristóvão Sobre Hécate e essas coisas todas – a lua nunca está só. A lua, primeiro, abre-te o escuro. A lua está sempre acompanhada de estrelas. Há qualquer coisa que a lua revela. Há qualquer coisa que a lua testemunha. Apesar de ela ter uma luz emprestada, revela uma outra luz. Seja o sol por trás do sol, seja o sol negro, sejam os mortos, sejam as almas, sejam as constelações. Tens a astrologia, todas as relações com o tarô, porque tens "lua". Porque o sol se pousa e tens noite, tens lua, e tens Nuit. Vês a estrela polar, também fundamental para a bruxaria, ao mesmo tempo em que está presente a lua. A lua tem uma dimensão… É como Hécate. Hécate abre-te as portas. É o que a lua abre, o que a lua permite, que acaba por ser verdadeiramente fascinante.

Joana von Mayer Trindade Vou só ler a última frase que está no fim do livro que referi:
«O único sim que sei é que por vezes uma luz terrível e maravilhosa nos ilumina.»

Nuno Matos Duarte As minhas leituras têm andado muito sobre uma ideia de exílio, do poeta Saint-John Perse. Irei caminhar por uma certa ideia de exílio, ligando diretamente ao vosso título. Esta ideia de fuga como exílio. Não um exílio físico mas um exílio enquanto postura e modo de estar. Nosso, que somos criadores de textos, de ideias e de peças de arte. De a nossa vida e a nossa relação com o mundo ser cumprida através de um exílio.

Hugo CaIhim Cristóvão Comecei a pensar nos *Hinos à Noite*, de Novalis. O exílio toca-me muito.

Sofia ViIar Soares Fugimos do passado, do futuro? Queremos ficar presos ao presente. Afinal, de que tempo é que fugimos? Fiquei à volta de Proust, da impermanência que ele relaciona com a melancolia, no *Em Busca do Tempo Perdido*. Isso levou-me a um texto de Freud sobre a transitoriedade e que tem a ver com esta noção da impermanência. Com a mudança, com a perda e com a transformação. O

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 94 13/04/26 15:22

Proust não liga propriamente à dança, mas incide muito na música e na literatura, na procura de dar forma e sentido à permanência. Tentando esquivar-se à ideia de um tempo fugaz e de um tempo ténue. Fiquei às voltas da noção do tempo, dos tempos de espera, da contemplação, do tempo das colheitas, dos tempos da dança. Pensei na dança como linguagem do inconsciente. Na verdade o inconsciente é atemporal. No inconsciente não há tempo nem contradição. Isso é evidente nos sonhos. Vamos buscar memórias que coexistem perfeitamente com o presente. Das quais não nos lembramos, nem sequer as temos como presentes. E no entanto permaneceram. Esta noção do atemporal também me deixa aqui às voltas, ou às fugas. Ando a pensar que tempo é este que se faz presente no corpo. Que, eventualmente, também se leva para a dança.

Hugo CaIhim Cristóvão Há uma relação, com aquilo que estávamos a falar, do amante com o amado, nos *Amores de Swan*. Há um excerto de Proust que não foi muito importante para a dança mas para o teatro sim. Todo aquele episódio do [bolo] madalena. Quando como a madalena volto a cheirar e recordo. Uma espécie de *leitmotiv* do que são as ações físicas. Reencontrar em pequenos gestos memórias esquecidas...

Sofia ViIar Soares Há um psicanalista, inglês nascido na Índia, Wilfred Bion. Descreve uma ideia muito curiosa a propósito da identidade, que é a ideia de objetos bizarros. Dá, como exemplo, um vaso que se parte em múltiplos cacos. Se pegarmos num caco isolado não conseguimos integrá-lo ou perceber que aquilo é o vaso. Precisamos de outros cacos. Esta é também a ideia do que nos une. Do que nos consolida.

Mário João Correia Por causa dessa história do vaso, estou-me a lembrar do poema de Álvaro de Campos,

> *«A minha alma partiu-se como um vaso vazio.*
> *Caiu pela escada excessivamente abaixo.*
> *Caiu das mãos da criada descuidada.*
>
> *Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.»*

Não é só o vaso ser os pedaços todos. É que ele faz-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Afonso Becerra No meu caso o que tenho são perguntas às quais não sei se conseguirei responder. São as perguntas que me surgiram depois de ver a peça. Experimentei uma emoção muito forte. Ainda não sei muito bem a que foi devida essa emoção, esse movimento. Mas tenho a experiência de a ter experimentado. A poética da Nuisis Zobop é muito reconhecível, mas este é um espetáculo diferente, muito diferente dos outros. Quero refletir sobre onde é que está essa inflexão, essa diferença. A nível de dramaturgia. Entendendo por dramaturgia a composição. Quando o Hugo fala da importância da montagem e composição, isso é o que entendo que é a dramaturgia. Se há dramaturgia na dança, é uma composição e uma montagem que apontam para um sentido que podemos partilhar e/ ou que podemos sentir e perceber. Vou tentar fazer uma análise dramatúrgica desta peça, desde o ponto de vista da minha receção. Sem perguntar aos criadores, vou ver o que um receptor pode

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 95 13/04/26 15:22

extrair. Ver como é que está composta e, nesses parâmetros de composição que conseguir deduzir, ver onde está a via para dar a resposta à forte emoção que experimentei. A impressão foi forte, muito forte. Não tenho medo no que se refere a esquecer. Não, porque não é um espetáculo que seja fácil esquecer.

Outra pergunta é o que, para mim, faz tão reconhecível a poética da Nuisis Zobop. Em *Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*, o que é que senti, que era outra coisa e que era muito diferente? Acho que tem muito a ver com o figurino. As transparências. Para mim tem muito a ver com a fragilidade. As transparências e a textura do figurino, essas linhas finas que para mim transmitem fragilidade. É claro que também está na coreografia. Aquelas quedas súbitas, como se um edifício desabasse. Aquela maneira de se levantar e de voltar a cair. A fragilidade em contraste com a necessidade de se levantar, de continuar, de força. Mas sempre como quase prestes a ir caindo. Essa vulnerabilidade, muito presente. A Joana e o Hugo explicaram, numa entrevista que lhes fiz, e depois eu experimentei-o literalmente, a questão do poema contínuo. Disseram que queriam que as pessoas percebessem o poema contínuo.

O tratamento do tempo como vivência, como refere Tarkovsky, interessa-me muito. Tarkovsky dedica um livro ao tempo. Sobre a duração de uma sequência fílmica, sobre a experiência da duração, escreve um capítulo inteiro do livro. E nesta peça é curioso o paradoxo. Na dança é sempre assim, mas nesta peça ainda o é mais, a irrupção do presente aqui e agora. De facto, é como se a composição, e a Sara enquanto dança, te forcem a olhar para ela. Não podes parar de olhá-la, se deixas de o fazer, vais-te embora. É o que eu sinto. Toda a composição, a dramaturgia, a coreografia e a própria interpretação de Sara, como que te obrigam, de alguma maneira, a fazer um exercício de meditação. Ou seja, em vez de te concentrares num ponto ou na sensação do ar quando estás a respirar, ou nas sensações físicas, tu concentras-te diretamente no presente que é o movimento da Sara. É curioso, porque esse presente a que parece que te leva a coreografia e a composição, ao mesmo tempo é uma desconexão absoluta do presente. Não sei se consigo explicar. É como se na peça morasse esta contradição ou este paradoxo. Não sei se é uma contradição ou um paradoxo. Penso na diferença que há entre paradoxo e contradição. É uma peça muito presente no aqui e agora mas que é como uma abolição do presente. Eu senti isso. Era como se estivesse obrigado a estar no presente, mas um presente sempre a fugir de si e a fugir de mim. Não é só fuga para o tempo presente, mas também um presente que também foge no sentido de que se escapa. Podemos inverter o verso. Eu fujo para o tempo presente mas o presente foge de si e de mim para o além. É isso que se passa na peça.

Joana von Mayer Trindade Os círculos e quedas. Quedas, espirais para baixo. Movimento à volta do círculo, da Terra, mas a descer, para o abismo. Céu-terra, terra-céu. Para cima e para baixo.

Hugo CaIhim Cristóvão Há uma grande relevância de (des)equilíbrios. (Des)equilíbrios que se tentam manter. Uma lenta queda e em (des)equilíbrio constante. O super-objetivo, mesmo em termos de conclusão, clímax, apologia, não segue uma resolução. E sim, isso é propositado. O figurino apareceu antes do desenho, o desenho apareceu muito tarde. Pensa nisso, se te ajudar, em termos do que disse sobre a resolução. Poesia, poema, mais do que da prosa.

CeIeste Natário Isso que não estava lá na peça como visível,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 96 13/04/26 15:22

pode chamar-se de inspiração? A inspiração é algo que está antes. Quando há inspiração, a inspiração está antes.

Hugo CaIhim Cristóvão É mais técnico o assunto, é uma expressão mais interna a uma técnica profunda. Não. É um espaço de silenciamento. Nesta peça aquilo que se resolve, resolve-se depois do movimento, entre os movimentos. Nas alturas em que não se está a mover e não está cá, aparece aqui. Mas isso não é uma coisa que eu possa explicar, de forma muito filosófica ou muito mental. Agora, há muito movimento nesta peça. Sem dúvida que há. Há muito movimento, mas tem uma natureza diferente. Há qualquer coisa que é diferente, que tem a ver com o próprio tema, com o poema contínuo, com uma lenta dança de Deus. A peça é muito rápida em alguns momentos. Tem a ver com «o leve poder da lua apenas queima os olhos». Há qualquer coisa que está lá, que é o sentido, que não é nomeável. É lua, não é uma rebelião de insubmissão dionisíaca. É uma "insustentável leveza do ser". Existe a dor e existe a graça.

CeIeste Natário A lua... Acho que existe aí uma espécie de contradição por chamar o «leve» poder da lua. Seria tentada a dizer «forte» poder da lua. Eu tenho uma relação imensa com a lua, muito mais do que com o sol. Pela lua ou por via dela, nós podemos ser conduzidos àquele espaço e tempo mais original, mais originário do próprio ser humano.

Hugo CaIhim Cristóvão A oposição ao leve não é fraco, é pesado. Não há noção de força e fraqueza. É só uma coisa leve ou uma coisa pesada. Uma coisa que toca assim [ao de leve]. Mas não força ou fraqueza.

CeIeste Natário Sim, é forte, eu estou a perceber o que diz. Mas «leve» à primeira vista no título, dá impressão que o Sol é ontologicamente mais denso. Considerando que a luz da lua é reflexo de uma luz mais densa, mostra-se como esse poder, é possível como? É uma questão técnica, como diz. A lua recebe essa luz, como todos nós recebemos a luz. Posso dizer que recebo uma luz maior da lua do que do sol.

Hugo CaIhim Cristóvão A luz é aqui uma sensação. Antes de nós sabermos que era o sol que tinha a luz da lua, a luz da lua já lá estava como uma sensação outra. É uma sensação e é terrível. Mas é leve. Pense naquele sorriso taoista, naquelas imagens taoistas de relance em relance. Começa a transformar e a encher por dentro. O mundo do lusco-fusco. É leve também porque parece levitar. Se quiser falar sobre o nosso Espírito Santo, é leve também. Tem o Édipo também, tem o queimar os olhos, a metáfora e a realidade da cegueira. É leve porque, pense em espetar uma faca de modo abrupto e rápido, ou espetar uma faca devagarinho, bem devagar até ao fundo. Pense numa carícia abrupta ou numa carícia que comece devagarinho e segue, segue, segue. É leve mas isso não quer dizer que seja fraco ou que seja forte. Os mundos começam a ficar ténues. É na lua que aparecem as fadas, é na lua que aparece isso tudo. De repente há qualquer coisa cujo sentido não está cá e começa a interligar-se com o aqui e com o agora.

Afonso Becerra «O leve poder da lua», esse último verso do poema de Helder, tem também uma relação com a fragilidade. É mais fácil olhar para

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 97 13/04/26 15:22

a lua do que para o sol. Faz mal olhar o sol. Isso é algo que gosto como conceito e como ideia para o espetáculo. Ver a Sara Miguelote nesta peça, sim, ressoa esse "leve" poder da lua referido. Estamos numa época em que falamos de *empowerment*, mas se calhar deveríamos falar de *soft power*, a transição para que o poder não seja uma coisa dura, mas que seja outro tipo de poder. Um poder "leve". Os poderes duros têm conotações de que não gostamos. Penso na ultradireita que não tem dúvidas, que é invulnerável, ou se mostra dessa maneira. Penso no poder do populismo simples. E que tem muito poder porque chega a todas as partes, chega a toda a gente em todo mundo. Isso do «leve poder da lua» é um conceito que gosto e que ressoa. Quando virem o espetáculo digam se não é assim. Mas acho que o título pode estabelecer muitos ecos com o espetáculo, com o que vão ver lá. Eu vi e acho que há muita relação.

Hugo CaIhim Cristóvão As primeiras feministas, as *suffragettes*, numa certa altura, começaram a dar muita importância aos penteados. Faziam penteados superelaborados que eram presos com uns ganchos compridos. Só que esses ganchos eram facas, agulhas afiadas. O penteado, quanto maior fosse, mais o gancho tinha gume. Uma das primeiras coisas que lhes fizeram foi proibir os penteados que tivessem gancho. É um *soft power*, mas não tão *soft* assim.

Rui Lopo Gostava de recuar até às ideias que vocês me têm suscitado trabalhar desde o princípio, de que modo é que o vosso trabalho coloca a questão da relação entre dança e filosofia. Fui buscar o José Gil no *Caos e Ritmo*, onde teoriza como tese fundamental que é o ritmo que inscreve o infinito no movimento. Esta tese fundamental ajuda a pensar porque é que vocês escolheram a lua e não o sol. A lua é que exerce esse poder simbólico de ritmar mais do que o sol. O José Gil dialoga fundamentalmente com a tradição francesa e vocês têm a coragem e a ousadia de dialogar com a tradição portuguesa. Dá-me a ideia de que o José Gil chegou a esta tese desconhecendo toda uma tradição de pensamento sobre o ritmo de que nós somos herdeiros. Há um bocado estava aqui o Armando a falar do Bachelard. O Bachelard na dialética da duração apresenta-nos a *Ritmanálise* do Lúcio Pinheiro dos Santos. A tentativa de reconstituição do que seria esse projeto filosófico do Lúcio Pinheiro dos Santos, que o Pedro Batista tentou efetuar mas que ainda hoje estamos aquém. Aquém do que é que esses fragmentos poderiam ter constituído como proposta filosófica a partir da ideia fundamental de ritmo. Mas que o Bachelard veio anunciar como sendo algo profundamente convergente com o que ele próprio estava a desenvolver. O que estou a tentar fazer, muito ousadamente para não dizer temerariamente, é mostrar como esta ideia fundamental do *Caos e Ritmo,* de José Gil, desenvolve ou atualiza aquilo que a *Ritmanálise* do Lúcio Pinheiro dos Santos já propunha. Esta ideia de ritmo vai ao arrepio da ontologia aristotélica, que parece que nos resolve todos os problemas. Mas se tu criares uma ideia de ser, uma ontologia a partir da ideia de ritmo, a vossa dança está a colocar um problema filosófico que nós ainda não sabemos expressar conceptualmente. É um pouco em torno destas ideias que estou a trabalhar. Pegando no *Caos e Ritmo* de José Gil, relacionando com a *Ritmanálise* do Lúcio Pinheiro dos Santos. Mostrar como estas ideias que aparecem no Gil de alguma forma estão lançadas por aquilo que nós sabemos do Lúcio Pinheiro dos Santos através do Bachelard.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 98 13/04/26 15:22

3º Seminário

1/2

Mário João Correia Há dois trabalhos fundamentais que estão a ser o meu ponto de partida, mas que são só ponto de partida, porque me interessa mesmo a atenção e a presença-ausência. São eles, as *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal*, de José Sebastião da Silva Dias, e a *Antologia de Espirituais Portugueses*, que é uma antologia redigida por vários estudiosos, cada um deles dedicando-se a um autor específico e à transcrição ou edição de fragmentos desse autor específico. Mas ambos são dedicados exclusivamente ao século XVI. Para os outros nomes mais tardios há estudos dispersos e um ou outro trabalho monográfico. Procurarei estender a análise também aos séculos seguintes e não ficar só no século XVI. Até agora estive apenas a identificar, nesta parafernália, os lugares importantes das suas obras onde encontramos definições teóricas e também regras de vida que digam respeito ao exercitar da atenção no percurso orante e místico, e espero ter no final um texto coeso com o que me pareceu mais relevante ressaltar e debater.

A ideia partiu também da referência a Simone Weil. Vou começar por um dos capítulos de *A Gravidade e a Graça*, que se chama «A Atenção e a Vontade», que diz o seguinte:

> *«A atenção no seu mais alto grau é o mesmo que oração, pressupõe fé e amor. A atenção completamente sem misturas é oração.»*

E depois queria vir aqui:

> *«Péssima maneira de procurar: atenção ligada a um problema, de novo um fenómeno de horror ao vazio.»* Ela uns capítulos atrás fala do horror ao vazio. *«Ninguém gosta de desperdiçar o seu esforço, afinco na sua perseguição. Não é proveitoso querer encontrar. Como no caso de uma dedicação excessiva, tornamo-nos dependentes do objeto de esforço. Precisamos de uma recompensa exterior que o acaso por vezes fornece e que estamos dispostos a receber à custa de uma deformação da verdade. Só o esforço sem desejo, desligado de qualquer objeto, encerra infalivelmente uma recompensa. Recuar diante do objeto que perseguimos. Só o que é indireto, é eficaz.»*

Acho que tem muito a ver com aquela nossa conversa sobre o tangencial.

> *«Não fazemos nada se não tivermos primeiro recuado. Atirando ao cacho, fazemos cair as uvas por terra. Há esforços que têm um efeito contrário ao do fim pretendido. Exemplo: devotos exaltados, falsos ascetismos, certas devoções, etc. Outros são sempre úteis mesmo quando não atingem nenhum fim. Como distingui-los? Talvez: uns vêm acompanhados da negação ilusória da desgraça interior. Outros, da atenção continuamente concentrada na distância entre aquilo que somos e aquilo que amamos.»*

Conseguimos ver aqui esta tensão entre a presença e a ausência, uma certa ineficácia do esforço na medida em que ele visa a resolução direta de problemas e uma apologia do indireto, da distância, do recuo diante daquilo que perseguimos. Pouco depois, faz um aforismo bastante elucidativo daquilo que havia dito antes, que é este:

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 99 13/04/26 15:22

«A capacidade de afastar, uma vez por todas, um pensamento é a porta da eternidade. O infinito no instante.»

Vou partir desta reflexão da Simone Weil, um texto de 1949 que não tem a ver com as fontes que vou trabalhar. Vou partir desta reflexão sobre a atenção máxima como oração, neste capítulo de *A Gravidade e a Graça*, de Simone Weil, para explorar o tema da atenção naquelas fontes de que falei.

Hugo CaIhim Cristóvão Tem imensas coisas a ver com a história do teatro e a história da dança. O Mikhail Chekhov e os exercícios da atenção – olhar para o objeto, nada mais. A oração mental, forma exterior, forma interior. Penso em Sócrates a falar ou Platão a dizer que os filósofos querem a morte. Há um ponto, quando te sentas a meditar/orar em que estás a esperar morrer. No êxtase místico ou cristão, talvez esteja relacionado com "o meu reino não é deste mundo". Estás à espera de haver uma impressão total de um outro mundo que aparece. Tens essa expectativa real. No budismo zen tu sentas-te e deves-te sentar com a convicção mais ou menos segura de que nunca mais te vais levantar, que vais morrer ali. Quando acabas, por acaso estás vivo. Este por acaso estar vivo está muito relacionado com a ideia de presente. Depois, nos seis yogas de Naropa, Vajrayogini, há um que é exatamente a transferência da consciência, a morte. Essa tensão entre o estar aqui e o tentar sair daqui acho que tem bastante a ver com a sensação, não da presença atenta, não da presença para, não da presença para lutar, não da presença para fazer jardinagem, mas com essa outra presença mais estranha "do meu reino não é deste mundo". Não é penitência. A penitência, às vezes, tem uma figuração similar. Por exemplo, chicoteio-me 50 vezes. É uma coisa muito católica. No catolicismo está mais relacionado com culpa. Noutros sítios está relacionado com a ascese. Mas não é penitência, é um desejo sincero e uma crença profunda de que vais começar a meditar e vais morrer. Finalmente, "Deus" vai pegar em ti e leva-te, e acabou. Mesmo na parte mais passiva da meditação, está presente essa acção de querer ir embora de vez.

Mário João Correia Há outros que defendem, com muito mais força, o que eles chamam a infusão ou a contemplação infusa. No fundo, a nossa alma está pronta, está serena, está livre, está limpa, está hiper-ultra concentrada em coisa nenhuma, em objeto nenhum, na total noite escura. Para alguns, há uma espécie de continuidade entre a ascética e a mística, entre essas práticas mais agressivas que havia nestes séculos de castigos corporais. Outros acham que isso é um disparate. No fundo, a exterioridade não conta assim tanto e a mortificação que se está à procura não é a do corpo, é uma espécie de mortificação dos sentidos. É uma espécie de capacidade de fechar os nossos sentidos para nos concentrarmos puramente no que se está a passar dentro sem contacto com o que vem de fora. Isso seria a mortificação que se está à procura e não a da ascese, do jejum, desse tipo de coisas, que afastam uma coisa da outra. E depois há sempre estas tensões – Este é um grupo de fanfarrões que acham que conseguem fazer isto sem castigarem o corpo. Deveriam desprezar o próprio corpo, são uns preguiçosos. – E começa uma luta à volta de tudo isso. Mas o que se vê é que há uma preocupação enorme com o assunto que gera pensamento interessante.

Hugo CaIhim Cristóvão Estou a pensar também no Shakyamuni, na ideia de ficar sentado e – ou me acontece alguma coisa ou eu morro aqui. As escolas do Budismo também são, muitas vezes, associadas a diferentes pontos de vista sobre o ca-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 100 13/04/26 15:22

minho, a ascese ou o trabalho. Tens os Gelug que partem de um ponto de vista da pessoa normal que vê a via. Começa com aqueles textos muito fortes sobre a mortificação do corpo – O corpo não vale nada, há sete ou oito infernos, a tua vida é muito curta, repara como te podem acontecer as infelicidades todas. Só tens uma vida, podias ter encarnado como um mosquito mas encarnaste como um humano. Toda essa ideia dos infernos. Começa daí porque eles têm uma perspetiva da pessoa comum, que se aproxima daquilo que é um caminho espiritual. Há a importância de uma compreensão intelectual e moral, nada de estados místicos. Depois, tudo se transforma, claro. Tens uma outra escola onde não há grandes conversas intelectuais e está focada na prática. São os Kagyu. O que é importante é exatamente uma parte mística, é o Tummo, o calor interior, os iogas. Nada dessa intelectualidade, é uma questão de prática e ascese. Não tem aparentemente muitas das condicionantes morais que a outra escola tem. Depois tens uma outra escola que pensa do ponto de vista da via. Como se tu já estivesses na própria via. Aí tens um pouco o que falaste, Mahamudra, uma contemplação que não tem objeto, não tem práticas *per se*, a visão da Dakini. Às vezes, muitos desses textos e as diferenças de perspetiva podem ser explicados tendo em conta para quem é que eles estão a falar.

CarIos Pimenta Vou trabalhar sobre a questão da procuração. O que é a procuração? Neste caso, e aqui ligo um pouco ao Aristóteles, no campo do teatro que é a minha área, mas também na dança ou qualquer arte performativa. Tem a ver com o que acontece no palco e como é que o espectador estabelece essa ligação e essa empatia. Ter empatia é aqui também importante. Basicamente tudo isto vem da tragédia, da ideia de catarse, de purificação. Vou trabalhar sobre a teoria do neurónio-espelho. Há testes com primatas que a comprovam, embora com humanos ainda haja algumas dúvidas. Vou tentar ligar isto àquilo que é a empatia nas artes performativas ou a relação que o público estabelece com o ator/bailarino, que está em cima de um palco, que experimenta determinadas emoções e como é que essas emoções acabam por atingir o espectador, fazendo suas as emoções dos outros. Tudo isto tem a ver com o que os neurónios-espelho fazem, o que eles trazem de novo. Aristóteles e outros autores já disseram isto, mas acho curioso que as neurociências acabam por hoje em dia o tornar observável. As neurociências, através da imagiologia e outras técnicas, conseguem provar que há algo a acontecer no cérebro que é visível. Quando nós experienciamos ou observamos uma obra de arte somos capazes de sentir a emoção da pessoa que está a realizar uma determinada ação ou a experimentar uma determinada emoção, precisamente por causa da existência destes neurónios-espelho. Os neurónios-espelho permitem-nos espelhar essa emoção e senti-la, compreendê-la como se ela fosse nossa, obviamente com toda a distância que isso implica. Não é uma experiência nossa, portanto somos afetados por ela até ao ponto em que queremos, conseguimos controlar. Isto vem também de um interesse anterior a este recente contacto com os neurónios-espelho e que tem a ver com o trabalho que eu tenho desenvolvido sobre a relação entre a arte, ciência e tecnologia, e as teorias do *Deep Brain Stimulation*, da Estimulação Cerebral Profunda. Hoje em dia é possível ativar determinadas zonas do cérebro. Falemos, por exemplo, da doença Parkinson. Os cientistas chegaram à conclusão de que há uma determinada zona do cérebro que não tem uma estimulação elétrica suficiente. Introduzindo uma estimulação, que pode ser invasiva ou não invasiva, nessa área, é possível que a tremura, característica da doença de Parkinson, deixe de existir. Isto é algo que já foi feito em Portugal, acho que a primeira vez foi em Coimbra. Acho que é uma terapia relativamente recorrente que se faz. Nem sempre dá

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 101 13/04/26 15:22

resultados mas na maior parte dos casos acaba por dar resultado. As pessoas acabam por ter uma espécie de pacemaker, um pequeno comando que faz parar o tremor e, quando está desativado, o tremor volta. O meu interesse começou por aí e depois cheguei aos neurónios-espelho também numa perspetiva científica e tecnológica. O que é que isto quer dizer? Tem a ver com o facto de nos conseguirmos colocar no lugar de uma outra pessoa e entender as suas perspetivas e experiências.

Tudo isto deriva de experiências iniciais feitas com primatas e que fornecem a prova. Foi um trabalho feito por duas pessoas já nos anos 80, 90, o Vittorio Gallese e, primeiramente, o Giacomo Rizzolatti, que começaram a fazer estes tipos de experiências com primatas. No trabalho de laboratório do Gallese e da sua equipa, repararam que havia uma ativação desses neurónios quando os animais agarravam determinados objetos, mas também quando observavam uma ação semelhante realizada pelos experimentadores. Por exemplo, uma das experiências que eles fizeram foi a seguinte: se nós fizermos determinados gestos faciais como caretas, de frente a um primata, ele imita. Assim como os bebés e as crianças também imitam, de certa forma. Ao imitar, eles conseguem experienciar a mesma sensação que a pessoa que está a fazer. No fundo, acabam por ter o mesmo tipo de experiência. Conseguem simular o sentimento ou a emoção que o experimentador está a ter ao imitar essa ação. A grande questão que a teoria dos neurónios-espelho traz tem a ver com a ideia de sensor. O neurónio funciona como sensor e não tem a ver com aquilo que é o funcionamento do cérebro, com a questão das áreas associativas ou de funcionar por associação. Daqui entende-se que os neurónios são sensores. É um estímulo direto, não tem a ver com a chamada compreensão associativa, memória, etc. É mesmo um estímulo direto. Foi a partir daqui, destas experiências, que os neurónios-espelho, de certa forma, se autonomizaram e se percebeu que estes neurónios, estes sensores, são o *trigger*. São os que fazem disparar essa relação de empatia e de compreensão, de empatia para com o outro, mas também de empatia na compreensão de um determinado tipo de acontecimento. Isto leva-me então ao Aristóteles e àquilo que me interessa também, que tem a ver com a tragédia, tem a ver com a questão da catarse. Embora o Aristóteles não tenha falado claramente no termo empatia, andou lá perto, é transponível para os dias de hoje e para o nosso tipo de conceitos, essa relação. O outro conceito, também de Aristóteles, relativamente à sabedoria prática ou à solução de problemas, de questões pragmáticas, tem também a ver com a capacidade de compreensão da natureza humana e a capacidade de se relacionar com as experiências dos outros. Basicamente é empatia. A questão que me interessa aqui é esta da procuração ou do sofrimento por procuração. É um termo que me é caro, sobretudo no teatro e na questão da tragédia e da catarse. Tem a ver com o facto de o herói trágico sofrer e de isso fazer com que o espectador experiencie, por procuração, esse sofrimento e aprenda com ele, não sofrendo ele, o espectador. É o que acontece nos chamados filmes do herói e do vilão, em que nós aprendemos, de certa forma, a distinguir aquilo que é o bem do mal e aquilo que é o virtuoso do horrível, ou do que não se deve fazer. Isso tem a ver também com a ideia de imitação e com a ideia de empatia, e que ligará à catarse que é aquilo que me interessa.

CIáudia Marisa A Sociologia tem um efeito que é o de estranhamento, é assim mesmo chamado. E o estranhamento, que é um distanciamento, surge exatamente quando o neurónio-espelho, ou melhor, não será o neurónio-espelho, será a sinapse, entra em colapso. E aquilo que nós fazemos é um ato de não-verosimilhança. Sabemos que algo é verosímil mas não conseguimos aceitar essa realidade. Vou dar um exemplo: assistir à morte em direto, como estamos a assistir agora. Só

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 102 13/04/26 15:22

conseguimos assistir exatamente porque sabemos que é verosímil, mas há um efeito de estranhamento que nos obriga a distanciar. Ou então, quem começa a desenvolver esta questão é o Durkheim, na obra emblemática *O Suicídio*, quando algo se torna tão duro e tão no limite que provoca um efeito inverso. Há um estranhamento que vai provocar uma espécie de efeito, não neurológico, de anulamento por excesso de empatia, por excesso de dor, por excesso de sofrimento. É a questão de passarmos na rua, vermos um sem-abrigo e automaticamente pensarmos – mas há uma instituição que o pode ajudar – ou – de certeza que é alcoólico. Porque é que falo sobre isto? Como sabes, Hugo, eu acho que Brecht é o mais aristotélico que pode existir à face da Terra. O Brecht é o grande aristotélico, mas quando se declara anti-aristotélico declara-se pró-Sociologia numa altura em que a sociologia não era muito bem vista. Vai procurar o efeito V, esta questão do distanciamento, na relação com o espectador, na receção. Como é que nós podemos, através da descrição e não através daquilo que mostramos (e que vai despoletar uma empatia que o Brecht achava que era não crítica, que era acrítica), provocar o efeito contrário, que é muito da tragédia? Nós nunca assistimos à morte na tragédia, assistimos apenas à descrição da morte. A descrição da morte despoleta em nós outros efeitos.

Por alguma razão tenho trabalhado sempre a questão do espectador e da receção nos vossos trabalhos. É porque eu sou afetada e nós temos falado muito nessa questão. Tenho trabalhado muito a partir dos vossos espetáculos. Quando escrevo, escrevo sobre isso. E acontece o mesmo agora, sendo que desta vez aconteceu um solo. Aconteceu uma grande proximidade. Tive o privilégio de ver o espetáculo em dois momentos diferentes, duas situações diferentes. Tive muita pena de não conseguir assistir na reitoria. Logo no primeiro, no espaço Agra, surgiu-me o título, *O Músculo da Alma e a Impossibilidade de Respirar*. Este título veio porque fui estando com a intérprete, como sempre. Acho que é impossível não estarmos no centro do vulcão, onde tudo pode acontecer, tudo é uma potencialidade. Mas também por uma razão muito dramatúrgica, daquilo que a coreografia e a interpretação me deu.

[...]

O que eu sinto, cada vez mais, é que há qualquer coisa de estranho no discurso artístico neste momento. Já há muito tempo, mas muito neste momento. Há uma espécie de *show-off*, de uma visibilidade muitas vezes mediática, muitas vezes excessivamente um campo artístico-sociológico, cultural e político a funcionar. E depois há um outro sítio de clandestinidade onde uma arte contrapoder, uma arte de vanguarda está a acontecer, que é onde eu situo o vosso trabalho já há muito tempo. Agrada-me que haja público para ele. Agrada-me que haja gente que está lá. Mas, de repente, veio trazer uma espécie de polaridade que estou a ver e que me assusta, no mundo que estamos a viver. Como se só uma visibilidade em um lado mediático pudesse existir e não um outro trabalho que nos obriga a quê? A estar connosco. Que é o que senti, mais uma vez, neste solo. O facto de nós não podermos fugir de nós mesmos. Não sei de que forma, não sei se é pelos neurónios-espelho. No meu caso não terá sido, é por outro lado. Mas que me veio trazer esta questão da necessidade de um músculo que nos sustenta a vários níveis e que por alguma razão tem esse nome belíssimo de músculo da alma. Muitas pessoas dizem, erradamente porque o leem em português, «pessoas». Não se lê o *p*, só o *soas*. Mas eu gosto quando há este aportuguesamento da palavra e, de repente, se fala do músculo «pessoa». Gosto, acho piada, porque se calhar tem também a ver com esta questão da humanidade e de ser-se pessoa. Sobre este respirar ou a impossibilidade, neste momento, de respirar. Porque as técnicas que nos estão a vender para respirar são outras técnicas. Têm muito pouco de meditação, de contem-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 103 13/04/26 15:22

plação ou de estar connosco.

Armando Nascimento Rosa Que fuga é essa e que tempo é esse? Até que ponto é também um aplacar do medo, como falava há pouco a Cláudia. O medo que o tempo nos provoca, nomeadamente, o tempo presente. E isso levar-nos-ia a encontrar aqui uma arqueologia e uma fenomenologia do sentido, do que se nos mostra. Tenho assim estas anotações, estes tópicos. Quero elaborá-los para os articular de uma maneira que seja, minimamente, merecedora do espetáculo que tivemos o ensejo, o prodígio de poder assistir. A minha ideia era depois estabelecer esta conexão com a imagética lunar e a tal quaternidade que me vai servir de ponte de um momento para o outro.

Cristina Aguiar Faço aqui uma série de cruzamentos com a teoria da duração de Bergson, em que ele corta com o tempo mecânico, o controlado, o cronometrado. Essa é a capacidade desta coreografia. Tocar-nos profundamente para a mudança. Alterar o nosso estado de zombie, de torpor, obriga de facto a andar, a mexer, a nascer e estar para vir. Não é aquela promessa do por-vir, como diz o Derrida. O por-vir não é uma promessa, não há um futuro redentor. Há um presente em que tudo pode acontecer ou nada acontecer. É estarmos presentes nessa imprevisibilidade, nessa impermanência.

EzequieI Santos O meu contributo tem muito a ver com o trabalho sobre o ser e o não ser. Fazendo uma analogia com aquilo que acontece num espetáculo, e colocando-me agora do lado da pessoa que está no palco, no espetáculo nós estamos simultaneamente vivos e mortos. Qualquer um de nós é simultaneamente vivo e morto, existem processos internos e solares, processos que constroem a vida, mas há também processos de destruição. Nós somos um campo dinâmico vivo e morto de possibilidades, que se pode ativar ou não. É a questão da vida e da morte, como nós estamos simultaneamente vivos e mortos. O que é que pode acontecer perante a possibilidade de nós abrirmos o espaço a outros mundos que nos podem visitar, mas também sermos nós a projetar-nos para esses mundos. Recordo-me que há uns meses a proposta que me foi feita foi refletir na questão das entidades ligadas às políticas culturais e o modo como podemos viver o momento presente. Neste caso, no meu mecanismo de projeção psicológica, inscrevo-me numa linha que é viver o presente entre aquilo que é um futuro idealizado e aquilo que é um passado traumático. Como é que este presente vivo e morto pode estar representado naquilo que é a precariedade de uma entidade ligada à produção/criação ou, se quiserem, a uma dinâmica de resistência quotidiana das pessoas que trabalham em artes atualmente, naquilo que é uma forma de subsistir num mundo que é cada vez mais estranho? Por outro lado, a questão dos fenómenos que têm a ver com contactos com o espírito de pessoas que morreram. É um campo que tem vindo a ser estudado há alguns anos e tem vindo a ser investigado em algumas universidades. Dentro daquilo que é o campo mais amplo dos estudos de consciência. Não estou aqui a questionar se isto é um campo de empatia, um campo de projeção psicológica, se somos nós que estamos a receber ou somos nós que estamos a criar esse mundo ou inventá-lo. Mas sim para criar uma analogia entre aquilo que é a vida-morte, que acontece num momento de espetáculo, e aquilo que é a vida-morte em que nós vivemos permanentemente, que é o estarmos aqui, mas também podemos estar em muitos lados ao mesmo tempo. Podemos estar a expandir para outras dimensões ou a ser visitados por outras realidades, sem nos darmos conta

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 104 13/04/26 15:22

disso. A minha proposta era fazer uma junção, ou seja, um trabalho poético sobre aquilo que é dançar, como sendo também um convite para assumir que estar connosco e viver cada momento intensamente é também estarmos disponíveis para a morte.

*

2/2

Luís Ramos No que diz respeito à fragilidade, eu destaco no espetáculo a relação da bailarina com o chão do palco porque muitas vezes caía. Havia uma relação muito íntima com o chão. Como se estivesse sempre a querer levantar-se, mas como se algo a puxasse para baixo, como se estivesse a querer arrancar-se do chão mas estivesse presa ao chão. Depois, o confinamento da sala. A proximidade com o público, na apresentação que eu tive a oportunidade de assistir, e o facto de parar de repente em frente ao público, como se estivesse limitada pelo público, confinada pelo público. Como se houvesse uma barreira invisível, como se desafiasse uma qualquer quarta parede que pudesse ali estar. Que estava. Era o público. Desse modo, por um lado, aquilo que comumente entendemos por natureza é algo frágil, uma simples ação maliciosa do ser humano pode destruir um ecossistema inteiro, devastar uma comunidade biótica. Mas parece que a natureza persiste sempre. Quanto à ideia de retorno, dei conta da repetição de algumas estruturas de movimentos, como se a bailarina estivesse sempre a regressar a uma posição original. Do mesmo modo, também a natureza e os seus elementos parecem querer sempre retornar, se nós colhemos uma erva ela volta a rebentar, volta a querer renovar-se. Algo sem passado e sem futuro que está sempre a querer voltar, uma natureza ocultada e subtraída ao espaço urbano.

EIter ManueI CarIos Paul Ricoeur fala sobre a dialética entre o evento e a significação. O evento enquanto aquilo que acontece. Embora Paul Ricoeur não fale necessariamente de dança, fala de arte, de interpretação, do hermenêutico. O evento enquanto aquilo que acontece no palco, mas também aquilo que acontece no espírito dos espectadores. A significação tem a ver com aquilo que vai permanecer no espírito. Aquilo que permaneceu nesse dia ainda está comigo. Está na minha interioridade trabalhando, trabalhando na procura de um desvelar constante. Utilizo a metáfora do fermentar. Está trabalhando uma espécie de trabalho do espírito para que depois floresça. O espetáculo contempla uma dimensão poética muito forte. *Fuga para o Tempo Presente* mexeu comigo enquanto estive uma hora e vinte minutos sentado a ver. A peça também me convocou como uma espécie de pedagogia do olhar e do sentir, de me ensinar a ver para o corpo. Como se estivesse fundida na peça toda uma crítica à própria história do corpo. O corpo na própria história do pensamento filosófico foi tido muitas vezes com um corpo cindido, um corpo no sentido mais dualístico do termo. Há mais do que isso, na peça nota-se perfeitamente um corpo existencial, mais do que um corpo epistemológico. Um corpo cujo sujeito nasce pelo corpo e morre também no seu próprio corpo. *Fuga Para o Tempo Presente*, lembra-me o próprio conceito de contemporâneo, muito próximo do Agamben, quando dizemos que ser contemporâneo é

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 105 13/04/26 15:22

ser crítico do presente. Não nos devemos deixar ofuscar e cegar pelas luzes do presente, devemos escutar as suas próprias sombras. Essa relação entre a luz e a sombra. Isto floresce-me com alguma facilidade, esta montagem conceptual acaba por funcionar. Para mim. Pelo que tenho vindo a ler sobre o trabalho do Hugo e da Joana, o Hugo teve razão ao dizer, na apresentação do meu livro, que há muita similitude entre a nossa forma de trabalhar. Eu devia ter lido muito antes o vosso trabalho. Senti a ideia de corpo e resistência, de resistir para poder existir. Isto leva-me a falar um pouco da questão do corpo e da educação, pelo vício de ser formado não só em estética, mas também em filosofia da educação. Educação, não necessariamente no sentido de educação formal, mas no sentido da *Bildung*, que é formação cultural, formação estética. O corpo como uma forma de gerar uma nova configuração estética da aprendizagem do mundo. Num tempo que Bauman chama de tempos líquidos, onde não há segurança, onde tudo é fluído. A peça e a forma, muito enérgica, da sua dança, fez-me prestar um pouco de atenção no olhar, por vezes muito fixo. Senti uma sensação de agónico, uma sensação que parece que dá uma vontade de chorar, mas ao tempo de libertar-se de todos os choros. É como se prendesse e soltasse, a bailar, mexendo com o meu ser. Esta ideia do homem como ser agónico, mas também como um ser para a felicidade. É como se a peça causasse uma certa agonia. Talvez seja a agonia do tempo presente. Do contemporâneo, onde temos que escutar as sombras. Essa relação que, hoje em dia, o ser humano tem com o seu corpo. O corpo que se torna um objeto, muitas vezes, de modismos, da publicidade e de, talvez, um certo desvio contemporâneo. A dança, neste caso, coloca-nos perante uma forma de sentirmos que somos corpo, nascemos corpo, entramos no mundo como corpos. Também a educação não deve desprezar o corpo, na conexão com a natureza e com o ecossistema.

Acho que a peça tira o espectador do lugar-comum. Convoca-o, questiona-o. Põe-no em questão, pergunta-lhe pelo sentido, desmonta-o e gera-lhe desconforto. Eu senti isso, mas um desconforto saudável. De algo muito pulsado.

Hugo CaIhim Cristóvão Nos antigos textos gnósticos dizia-se que a comunhão, ou o espírito, é qualquer coisa que se come. Não é alguma coisa que se vê. É alguma coisa que se come. É o mesmo termo que está antes da Grécia para qualquer manifestação de artes performativas. O que está escrito é que é qualquer coisa que se vai comer, não é qualquer coisa que se vai ver. Isto muda radicalmente na Grécia, com a ideia do teatro como um local onde se vê. No entanto, há uma aceção que não é muito comum de pensar, que é a de ser o local de onde se vê. O local de onde tu podes ver alguma coisa, tu que estás lá nesse local e não propriamente o público. A comunhão, eu pensaria sobre isso. Pensaria também num corpo que ainda não existe. Uma combinação de gestos, movimentos, ações que na realidade ainda não existem. Existem apenas naquela altura e trazem algo de novo. Mas é a criação de um mundo novo. Pelo menos, essa é a tentativa. Como, por exemplo, Matisse criou um mundo novo, Degas, Van Gogh e algumas obras musicais criam um mundo novo. Em relação ao tantrismo, o corpo comunitário é importante para os momentos de segurar algo e de se conseguir segurar-se no meio de algo a turbilhonar. Penso sempre na distinção entre estar em Varanasi ou estar em Dharamsala. Dharamsala é uma coisa muito segura. Há uma noção de segurança muito grande. Toda a construção de um ritual tem algo de muito seguro. Por exemplo, o espaço todo é ordenado de maneira a que haja uma concentração direta no que vai acontecer. Isso também tem a ver com esta peça não ser em teatros. Há toda uma preparação, uma entrada, uma chamada dos antigos mestres, gurus, ou seja, aquilo na imaginação está cheio de gente a acompanhar-te. É

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 106 13/04/26 15:22

uma comunidade enorme. Quando eu penso em Varanasi, penso num outro tipo de tantrismo. Estás só, começas a tua prática e é só o mantra que te segura, mais nada. E a capacidade de o continuar a dizer. Isso exige uma intensidade emocional, que se manifesta no exterior, que é muito específica, muito particular, e com a qual é muito difícil lidar. Se pensares no processo de trabalhar certos mantras budistas, o corpo muda de certa maneira. Agora, em termos de som também, quando dizes mantras tântricos hindus e, principalmente, quando eles são, como esta peça é, hipnóticos, há qualquer coisa que é hipnótica, que cria uma constante hipnose. Nesta peça não há muito essa noção de um corpo comunitário, mas há o público sim. Há o turbilhonar de qualquer coisa hipnótica que se transforma.

Joana von Mayer Trindade Quando se trabalha o corpo, trabalhamos o espírito, trabalhamos a alma e a alma faz parte do corpo. Fiquei a pensar no corpo erótico, mas um corpo erótico que significa subir planos outros, como o Elter falou. Temos que passar pela carne, para chegar ao espírito, para chegar a esse erotismo, para servir esses outros planos. A ideia do chorar, da agonia, do prender e soltar. A respiração também é uma inspiração e uma expiração, o prender e o soltar, a relação com a respiração. A relação também com o músculo que prende, que tensiona para libertar e para soltar.

Hugo CaIhim Cristóvão O *agon*, o corpo agónico refere-se a agonia, mas é mais fundo do que isso. O *agon* e o *areté* eram o fundo da cultura grega exatamente antes de aparecer a democracia. Uma excelência por si só, que só é obtida com *agon* e com *pathos*. Quando aparece a democracia, começa a aparecer essa bela figura do diálogo e da conversa, deixa de haver tão prevalente esse método agónico, esse *areté*, que é uma ideia de virtude para a excelência. Agostinho da Silva fala sobre isso, tem um texto fantástico sobre a virtude, sobre essa ideia que depois Maquiavel recupera. O corpo agónico é um corpo em que não há nada de moral associado. E, se posso acrescentar, Eros não está sozinho. Eros tem sempre Thanatos à volta e os dois irmãos de Thanatos, o Sono e o Sonho. Há Eros, Thanatos, há morte, há sono e há sonho. E há as três coisas nessa pulsão, que depois são motivadas, postas a andar, por essa energia de Eros: morte, sonho e sonho.

Nuno Matos Duarte Digo apenas que fiquei com a forte impressão de estar perante a dança de um autorretrato. Mas a uma particular forma de autorretrato de que a história das artes visuais nos deu inúmeros exemplos, uma autorrepresentação que expressa a ideia de solidão infinita, expressão que li no livro de título *Frost* (em português, Geada) de Thomas Bernhard, que referi brevemente no texto do ano passado, e da qual a célebre gravura *Melancolia I* de Albrecht Dürer seja talvez a mais completa expressão que conheço. Mas, acerca do modo como a presença deste tema foi povoando a autorrepresentação na história das artes visuais, nada melhor do que ir mostrando alguns exemplos, começando precisamente pela *Melancolia I*. Para os apaixonados pela historiografia das artes visuais, para aqueles que se deliciam com intrincados exercícios de hermenêutica, e pela hermenêutica, tenho obrigatoriamente de referir a o primeiro capítulo de um livro, ao que parece, lendário, que faz uma profundíssima análise desta obra de Dürer: intitula-se *Saturno e a Melancolia*, cujos autores são Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, todos continuadores da obra de Aby Warburg. O título provisório do meu texto cuja escrita se encontra em franca ebulição é *Espelhos na Noite*. Efetivamente, este título resume bem o teor das temáticas

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 107 13/04/26 15:22

que aborda. Mas certamente acabarei por o alterar, primeiro, porque me soa demasiado óbvio e um tanto ou quanto banal, segundo, porque sou um daqueles escritores que do que escreve a um primeiro momento pouco sobra e que, enquanto o texto avoluma, relê trinta e sete vezes o que está para trás e corrige, progressivamente, trezentas e trinta e sete. Sou o escritor que Adorno descreve no *Minima Moralia*, aquele para quem «(…) nenhuma correção é demasiado pequena ou fútil para não se dever realizar. Entre cem alterações, cada uma isoladamente poderá parecer pueril ou pedante; juntas podem determinar um novo nível do texto (…)»; sou aquele escritor que «(…) não pode aceitar a distinção entre expressão bela e expressão exacta (…)», sou, por fim, aquele escritor que como «(…) quem já não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação (…)». E com esta deixa introduzo outro dos temas que atravessará o meu texto em ebulição: o tema do exílio, a ideia de que o olhar destes artistas é o olhar de uma certa categoria de exilado em si mesmo, e que essa é a condição de todo o artista, escritor ou pensador, a condição do exilado consciente da sua solidão infinita.

Pedro Fiúza Tenho andado a pensar nestas coisas que se estão a perder no mundo, que considero que sejam derrotas pesadas. O diálogo, o estar-se a perder o diálogo e, com isso, estarem a desaparecer caminhos que muito dificilmente voltarão a ser abertos, parece-me um dos sintomas de maior gravidade desta doença comum, que ainda não sei bem como nomear. Seria fácil dizer que os problemas de maior gravidade do mundo, neste momento, são a ascensão do fascismo, ou a guerra, ou a manutenção da fome e da pobreza, ou o facto de estarem a morrer pessoas de todas as formas a todas as horas por razões completamente absurdas e a única coisa que parece digna que eu sinta, para além de vergonha, é impotência. Seria fácil dizer que essas são as consequências da doença do mundo, mas onde me colocaria? No doente que sente vergonha e impotência? Eu mesmo, que até há algum tempo, era a pessoa, de todas as que conhecia, que mais defendia o diálogo, vejo-me neste momento sem uma solução de combate, a não ser uma espécie de manutenção do combate artístico, com a criação de bolsas de resistência, que parecem cada vez mais fugazes e mais inúteis, porque têm de pertencer a mecanismos de produção e sistemas reprodutivos de formatos, ou lá se vai a sobrevivência do pobre do artista. Não quero perder esta ideia do diálogo estar a desaparecer, porque parece-me que se as ideias desaparecem, talvez as ações depois desapareçam com elas. Quero insistir na questão do diálogo apenas por autoimposição ética. Tenho andado a pensar nestas coisas que se estão a perder no mundo, mas também nestas coisas que se estão a manter no mundo, que considero que sejam derrotas pesadas. Na tragédia grega clássica existe sempre uma distância de classe entre nós e as personagens, vivemos melhor o horror na distância. Curiosamente, fala-se tanto da voz do povo, mas nas tragédias gregas clássicas o coro, que é povo, é sempre a voz mais avisada, e os nobres, lá longe, só tomam decisões erradas que fazem mergulhar cidades inteiras na ruína, e não que lhes faltasse aviso. Mas os grandes podem ser cegos, os pequenos não. Pois eu defendo que aquilo a que assistimos hoje no mundo é uma estetização na vida da tragédia grega clássica, Aristóteles preparou bem o caminho para a imprensa e para as redes sociais. Se pensar bem neste assunto, quer dizer que o paradigma em que vivemos ainda é no paradigma da tragédia grega clássica. Vivemos na comoção da distância. Se pensar bem neste assunto, parece-me que a tragédia contemporânea é a tragédia da indiferença. Um jogador de futebol leva uma patada na cabeça durante um jogo, podemos obviamente discutir a questão, mas é um assunto que ocupa o espaço mediático sem deixar espaço para mais nada, quase ao mesmo tempo um nazi dá um murro num ator e o espaço mediático não está nem aí

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 108 13/04/26 15:22

para isso. Andam os deficitários trabalhadores da cultura e mais meia dúzia de aliados a tentar fazer um barulho que será sempre pouco. Mas não ficamos por aqui. Morrem dois jogadores de futebol e o mundo comove-se, eu próprio também me comovo, por isso não me separo da doença, morrem milhares de crianças bombardeadas lá do outro lado e são números, não sabemos nem um nome. Vivemos na tragédia grega clássica porque somos sociais, vivemos na sombra da tragédia contemporânea porque a indiferença tornou-se regra. Tenho andado a pensar nestas coisas que se estão a perder no mundo e parece-me que estamos a ficar sem a possibilidade de sobrevivência enquanto espécie. A fuga para o tempo presente liga-me inevitavelmente ao tempo do capitalismo, o tempo do capitalismo é o presente, ele não tem passado nem futuro, ele só tem o tempo do consumo, o tempo da sua manutenção é o agora. Parecia-me que aquele movimento constante que a música fazia recomeçar era essa necessidade de consumo, porque o movimento precisa de consumo. Então como chegar a um lugar em que se consiga olhar para o futuro? É preciso acabar o movimento? Depois tenho aqui a questão dos olhos, que também queria pensar. Há um livro que de Didi-Huberman, *O que nós vemos, O que nos olha*. Há também uma questão das origens do sagrado, do [Mircea] Eliade, em que ele fala dos olhos serem uma espécie de passagem entre a vida e a morte. Ou seja, quando os olhos estão abertos o corpo ainda está algures e só quando os olhos se fecham é que de alguma forma a vida desaparece.

Hugo CaIhim Cristóvão Os olhos. Quando tu ias atravessar o rio dos mortos, fechavas os olhos e punhas uma moeda. Punhas uma moeda para atravessar, para o barqueiro te deixar passar. Mas isso está em muitos sítios. Quem me dera a mim que o nosso tempo fosse o tempo da tragédia grega. Na tragédia tens unidade de ação, agora tens multiplicidade de ação se quiseres, não tens narratologia, não tens texto, tens imagens sem serem explicadas. Compreendo, mas acho que não é de todo o universo da tragédia grega, e eu diria mais, não é de todo o universo teatral e textual. Quem me dera que fosse. Depois, a questão do tempo do capitalismo ser o tempo do presente. O consumo é o resultado final do capitalismo. Mas não descreve o que é o capitalismo.

Nuno Matos Duarte Não se pode excluir o futuro do tempo do capitalismo, porque o futuro é fundamental para o capitalismo. No sentido em que uma das bases do capitalismo é a quantificação das coisas, aquela quantificação pura e dura e uma expectativa de crescimento que tu queres atingir como objetivo. Está sempre fundada nessa perspetiva de que não há uma estabilização do lucro, mas de que há sempre um crescimento do lucro. Na sua génese está, totalmente, esta questão do futuro e de haver um crescimento de lucro. O que é constante é o crescimento. Ora, se é o crescimento que é constante, há uma prospeção do futuro e há um lançamento para o futuro. E há uma criação de regras para perpetuar esta condição no futuro.

Hugo CaIhim Cristóvão Acho que nós, estranhamente, não estamos a perder o diálogo. Nós cada vez estamos a dialogar mais de uma maneira superficial. Os programas de televisão antigamente, se reparares, tinham coisas como Natália Correia chega e fala, Vitorino Nemésio chega e fala. Alguém fala e expõe, e eram programas brilhantes. Agora tens programas de diálogo, em que quatro ou cinco comentadores falam sobre os temas. A mesma coisa nas artes performativas. Estamos agora, recordo, a ver aparecer dois termos que estão a surgir muito no espectro das artes performativas. Um deles é diálogo, vamos dialogar, e o outro é vamos cuidar. Isso ou-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 109 13/04/26 15:22

ve-se cada vez mais. O cuidar é algo que se aplica, humor, habitualmente, a bebés ou a idosos. Portanto, nós estamos, em artes performativas, virados ou para a educação de infância ou para cuidar de idosos. Vamos cuidar uns dos outros e o que importa é que o "idoso" se sinta feliz. Depois, tens esta ideia do diálogo, que se transforma em – eu não tenho ou não sinto legitimidade para aquilo que faço, por isso vou procurar uma legitimidade repartida através de um diálogo. O Aristóteles fala sobre estas estratégias. Fala na retórica, nem é propriamente na tragédia. E a retórica é um ato persuasivo de legitimação.

[...]

Em relação ao capitalismo presente, percebo emocionalmente, mas acho que definitivamente isso não descreve aquilo que é necessário. Mesmo a teoria da justiça, de Rawls, ou *Anarquismo, Estado e Utopia*, de Nozick, já ultrapassam a descrição da realidade como meramente capitalismo. Ou seja, é qualquer coisa que já não é passível de ser usada como descrição daquilo que nós temos. É um fenómeno tão diverso, tão complexo e tão multifacetado, que essa ideia me soa a um discurso muito aplicável no século XIX, nos princípios do século XX e eventualmente aplicável nos princípios dos anos 70. Agora acho que a realidade é muito mais complexa. Mesmo nesse presente em que só existe o agora, na realidade não é um agora, porque é um agora que te é sistematicamente roubado. Tu não tens acesso ao presente. Na realidade estás sistematicamente alienado. É só nesse aspeto que eu faço a distinção. Nem sequer é o presente, pois as pessoas não têm presente. Têm uma vida que é repetitiva, que é igual, que é todos os dias a mesma coisa, no processo de fábrica para ganhar e perder a vida. Essa dimensão do presente é uma coisa que já não existe. O que há é a réplica. O mundo capitalista cria a réplica, cria a máquina, cria a repetição, cria todas as pessoas iguais, todos os produtos iguais, todas as coisas lançadas. Aqui e agora, não sei muito bem, nem quero pensar, o que é o capitalismo. Espero que aquilo que eu esteja a viver agora, ou pelo menos nas minhas criações, não esteja contido ou não esteja dependente de uma teoria ou classificação categorial do século passado. Quando me dizem que a realidade é qualquer coisa, quando dizem – o que nós estamos a viver é isto – eu desconfio muito. Não acredito que o fenómeno social tão complexo que seja, possa ser captado com modelos binários. De certeza que o que estou a viver nesta altura não é "capitalismo". Depois terás teóricos de esquerda, teóricos de direita, cada um deles com a sua visão sobre o que é o capitalismo e os seus males. Vives momentos de acumulação de capital exagerado no meio de algumas forças económicas determinadas? Vives. Agora, se isso é o "capitalismo" tal como é socialmente descrito, tal como alguns filósofos pretendem defender, bom, isso já existia na Idade Média. Isso já existia no feudalismo, começa a existir de forma diferente na revolução industrial, começa a existir de forma muito mais diferente quanto tens sistemas bancários algoritmizados. No "capitalismo" não vivemos. Mas agora se me perguntarem se vivemos em luta de classes, aí respondo que vivemos, completamente. Existem classes ou não existem classes? Claro que existem. Vivemos em luta de classes? Definitivamente. É uma coisa que me é muito mais próxima e que eu consigo torná-la muito mais concreta. Se me falares em linguagens de poder e contrapoder, eu compreendo isso perfeitamente. Vou muito mais buscar a sociologia do poder, a ideia do poder e da forma como o poder opera, do que propriamente o capitalismo. O que eu sei é que não podes ser "anticapitalista" nas horas vagas. Muitas pessoas que falam de anticapitalismo são pessoas que basicamente passaram a vida inteira a ser anticapitalistas nas horas vagas.

Nuno Matos Duarte Para combater o capitalismo, não se pode usar a linguagem do capitalismo. O Adorno era completamente contra tudo o que era

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 110 13/04/26 15:22

música de contestação. E eu tendo a concordar com o Adorno. Não podes simplificar a linguagem para tornar a tua arte combativa. Quer dizer, tu poder, podes. Mas acho que não deves ir por aí. A canção de protesto é um rebaixamento completo àquilo que estás a combater. São formas primárias de arte. A arte só combate em ser arte, e mais nada. Basta-lhe isso. Se combater, é porque é arte, não porque é protesto.

CIáudia Marisa Vou convocar um autor, Michel Maffesoli, com duas obras emblemáticas. Não tanto *O Tempo das Tribos*, em que vai corroborar aquilo que o Hugo dizia, sobre não haver um corpo coletivo a não ser que precisemos dele para sobreviver. Pode haver é um corpo em comunhão. Mas falo de *O Eterno Instante*, que é uma obra que continua a ser muito mal interpretada e que criou ódios infinitos ao senhor. Acaba por tocar em tudo aquilo que vocês disseram. Quando o Hugo dizia que já não vivemos no capitalismo, não, de facto. Há um senhor chamado Norberto Bobbio que na década de 80 escreveu uma obra emblemática, *O Futuro da Democracia*. Qual médium, quase que parece, neste momento, um exercício de mediunidade. Dizia que já acabou a pós-modernidade. Nós estamos numa pós-pós-modernidade e estamos já num declínio do capitalismo. Mas não podemos viver sem ele. Era um pouco aquilo que o Hugo dizia. O Bobbio tem algo do género em que diz, de uma forma muito dura, muito certa – Esqueçam aqueles que dizem que não são capitalistas, porque somos todos. Estamos todos lá e o capitalismo é tudo, inclusive o consumo das nossas próprias ideias. – Fala no futuro da democracia, nessa ideia dialogante, pegando ainda no que o Hugo disse, que achei muito pertinente, vai buscar um termo, o documentário, que eram aqueles antigos programas de televisão em que temos alguém que fala e que a malta de cinema chama de cabeças falantes. Norberto Bobbio é italiano e conseguiu antever para onde é que estávamos a caminhar, em que sobre a capa do diálogo e da empatia vamos estar cada vez mais enterrados em solilóquios. Porque não há melhor forma de manter uma estrutura capitalista ou de um pós-capitalismo, do que dar uma ilusão dialogante. Dar uma ilusão de partilha. Aliás, nós já não dividimos uma sobremesa, "partilhamos" uma sobremesa. "Partilhamos" tudo. Já não falo da minha ideia, partilho a minha ideia. Mas o Maffesoli debate-se muito com a questão do eterno presente. De um presentismo, que não é um presentismo oriental. Não há futuro, o que é uma coisa muito diferente. Uma coisa é vivermos o tempo presente por fruição, por desejo, por querer. Outra coisa é estarmos naquilo que o Maffesoli diz, nesta ideia de um instante eterno, porque não acreditamos que vai haver futuro. E aí corroboro totalmente aquilo que o Hugo está a dizer. E em Portugal nós não gostamos de falar nisso, nem de falar de luta de classes. Mas temos que voltar a falar de uma sociedade de classes. Portugal não quer falar, aparentemente não há classes.

[...]

Eu gostei muito desta questão da tragédia. Estou de acordo, sim, o coro sabia tudo. O coro não pode ser cego. O pequeno não pode ser cego, o grande pode. Há esse lado, mas pegando naquilo que o Hugo também estava a dizer, já repararam que a grande tragédia neste momento (o coro continuamos a ser nós, mas somos nós em redes sociais), agora de repente a nobreza passou a ser o *Casados à Primeira Vista*? O que é assustador. Uma das questões da tragédia é potenciar o "eu não quero que me aconteça isto". Há qualquer coisa de verosimilhança que se vai inscrever numa *mimesis* pessoal. E a nossa *mimesis*, neste momento, anda muito tristonha. Anda pobrezinha.

Nuno MeireIes Esta peça não tem nada a ver com Aristóteles, segundo a Susan Sontag e a minha própria experiência. Porquê? É totalmente abstrata e não é

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 111 13/04/26 15:22

reduzível à linguagem. Estou a perceber alguma coisa sobre aquilo que a Susan Sontag diz, ao ver a *Fuga*. Vejo a primeira vez, viajo imenso. Vejo a segunda vez e penso que tenho de tentar descrever isto. Tenho que perceber o que isto é. Tenho que deixar que a *Fuga* me faça como espectador. Porque eu, claramente, não tenho mecanismos para integrar isto. Vejo a segunda vez e não percebo ainda como integrar. Vejo a terceira vez, a mesma coisa. É a mesma peça, mas diferente. E não estamos a falar só da variação da perceção de um espectador. Apontei algumas coisas, como: isto tem elementos clássicos; tem repetição, já reconheço; tem um fim de frase; também me chama a atenção a respiração; a respiração aqui é fulcral. Tenho referências. E com isso eu já tinha andado a refletir sobre o Aristóteles. O Aristóteles não consegue analisar isto, porque o Aristóteles fala de duas coisas. Fala de *mimesis* como representação de uma determinada realidade, qualquer que ela seja, ele não especifica. Mas isto não é a representação de uma determinada realidade. O Aristóteles, contrariamente ao que foi dito ontem e também sobre os neurónios espelho, não é útil, porque o Aristóteles fala da catarse e eu não senti catarse nenhuma. Não sinto. Logo, isto também questiona uma outra coisa. Não é suposto eu sentir. Quem disse que é suposto eu sentir? A Susan Sontag acaba o ensaio dela contra a interpretação a dizer – precisamos de uma erótica da arte. Está certo, mas isto aqui é outra coisa. Temos a Susan Sontag que não serve para isto. Temos o Aristóteles que, claramente, não serve para isto, por mais que toda a gente goste muito, e estamos na época da tragédia. A tragédia é pó. E o Aristóteles não serve para isto. Mas eu sei alguns nomes, o Artaud. O Artaud vê o Teatro de Bali, que ele não sabe integrar, mas como um visionário diz – é isto. – E usa um termo que me chama a atenção e no qual vou pegar para me salvar, o hieróglifo. Isto já consigo pensar. É uma sequência de hieróglifos, mas não paro por aqui. Nesta quarta vez em que estou a ver, já estou mais calmo, já não consigo descrever e tenho uma ausência. Estou a ver e durante 10 minutos não sei onde é que estou. Já não estou a ver. Alguém sugeriu trabalhar a ausência, a presença. Mas isto é outra coisa. Pensei – distraí-me. Eu vim para aqui com uma missão, mas estava a ver, distraí-me e estava a pensar noutras coisas – Porque estava com uma atenção tal, presença e ausência. Mas isto serão outros sentidos. Estava a ver com uma intensidade tal, que foi com uma intensidade igualmente grande que fui para outros campos, como da primeira vez.

Voltei a mim e pensei – tenho de prestar atenção. – Mas depois abracei e pensei que isto é o que está a acontecer. Estou a assistir, a testemunhar isto, que também pode ser lido como um ritual ativado pela bailarina. Estou a ser testemunha disto e está-me a levar a uma espécie de estado meditativo que não está diretamente relacionado com o que estou a ver, mas com toda a circunstância. Abracei isso. Fui ver o Artaud, e aquilo que ele escreve, quando vê o Teatro de Bali, parece parágrafo sim, parágrafo não, que está a falar da *Fuga*. Se fizer uma antologia dos comentários dele e disser – impressões sobre a *Fuga* –, é isso. Fala de uma intelectualidade objetiva mas não transformável em linguagem. Fala também de um choque em relação a uma realidade performativa. Diz ele – Nós andamos a fazer isto, mas no entanto há alguma coisa que é outro mundo e que pertence a uma linguagem, a uma tradição, que eu não consigo decifrar, mas pressinto e sou impactado por isso. – Ele não fala propriamente no corpo de quem perceciona. Fala da relação, e é neste ponto em que estou, com o espectador, dessa lógica da relação. Ele coloca-se aí, teorizando e propondo que o que está a ver é uma coisa nova. Eu acho que a *Fuga* é uma coisa nova. Não acompanhei os vossos trabalhos anteriores, mas este que vi é-o, definitivamente. Ontem quando me apresentaste, falaste da biomecânica. Acho que a *Fuga* pode ser vista como um grande *étude*, não de biomecânica, mas à luz da biomecânica. Para quê? Não será a

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 112 13/04/26 15:22

mesma lógica da biomecânica. Mas parece-me que a performance da bailarina é uma coisa que se situa num mundo completamente diferente. Parece que aquilo é uma coisa que a bailarina faz. Não é uma exposição, não é uma apresentação. É uma coisa incrivelmente estruturada. Então combina-se alturas em que vai ser feita a *Fuga* e nós testemunhamos de alguma maneira aquilo que se faz. Assumir que isto é um estado meditativo em que entro, a ver a *Fuga*, para mim, já é uma emancipação gigante. É mais ainda do que chegar a conclusões sobre o capitalismo.

Hugo CaIhim Cristóvão O Artaud vive também um pouco da incompreensão de que aquele teatro de Bali, aquela dança, é extremamente narrativa. Vê qualquer coisa que não parece ter sentido e significado lógico sequencial. Vê um gesto que ultrapassa a própria linguagem. Vê também uma qualidade que é a chamada pré-expressividade, presença/ausência. Esse carácter hieroglífico, o atletismo afetivo. Há qualquer coisa também em *O Teatro e o Seu Duplo*. Tentar fazer uma espécie de um duplo dançar. Esta peça é abstrata, segundo padrões mesmo do que é a dança contemporânea. No entanto, tem bastantes coisas que são do coração da própria dança. Depois, sobre se podia ser um *étude* de biomecânica? No sentido em que os *études* de biomecânica criaram uma nova linguagem, em que a biomecânica aparece como uma linguagem em cena numa certa altura, sim. Na maneira de ensinar, não. Se bem que nós não sabemos porque a biomecânica foi perdida. Depois tens o Bogdanov e o Levinsky que a recuperam. Analisei muito aqueles vídeos da Biomecânica, os que existem. E também as espirais do Igor Ilinski. Aquela sensação que descobri quando o Ilinski faz aquela espiral, aí sim, tem alguma coisa a ver. Mas depois, os *études* biomecânicos, enquanto modelo de treino para atores, ensináveis, não tem nada a ver. A expressão daqueles études, tal como é visto, é uma expressão artificializada, muito próxima da *commedia dell'arte*. Agora, de facto, não podes ensinar a *Fuga*. Podes substituí-la. Mas ensinar, não, porque o que está ali em jogo é outra coisa, ao contrário da biomecânica que é uma técnica. Acho que há qualquer coisa de um estado meditativo, sim, uma dança gnóstica fervente. A *Fuga* não é um ritual. Se calhar, teríamos que falar exatamente sobre o que é um ritual, mas não é um ritual. Não há nada que venha para ser trazido, há qualquer coisa que é para ser abandonada. Não é um processo ritualístico. Será um processo místico, um processo mágico e um processo tântrico. Começa, de certa maneira, como acaba. Só que um bocadinho mais à frente no presente.

Rui Lopo Olá a todos. O que tinha pensado hoje era pensar nesta expressão do que é a *Fuga Para o Tempo Presente*. Acho que há um equívoco, uma ambiguidade, que nós todos cultivamos quando falamos do passado, do presente e do futuro. Quando adotamos esta coisa que pensamos ser oriental, do estar aqui e agora, parece que nos esquecemos de pensar em que sentido é que estamos a falar no presente, no passado e no futuro. Ainda bem que há um bocado a Cláudia falou no Maffesoli. Num certo sentido, parece que só vivemos agora, porque há duas coisas que nos foram roubadas. O passado, no sentido de um património riquíssimo, que é o nosso, que nos estruturou e que nós desconhecemos. A começar no Aristóteles e a passar por uma tradição filosófica, literária, mesmo de língua portuguesa, e que nós puramente desconhecemos. Fomos expropriados, e aqui remeteria para um dos sentidos se calhar mais profundos do que a discussão sobre o modo de produção em que vivemos, que é, fomos expropriados do nosso passado. Temos uma língua e a língua é inequivocamente um traço do passado. A língua é a presença do passado no presente, senão não nos entendíamos. Mas, dizia eu que, parece que estamos sempre no pre-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 113 13/04/26 15:22

sente, no momento atual, porque nos roubaram este passado entendido neste sentido mais vasto. E também, estamos sempre no presente porque nos roubaram a esperança, o projeto, o lado visionário daquilo que possa ser um futuro aberto ao mistério, um futuro completamente por construir por nós, um "feituro", algo a fazer por nós. Nesse sentido, somos escravos de um momento atual, que é aquela ideia de estarmos constantemente a bater contra a parede, até que a parede desapareça e se abra uma estrada à nossa frente. O que nunca vai acontecer. Por outro lado, nós nunca estamos no presente, nunca estamos no aqui e agora, porque estamos sempre completamente acorrentados ao passado, entendido como esse conjunto de formações, deformações e traumas que nos fazem estar, neste momento, reféns de um passado que nos inibe, que nos impede de estar aqui, de imaginar o futuro e de visualizar o passado. Estamos só no passado. Ou então, por outro lado, estamos só no futuro, porque tudo aquilo que fazemos é, inequivocamente, pensar que temos que ir jantar, que temos que ter um teto logo à noite. Estamos completamente submetidos à dinâmica do desejo, à dinâmica da ansiedade, à dinâmica da expectativa. Era isto que queria trazer aqui. Sermos muito claros, sem cairmos em qualquer forma de dogmatismo, quando falamos no passado, presente e futuro. E era isto que me abria para aquilo que tinha anunciado na sessão anterior, a dívida impensada do pensamento sobre o ritmo, de José Gil, que afirma que o ritmo é a inscrição do infinito no movimento. Que dívida é que este aforismo, que esta tese do Gil tem com uma tradição que ele próprio não tem (que alguém lhe roubou ou que ele não a cultivou), que é a tradição da ritmanálise, de Lúcio Pinheiro dos Santos, e que é a tradição de um teórico da presença do passado do presente, que é o Eudoro de Sousa. Depois desta primeira reflexão sobre a complexidade ou a biunivocidade dos três tempos, do passado, presente e futuro, convoco isto para pensar a nossa relação não dialética com a nossa própria tradição de uma filosofia de dança em língua portuguesa. Começamos a falar do Satipatthana Sutta. É dos primeiros textos em que o Buda diz – eu estou a respirar; eu sei que estou a respirar; eu sei que sei que estou a respirar; eu sei que sei que sei que estou a respirar. E isto é estar no aqui e agora.

Essa tradição que eu convocaria, era a tradição que remete, especialmente, para o Venceslau de Morais. Esteve a vida toda a estudar o Japão, a estudar a cultura japonesa, incluindo as formas culturais que ele conheceu. O teatro não conheceu tão bem como poderia, mas a poesia conheceu bastante bem. E alguma filosofia, mesmo Nichiren, mesmo coisas bastante complexas. Ele diz assim: para compreender estas formas artísticas, temos que ter um conceito novo. E o conceito é o de impersonalidade. A impersonalidade explica a gramática, porque esta é uma gramática que evita os pronomes pessoais. A impersonalidade não diz respeito só ao não haver eu, não é só uma não-egoidade. A impersonalidade é também não ver que as coisas são em si mesmas aquilo que nós queremos que elas sejam. A impersonalidade diz respeito à natureza dos fenómenos em geral, à natureza dos sujeitos em geral e a nós mesmos e ao modo como nós encaramos essa inexistência. Então, o conceito de impersonalidade só é acessível, não através de uma elaboração filosófica, mas, porventura, através de uma atenção à respiração.

E nesse sentido, nós dizermos que nunca fizemos meditação ou que nunca fizemos psicanálise é só mais uma das astúcias da razão ocidental nos dizer que nós ignoramos parte da cultura que nos constituiu. Porque nós somos produto disso mesmo. Nós somos produto de uma tradição meditativa que nos estruturou, quer queiramos, quer não. Quer lhe chamemos isso ou não. E de uma tradição de definição do que é psique, que nos estruturou e que nos é ensinada como o ar que respiramos. Como

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 114 13/04/26 15:22

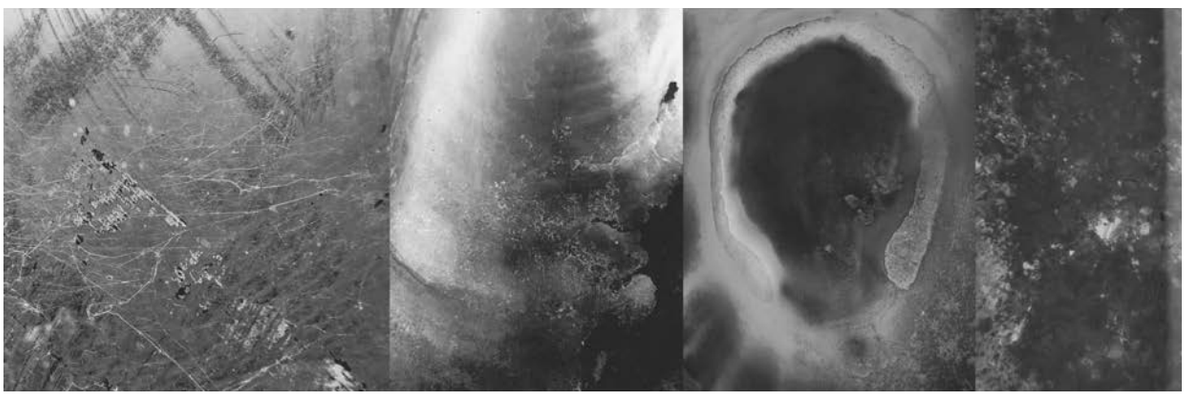
aquele filósofo, que está sempre a ser citado, que dizia que se orgulhava de nunca ter lido Aristóteles. E isto, se calhar, é verdade no sentido literal. Mas é completamente mentira, porque tudo o que ele leu, tudo o que ele fez, releva e revela a aristotelicidade da nossa civilização. É impossível nós dizermos que não lemos aquilo que nos leu a nós próprios. Aquilo que nos constituiu como aquilo que somos, e como pessoas que usam uma gramática baseada no sujeito-verbo-objeto. Há um outro conceito, além do de impersonalidade, que é trazido aqui por este passado que eu quero reivindicar como sendo o nosso passado, que é o passado do Fernando de Moraes, por exemplo. É um outro património, e as palavras passado e património relacionam-se intimamente, mas não vou desenvolver. É um conceito trazido aqui pelo Manuel da Silva Mendes, que é outro que deixou de querer ser português e foi para a China, e que introduz um conceito que é endovisão. Preciso de ir buscar estes conceitos muito exóticos para pensar o vosso/nosso trabalho coletivo, porque eles estavam a pensar nas mesmas coisas que nós estamos a pensar. E se o Frank Zappa dizia que escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura, eu acho que podemos pôr isto tudo ao contrário, e dizer que é impossível não o fazer.

Hugo CaIhim Cristóvão Fuga para o Presente também é – Foca-te no presente, porque pode ser a última fuga. É um pouco o que eu sinto agora. Em vez de fuga para a morte, é foca-te para o presente. Depois, é também pôr as questões que vocês falam sobre o mundo e até sobre o próprio mundo das artes performativas. Mas a fuga para o presente é um bocado isso. Definitivamente, pode ser a última. Há também esta ideia, em alguns sítios, de um Deus cego. Há umas mitologias que falam sobre um Deus cego e surdo no centro do universo. O Deleuze poderia falar também numa energia de puro caos. Essa fuga para o presente é tentar fugir para um puro caos. Daí a ideia do Deus cego, idiota, que se esquece e se lembra e que, de repente, pára mas há sempre qualquer coisa que está ainda a vaguear. A partir de uma ideia de cegueira é uma entidade amorfa que sistematicamente dança e sistematicamente se move no centro do universo. Um centro que não tem circunferência. O presente aqui também tem esta conotação de uma quinta essência, que o Aristóteles estava também à procura. O quinto elemento, que se fala muito, que é o amor. O Aristóteles põe tudo centrado sobre o amor final, que o movimento e o conhecimento são como amor. Esta quinta essência também. Por isso é que falei de *O Teatro e o Seu Duplo*. Em termos alquímicos, habitualmente, chama-se Azoth, o princípio. O Lovecraft chama a esse Deus cego Azathoth. É esse tal Deus que dança no centro do universo, completamente cego, idiota, o momento é sempre novo, gagueja. Depois, é nesse caos que começam a aparecer as outras figuras, o Yog-Sothoth, o olho que tudo vê, etc. Desaparecer e aparecer. A forma é o vazio, o vazio é a forma. Mas se tu pensares nos pré-socráticos e nos socráticos, tens o paradoxo de Zenão, que supostamente prova que o movimento não existe. Por exemplo, Pi(π), está contido entre 3,14 e 3,15, mas nunca mais acaba. É esse tipo de presente, um *gap* no presente. A resolução do paradoxo de Zenão, numa certa altura, foi uma pessoa atirar uma pedra e mostrar ao Zenão que afinal a coisa chegava lá. No entanto, teoricamente, é imbatível. Depois, há um argumento do Diodoro, que ainda não foi refutado e que prova que não há nada que exista que não esteja previsível. E daí o Azathoth e aquela frase dos místicos cristãos, que é – Eu creio porque é absurdo. – É um presente absurdo. Nesse aspecto, não, não é aristotélico.

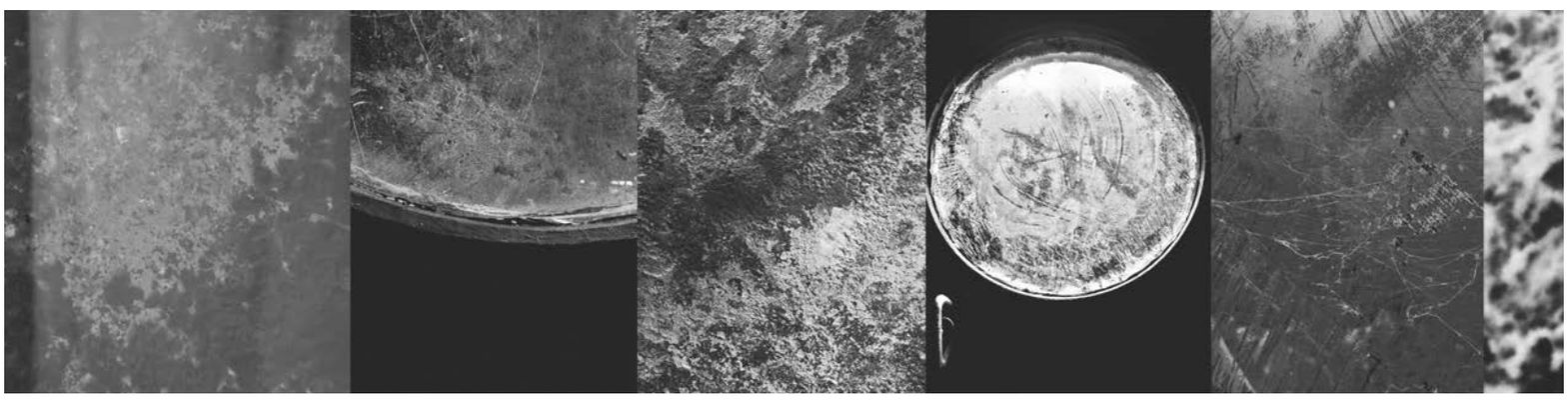
Joana von Mayer Trindade Gostava muito de trabalhar sobre a ideia do autorretrato, que já foi um tema do meu primeiro solo. Esse solo foi uma revisitação ativa de muitas mulheres que foram marcantes para mim na história da

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 115 13/04/26 15:22

performance, desde a Marina Abramovic à Karen Finley. Senti necessidade de me confrontar em cena e performativamente. Foi uma peça que fiz conjuntamente com o Hugo. Curiosamente, agora voltamos à formulação de um solo e muitas pessoas disseram que eu estava em cena e que viram o Hugo em cena. Isso é curioso. Estive a ver um livro que eu li há muito tempo, mas que me fascinou. Um livro de Francis Bacon, em que ele descreve a técnica dele dos autorretratos, de fazer o Papa, e que são sempre gritos. Os autorretratos não são representativos, mas são completamente rasgados, transformados e metamorfoseados. A ideia que me está mais presente é a ideia do autorretrato. Depois, a forma literária que o texto terá, ainda não sei muito bem. Tenho muita tendência a escrever em escrita criativa automática, ou poema, mas vamos ver.



NUISIS2025 publicacao final V2.indd 116 13/04/26 15:22



NUISIS2025 publicacao final V2.indd 117 13/04/26 15:22



dança como experiência-limite

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 118 13/04/26 15:22

Dança e Filosofia
Entrevistas em Podcast

1.º Episódio

Hugo Monteiro, Hugo Calhim Cristóvão
e Joana von Mayer Trindade

Educação, acontecimento, fragilidade - Pensar o inabarcável e o intolerável.

Descrição

No primeiro episódio, Hugo Calhim Cristóvão – Coreógrafo e Filósofo & Joana von Mayer Trindade – Coreógrafa e Psicóloga, conversam com o Filósofo e Professor Hugo Monteiro.

"A dança assume-se como acção de interrogação filosófica, desestabilizando no mover-se a predominância do conceito. Densidade luminosa, queima lenta, silêncio a ferver, forma de exposição radical, dor de se ser tocado por imperceptíveis que quebram. A filosofia, no seu desejo de compreender, arrisca ou ama cegar-se – que ética emerge quando o conceito e o *logos* se curvam perante o indizível? A dança não interroga: ela desfere. Um passo é já um golpe no conceito, uma torção do *logos*. Desloca-se como se a lógica escorregasse em óleo lunar. Lentamente, violentamente. A filosofia, sempre de olhos abertos, vê-se obrigada a pestanejar. Neste episódio – círculo incompleto, coreografia – intersectam-se os temas da fragilidade, da impermanência e da fuga como metodologia. Com Blanchot o fragmento e a impossibilidade da presença. Com Derrida o animal que está sempre a ser olhado, mas que, diz-se, nunca olha de volta. Fazer a filosofia começar a mover-se, a perder equilíbrio, a tremer na

o pensamento: inapreensível, frágil, fugitiva, impermanência

que não é falta, mas excesso, desvio ético da obsessão pelo domínio. A filosofia

para

que tropeça na dança, que se desconstrói na dança. Dança que não é discorrida sobre, mas que discorre com e discorre contra. O que acontece quando a filosofia arrisca encarnar – gaguejar, girar, suar? O que significa para a filosofia abdicar do controlo e deixar-se guiar por um corpo que não se domina? Conjurar a ausência com os calcanhares. Como pensar um corpo que se retira no mesmo gesto em que se oferece? Um corpo que se escreve na impermanência, que desaparece no instante, que fere suavemente como a luz da lua, linguagem fugitiva de movimento que os léxicos fixos ocultam, onde a pergunta filosófica colapsa.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 119 13/04/26 15:22

Nesse intervalo entre a intenção de nomear e o abandono ao indomável aparece uma fractura na gramática do mundo. Que tipo de conhecimento arde suavemente nos interstícios entre o corpo e o conceito? Será a dança o acontecimento que faz a razão cerrar os olhos? Em que medida a fragilidade se torna um modo radical de resistência à violência epistémica? Onde começa a desaparição do gesto? No seu fim, ou no momento em que se torna insuportavelmente visível? O que significa ver a dança – com os olhos, com o corpo, com a linguagem – e ainda assim não a deter? A dança, como um poema esotérico, não se interpreta – pratica-se. Toca-se com os ossos, com as falhas, com a memória esquecida do ventre. Cada gesto é uma assinatura em chama: dura o instante, grava o eterno. Fragilidade não é falha. É fuga – não do mundo, mas do domínio. Fugir não é recuar. É saber onde não se quer fincar o pé.»

Hugo Calhim Cristóvão

Joana von Mayer Trindade — Dança e Filosofia, um podcast pela Nuisis Zobop, Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, é um espaço de encontro entre o pensar e o mover, escutando atentamente as intersecções entre a criação artística e o pensamento filosófico, como lugares de questionamento, criação e conhecimento. Convidamos filósofos e pensadores a atravessar o território da dança para abrir novas possibilidades de criação, entendimento e mediação do sensível. A dança interroga a filosofia, abrindo caminhos para novas mediações do sensível e do pensar.

No primeiro episódio, Hugo Calhim Cristóvão, coreógrafo e filósofo, Joana Von Mayer Trindade, coreógrafa e psicóloga, conversam com o filósofo e professor Hugo Monteiro. Este podcast insere-se no projeto *Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil* e é realizado em parceria com o Grupo de Investigação Raízes e Horizontes da Filosofia da Cultura em Portugal, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, e conta com o apoio da Direção-Geral das Artes.

Hugo Calhim Cristóvão — O objectivo deste podcast é procurar perceber como é que a filosofia pode falar sobre a dança, sem se referir à dança como objeto externo a si. Não a filosofia que olha a dança, que contempla a dança, que discorre sobre a dança. Mas, como é que no interior da própria filosofia, no interior do próprio trabalho filosófico, surgem referências, pensamentos, termos, que integram a dança como aspecto da filosofia.

É o primeiro ponto.

Estamos a conversar com Hugo Monteiro, que conjuga três áreas de investigação, formação, interesse e trabalho. Primeiro, o trabalho filosófico sobre Blanchot e Derrida, que marca a sua carreira desde o início. Acredito que marque também, segundo, os pensamentos que tem sobre a pedagogia, sobre o trabalho com o outro, sobre o não silenciamento do outro. Sobre como é que se pode dar voz àquilo que está excluído para cumprir uma sociedade que não é tanto do agora, mas do que pode vir a ser. Terceiro, a marca de um trabalho de ação política que faça estes dois movimentos – o que não é senão coerente – de tentar ultrapassar as próprias fronteiras da filosofia enquanto uma atividade que apenas olha para si.

Há três pontos em que Derrida entrou no performativo e/ou na dança. Três pontos em que começa a surgir na cultura *vox populi*. Um é a desconstrução das tensões internas, das formas de não estabilização que os próprios textos filosóficos e o próprio discurso

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 120 13/04/26 15:22

filosófico contém já dentro de si organicamente. Mesmo quando as tentam esconder. Uma negação e/ou uma tentativa de negar a predominância da voz e do discurso. Do enunciado, como fonte e fundamento do que é o pensar da filosofia ocidental. Também, segundo, uma questão sobre o animal, que nos é particularmente cara, a distinção entre animal e humano: a constatação de uma definição negativa do humano perante o animal e do animal perante o humano. Fazendo com que a dança, no nosso caso, ou aquilo para que a filosofia olha, sejam temas que nunca olham de volta, que definem a filosofia por negação àquilo que é olhado. Ainda, um outro tema que nos é particularmente caro – o tema da violência epistémica, da violência sistematicamente imposta sobre o outro, sobre o excluído, sobre o ausente. Como essa violência marca o pensamento filosófico ocidental e marca muita teoria.

Também Blanchot, por causa do fragmento como constitutivo. O fragmento não é uma forma entre outras de falar sobre, mas antes a condição de todo e qualquer discurso. O fragmento que mostra a impossibilidade de uma totalidade. E a presença também, uma presença que é uma ausência. Em Derrida há ainda a forma como usa *pas*, simultaneamente uma negação e um passo de dança. E a ideia de um constante adiar do sentido – a *différance*[1].

Partindo daqui, perguntava-te como é que dentro destes estudos realizados, disto que creio que marca todo o teu percurso, incluindo o pedagógico e o político, como é que te aparece o termo dança? Como é que te surge? Como é que o podes pensar? Como é que o podes desenvolver?

Hugo Monteiro Boa tarde a todos e a todas, consoante. Boa tarde ou boa noite consoante também a altura em que nos estejam a ouvir.

Imagino que nunca seja de manhã.

Procederei dialogicamente face àquilo que me propuseram, que é sempre muito desafiante. Sinto-me sempre muito pouco para responder e corresponder a uma elevada expectativa.

Desde logo a questão da dança. Eu sempre tive um ponto de entrada muito comum a todos e todas que resolveram a dada altura estudar filosofia. O ponto de entrada para a filosofia foi a literatura. Foram os discursos-limite que colocavam em correspondência, em diálogo ou em oposição, a literatura e a filosofia. As leituras de Sartre, Camus, dos romancistas-filósofos, foram aqueles que, em primeiro lugar, desde a minha adolescência, colocaram a questão. Esta junção disciplinar que na altura, para mim, era relativamente evidente, até ingenuamente evidente, e que depois deixou de o ser.

O crescimento e o progresso nesta disciplina que nós chamamos filosofia coloca as coisas mais como uma oposição ou como uma demarcação do que como uma conjugação. A filosofia não é literatura, a filosofia não é arte. A filosofia é qualquer coisa que se relaciona com a literatura, com a arte, mas que tem uma delimitação própria, uma discursividade própria. Nunca me abandonou, sempre foi uma questão realmente obsessiva, o modo como a filosofia nunca deixou de ser uma disciplina que não tem em si mesmo os mecanismos da sua própria solução. Há uma interrogação na filosofia que pertence à filosofia, que pertence à radicalidade de perguntar, que não é resolúvel naquilo que são os seus instrumentos próprios e característicos, os dispositivos conceituais ocultos da própria disciplina. Acho isso fascinante. Para todos os efeitos, uma pessoa estar confrontada ou a braços com uma disciplina que tem no seu exterior aquilo que é a chave ou aquilo que é o motor do seu progresso. E a dança surge-me aqui também como um desses exteriores. Poderíamos falar até de como a questão da dança surge como limite da filosofia. Antes de mais, acontece precisamente como uma das manifestações, como

1. *"Différance"* é um neologismo proposto por Jacques Derrida que joga com a ambiguidade entre os verbos franceses *différer* (diferir, no sentido de ser diferente) e *différer* (adiar). O termo, grafado com um "a" em vez de "e", sublinha como o significado nunca está plenamente presente, sendo sempre adiado numa cadeia de diferenças. Derrida utiliza *différance* para desconstruir a ideia de uma presença plena ou de um significado fixo e estável nos sistemas linguísticos.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 121 13/04/26 15:22

uma das formulações deste exterior ao aparelho disciplinar da filosofia. Qualquer coisa que lhe resiste de alguma maneira. E tudo se passa, tudo se vai passar de acordo com esta resistência.

Hugo CaIhim Cristóvão Nesse aparelho disciplinar da filosofia, o que é que não te permitiria encarar a dança como algo de interior à própria filosofia?

Hugo Monteiro O *logos*. A dimensão com que se arruma um certo discurso da razão é excludente por o que é a sua vinculação ao visível. O teórico como aquele que vê. A ligação do *logos* perspetivada com o visível, com o que tem visibilidade. E o divórcio com tudo aquilo que não se reduz à dimensão da visibilidade.
E outras dimensões que entram pela tradição dentro. Nomeadamente, a questão da própria universalidade, da própria repetibilidade. Por exemplo, a questão da dança convoca, provavelmente como a música, uma possibilidade de repetição que nos devolve a diferença. Uma repetição que o que nos traz e o que nos convoca é a diferença. Uma repetição do irrepetível. Do ponto de vista daquilo que é uma arrumação classicamente disciplinar da filosofia ocidental, platónica, aristotélica, moderna, etc. – isto seria sempre estranho ao corpo conceptual daquilo que é uma determinada doutrina, um determinado posicionamento sobre o que é o *logos* filosófico. Que resulta em que nós nos inscrevemos ou nos instalamos na proximidade dos transgressores deste *logos* filosófico. Como alguns dos atores de que falaste há pouco, Blanchot, Derrida, e não só.

Hugo CaIhim Cristóvão Dentro dessa transgressão do *logos*, como é que podemos continuar a pensar, em filosofia, mesmo acreditar que a dança pode ser uma forma de conhecimento? Aproximar-nos desse imperceptível? Não o das pequenas percepções, não tanto uma coisa à Leibniz, nem mesmo à Gil. Algo que é imperceptível? Não nos reduzirmos ao silêncio. No caso da dança as mesmas questões põem-se. É muito fácil ver uma classificação de movimentos, o corpo humano não é tão vasto assim. Existem as mesmas questões em termos de dança que estás a demonstrar em termos de filosofia. Como é que nós conseguimos aproximar-nos desse imperceptível? Desse singular, desse qualquer coisa que sempre que se repete é novo, e não ficarmos presos pelo silêncio? Como integrar o silêncio no conhecimento filosófico que tem que ser escrito, tal como a dança tem que ser vista? Como é que tu podes chegar a esse ponto?

Hugo Monteiro Há uma via longa da resposta, que nos colocava perante duas possibilidades compatíveis ou não, na exploração dessa pergunta. Uma teria a ver com um alargamento da própria discursividade filosófica, do próprio pensamento, um alargamento que o cobre, que é muito contemporâneo, que não é comum a todos os momentos da história da filosofia: a entrada do corpo no *corpus* da própria filosofia. Esta é uma das vias de entrada, como um certo corpo pensante entra pela via da fenomenologia – pelo menos como eu a conheço – no discurso filosófico, excedendo o que classicamente se entenderia por filosofia.
Uma segunda via de entrada, também de alguma forma fenomenológica mas que não deixa de ter as suas singularidades – que eu acho que são previsíveis –, é uma subtil mas necessária distinção entre filosofia e pensamento. É colocada de uma forma muito direta por Heidegger, na sua *Carta sobre o Humanismo*, quando instiga os leitores «a mais pensamento e menos filosofia». É o apelo ousado de Heidegger precisamente no sentido de uma certa excedência a um determinado *logos*, a uma determinada metafí-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 122 13/04/26 15:22

sica. E uma determinada exigência que se colocaria a um pensamento que não seria já só filosofia. Que, na verdade, é bastante anterior ao próprio Heidegger. Está em Kant, está em Kierkegaard, está nos grandes momentos de uma certa modernidade inclassificável, nomeadamente em Nietzsche. Que foge a rótulos, que às vezes, "dança" sobre aquilo que é a própria ambição delimitadora dos rótulos. Penso que esta é uma das vias de entrada, que nos coloca diretamente a braços com Derrida, com Blanchot, com qualquer um dos grandes inclassificáveis da nossa contemporaneidade. Com aqueles que, sendo filósofos – no caso de Derrida, é um filósofo –, nunca seriam só filósofos. Portanto, a própria rotulagem surge como escassa. Até que, no caso de Blanchot, é problemático enunciar-se Blanchot como filósofo. É demasiado inclassificável para caber numa só categorização. Nem sequer tem o conforto de ser instalável numa academia, porque nunca lá esteve. Entra numa terra de ninguém das classificações. Que surge, às vezes, de forma muito exemplificativa, quando numa biblioteca não se sabe em que sítio, em que parte, em que estante, em que prateleira o colocar. Nós próprios, quando nos aproximamos deste tipo de pensamento, não sabemos como posicioná-los. Creio que isto é fascinante. Tem a ver com um certo posicionamento "dançarino" de algumas formas de discurso com que convivemos.

Hugo CaIhim Cristóvão Vemos claramente em Nietzsche esse dançarino a entrar na filosofia e todas as metáforas da dança a entrar na filosofia. Falaste sobre Kant e Kierkegaard quando estavas a referir Heidegger. Estamos muito interessados este ano na ideia do transcendental, do transcendente, do que significa transcender o classificável. Uma transcendência por uma ausência e/ou por uma imanência. Quando estás a falar em Kant, falas do aparecimento dessa impossibilidade de acesso cognoscitivo a uma dita coisa em si e, no entanto, de uma abertura para a sua abordagem em termos morais e em termos estéticos, que se desmarca da impossibilidade. Em Kierkegaard mais, em termos religiosos, o tema do único. As procuras do imperceptível, do transcendente, daquilo que nos ultrapassa, dos inqualificáveis, estão condenadas a serem ou estéticas ou éticas, ou estéticas ou morais? É esse o campo que nos resta?

Hugo Monteiro Creio que se fosse assim estaríamos bem mais confortáveis. Se conseguíssemos, apesar de tudo, prever uma forma de fazer caber ou de fazer adequar-se uma ideia que é na verdade a ideia da experiência do não experienciável. Acho que é um pouco isso que está sempre em causa. Nós temos de lidar sempre com uma transcendência ou com uma exterioridade que nunca se conforta com o facto de ser transcendente ou nunca se conforta com o facto de ser exterior. Na verdade, está connosco, está aqui, diz-se, joga-se, dança-se, brinca-se. E por isso mesmo trata de imiscuir-se aí onde uma pessoa tenta classificá-la. Trata de imiscuir-se aí onde não é muitas das vezes desejada. Ela entra. Ela, pura e simplesmente, experimenta-se, experiencia-se, e tira-nos o tapete debaixo do chão. Isto coloca todo o discurso disciplinar em revolução permanente. Reforço aqui o "revolução permanente" por um motivo, porque ao contrário do que muitas vezes nos querem fazer colar, isto não significa nenhum tipo de desistência de discurso disciplinar. Isto não significa nenhum vale tudo. Isto significa, ao contrário, que provavelmente o modo como alguns de nós conjugam e se inscrevem numa disciplina chamada filosofia é uma conjugação que é sempre precária. Que está permanentemente em jogo, em causa. E este estar permanentemente em jogo, em causa, obriga-nos a ser, por um lado, leitores permanentes e, por outro lado, a estar sempre endividados para com aquilo que são os limites, as dimensões, os léxicos dessa mesma disciplina que apesar de tudo nos forma e nos atravessa.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 123 13/04/26 15:22

Hugo CaIhim Cristóvão Disseste que seria muito mais simples se fosse apenas delimitado a um espaço ético e a um espaço estético. Mas está bastante bem integrada nesse espaço estético e nesse espaço ético. O que isso pode fazer pensar, para a dança e para a filosofia, mas [principalmente] para a dança, é que essa união de estético e ético já integra tudo o que é epistemológico. E que talvez – a mesma questão pedagógica – a forma de trabalhar sobre isso é compreender que aquilo que nós tomamos como epistemológico, não filosófico ou não cognoscitivo, já é em si integrado e atravessado por uma dimensão estética e uma dimensão ética, juntas ou separadas ou diversas. A partir daí, segue-se como podemos abordar o real, a própria dança e a própria filosofia, com a consciência disto.
No teu caso, e também um bocado no nosso, como é que podes educar com a consciência disto? Com a consciência que não é tanto aquilo que tu sabes, aquilo que tu aprendes, os conteúdos, as demarcações, mas como é que podes educar essa experiência estética e essa experiência ética, de qualquer coisa que nunca se deixa classificar, e que no entanto é a suspensão por detrás de toda a existência que te atravessa.

Hugo Monteiro Sim, essa é outra pergunta daquelas. Há um ponto, uma recordação, uma alusão comum entre Blanchot e Derrida, no que toca à abordagem da palavra experiência. E que eu acho muito curiosa e que está diretamente nesta tua pergunta. A palavra experiência está marcada, naquilo que é a tradição, por uma certa ideia de controle laboratorial, por um certo cartesianismo até. E aquilo que ambos recordam é que a palavra experiência tem na sua raiz a palavra *experiri*, que tem a ver com o "tombar em cima". Tem a ver com o imprevisível. Para lá do laboratorial, aquilo que eu experiencio, se há a experiência que seja digna desse nome, está sempre a braços com aquilo que é o imprevisível. Dá-me a ideia que é um pouco isso. Por um lado, o modo como nós nos locomovemos sempre naquilo que são os universos e os códigos de um determinado discurso, mas por outro lado, o modo como nos confrontamos com a experiência de alguma coisa. Essa experiência de alguma coisa é sempre a previsão do imprevisível. E é esse domínio de imprevisibilidade que nos faz, que endivida e que apouca a própria abordagem estritamente científica, disciplinar, etc. Portanto, a experiência estética, se a há, ou a experiência ética, se a há, está sempre a braços com uma exterioridade que não abarca. E creio que a nossa grande responsabilidade, tanto estética quanto ética, está precisamente nesse inabarcável.

Hugo CaIhim Cristóvão Real, acontecimento, isto diz-te alguma coisa, perante o que estás a dizer? A ideia de real, Jacques Lacan, qualquer coisa que te rompe. E a ideia de acontecimento, algo que é completamente imprevisível também. Ou seja, [a ideia de] que a história não é uma coisa que progride muito ordenadamente, esse mito do progresso, mas que há qualquer coisa que "acontece" neste presente em que nós estamos agora – possuídos também pelo tema desta criação. Como é possível? Como é possível que o presente esteja a ocorrer sempre de uma maneira completamente imprevisível e como é possível que isso seja um espanto? Como é possível em termos de dança? Como é possível que o Tibete seja um espanto? Que Gaza seja um espanto? Que o Darfur seja um espanto? Ou seja, que todas as atrocidades e todas as coisas que sistematicamente acontecem, sejam um espanto? Em que mundo é que nós estamos, ou qual é esse mundo de violência epistémica, em que isso ainda é qualquer coisa que parece um espanto, quando sistematicamente ocorre e nos desaba. E porque é que não compreendemos o outro lado disso. Porque é que a comunhão é um espanto, o amor

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 124 13/04/26 15:22

é um espanto, porque é que uma obra de arte, quando é muito boa, continua a ser um espanto, porque é que a bondade é um espanto, a coragem real é um espanto. Porque é que isto que supostamente condiciona ou está por trás de toda a nossa experiência, este imperceptível, porque continua sempre a ser um espanto? Tanto nas suas facetas mais negativas como nas mais positivas?

Hugo Monteiro Ou até como encarar essa forma de espanto, ou esse imprevisível. Na primeira parte da tua questão, colocaste a questão do tempo histórico, do tempo linear. Articulando com aquilo que tinha sido a nossa conversa há pouco, se existe experiência histórica, se existe um imprevisível histórico, se existe um acontecimento histórico, ele para todos os efeitos tomba em cima de uma certa ideia de linearidade de tempo. Ou seja, ao contrário do que muitas das vezes – não os outros, nós até – tomamos como certo, o tempo histórico, o tempo vivido, a sucessão do tempo, não é linear. Algo acontece ao tempo e fá-lo revolutear, de alguma maneira. Muitas das vezes aquilo que dá a ideia é que algumas das dimensões históricas da violência têm a ver com formas de agressão temporal que demasiado facilmente são enquadradas ou são delineáveis naquilo que é um tempo histórico que se quer um, que se quer fazer crer que é fluido, contínuo, etc. O momento em que o outro não conta na história, porque a história é linear, é o momento de agressão à sua autoridade, é o momento de agressão ética, é o momento também de agressão estética, é o momento em que nada pode acontecer. É como se o mais traumático que pudesse acontecer na história, estivesse vedado ao acontecimento face à ideia de um tempo linear. Se nós virmos, por exemplo, a questão das alterações climáticas e a questão da justiça climática: aquilo que é a disputa, muitas vezes silenciada que há entre um discurso de emergência, que diz que há modos de produção que não podem continuar, porque se continuarem o que nós temos é mesmo o fim de tudo, versus aqueles que dizem «não, nós podemos adaptar-nos, há pequenas adaptações que nós podemos fazer». Já para não falar no negacionismo. Vamos falar naquilo que é o reformismo climático. Aquilo que nós temos em cima da mesa é precisamente uma disputa entre uma emergência em manter o tempo como está, versus uma emergência que diz «não, é preciso retomar ou reafirmar totalmente aquilo que é, incluindo o próprio contrato social, porque nada poderá continuar ou nada poderá permanecer como antes». A questão é, para além dos exemplos que podemos dar, como é que podemos fazer entrar o outro na história. E este fazer entrar o outro na história, pode ter uma dimensão coletiva, pode ter uma dimensão daquilo que é a responsabilidade para com a vítima da história, para com o seu cortejo de vítimas.

Hugo CaIhim Cristóvão Mas quando se diz «fazer entrar o outro na história», o termo história em si já é muito carregado. Não será fazer entrar o outro no presente? Em qualquer coisa que não seja uma história, uma narração? A questão é fazer entrar o outro no agora. Há qualquer coisa nessa luta da emergência climática/não emergência. Ou seja, essa luta: apoio não apoio. Isso não é a qualquer coisa que em si já deve ser desconstruída porque é um binarismo de oposições e um binarismo que só é permitido em algo que é classificável e delimitável e demarcável e que a partir daí cria o seu próprio jogo? Ou seja, eu oprimo o outro e faço de conta que ele não existe. É aqui que começa a haver a questão. Faço de conta que ele não existe e ele irrompe de uma maneira violenta, ou de uma maneira que nós não gostamos. Ou, oprimo o outro e há um outro lado que diz que vão suprimir e oprime quem oprime. O outro também tem porta-vozes que se colocam depois em jogo. Não há aqui uma espécie de saudade dialética nisto? Vamos integrar o outro e depois vamos ter qualquer

2. Na filosofia de Hegel, a "*Aufklärung*" (frequentemente traduzida como o Iluminismo) não é apenas um período histórico, mas um conceito complexo analisado no âmbito do seu sistema filosófico mais vasto. Hegel critica as suas limitações, em particular a tendência para separar a razão da fé e a sua incapacidade de compreender plenamente a "Ideia", ou seja, a unidade entre o finito e o infinito, segundo a *Internet Encyclopedia of Philosophy* e a *Cambridge University Press*. Embora reconheça as suas contribuições, Hegel considera que o Iluminismo — especialmente na sua forma kantiana — permanece incompleto, falhando em reconciliar a razão com a totalidade da experiência humana, incluindo a fé e a emoção.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 125 13/04/26 15:22

coisa, uma espécie de *Aufklärung*[2], *em* que fica tudo… Não será integrar o outro agora no presente?

Hugo Monteiro No sentido em que estava a falar, o outro aparece precisamente como não dialetizável. O outro é a interrupção do próprio progresso dialético. Exemplo, talvez um exemplo menos histórico e mais existencial: o momento da chegada do outro, o momento pessoal da chegada do outro, da evidência do outro, é o momento do amor. O momento do amor é aquele que interfere de uma forma decisiva naquilo que é a linearidade do tempo e a linearidade do próprio presente. É o momento em que o tempo se desconjunta. O tempo da irrupção do outro, é o momento em que isto a que eu chamei provisoriamente de função linear do tempo deixou de poder acontecer. Há precisamente uma mensurabilidade do tempo que se desconjunta totalmente. Há um *kairós* que de repente surge e rompe e faz revolutear a própria história. Enfim, não é talvez questão para agora, mas é aquilo que me está a assaltar a cabeça. Um dos livros de Derrida que mais gosto é o *Espectros de Marx*, onde ele faz uma leitura perfeitamente heterodoxa, como é seu apanágio, daquilo que é o texto marxista e o próprio marxismo. Tem como uma das suas grandes epígrafes uma passagem de Shakespeare que é «time is out of joint». O tempo está fora dos seus bolsos. O tempo está desconjuntado. O tempo está desconfigurado. Este é o tempo da revolução. O tempo da revolução é o tempo da desconfiguração de tudo aquilo que eu achava como linear no tempo. Mas é o tempo das muitas revoluções, não é só o tempo da revolução enquanto filosofema político. É o tempo da revolução pessoal, naquilo que é o rosto do outro, naquilo que é a alteridade do outro, naquilo que é o espanto que falavas, naquilo que é a surpresa do outro. É o momento em que o tal tempo linear, o tal tempo mensurável, deixa de ter jurisdição, porque de repente tudo é outra coisa.

Hugo CaIhim Cristóvão Deixa de ter jurisdição ou deixa de existir? Deixa de existir, deixa de se fazer como presença, deixa de estar presente.

Hugo Monteiro É, ou deixa de ser tão importante. Porque uma das questões está aí, grande parte daquilo que nós temos como opressor hoje, eventualmente está em não permitir a fluência deste tipo de experiência. O outro, na sua absoluta, afirmativa, suprema, decisiva alteridade, é apagado em torno daquilo que é uma linearidade do tempo, do tempo do que nada acontece. Portanto a verdadeira opressão é a indiferença ao diferente.

Hugo CaIhim Cristóvão Não achas que já passamos de um apagamento para qualquer coisa mais subtil do que isso? Mesmo agora, voltando ao presente, nós já sabemos que existem comunidades excluídas, já temos 70 ou 80 anos de marxismo atrás, já temos 80 ou 90 anos de sociologia e de análise crítica, já temos isso tudo. Já foram feitos estudos históricos e estudos investigativos sobre muitas exclusões, em todas as áreas, incluindo dança. E a dança também pode ser um "dancema". Não achas que estamos a passar por uma fase em que já não é o apagamento, é qualquer coisa muito mais subtil e muito mais perigosa do que isso? Nós já sabemos, agora falando de temas caros, que o Darfur é intolerável, que a Palestina também é intolerável. Nós já sabemos isso, isso já está estudado. Já está estudado como é que se manifesta, como é que progride, quais são as dinâmicas que levam a isso. Já está relativamente estudado. Não achas que já não é tanto o apagamento que está em jogo, mas que há uma espécie de embotamento, uma normativização, uma classificação que eu não consigo explicar muito bem nesta

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 126 13/04/26 15:22

altura, que faz com que apesar de tu saberes, tu não consegues reagir, não tens formas por onde reagir e por onde agir, senão aquelas formas que te vão levar à perpetuação daquilo que tu já sabes que irá ocorrer?

Hugo Monteiro Talvez. Eu acho que o apagamento é sempre subtil, ou seja, se não for, não é apagamento. Eu concordaria sempre contigo nesta ideia da subtileza do apagamento, ou da sua força, mas pressupondo que noutros momentos de apagamento ele foi igualmente subtil. A questão é, o grande paradigma, a hegemonia de uma determinada afinação do mundo, que continua contaminada por uma ideia de heroísmo viril quase indestrutível, um paradigma da virilidade indestrutível. É uma referência lateral também, mas lembro-me de um texto de Blanchot em que, a partir da experiência da guerra, ele coloca o soldado desconhecido como o oposto do paradigma do heroísmo, da heroicidade. O soldado desconhecido é o soldado sem nome, é o silêncio, é precisamente o apagamento. Mas é um apagamento que surge enquanto tal. É o soldado desconhecido, o herói sem nome e por não ter nome, nem herói é. Quando nós vivemos na sociedade dos heróis, aquilo que surge como secundarizado…

Hugo CaIhim Cristóvão Ou dos mártires, vão juntos.

Hugo Monteiro Sim, sim, totalmente. A questão é, aquilo que não surge é a fragilidade. A fragilidade é uma forma de resistência que sai, que salta de tudo quanto é a apologia da virilidade que é a apologia do discurso guerreiro. E que, precisamente, coloca no mesmo plano, no mesmo bolo, seja a lógica dos mártires, seja a lógica dos danos colaterais, das vítimas colaterais. Os danos colaterais são uma forma de apagamento de uma agressividade total. De repente, uma criança, duas crianças, morrem no contexto de um bombardeamento e são danos colaterais, são apagadas, são justificadas por aquilo que seria uma espécie de razão de Estado. Creio que é mesmo aquilo que é o melhor exemplo. A questão é que esta forma de apagamento ganha contornos de virulência, especialmente gravosa. Judith Butler, uma filósofa americana, fala de um conceito que eu gosto muito mas que é pouco traduzível ou a tradução implica um neologismo, que é o *grievable lives*, portanto as "vítimas choráveis", "as vidas choráveis". Como se aquilo que é uma dada conjuntura, construísse uma hierarquia surda, onde há vítimas que são perfeitamente choráveis. Uma determinada pessoa que é assassinada, um jovem que é assassinado num contexto de diversão noturna, e o país consterna-se muito justamente com isto.

Hugo CaIhim Cristóvão Ou um tiroteio nos Estados Unidos, por exemplo.

Hugo Monteiro É, acontece sucessivamente, e nessa mesma altura morrem milhares de pessoas no "cemitério" do Mediterrâneo e estas vítimas são perfeitamente desconhecidas. Ou morrem milhares na Palestina e estas vítimas são totalmente ignoradas. Ou então, lá está, passam a ser mais choráveis aquilo que são as centenas de vítimas que morrem num ataque terrorista em Israel, do que são as dezenas de milhares que são vítimas daquilo que é o terrorismo de Estado praticado por Israel perante o povo palestiniano. Portanto, tudo isto são hierarquias que surgem surdamente e sem muita percepção, naquilo que é a nossa sociedade mediática hoje.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 127 13/04/26 15:22

Hugo CaIhim Cristóvão Duas perguntas. Como é que tu lidas com isso em termos de pedagogia? E isto também se relaciona com dança. A tensão entre algo que existe, com quem tu deves lidar e manejar dentro disso – é o digamos reformismo. [Um exemplo:] Isto são danos colaterais, as coisas hão de ficar melhor. Vamos ter uma fábrica de lítio e vamos pôr imensos aviões no ar, mas ao mesmo tempo, as alterações climáticas. Temos que jogar com isso? Como é que tu lidas com isto, e presumo que talvez nas origens do teu ativismo político tenha estado um tipo de sociedade muito mais não comprometida com esse tipo de realismo barato e realismo fácil – no meu esteve. E isso está na origem de muitas pedagogias radicais e de muitas formas de pedagogia como forma de resistência real e talvez uma das mais válidas, se não a única. Como é que se prepara pessoas para aquilo que existe, ao mesmo tempo em que queres educar e preparar pessoas para aquilo que podíamos estar a chamar uma experiência estética de um amor em que entra o outro? Ou seja, de qualquer coisa pela qual verdadeiramente vale a pena o imperceptível e o sonhado em todos os ideais políticos que merecem ter esse nome, fora do tempo marxista linear, nesse desconjuntamento. Como é que isso funciona?

Hugo Monteiro Ora bem, no que toca àquilo que é a pedagogia, a relação pedagógica em si, eu acho que realmente estamos a convocar um tipo de experiência que é acabadamente aquilo que nós estamos a falar. Em princípio, qualquer relação pedagógica é uma relação aprendente e enquanto nós não definirmos exatamente de que tipo de relação pedagógica nós estamos a falar, nós podemos pressupor e devemos pressupor que qualquer sujeito ou entidade ali envolvida é um sujeito ou entidade aprendente. Portanto, não estamos ainda a dar, ou classificar, ou a distribuir, quem é que deve aprender ou quem é que deve ensinar. Creio que, na sua forma mais justa, nós nunca saímos daqui. Ou seja, à partida, numa relação realmente aprendente, todos aprendemos. E aquilo que deve estar ali em causa, é uma partilha de palavras que é de conjugado crescimento. Por outro lado, é claro que é um jogo...

Hugo CaIhim Cristóvão Rancière, o mestre e o discípulo, esse tipo de dinâmicas?

Hugo Monteiro Sim, sim, sim. O Rancière é uma boa…

Hugo CaIhim Cristóvão Ou mais em autogestão, aquelas escolas auto-gestionadas, as universidades populares que tu trabalhas. Seriam diferentes em que registo?

Hugo Monteiro A educação popular e as universidades populares que eu vou trabalhando, mesmo os discursos do Rancière, já partem muitas das vezes da necessidade de uma resposta temporal e circunstanciada àquilo que é uma formulação pedagógica em si. Eu ainda estava naquilo que era o genérico, para chamarmos assim, naquilo que é a formulação conceptual, o justo, etc. Mas, por outro lado, é verdade que está aqui em questão a autoridade. E a autoridade é uma palavra que eu acho que não deve ser tomada de ânimo leve, porque a autoridade aqui pode ser uma autoridade autoritária, passe mas pese a redundância, ou seja, [por exemplo], um mestre investido enquanto mestre e que nunca abdica da sua posição de mestre, e o que ele faz é impor, ou, [pelo contrário] uma autoridade que é perfeitamente partilhada e

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 128 13/04/26 15:22

reconhecida enquanto tal, e legitimada. Lá está, é uma autoridade colaborativa. Quando isto é justo, e quando isto é realmente democrático, pode estar em jogo em qualquer das formulações de que tu falavas, e mais algumas. Por outro lado, quando isto é injusto, podes estar igualmente envolvido em qualquer das formulações de que falavas também. Ou seja, é por isso que muito facilmente o pessoal vai dar àquilo que é, por exemplo, «eu sou uma pessoa de natureza democrática, libertária e radical e por isso o tipo de pedagogia com que eu me identifico é este.»

Hugo CaIhim Cristóvão Não achas que há uma contradição em termos históricos, [entre] democrático e libertário?

Hugo Monteiro Sim, mas eu estava a caricaturar. A questão aqui, e por isso é que era uma caricatura, era o modo que, muitas das vezes, os modelos nos tiram o tapete debaixo dos pés. Ou seja, os modelos são um foco de contradição. De repente, acho que eu que não sou, por exemplo, muito libertário e vou para uma escola libertária sem perceber que o modelo que ali está vai contrariar diretamente aquilo que eu estou a formular.

Hugo CaIhim Cristóvão E vai contrariar diretamente aquilo em que tu tens que te integrar. O que eu achei graça, porque essa história da autoridade partilhada e o «nós reconhecemos todos e damos autoridade», isso é democracia representativa, de certa maneira. Isso é uma forma do contrato social, que surge depois. Ou seja, isso é a definição de certa maneira [de democracia representativa]. Não é Hobbes, mas há uma autoridade a que eu dou [poder]. Há um porta-voz. Ele representa-me. E a partir daí, a pessoa fala com esse poder que eu lhe dei. E eu queria que tu refletisses um pouco mais ou pensasses um pouco mais se isso na educação é tão bom assim.

Hugo Monteiro Sim, acho que sim. Eu acho que é um debate. O que é que faz a educação, se integrar uma pessoa ou um conjunto de pessoas num modelo ou, pelo contrário, se constrói o próprio modelo. Eu serei sempre deste segundo clube, acho que cabe à educação democrática construir a democracia, e não integrar num modelo já construído de democracia. Isto acaba por ir dar à segunda parte, que tem a ver com isto de que falavas, e que me parece que é um problema muito válido e muito bonito de resolver. É claro, há sempre esta dança também entre a democracia representativa e participativa, e o modo como as pessoas, como cada constituição, como cada comunidade, como cada modelo vai solucionando este possível dilema ou esta aporia até. Agora, muitas das vezes aquilo que se faz, parece-me, é, quando se sublinha a ideia de democracia representativa ou se abusa dela... num diálogo entre o Foucault e o Deleuze, eles falam no gesto indigno de se falar pelos outros.

Hugo CaIhim Cristóvão Exato.

Hugo Monteiro Eu acho que é uma expressão admirável, «o gesto indigno de se falar pelos outros». De repente há um abuso da representação que atravessa as instituições democráticas, incluindo a própria educação. E, em última análise, até o abdicar da própria representação, e aí abdica-se da própria democracia. A questão é que sempre que eu vi isto realmente em jogo, eu vi-o sempre colocado como um problema. Algo que não se ultrapassou, que não se ultrapassa, que eu estou a resolver quotidianamente, diariamente. Nunca há nenhum sistema ou nenhum modelo que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 129 13/04/26 15:22

já tenha resolvido isto, está em resolução permanente. Por outro lado, nunca o vi colocado sem participação e sem o esforço de garantir uma participação que é clara, que é permanente. Vamos conhecendo até instituições formais que colocam este modelo, que colocam isso em questão quotidianamente. E uma das características engraçadas é que contrariam permanentemente o conjunto de realistas que acham que isto não é possível.

Hugo CaIhim Cristóvão Não estou tão certo. Acho que há qualquer coisa a resolver. Todas aquelas filosofias que nós falámos ao início, mesmo Heidegger talvez, [embora] Heidegger seja um exemplo perigoso por muitas razões… Mas vamos para Nietzsche, Kierkegaard, todo esse espaço real, imperceptível. É sempre qualquer coisa que é irrepresentável. Não temos os modos de o representar, temos que o criar. É um espaço de criação. É interessante assim fazer uma transição entre a representatividade política e a representatividade filosófica. É interessante até que ponto tu consegues pensar sem silenciar o outro ou sem uma violência epistémica binária, bom/mau, sim/não. Até que ponto consegues fugir disso. Porque tu não apagas o outro. Tu apagas todos os cambiantes possíveis e imaginários entre um sim e um não, e apagas como podem ser transferidos para um espaço de vivência em comum.
Digamos que no ato revolucionário não há representados. Ou melhor, no ato insurrecional não haverá representados. No ato revolucionário talvez haja um pouco mais. Mas a representação é qualquer coisa que eu acho que deve ser pensada. E agora, para voltar um pouco em termos de dança: o que é que um gesto representa? O que é que uma ação política representa? Desconfio muito dessa tensão que estamos a criar, que é um bocadinho um conformismo, qualquer coisa que temos que aceitar, qualquer coisa que quando aceitamos lentamente, irá destruir-nos. Claro que é uma constante adaptação, mas é como o clima. A solução óbvia é que devíamos parar de consumir, não é? A solução óbvia é que aquilo não pode acontecer.

Hugo Monteiro Identifico-me com algumas das questões que colocas. Também me parece muito interessante fazer essa ponte entre a ideia da representação estética ou simbólica, e a ideia da representação política. Coloca muitas das vezes aquilo que são os mesmos problemas e as mesmas revoluções impossíveis. Agora, para mim, o impossível é o motor, não é uma desistência, é o contrário de uma desistência. Por outro lado, uma das pontes… isto dava-nos para um outro episódio.

Hugo CaIhim Cristóvão Era Malatesta que dizia: «o impossível nunca impediu nada de ser concretizado».

Hugo Monteiro É uma dimensão que é bastante transversal, ou seja, o "impossível" sai do Maio de 68, desde logo. Está em Derrida. A questão é o modo como o impossível entra realmente num registo binário com o possível. Ou seja, até que ponto é que ele é mesmo a negação do possível. Ou ao contrário, se ele não é uma fragmentação do modo como nós delimitamos às vezes de uma forma relativamente apressada os próprios horizontes do possível.
Eu creio que ainda há pouco falavas da questão da comunidade. Há um bonito diálogo/polémica, que vem até hoje na verdade, entre Blanchot, Derrida, Jean-Luc Nancy e Agamben, em torno daquilo que é a polémica noção de comunidade. Não teremos tempo obviamente de pegar nisto, mas podemos atalhar. A questão é que a comunidade transporta – vou pegar aqui no argumento mais Derridiano, o Blanchot tem um

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 130 13/04/26 15:22

diálogo com o Jean-Luc Nancy em torno de uma comunidade inoperante em obra permanente, uma comunidade que continuamente se constrói, digamos assim, e com algumas implicações…. Mas de qualquer das maneiras, a questão do Derrida é que a própria ideia de comunidade é uma ideia que transporta uma ideia de unidade, portanto de comum. E este comum, lá está, é um abuso de representação.

Hugo CaIhim Cristóvão A não ser que seja um *sensus communis* kantiano. A não ser que a ideia de comum seja diferente, não seja qualquer coisa classificável, categorizável, mas seja outro tipo de comum.

Hugo Monteiro Em termos derridianos, é perseverança do modelo da unidade, é perseverança da ontoteologia, é perseverança da ideia de soberania una, indivisível. É sempre aquilo que é o paradigma modular da unidade. É claro que isto é uma conversa longa, que eles terão numa polémica fraterna, mas que acontece como polémica. Pelo menos aquilo que em *Políticas de Amizade*, concretamente, Derrida convoca, acaba por ter a ver precisamente com esta ideia de até que ponto é que nós conseguimos fugir desta soberania ontoteológica construída em torno do modelo da unidade do um. Até que ponto é que uma ideia de representação unitária pode ser construída correspondendo àquilo que é a multiplicidade, as vozes dissonantes, a multiplicidade de vozes, as singularidades, o jogo das singularidades. É uma questão que necessariamente nos vai convocar, que se coloca enquanto problema no interior de qualquer instituição democrática. Nós temos atualmente – para pegar só no contexto da educação formal, que é sempre uma forma de emagrecer a educação – mas temos escolas com 98 nacionalidades. Foi aquilo que eu ouvi há 15 dias atrás, em torno de uma escola em concreto no contexto de cidade do Porto. 98 nacionalidades na escola pública. Se esta escola...

Hugo CaIhim Cristóvão Principalmente na escola pública.

Hugo Monteiro Sim. Se esta escola é pública, imediatamente o modo como estas múltiplas vozes se fazem representar e interferem naquilo que é a governança, inclusivamente da própria escola tem que ser um problema a ser colocado em cima da mesa. Nunca como uma espécie de continuidade, uma espécie de conservadorismo, uma espécie de manter o mesmo, manter a mesma temporalidade, mas sim, a partir precisamente da temporalidade comum da instituição, fazendo com que as múltiplas vozes possam irromper por aquilo que é o tempo vivo e singular da democracia.

Joana von Mayer Trindade Acho que nos estamos a aproximar do fim, e eu estive-vos aqui a ouvir numa conversa mais filosófica, pura e dura, se assim posso dizer. Nós estamos agora atualmente ocupados com a criação que dá por título *Fuga para o Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*. Faço realçar que não falaram do Herberto Helder, mas ficará para outro podcast. E estamos muito ocupados também com este tema da transcendência. Não estando no interior daquilo que é a filosofia, começando pelo início da conversa, eu estou naquilo com que a filosofia se alimenta para dialogar, na resistência, que é a dança. Muitas palavras nos vão inspirar, julgo eu, a mim, ao Hugo e à Sara, para continuarmos a criação que nos vai ocupar na segunda-feira e até à estreia, que vai ser dia 8 [de maio].
Vou mencionar algumas [palavras], porque elas são realmente muito fortes num sentido de paradigma, num sentido de metáfora, num sentido de inspiração e que vocês foram tocando. Queria mencionar algumas dessas frases, dessas palavras, que têm a

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 131 13/04/26 15:22

ver com uma revolução permanente: Será que a dança é uma revolução permanente? Como podemos fazer entrar o outro no presente? O que é que é esse tempo? Eu penso que a dança é um corte com um tempo que não é linear. E vocês falaram desse tempo, um tempo que encontra a história, o tempo histórico e o tempo da não-linearidade, que desconfigura o tempo da revolução, o rosto do outro, o espanto. Essa ideia do tempo não-linear.
Depois houve algumas frases que eu achei muito interessantes: «Os modelos que nos tiram os tapetes debaixo dos pés», e que «era interessante construímos o nosso próprio modelo». Será que a dança nos tira o tapete debaixo dos próprios pés? Muitas palavras que nós usamos no discurso da dança, aparecem no discurso de dois filósofos. «O gesto indigno, de falar pelos outros», uma «relação aprendente», que é legitimada por uma ideia de colaboração e não por uma ideia de autoritarismo, «as múltiplas vozes», estes verbos, «o irromper», «o revolutear», e «de repente tudo é outra coisa», igual à transcendência. «De repente, tudo é outra coisa», gostava de levar esta frase para o estúdio na terça-feira.

Hugo Monteiro E é uma bela síntese. Essa síntese por palavras-chave permite até concretizar uma coisa que eu nem sei se ficou muito clara. Sim, para mim, a dança é uma revolução permanente. É precisamente esta talvez a formulação. Pressupondo que revolução permanente ou revolução, de uma forma geral, é sempre qualquer coisa que nós não sabemos exatamente o que é. É um tempo que somos chamados a construir. A revolução permanente é a dança, como é o momento do outro, como é o poema, como é a alteridade, como é a educação quando ela vale a pena. São [estes] os tais momentos de singularidade que quebram as dimensões de suposta modorra quotidiana, onde muitas vezes estamos demasiadamente instalados.

Joana von Mayer Trindade E outra frase que eu achei muito bonita foi a frase sobre fragilidade que vocês também tocaram, é uma boa palavra. Aquilo que não sugere fragilidade, os modelos mais autoritários. E a dança é igual a fragilidade, ou a dança que nós procuramos é uma dança da fragilidade, ainda por cima porque trabalhamos com o corpo, e o corpo está sujeito ao tempo e ao ritmo e ao envelhecimento. A nossa própria ferramenta é o corpo.

Hugo Monteiro É a exposição da fragilidade.

Joana von Mayer Trindade Sim, não é algo estagnado, é algo que está sujeito a várias variáveis, a vários condicionantes dia a dia. A capacidade de brincar não apenas com as regras, mas contra e para além delas. É o que nós pretendemos fazer da dança e com a dança e em volta da dança.
E também a dança é um bocadinho isso que dizias, Hugo, de conseguir superar o tédio do dia a dia e esta realidade pura e dura que não causa espanto, que não convoca a alteridade, que não convoca o outro. E por isso acho que é uma transcendência, é uma droga, é uma boa droga, se é assim que posso dizer. Não sei Hugo, se queres completar alguma coisa em modo de síntese.

Hugo Monteiro Deixem-me colocar, só como curiosidade e até como exemplo um pouco daquilo que também aqui esteve em questão, que eu e o Hugo, como tem sido comum e espero que seja comum muito mais vezes, em torno deste momento, fomos num dia destes tomar café, não para coreografar no sentido

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 132 13/04/26 15:22

pouco interessante do termo esta conversa, mas eventualmente para tentar prever o que é que dela poderia surgir.
E aquilo que lá aconteceu não teve nada a ver com aquilo que aqui se passou. Acho que é o melhor exemplo da tal dimensão do irrepetível, que tem precisamente a dimensão do encontro, por onde se nós fizéssemos outro, iríamos por outras paragens.

Joana von Mayer Trindade Do acontecimento do imprevisível. Eu acho que vou substituir a minha palavra droga por alucinação. Eu não estava a encontrar [a palavra], mas transcendência. Droga, não me relaciono muito com essa palavra.

Hugo CaIhim Cristóvão Eu acho que nós acabamos por circular e tentar encontrar por dentro do círculo todas as coisas que estão exteriores a esse círculo. O que, no nosso caso, são muitas ideias, muitos pensamentos. Foi diferente, mas apesar de tudo há uma continuidade. E, passo a passo, estamo-nos a aproximar daquilo sobre o que estamos a trabalhar este ano. Nada surge ordenado. Acho que é também uma das lições daquilo que nós estivemos aqui a conversar e a pensar. Quando algo surge muito ordenado, muito classificado, muito delimitado, é preciso desconstruir, porque as coisas não surgem assim. Diria isso.

Joana von Mayer Trindade Obrigada, Hugo. Foi um prazer ouvir-vos. Obrigado.

Hugo Monteiro E obrigado a vocês. É sempre um enorme gosto.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 133 13/04/26 15:22

2º Episódio

Mário João Correia, Joana von Mayer Trindade
e Hugo CaIhim Cristóvão

Êxtase, Imaginação e Mística: Pensar o Peso e o Sopro de Atos IncIassificáveis

Descrição

No segundo episódio Hugo Calhim Cristóvão, Coreógrafo e Filósofo, e Joana von Mayer Trindade, Coreógrafa e Psicóloga, conversam com o Filósofo, Músico e Poeta Mário João Correia.

> "A dança assume-se como acção de interrogação filosófica, desestabilizando no mover-se a predominância do conceito. Densidade luminosa, queima lenta, silêncio a ferver, forma de exposição radical, dor de se ser tocado por imperceptíveis. A filosofia, no seu desejo de compreensão, arrisca ou ama cegar-se. Que ética emerge quando o conceito e o *logos* se curvam perante o indizível? A dança não interroga: desfere. Um passo é já um golpe no conceito, uma torção do *logos* - desloca-se como se a lógica escorregasse em óleo lunar. Lentamente, violentamente. A filosofia, sempre de olhos abertos, vê-se obrigada a pestanejar. Neste episódio – círculo incompleto, coreografia, entrelaçam-se temas que, para Aristóteles, marcam os limites da definição. Fragilidade, impermanência e fuga. Não como falha da essência, mas como manifestação da potência em ato que desvela a tensão entre *dynamis* e *energeia* no corpo que nunca é apenas o que já foi. Um *topos* hierofântico onde o movimento se abre à irrupção do sagrado, metábasis existencial que transita entre níveis ontológicos. A definição descobre a crise. É este dinamismo que permeia o *fanasufi*, desaparecimento do eu na unicidade divina alcançado através da repetição (*zikr*) e da coreografia extática. Nas visões de Santa Teresa de Ávila e nos *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola percebemos procedimentos análogos. Santa Teresa de Ávila, no cap. 29 do *Livro da Vida*, descreve a transverberação com termos cuja fisicalidade é inseparável da mística. Um anjo de beleza resplandecente crava-lhe uma seta flamejante no coração. A dor é suave, o prazer, inefável. Mas o corpo é o chão dessa união. A chama que "consome sem consumir" remete ainda para a sarça ardente do Êxodo. O movimento do anjo, penetração simbólica, coreografia angélica que suspende distinções entre o corporal e o espiritual. A transverberação, fenomenologia do êxtase, exige a exposição do corpo a uma presença insuportavelmente íntima. Os *Exercícios Espirituais* de Loyola operam em semelhança: a imaginação dirigida para estados não ordinários de consciência cuja finalidade última é a transformação ética e existencial do sujeito. Forma de dança interior onde o eu se move no espaço teofânico. Coreografia do

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 134 13/04/26 15:22

espírito regulada por disciplina mas aberta à invasão do real. Como um gesto técnico, repetido até se tornar veículo de uma experiência não premeditada. Nas práticas das Beguinas emerge a sensação de um estado líquido do espírito. Hadewijch de Antuérpia escreve sobre o "Amor Minne", força que "dissolve a alma no divino", força descrita em imagens de fusão, ardor, evaporação, corpo espiritualizado mas nunca abstraído. O movimento pertence a algo que passa, Espírito (Spiritus, Rūh Prāna), presença dinâmica que não se detém. Na tradição do Pseudo-Dionísio Areopagita, na Teologia Mística, a via negativa propõe um apagamento progressivo dos nomes, imagens e categorias racionais. Para que a alma ascenda a Deus "por meio da escuridão mais que luminosa". No vajrayāna tibetano, a dança ritual funciona como prática esotérica onde incarnam divindades e protetores através dos *mudrās* e da recitação de mantras, uma suspensão ontológica do eu em favor da potência arquetípica. É aqui que se encontra a intersecção da dança como epistemologia radical. Apofática em movimento. Esvaziamento que permite a manifestação. Epistemologia do invisível que escapa ao visível. Noética que atravessa o corpo, consome a identidade, e nos restitui o mistério.

Três cães negros lambem o vento.
Sofrem o pisar moroso de uma nuvem ausente.
Orvalho, chuva, ânus e espinhos fedem de luz.
Lesmas deslizam o umbigo para a boca.
Negra de pó a sombra implode e sorve.
Princípios de vento riem-me."

Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade

Joana von Mayer Trindade — Dança e Filosofia, um podcast pela Nuisis Zobop, Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, é um espaço de encontro entre o pensar e o mover, escutando atentamente as intersecções entre a criação artística e o pensamento filosófico, como lugares de questionamento, criação e conhecimento. Convidamos filósofos e pensadores a atravessar o território da dança para abrir novas possibilidades de criação, entendimento e mediação do sensível. A dança interroga a filosofia, abrindo caminhos para novas mediações do sensível e do pensar. No segundo episódio, Hugo Calhim Cristóvão, coreógrafo e filósofo, e Joana von Mayer Trindade, coreógrafa e psicóloga, conversam com o filósofo, professor, poeta e músico Mário João Correia. O projeto Dança e Filosofia: Éticas, Raízes e Horizontes do Presente Frágil é realizado em parceria com o grupo de investigação Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto e conta com o apoio da Direção-Geral das Artes.

Hugo CaIhim Cristóvão — Boa noite, Mário.

A tua experiência é bastante vasta e não se centra apenas na filosofia. Tens também um trabalho bastante consistente e focado como músico, e como poeta. Nós já publicamos um poema teu e inclusive foste contemplado em prémios de poesia. Há qualquer coisa em ti que é artístico e que ultrapassa a mera dimensão de uma filosofia dita académica, que no entanto fazes bastante bem. Dentro de uma área difícil e com-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 135 13/04/26 15:22

plexa, que exige um estudo muito dedicado de manuscritos e textos originais. Tens também trabalhado textos que não estavam antes acessíveis a uma comunidade.

Dentro de todo esse trabalho, onde é que encontras algo que te faça pensar em movimento, em dança? Que te faça pensar em qualquer coisa que não está fixa dentro de categorias, oposições lógicas, dentro de formas de discriminar o mundo certas e claras? O que encontras na filosofia que te aponta para isso?

Posso dizer, da minha parte, que dentro daquilo que tens estudado mais, o que tem passado para a dança e para o teatro é principalmente a ideia de uma via negativa. Foi algo muito importante na construção do teatro do século XX. Esta ideia de que se vai à procura do que não funciona, do que não está a funcionar. Sempre numa constante negação. O que funciona dá-se quase como uma surpresa, como uma experiência que te escapa. Qualquer coisa que só se atinge negativamente, que é uma surpresa. Isto também tem relações e conexões com algo que é muito caro à pesquisa científica, que é o chamado tantrum tangencial. Procura-se algo, numa investigação, numa experiência controlada. O que se descobre, no entanto, surge por uma tangente. Não era o que constantemente se procurava. Como por exemplo, a penicilina. Procura-se algo e esse método é importante. No entanto, encontras algo que, tangencialmente, é muito mais importante do que aquilo que se estava originalmente à procura. Onde é que, naquilo que estudas até agora, encontras este espaço de uma dança, de qualquer coisa que não é fixada?

Mário João Correia É tangencial, como tu dizes. Nunca me debrucei particularmente sobre a dança. Tangencialmente, acho que de duas maneiras. Uma tem a ver com uma certa dicotomia, que é clássica, mas que acho que remete para a dificuldade da dança como objeto de pensamento. E de outras artes, não só da dança. É uma tensão que há entre o movimento e a definição. É mais fácil fazer como os aristotélicos – temos a substância, que é aquilo que dita o que é a essência de uma coisa, e essa essência tem uma definição. Essa definição é partilhada por várias coisas. Depois é preciso perceber qual é a relação entre essa definição universal e os indivíduos. Mas tudo o que diz respeito ao movimento é remetido para o nível do acidental, não altera a definição. Altera a definição das coisas que elas sejam móveis ou não, mas o movimento, em si, não a altera. Penso que acredito um pouco nisso. É uma coisa que, de certa maneira, está presente na própria noção de Ideia de Platão.

O movimento cria uma dificuldade teórica, ou a mudança cria uma dificuldade teórica. No caso dos autores que estudo, debrucei-me durante algum tempo numa série de autores jesuítas do século XVI que comentavam Aristóteles. Têm comentários à *Geração e a corrupção* e à *Física* de Aristóteles. E nesses comentários deparam-se com este problema de várias maneiras.

Uma maneira interessante que encontrei e que estudei, foi o chamado problema do cadáver. O movimento é a passagem, é o ato imperfeito. Natureza, para Aristóteles, significa princípio de movimento. E o movimento é visto como uma espécie de um ato imperfeito. É algo que já está a atualizar a potência. Já não é só potência, mas ainda não chegou ao ato, que é o momento de paragem. Pensando neste mundo aristotélico, em que a natureza é princípio de movimento, quer dizer que todas as coisas naturais se movem. E o que está a acontecer aí? O que está a acontecer é que uma matéria está a ser informada por uma série de causalidades. Está a ser informada de uma certa forma. Essa forma deverá ter algum critério racional que explique porque é que um corpo humano é de uma certa maneira. Porque é que uma pedra é de outra maneira, etc. Mas depois há aqui a dita questão do cadáver, a pergunta que eles coloca-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 136 13/04/26 15:22

vam: o que seria esta matéria sem nenhuma forma? Sem a matéria-prima, isso existiria alguma vez?

Imagine-se assim: Sócrates morreu e o corpo de Sócrates começa a decompor-se. Há um momento na decomposição do corpo de Sócrates em que ele já não está vivo, já não tem alma. Perdeu a forma e está a decompor-se. Aquele composto material, que estava a ser informado por aquela vida, está a entrar noutras formas de vida e noutras formas orgânicas e inorgânicas também. Ossos, carne, etc. Nesse momento da decomposição, há ali um momento em que a matéria é só matéria? Que não tem forma nenhuma, que nem sequer tem as qualidades elementares. O que isto me leva a perceber sempre é que, neste mundo aristotélico das definições, há uma grande dificuldade em tudo o que é passagens. Parece que ele é bom como uma espécie de fotografia da realidade. Fotografamos e dizemos que isto é um ser humano porque faz parte de um género que são os animais de uma espécie, que são os racionais, capazes de se rirem, ou que são os discursivos, ou como quisermos definir o humano. Mas depois, tudo o que tem a ver com a transformação de umas coisas noutras, neste mundo de essências definidas, tem momentos que geram dificuldades teóricas, que são estes momentos de passagem. Por exemplo: esta forma saiu, ainda não está com a outra forma. Vê-se que há um falhanço explicativo. Isto levou aos poucos, e dependendo dos autores, a ter que se fugir de Aristóteles.

Nós somos constituídos – não tem que ser os quatro elementos dele – pelos elementos da tabela periódica, por exemplo. Ela está informada de uma certa maneira, e essa maneira de estar informada faz com que nós tenhamos este corpo e que sejamos este ser e não outro. Mas, o que é isso? Como é que Aristóteles pensa nisto? É o facto destes elementos estarem informados desta maneira que dá atualidade a este corpo. Fazem com que ele seja o que é. O que quer dizer que a matéria em si, que está a informar este corpo, não pode existir senão em potência. Mas por causa destes problemas da passagem, começaram a atribuir uma certa atualidade à própria matéria. A matéria tem que ter uma atualidade anterior a ser informada pelo menos pelas qualidades elementares e depois antes de ser informada pela sua forma, seja ela qual for. Isto não é nada surpreendente porque Aristóteles, e depois os milhares de comentadores de Aristóteles que o levam a sério, também já tinham essa noção, a partir do estudo da metafísica – e é também por isso que me interessam as categorias –, essa noção de que nós temos limites muito claros para a nossa capacidade de definir as coisas.

Temos um limite superior e um limite inferior. O limite superior prende-se com atingir graus máximos de generalidade, que fazem com que não seja possível definir o que queremos definir. Porque definir seria pôr algo de fora dessa generalidade. Mas essa generalidade é tão geral que não tem nada de fora. Então não é possível. Justamente por ser tão geral.

Depois temos o limite inferior, que é o limite da diferença última, a diferença que abaixo dela só tem os indivíduos. Imagine-se a taxonomia de Lineu ou uma mais atualizada da biologia. Se nós formos por aí abaixo vamos atingir desde os vários filos, os reinos até chegarmos às espécies últimas. Cão, humano, gato, cavalo, baleia. O que é uma espécie última? É uma espécie que não se divide em mais espécies. Abaixo tem apenas vários indivíduos da mesma espécie. A diferença que diferencia a espécie última do género a que ela pertence também não é definível porque definir supõe de alguma forma que se possa indicar uma diferença. E para o indivíduo ainda pior. À partida, já se sabe que, para a diferença última e para o indivíduo, a única coisa que podemos fazer é apontar. Os medievais diziam que há conceitos *quid nominis*, que dizem o 'o quê' do nome. Ou seja, é dar uma definição nominal, pode ser um nome próprio,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 137 13/04/26 15:22

um nome comum, mas que não está a definir, está a apontar. É usar a linguagem para apontar para aquilo. Mas não estás a dizer que essência é. A parte essencial dessa coisa que faz com que ela seja aquele indivíduo ou a diferença da espécie.
Eu encontro aqui, nestas teorizações quer da matéria, quer das várias árvores categoriais e dos limites da definição, esta dificuldade de lidar com o múltiplo. E com o movimento também. Com a passagem do tempo. Com a mudança no espaço. Aristóteles na *Física* tem teorias para a mudança, para vários tipos de movimento, e tenta resolver. Mas há aqui um problema metafísico mais de fundo. Não é possível saber a essência dessas coisas, é apenas possível apontar para elas. Este é o primeiro assunto relacionado com o movimento que estou a pensar.

O segundo assunto tem a ver com o estudo da literatura mística, espiritual. De facto, não sou um grande conhecedor de dança. Mas das poucas danças que fui ver, duas delas têm um caráter religioso. Uma delas foi uma dança Sufi. Vi-a num contexto que não era religioso. Era um contexto cultural para mostrar a um público, o que não deve ser a mesma coisa do que a prática em si de um monge. Mas dá para ter uma ideia. A outra a que assisti, foi na Indonésia, danças Kecak. Também me interessavam aquelas vozes ritmadas...

Nesses dois casos, fico sempre com umas dúvidas que também são dúvidas que tenho com a experiência mística em geral. E também, por exemplo, com a questão dos Hesicastas repetirem a oração do coração mil vezes, até aquilo estar sempre a dar dentro deles, sem eles terem que a dizer. É uma oração pequena, que eles estão a repetir 200, 500, 1000 vezes por dia. É uma coisa parecida com os mantras. Tenho dúvidas relativamente a esse tipo de coisas, com este elemento repetitivo. Parece-me interessante isso que vocês trabalham, do novo sair da repetição. Isso não é assim tão diferente da nossa vida. Nós somos muito repetitivos. O novo, atingir algo que não é esta desagregação esquisita, este sentimento de desconforto com o mundo, de estarmos estrangeirados do mundo. De haver uma concentração diferente, um exercício da atenção, atingindo um estado iluminado.

Tenho a dúvida contrária. Será que esta repetição não tem o efeito alienante? E aquilo, num certo sentido, é uma ilusão autoimposta? Se eu for para a frente de um espelho e repetir a mesma palavra durante cinco horas, se calhar também vou ficar num estado alterado. O que ganhei com isso? Ou será que há uma questão anterior a esta, e que é: como se faz isso? É uma coisa que eu gosto muito no vosso trabalho, eu vejo isso em palco. Vocês questionam muito a repetição e a alienação.

Neste estudo da literatura espiritual e mística, também há uma coisa que ressalta muito e que acho importante. O facto de esta desconfiança, que eu tenho, estar nos próprios tratados. Conheço mais a literatura mística cristã, sobretudo a medieval e dos séculos XVI ao XVIII. O Santo Inácio, a Santa Teresa, os Quietistas. A literatura espiritual, como as viagens espirituais, o *Bosco Deleitoso*. Há sempre esta desconfiança e é uma desconfiança com vários níveis.

Um dos níveis é uma desconfiança sobre o que quer dizer conhecimento nesse estado que se atinge. Tendo em conta que se está a ultrapassar os limites e a sair de si, de facto não se vê nada, não se conhece nada. Só que esse não se ver nada e não se conhecer nada é um conhecimento negativo de alguma forma, que gera de facto uma serenidade. E uma desconfiança relativamente a uma certa fanfarronice que possa sair de atingir estados alterados.

Há sempre esta ideia, em Santa Teresa, de que atingir estados alterados de consciência não é muito importante. Não é o mais importante. Isso acontece. São experiências intensas. Às vezes de grande explosão de alegria, outras vezes de grande

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 138 13/04/26 15:22

dor, experiências de vários tipos. Mas essas experiências não são o mais importante. O mais importante, dependendo das tradições, são os frutos disso. Os frutos podem ser frutos práticos, na tradição mais católica. Do ponto de vista prático isso tem que levar a alguma coisa. A um engajamento com a vida, com os outros. Noutros casos, a uma espécie de purificação interior. Mas a experiência extática em si não é muito importante. Acho que isso é um ponto interessante.

Hugo CaIhim Cristóvão Relativamente ao primeiro tema que falaste, substituiria talvez o termo falhanço "teórico".

Acima de tudo digo que é belo, isso de a matéria já ter um ato.

É muito claro quando é que, para o termo do cadáver, para essa experiência, há uma certa forma que deixa de informar um corpo. Esteja em movimento ou esteja parado, seja cadáver ou não. Mas é muito claro, quando é que esse falhanço, essa fragilidade "teórica", esse momento, desaparece de um corpo. É extremamente claro, isso sente-se, não se consegue definir. E o que me interessa não é tanto o limite geral, é mais o limite inferior. É a ciência do contingente. A dança é um pouco isso, é uma ciência do contingente. A dança ou outras coisas. Mas nesse ponto é muito claro quando isso desaparece.

O Santo Inácio de Loyola acabou por descobrir, muito antes do Mikhail Chekhov e muito antes de Stanislavski, a criação dos chamados exercícios espirituais, ou seja, a visualização, a imitação. Tudo isso faz uma ligação muito direta com a própria dança ou com a arte. O trabalhar conscientemente sobre a imaginação e o trabalhar conscientemente sobre um mundo interno que se vai atualizando. Isso é um exercício espiritual, mas de fora não se vê. E talvez não tenha a mesma noção alienante, daquilo a que chamas de repetição. Ao mesmo tempo em que se repete e efetivamente há algo que é repetido, há uma dimensão interna que é sempre fresca e tem que ser sempre criada de novo. Não é visível de fora e manifesta-se por atos.

A repetição é muito importante, também para combater a entropia. Por outro lado, a repetição, e se és músico compreendes isto, também é uma parte muito importante da aprendizagem. Acho que mesmo nesses estados místicos, essa repetição é uma aprendizagem. E noutras tradições também. Mesmo na própria dança, a repetição é uma aprendizagem. É uma aprendizagem de qualquer coisa. Noutras tradições, mesmo no Sema, que é a dança Dervish, e no Kecak, há um contexto que a dança em si não capta para quem vê. Ou seja, há alguém que ensina a dançar daquela maneira e há alguém que testa a dança dessa maneira. A forma de testar a dança não é se ela parece bem para o exterior. Essa dança Dervish vem num processo. Há qualquer coisa antes dessa dança, há qualquer coisa depois dessa dança. E há sempre alguém que testa essa dança, tal como há alguém que testa o hesicasta. Rasputin fazia isso, já agora, a oração do coração. O Rasputin passou nessa "dança", dessa coisa do coração, passou pelas formas extáticas da dança dos Khlysty. E acabou como acabou.

Joana von Mayer Trindade Gostava só de pensar um pouco sobre isto que o Mário disse. Mais naquilo que é a minha área de conhecimento, a dança.

O que quer dizer esse conhecimento? Como é que se traduz este conhecimento? Os tratados desconfiavam do que é isso do conhecimento. Tocaste na questão da repetição, que é uma ferramenta muito importante na dança porque se experiencia com o corpo e é uma prática. É uma prática que tem que ser levada bastante a sério, mas que pode dar esse estado de fanfarronice. Muitas vezes acontece isso e não o

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 139 13/04/26 15:22

oposto. Concordo com essa última questão em que falas sobre a religião. Em que não é tão importante o próprio estado de alteração da consciência. É muito mais importante a prática, o caminho, do que o estar *high* ou conseguir esse momento.

Às vezes não é só o conseguir, mas o trabalhar para conseguir esse momento. Na minha prática, sinto isso e testemunho isso nos bailarinos com quem temos vindo a trabalhar, os que têm feito esse processo de forma mais rigorosa. Essa questão que falas, de quais são os frutos que dá, qual é o engajamento, de que forma é que isso transforma o teu engagement, a tua generosidade com o mundo, vejo que isso é um conhecimento que só o corpo traz. Essa repetição e esse trabalho diário, essa prática, quase como um músico, é outro tipo de conhecimento que é muito importante socialmente, para evoluirmos enquanto ser humano. Esses frutos são um pouco impalpáveis, mas trazem outra sensibilidade e outro conhecimento.

Só queria acrescentar um pouco isso, porque apesar de a linguagem que estás a usar ser muito filosófica e ser às vezes difícil para mim, acaba por ter muita ressonância de uma forma indireta e sensível no trabalho da dança.

Hugo CaIhim Cristóvão Também a repetição, mesmo falando de tradições místicas – se bem que eu não gosto do termo repetição porque acho que é uma armadilha –, a repetição é uma contingência. Qualquer coisa que acontece nova no tempo ao ser repetida. Mas a repetição, mesmo dos nomes de Deus, e agora vou mesmo falar de tradições místicas, tem também um sentido de purificação. Por exemplo, no Vajrayana, há um conjunto de purificações que tens de fazer. Esta purificação não é só uma dita purificação moral. É a capacidade de evitar a dispersão da consciência e da entropia da consciência, no dia a dia. Nas seitas budistas tens o que se chama *ngöndro*, que é algo que se faz previamente. Essa coisa é profundamente repetitiva, mas tem uma dimensão de purificar, limpar.

Quando surge o Vajrayana, ou seja, o "caminho do raio", a figura e o mantra que o simboliza é Vajrasattva, no princípio é exatamente a purificação, é um processo de retirar. Isso exige uma diminuição da consciência utilitária. Isso exige a criação de um foco de concentração que não é habitualmente acessível, a não ser em estados obsessivos, ou em estados de erotismo funcional, ou em estados de total dádiva. São coisas que acontecem por acaso na experiência e que são extremamente frágeis. Muitas dessas práticas repetitivas – por isso é que não se deve ficar nelas e podem levar a uma fanfarronice – na realidade não têm importância nenhuma e na realidade têm toda a importância. Encontras isso tanto em teatro como em dança. Como encontras em tradições místicas.

Há pessoas que pensam no método e que seguem o método. O método depois torna-se muito importante. A partir daí, o que acontece é que a abertura de espírito que deve ser criada por uma concentração, por uma repetição e por um foco total que permite que alguma coisa nova surja, é destruída, e vem uma rigidez, um foco cada vez maior no rígido.

As tradições místicas, e a dança também, têm duas grandes fontes de aprendizagem. Uma delas é a relação de alguém que está contigo e a outra é exatamente um estado alterado de consciência. Mas as duas coisas devem estar juntas. E depois é a própria vida. E no palco isso é muito claro, porque os frutos desse trabalho vêem-se no palco. A dança é uma situação maravilhosa porque tu consegues testá-lo de uma forma prática. Não é bem testá-lo. Isto em estados místicos não é muito acessível. Pode-se falar nas boas obras, de discípulos, fases de doutrina, mas na dança é claro. É aquilo que fazes, efetivamente, em palco, ou que diriges, que é o fruto ou não. Isso evita uma

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 140 13/04/26 15:22

data de *pitfalls* de que os místicos falam, e aí é perfeitamente claro se falas ou não de cor. Por outro lado, também é perfeitamente claro que é sempre naquele dia, e há um dia seguinte. No misticismo e nos textos místicos é qualquer coisa que está lá definitivamente.

Mário João Correia Há também essa questão de não haver uma permanência.

Há muitas coisas diferentes, mas não há uma permanência. Não estou só a falar do estado extático. Voltando a um estado de consciência diferente, mais habitual, mais normal, não é como se atingisse isto e agora já está. Nunca é assim. No caso da Teresa de Ávila, a única coisa que tinha permanência nela foi, depois de uma dessas experiências extremamente dolorosas, uma dor horrorosa nas costas até ao fim da vida. Tinha uma dor física horrível e julgo, uma espécie de um zumbido que nunca mais lhe saiu da cabeça.

A ideia é: isto aconteceu. Adquiri um conhecimento do desconhecido (não é discursivo) e isto é bom na medida em que dá frutos. Mas não é assim definitivamente. Há vários termos, no caso dos hesicastas, como ser preciso "manter a guarda" e "voltar outra vez". Tenho a certeza que Inácio de Loyola não fez os exercícios só uma vez, foi fazendo várias vezes. A ideia não é que atingimos a iluminação e agora ficamos iluminados para sempre. Não é assim. Há uma espécie de regresso à normalidade e isso é que acho interessante. É como um – agora é que quero ver, de facto, o que é que se passou mesmo aqui.

Há aquele momento, podemos chamar-lhe de várias formas, de serenidade, de consolação, ou do seu contrário, de hiper turbulência, dependendo do que for. E depois? «Agora estou aqui outra vez, como estava antes, mas estou aqui outra vez de uma maneira diferente.» O que é isso? E depois? Isto não acabou.

Hugo CaIhim Cristóvão Tens uma distinção entre a via mística e a via clerical. Chega a uma altura em que Inácio tinha o poder de consagrar, tinha o poder de ordenar sacerdotes. Há uma certa manifestação terrena disso que depois pode dar uma falta de satisfação, comparando com... Há uma toga, vestes. Há uma estrutura interna e hierárquica, digamos terrena, que suporta a realização e isso não existe no místico. Vais-me dizer que sim, mas vamos acreditar que não.

Na dança, efetivamente, não existe. Se num dia és mau, és mau. Tens 20 anos de experiência, trabalhaste muito, mas não conta para nada. A tua experiência não conta para nada, os teus desejos não contam para nada. O que conta é aquele momento. Pode-se preparar, é uma oportunidade de voar, mas.

Mário João Correia Mas eu tenho dúvidas... Uma coisa é o que devia ser, outra coisa é o que é. Na dança também não há institucionalidade? E uma..?

Hugo CaIhim Cristóvão Há sim.

Mário João Correia Uma espécie de um poder de declarar os iluminados e tudo mais. É falso, certo? Umas vezes há de acertar, outras vezes não, como nas outras instituições. Não sei se é assim tão diferente.

Hugo CaIhim Cristóvão Pensa na poesia, pensa na música e pensa que poder é que efetivamente tens de declarar os institucionalizados para o futuro. Tens

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 141 13/04/26 15:22

isso. Mas depois o tempo passa. E a verdade é que um místico não pode mentir a si próprio. Ou, quer dizer, é complicado.

Quando falas de Inácio de Loyola e de grande parte desses autores que estás a estudar da Idade Média, sobre a Santa Teresa de Ávila, Beatriz de Nazaré, ou as Beguinas, nós estamos a falar de pessoas para quem a filosofia é à partida insuficiente e o pensamento é insuficiente. Entre razão e fé, fé e razão. Estão à procura de uma experiência de união, de uma experiência extática. De qualquer coisa que supostamente, no caso cristão, não é deste mundo, apesar de que possa ser. Inácio, no fundo, teoriza, faz os exercícios, cria os exercícios espirituais. Santa Teresa teria os seus, diferentes, extáticos. E os outros teriam os seus, não tão organizados e até mais femininos. Queria apenas adicionar que Inácio inclui imitação de Deus, mas não inclui cópula com Deus, por exemplo. Não inclui lamber as feridas de Deus, por exemplo.

Mário João Correia Os diários espirituais do século XVII e XVIII…

Por acaso estou aqui com eles, os Exercícios. São poucos, acho que este é capaz de ser um texto mais de codificação da espiritualidade. Não há tantos assim. Isto não é para ler como um livro. É para as pessoas que dão os exercícios.

Ele começou com um grupo do colégio onde tinha aulas de filosofia e teologia em Paris. Começou por fazer ele a eles. Como estava a aumentar, um dos requisitos dos noviços ou escolásticos – não sei qual é o nome dentro dos jesuítas disso –, seria fazerem as provações e os exercícios, de modo a passarem a um certo passo antes de confirmação e de se tornarem mesmo parte da companhia. Há casas de oração espalhadas por todo o lado que fazem exercícios abreviados, de três dias, de uma semana. Não, aqueles são exercícios que é suposto durar mais ou menos um mês. A ideia é que sejam quatro semanas, mas a primeira semana pode ser um pouco maior, conforme os casos.

Ele inspirou-se sobretudo na imitação de Cristo, que é um texto do século XIV, relacionado com os místicos da Renânia, o Tomás de Kempis. E também por si próprio, depois de passar por uma série de peripécias na vida. Era um nobre, gostava muito de combater. Partiu a perna duas vezes, porque ficou com a perna torta e como era vaidoso pediu para partirem outra vez, para endireitar a perna. Teve muito tempo de convalescença. Era um "menininho" da altura, privilegiado, que queria fazer feitos militares. Era muito bravo e tinha formação militar também. Nesse tempo de convalescença, começou a ler essas coisas, e a certa altura foi para um monte. Tem uma autobiografia onde explica tudo. É aí que faz estes exercícios pela primeira vez. Sem saber o que estava a fazer. Teve uma visão de qual era a missão dele neste mundo. E quando começou a ter um grupo de pessoas a quem confidenciou essa sua missão, fez-lhes uma coisa parecida com o que ele tinha passado sozinho.

Joana von Mayer Trindade Quais são os exercícios, Mário? Só alguns exemplos, porque estou muito curiosa. Três ou quatro para abrir a curiosidade dos ouvintes.

Mário João Correia São coisas muito piedosas.

Há coisas que se mantêm todos os dias, em várias partes do dia repetidas. O mais conhecido é o exame de consciência, que tem cinco passos e que deve ser feito sempre, todos os dias, várias vezes por dia. Há já dois anos que não faço os exercícios, portanto não me lembro agora se é uma vez, duas vezes.

1. Refere-se a Inácio de Loyola, Exercícios espirituais, publicados pela primeira vez em 1548, aprimorados em edições posteriores.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 142 13/04/26 15:22

O exame de consciência tem cinco passos. Ele explica, aqui no livro[I], quais são os cinco passos, qual é a importância de cada um.

Joana von Mayer Trindade Podes dizer os cinco passos do exame de consciência?

Mário João Correia Sim. Digo-te até como ele escreve. É depois do Princípio e Fundamento. O Princípio e Fundamento é uma coisa que também está por trás de tudo.

> *«Modo de fazer o exame. Consta de cinco pontos. O primeiro ponto é dar graças a Deus pelos benefícios recebidos. Segundo ponto, pedir graça para conhecer os pecados e libertar-se deles. Terceiro, pedir conta à alma desde a hora em que se levantou até ao exame presente, hora por hora, período por período, primeiro dos pensamentos, depois das palavras e depois das obras. Quarto, pedir perdão. Quinto, propor uma emenda.»*

É suposto fazer isto todos os dias. Todos os dias tens uma parte. Agradeces, pedes a intercessão para te conheceres, vais à tua alma e vês tudo o que pensaste, tudo o que disseste, tudo o que fizeste. Depois vês o que está certo, o que está errado, o que podes fazer melhor.

Joana von Mayer Trindade Isto parece a composição de uma coreografia. Nós temos que fazer esse exercício também.

Mário João Correia Isto é linguagem do século XVI.

Hugo CaIhim Cristóvão Queria saber mais de visualização.

Mário João Correia Isto é o geral. O que tem de se fazer todos os dias, várias vezes ao dia. É uma coisa muito dele, é tomar consciência.

Há outra coisa geral que ele chama o discernimento dos bons e dos maus espíritos, ou dos bons e dos maus pensamentos. Conforme a semana, vai pegar em várias partes da vida de Jesus, porque teve por base a imitação de Cristo, e vai fazer exercícios de contemplação. De se pôr em cena ao lado de Jesus nessas situações, conforme o tipo de coisa de que se está a tomar consciência.

Na primeira semana é a consciência do pecado, ou do erro. Isto é a linguagem do século XVI, e a linguagem da igreja hoje. A segunda, chama-lhe de Introdução ao Seguimento de Cristo. É o chamamento do rei, chama-lhe assim. A terceira é a contemplação da paixão e a quarta é a contemplação da ressurreição.

Isto coincidiria mais ou menos com uma coisa tradicional que havia nos mosteiros, sobretudo beneditinos e coisas que saíram da regra de São Bento, mais extremas – a mais extrema de todas é a regra de São Bruno da Ordem da Cartuxa., da Grande Cartuxa e das várias Cartuxas –, que é…

Hugo CaIhim Cristóvão Contemplação, eu ainda gostava...

Mário João Correia Ele tem várias coisas. Tem contemplações e meditações.

A ideia é sempre pôr-se em cena naquela situação a viver aquilo. E é muito

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 143 13/04/26 15:22

visual. Vou dar um exemplo. Isto é uma linguagem muito piedosa. Ele diz assim.

> *«Preâmbulo. Composição. Vendo o lugar. Aqui é de notar que na contemplação ou meditação visível, assim como contemplar a Cristo, o qual é visível, a composição será ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha aquilo que quer contemplar. Digo o lugar material como um templo, um monte, o que seja, onde se acha Jesus Cristo, Nossa Senhora, conforme o que quer contemplar. Na invisível, como é aqui a contemplação do pecado, a composição será a ver com a imagem da imaginação e considerar estar a minha alma encarcerada num corpo corruptível e todo o composto neste vale comum desterrado entre animais.»*

Depois tem mais preâmbulos a explicar o que é contemplação. É mesmo pores-te lá, a veres o que estás a fazer.

Todos os dias têm quatro exercícios, mas em que o terceiro é a repetição do primeiro e do segundo, e o quarto é a repetição dos outros três. Fazes quatro vezes a mesma coisa todos os dias. Durante 30 dias várias cenas da vida de Jesus.

Queria agora pôr uma dessas cenas, para verem como é que ele a descreve. A ideia é tu mesmo veres. (Nos exercícios [hoje], o que se faz normalmente é que dar um texto bíblico com essa parte.) [Um exemplo]: este chama-se Meditação das Duas Bandeiras. Uma é de Cristo, "sumo capitão e Senhor nosso", outra a de "Lúcifer, mortal inimigo da nossa natureza". Faz-se uma oração preparatória habitual, já se fez o exame de consciência de manhã, tomou-se o pequeno-almoço, já estamos no quarto dia. Depois acontece assim:

> «*Primeiro preâmbulo é a história. Será aqui como Cristo chama e quer a todos debaixo da sua bandeira e Lúcifer ao contrário debaixo da sua. Segundo preâmbulo, composição, vendo o lugar. Será aqui ver um grande campo de toda aquela região de Jerusalém onde o capitão-general dos bons é Cristo nosso Senhor e no campo da região da Babilónia onde o caudilho dos inimigos é Lúcifer.*»

Está a imaginar uma cena de batalha. Depois:

> *«Pedir o que quero, e será aqui pedir conhecimento dos enganos do mau caudilho e ajuda para deles me guardar. E conhecimento da vida verdadeira que mostra o verdadeiro capitão. Imaginar, assim, como se se assentasse o caudilho de todos os inimigos naquele grande campo da Babilónia como que numa grande cátedra de fogo e fumo em figura horrível e espantosa.»*

Joana von Mayer Trindade — Cenário Dantesco.

Hugo CaIhim Cristóvão — É uma guerra.

Mário João Correia — É, porque ele tinha esta coisa militar. Mas há outras que não são, que não têm nada a ver. Esta das duas bandeiras é muito conhecida, é usada muitas vezes porque é muito visual. Mas ele tem várias assim, em que compõe o cenário. Depois diz que o objetivo de olhar para este cenário é pores-te nesta situação e procurares encontrar isto em ti. É tudo sempre muito direitinho…

Hugo CaIhim Cristóvão — É justamente a crença, muito importante para

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 144 13/04/26 15:22

a dança, de que o intangível pode influenciar o tangível.

Agora, não mais o santo Inácio. Passemos para a santa Teresa de Ávila, as Beguinas, todas essas tentativas de experienciar com o corpo esse mesmo estado. Com impulsos do corpo, com sensações do corpo, com ferida.

Mário João Correia Isso é uma literatura completamente diferente e que tem uma coisa engraçada. Gostaria de saber o que vocês pensam. É uma provocação do vosso papel como coreógrafos, encenadores, etc. Muitas vezes acho que tem um lado relacionado com o poder e com o controlo.

Na ideia do Michel de Certeau, há várias tensões na mística. Uma delas é óbvia. O contacto direto com Deus torna problemático o contacto mediado pela instituição que dá os sete sacramentos. É como se fosse uma via separada, subversiva, que não entra na estrutura.

Estas senhoras, os mosteiros beneditinos, os padres do deserto, até os próprios eremitas, muitos deles tinham sempre um guia espiritual, um acompanhante espiritual. No caso destas senhoras era normalmente o confessor delas, com quem elas iam trocando as suas experiências. Às vezes eram os próprios que escreviam e não elas. Quando isso não acontecia, era bastante mal visto e foi um pouco o que aconteceu com as beguinas. Não tinham esse guia e aquilo parecia perigoso de alguma forma. Foi o que aconteceu antes destes grandes nomes da reforma do Carmelo, a reforma dos descalços e das descalças, por via do São João da Cruz e da Teresa de Ávila. Houve movimentos também naquele período efusivo do pós-Reforma, dos chamados Alumbrados, que tinham características de certa maneira parecidas com algumas das beguinas. Como o facto de serem leigos, de não fazerem parte da hierarquia da Igreja, de terem experiências visualmente muito espalhafatosas, até em público às vezes, e isso provocar um desconforto enorme, um medo. Mas depois havia outra coisa que tinha a ver com o lado institucional, do poder, de não se poder controlar esta efusão, espontânea quase, porque ela está fora da estrutura dos sacramentos, da Igreja e do caminho institucional e espiritual que a Igreja propõe para a salvação. Mas, por outro lado, a desconfiança também tinha a ver com o facto de poderem transmitir a coisa errada e acho que nisso não havia ali um cinismo político ou um maquiavelismo.

Hugo CaIhim Cristóvão Uma espécie de apologia de Sócrates, ao contrário? O transmitir a coisa errada não era o que estavam a acusar a Sócrates? É só uma provocação.

Mário João Correia Sim, exato. Por estarem a desviar as pessoas.

Hugo CaIhim Cristóvão Por corromper?

Mário João Correia Primeiro por haver uma certa intransmissibilidade daquelas experiências. Depois, por eles próprios, não por ignorância deles mas pela própria situação, não terem a capacidade expressiva que precisam para transmitir o que lhes aconteceu. Isso é sempre uma tensão.

O Certeau fala bastante disso na *Fábula Mística*. A tensão entre o escrito e o não escrito. O que se consegue escrever sobre isto? Não se consegue muito. Inácio optou por escrever o manual de como é que isto se faz, mas não o que isso é. Houve

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 145 13/04/26 15:22

outros casos.

O caso mais conhecido é o de Santa Teresa de Ávila, do *Livro da Vida*, em que conta a vida dela. Depois os outros livros são uma mistura, têm uma sistematicidade alegórica, sobretudo *As Moradas ou Castelo Interior*. Aí criou-se uma literatura diferente que é a do diário espiritual ou biografia espiritual. Isto tornou-se uma espécie de best sellers literários da altura, e depois havia muitas jovens que faziam isso. Vê-se que há coisas repetidas, de umas para as outras, que têm o mesmo tom, a mesma linguagem. O que leva um espírito minimamente cínico e racional, no bom sentido, a ficar desconfiado de que há ali muita farsa. Ao mesmo tempo, estas dificuldades decorrem da própria experiência mística. Não é possível ser de outra maneira.

Hugo CaIhim Cristóvão — Ia haver uma pergunta?

Joana von Mayer Trindade — Ias lançar uma provocação para nós.

Mário João Correia — Sim, já vou fazer.

Beguinas e Alumbrados, entre outros, foram mal vistos, foram perseguidos. Uma das Beguinas mais conhecidas que é Margarida Porete foi morta. Mas deixaram escritos. Os mais conhecidos, são os escritos da Hadewijch de Brabante, da Matilde de Magdeburgo e da Beatriz Nazaré. Há uma portuguesa que é especialista nisto, que sabe tudo o que vocês quiserem. É a Joana Serrado.

Nelas, eu não vejo que haja grandes elementos hiper-erotizados corporais. Acho que tem um elemento de tropo literário. Cântico dos Cânticos, que é um poema nupcial, foi usado como alegoria ou como sentido espiritual para várias coisas: a união, a aliança de Israel com Deus, no caso dos judeus, a união da igreja com Cristo, a união da alma com Deus. Várias uniões místicas a partir daquele poema do Cântico dos Cânticos. Sobretudo, a partir dos sermões de São Bernardo. Os sermões de São Bernardo são um ponto muito importante. O vocabulário que ele utiliza é muito apaixonado – parece estar apaixonado por uma pessoa e não por Deus. E isso teve influência.

No caso de Santa Teresa, vai haver esses tropos que se encontram no próprio Cântico dos Cânticos. Ela tem umas coisas que vão ser incorporadas nessa literatura daí para a frente. Tem uma "sacanice" prática: como ela percebe que o que está a escrever é perigoso, escreve sempre com uma falsa modéstia enorme. Com uma humildade encenada – Porque eu não sou ninguém, não sei o que estou a fazer, sou muito ignorante. Mas continua a escrever – Eu não sei como aconteceu, mas o que me aconteceu foi isto. E isso passou, essa espécie de exercício de humildade, ao mesmo tempo que se está a descrever coisas extraordinárias sobre nós próprios. Essa tensão, isso passou para a literatura.

Ela, de facto, tem uma linguagem erótica, como já tinha São Bernardo, e como está no Cântico dos Cânticos. Mas tenho um pouco a dúvida que tem William James, naquele livro *As Variedades da Experiência Religiosa*, e que é: o que quer isso dizer, exatamente? Porque também há metáforas digestivas, também há metáforas de outro tipo.

Hugo CaIhim Cristóvão — Mas as digestivas são similares, de certa maneira.

Mário João Correia — Pois. A minha questão é: não acredito em leituras psicanalíticas ou "psiquiatrizantes" disto. Embora me pareça que de facto há situações em que é óbvio que há ataques epiléticos, ou algum tipo de distúrbio, autoin-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 146 13/04/26 15:22

duzido ou não.

Houve aquela ideia, no final do século XIX – e acho que é contra isso que o William James está a falar bastante – de que estas formas de religiosidade extremas são uma espécie de erotismo perverso. No sentido em que, como há uma contenção total da libido, no caso dos celibatários, ela tem que sair por algum lado, e sai desta maneira. É uma forma que estas mulheres muito contidas sexualmente tinham para sublimar a sua pulsão. Eu não acredito nisso. Acho que não é assim.

Hugo CaIhim Cristóvão Então é o quê? E qual é a provocação?

Mário João Correia É uma provocação, dado que tem a ver com o vosso papel na dança.

Este campo da mística é um campo perigoso, que pode levar à loucura, pode levar a excessos corporais. A esquecerem-se de comer não sei quantos dias ou terem ataques cardíacos. Não apenas por esse motivo institucional, foi sempre importante a ideia que tem que haver um guia espiritual com quem o místico vai falando e dando dicas. Isso era importante nos padres do deserto, onde as coisas não estavam institucionalizadas. É importante nas ordens monásticas que se dedicam puramente à oração, tipo Cartuxos, alguns Beneditinos, as Carmelitas Descalças de clausura. Um guia, que vai dizendo – vai por aqui, não vás por aí. Que dá sugestões e vai vendo o estado em que a coisa está.

O que me parece pelos próprios diários é que há ali um papel dessa pessoa. Sobretudo quando estas senhoras são de facto muito interessantes. E o confessor que está com elas é uma pessoa inteligente e capaz, que percebe estar perante uma pessoa dessas, e não vai ser só a figura da autoridade. Há um caso muito recente em que não há nada destas limitações. É o caso de Balthasar e de Adrienne von Speyr. Eles tinham uma relação de amizade muito forte. No fundo, ela própria sentia que não tinha formação teológica para sistematizar as visões que tinha, e aquilo que ela considerava que devia ser a vida espiritual. Pedia-lhe então para ser ele a organizar isso. Nas conversas entre os dois, nas discussões entre os dois, ela ia avançando. Ele não controlava a situação, mas tentava traduzi-la. Tentava ajudá-la a continuar o que ela estava a fazer, e que ele achava que era muito mais do que ele próprio era capaz de fazer. Há alguma coisa desse tipo na dança? O papel do coreógrafo e do encenador, é alguma coisa semelhante com isto? Ou não?

Hugo CaIhim Cristóvão Agora vou falar da minha experiência pessoal. Pessoal, não nesse papel de coreógrafo ou de encenador, mas num outro papel diferente. Não. Dessa maneira, não tanto. Há qualquer coisa de psicanalítica, há qualquer coisa de psicoterapêutico, há qualquer coisa de amizade, há qualquer coisa de relação.

[Em relação às situações que falavas,] há um controle da vida. Essas mulheres ou essas pessoas estavam dentro de regimes de vida extremamente controlados. E o confessor era a pessoa que saía de fora. Quando tu dizes que ela não tinha as coisas muito arrumadas, também tem a ver com a educação a que ela teve acesso. Diria que há muitas coisas similares, mas não, efetivamente. O que já senti é pessoas que me despertaram imensa criatividade, pelas quais eu sentia uma paixão. Mas não era uma paixão desse tipo, não consigo explicar. Havia pessoas que eu via, e acordavam-me.

Por outro lado, na dança não é uma coisa teórica. Tu falas de estados perigosos e há coisas perigosas, mas depois, da maneira como eu a penso e vejo agora, são coreografias. São coisas extremamente complexas, extremamente precisas, que exigem

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 147 13/04/26 15:22

tudo menos loucuras. É claro que podes chegar lá e podes passar-te. E por aí, há graus de perigo. Mas fazer uma coisa como a que nós fazemos atualmente exige 10, 15, 16, 17 anos de trabalho prévio. E as pessoas não estão em mosteiros.

Quando eu estava a trabalhar como ator e me diziam que me passava, eu perguntava-me: mas eu passo-me como? Estou em frente a um público, numa situação de tensão total. Faço uma partitura, faço essa estrutura. Faço-a todos os dias. Tento fazê-la bem. Claro que há pessoas para quem essa questão não se põe. E estão-me a dizer que me estou a passar e me estou a inspirar nos abismos, e que isto é perigoso?

Não estás a falar nesse nível de, de repente estares a andar, vais pela rua e acontece-te o que aconteceu a São Paulo. Começas a ter um ataque epilético. As coisas não se colocam a esse nível. Quando estás a falar de dança, idealmente falando, não estás a falar de pessoas que de repente decidem ir para uma comunidade monástica experimentar algo que a vida fora não traz. Estás a falar de pessoas que, por alguma razão que não se sabe, já decidiram que querem fazer aquilo.

Estavas a falar sobre o que é perigoso, e a ilusão. Muitos são os chamados, poucos são os escolhidos. E costuma-se também dizer que para seres escolhido, a primeira coisa que tens de fazer é escolher.

Joana von Mayer Trindade A ti próprio.

Hugo CaIhim Cristóvão Em alguns casos, essa escolha está feita e é um pouco irracional. Estás a falar de pessoas que em alguma dimensão são extremamente fortes. Depois coloca-se a fragilidade, colocam-se essas coisas todas. Mas há um objeto, há qualquer coisa, que pela sua situação, de dares-te em público, isso faz com que não haja tanta irrealidade.

A relação, quando é criada em estúdio, é muito maior temporalmente. Não vais ao fim de semana falar com o teu mestre espiritual e perguntar -olha, na semana aconteceu isto, eu vi Nosso Senhor Jesus Cristo. É uma coisa de todos os dias. E é durante muito tempo. Há qualquer coisa nisso, pelo contrário, que é extremamente saudável. Agora, se acontecem coisas desse tipo parecidas na dança, acontecem quanto menos as pessoas trabalham. É o que posso dizer. E quanto menos estão juntas em tempo de trabalho quanto mais começam a mentir. É um fenómeno diferente.

A única coisa que há de verdadeiramente mística é um mistério que há no fim. Como é que aquilo acontece e como é que acontece daquela maneira. Isso é um raio de luz. Tens alguma ideia de como é que aquilo aconteceu. O Grotowski dizia que é um calor, é um dar, é um estar lá. Quando trabalhas com uma pessoa, um mês é uma coisa, dois meses, três meses, quatro. A partir daí, passas aquelas histórias em que enganas a pessoa, em que tens de manipular, em que tens de estar com essas coisas todas superficiais. As pessoas conhecem-se. Acho que quanto menos trabalhas, mais aproximas o ato de dança de qualquer coisa similar à mística num sentido, vá, negativo. Depois, do exterior pode parecer místico, misterioso, mas quando estás a fazê-lo é uma coisa extremamente concreta. É o pé para aqui, a mão para ali. Depois há qualquer coisa que acontece e isso é místico em um sentido profundo. Portanto não há, diria, essa relação.

Joana von Mayer Trindade Sim, concordo com o Hugo. Nós na dança trabalhamos com o nosso próprio corpo. A relação de coreógrafo bailarino também é criar essa relação dual, esse binómio. O olhar do coreógrafo permite um chão, permite tornar visível aquilo que está invisível, permite criar pontes, redes, permite criar um

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 148 13/04/26 15:22

espaço, um *frame*, permite trabalhar o tempo e o ritmo, mas com a ajuda de um olhar exterior. Nesse diálogo de confiança, nesse diálogo de calor. Acho que é isso, e o Hugo disse muito bem. Talvez no início haja esse momento de conhecer o outro, mas ao fim de 3, 4 meses, já conheces muito bem o outro e já é uma relação muito técnica. É uma relação muito precisa de rigor. Depois, sim. Acontece algo de extremamente intangível e belo.

Hugo CaIhim Cristóvão Eu só não iria muito para esses olhares de calor porque a relação está focada na relação entre... Claro que pode ajudá-la, pode olhar. Calor e compreensão, todas essas coisas. Mas, no meu caso, eu quero fazer uma peça.

Mário João Correia Não, mas é por isso que acho que a ideia não é assim tão diferente.

Hugo CaIhim Cristóvão Isso passa-se mais em relações pedagógicas. Às vezes, verdadeiramente mais preocupante, é quando decides desenvolver uma relação pedagógica. Pedagógica por si. Parece contraditório, mas quanto mais estás preocupado com a pessoa, mais a prejudicas. Isto na minha experiência da dança. Começas a ter uma relação que é pedagógica e vais tentar resolver os problemas. Para saber fazer isso é preciso ter uma data de ferramentas que habitualmente os coreógrafos não têm. São importantes, mas não têm. A coisa mais preocupante que vejo, é de repente quereres criar uma relação pedagógica. Quem és tu, estás a compreender? A humildade é conduzir as coisas para qualquer coisa que nos ultrapassa. Que existe.

Algo de muito importante, é que habitualmente nessas relações monásticas, é a pessoa que já foi monge que ensina a outra pessoa que quer ser. Há uma imitatio de qualquer coisa. Aqui, idealmente os papéis estão muito definidos. Eu não vou dançar. Posso-me preocupar com outra coisa.

Joana von Mayer Trindade Acho que temos de começar a caminhar para o fim.
Não sei porquê, mas tive muita vontade de ler esta última estrofe do poema de Herberto Helder, que estivemos a trabalhar na criação deste ano e que se chama Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos. Vou ler esta última estrofe porque me fez pensar muito na conversa que tivemos hoje. Então, começa assim:

«E há uma palpitação soturna, uma
delicadeza no cerne: o osso vertebral que assenta
ao meio, no ânus:
o falo — e em torno
gira a catedral. Lenta dança de Deus, da escuridão.
para o alto.

O leve poder da lua apenas queima os olhos.»

Gostava de terminar com isto. Não sei se o Mário gostava de terminar com alguma coisa. Um último pensamento.

Mário João Correia Obrigado pela oportunidade, não tenho nada

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 149 13/04/26 15:22

para acrescentar, gostei muito desse final. Depois continuamos a conversa sobre a história da coreografia, do coreógrafo e do bailarino.

Hugo CaIhim Cristóvão Vou estragar o fim, porque lembrei-me de um conto Sufi em que há um sujeito que tem uma espécie de êxtase total e rebola-se todo pelo chão. Tem uma data de discípulos à volta, e eles dizem-lhe «Uau!«, e ele diz «Isto não é nada uau. Uau é quando isto me acontece e não se nota nada de fora».
Acho que na dança é um pouco isso. Tu estás a dar, não te está a acontecer alguma coisa. Se bem que também acontece alguma coisa. Mas tu estás a dar. E termino. Muito obrigado, Mário.

Mário João Correia Obrigado. Um abraço.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 150 13/04/26 15:22

Rui Lopo, Joana von Mayer Trindade e Hugo CaIhim Cristóvão

Herança, DesaIienação, EscoIha - Pensar a Presença Subterrânea da Humanização.

3º Episódio

Descrição

A dança assume-se como ação de interrogação filosófica, instabilizando no mover-se a predominância do conceito. Densidade luminosa, queima lenta, silêncio a ferver, forma de exposição radical, dor de se ser tocado por imperceptíveis que quebram. A filosofia, no seu desejo de compreender, arrisca ou ama cegar-se - que ética emerge quando o conceito e o *logos* se curvam perante o indizível? A dança não interroga: ela desfere. Um passo é já um golpe no conceito, uma torção do *logos*. Desloca-se como se a lógica escorregasse em óleo lunar. Lentamente, violentamente. A filosofia, sempre de olhos abertos, vê-se obrigada a pestanejar. Neste episódio – círculo incompleto, coreografia – emerge o território onde a alienação se desfaz na escolha consciente de uma herança, movimento selectivo que reconhece os ecos de uma libertação por consumar. Com Agostinho da Silva, a tradução como acto de transmutação ontológica entre mundos. A tradução dança na fronteira, sintaxe que treme perante o intraduzível e nesse tremor encontra os limites entre sonho e vigília. Nos Mistérios de Elêusis, com Eudoro de Sousa, o *myste* que se move em trânsito, abandona coordenadas familiares na escuridão luminosa do Telesterion. O grão de trigo que morre na terra negra, imagem central do mistério de Elêusis, morte que gera vida, movimento como uma lâmina de luz. Fernando Pessoa multiplica-se em heterónimos que nunca encontram o centro. Cada heterónimo é um movimento centrífugo que liberta a identidade da sua prisão unitária. Natália Correia dança a insurreição feminina, corpo-texto, volúpia esculpida, mármore que ganha carne, resistência que faz da sensualidade uma arma política, da dança uma barricada ontológica. Em Raul Leal, o super-homem integral dança na vertigem nietzschiana toda a arquitetura metafísica do Ocidente. A escolha da herança desalienante manifesta-se nesta constelação: de Pessoa a Correia, de Leal a Agostinho, linhagem subterrânea. A síntese de todas as desalienações *não é um resultado, mas um movimento perpétuo. Não procura a unidade, mas a multiplicidade infinita, herança que se actualiza no gesto presente nos interstícios da história, fragmentos incandescentes de uma libertação,* eterno retorno do diferente, círculo que se abre em espiral. Corpo-arquivo que escolhe como ancestrais não dogmas mas movimentos. Dança-se a desalienação sem garantias, sem mapas. Com a certeza de que cada gesto abre um mundo e cada escolha convoca uma linhagem de resistência que atravessa os séculos. Inaudível aos poderes constituídos, mas audível aos corpos que se arriscam a dançar-se nela, na periferia dos impérios.

Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 151 13/04/26 15:22

Joana von Mayer Trindade "Dança e Filosofia", um podcast pela Nuisis Zobop - Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, é um espaço de encontro entre o pensar e o mover. Escutando atentamente as intersecções entre a criação artística e o pensamento filosófico, como lugares de questionamento, criação e conhecimento. Convidamos filósofos e pensadores a atravessar o território da dança, para abrir novas possibilidades de criação, entendimento e mediação. A Dança interroga a Filosofia, abrindo caminhos para novas mediações do sensível e do pensar. No terceiro episódio, Hugo Calhim Cristóvão, Coreógrafo e Filósofo, e Joana von Mayer Trindade, Coreógrafa e Psicóloga, conversam com o Filósofo, Professor e Investigador Rui Lopo. O projeto "Dança e Filosofia – Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil" é realizado em parceria com o grupo de investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal", do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto e conta com o apoio da Direção-Geral das Artes.

Olá Rui, bem-vindo.

Hugo CaIhim Cristóvão Olá Rui.

Rui Lopo Obrigado.

Hugo CaIhim Cristóvão Primeiro uma pequena apresentação sobre o Rui. O Rui Lopo para nós encarna aquilo que é a filosofia portuguesa ou o pensamento em Portugal, de uma forma genuína, autêntica e rara. Encarna-o com uma pesquisa teórica e filosófica que vai desde Agostinho da Silva a Raul Leal, à Natália Correia, a Eudoro de Sousa, como também com uma ligação muito forte ao pensamento oriental, à tradução literária e filosófica, às influências do budismo no pensamento português. O Rui abre-nos os horizontes de uma filosofia em Portugal que é vasta, que não está diminuída e limitada a um território geográfico. Gostaria de te agradecer por estares cá e queria fazer-te a primeira pergunta, que é a que temos feito a todos os convidados. Não pensando na dança como qualquer coisa sobre o que a filosofia reflete, ou seja, não pensando em estética, não pensando em filosofia da arte, não pensando em análise de espetáculo, gostava de te perguntar como é que no teu trabalho estritamente filosófico ou poético, onde é que encontraste este termo, "dança"? Onde é que encontraste no interior do trabalho filosófico essa referência a algo que é dança? Há referências que são óbvias e que já trabalhámos juntos, Teixeira de Pascoaes, Almada Negreiros, a própria Natália Correia com a sua vicissitude corporal muito forte. Em outros campos, onde é que a dança, o termo *dança*, esse universo, entrou ou tocou no teu estudo filosófico?

Rui Lopo Obrigadíssimo, vocês são muito generosos na apresentação.

Parece-me que desde o princípio, que é um modo de dizer que não se sabe desde quando, senti que a dança era tão importante que não podia ser algo *a partir* do qual pensar. Como? Quando se chega a casa e a fechadura da porta está avariada é preciso *pensar* a partir da fechadura: o que fazer? A dança é outra coisa. A dança constitui-nos antes de podermos pensar sobre ela. Mesmo que não sejas bailarino, mesmo que não dances profissionalmente, mesmo que sejas uma pessoa desajeitada, mesmo que tenhas dificuldade de locomoção ela constituiu-nos. Desde muito cedo apercebi-me que a dança levantava problemas teóricos muito fortes e depois percebi que em si mesma mas também no seu uso simbólico ou metafórico na literatura, encerrava uma polissemia tal

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 152 13/04/26 15:22

que deixava resíduos de uma excessividade incontrolável. E isso interessou-me desde logo. Vou dar exemplos muito concretos. Quando comecei a ler e a descobrir o hinduísmo, e ao percorrer aquele universo encontrei aquelas correntes que dizem que o *mistério* é tão grande que, ou basta-nos ou é-nos dado, porque podemos ver isto como uma carência ou como uma exuberância, é-nos dado, ou basta-nos, cantar e dançar os *nomes de Deus*. A tradição ocidental já nos dava mais ou menos esta noção de que cantar os nomes de Deus, de que cantar hinos religiosos, nos elevaria. Mas a percepção de que seria possível *dançar Deus* ficou-me incrustada como algo que não era facilmente transformável num discurso, facilmente redutível aos nossos conceitos habituais. Depois, encontrei algo muito semelhante no priscilianismo. Nos hinos do priscilianismo. O Prisciliano é aquela tragédia que se sabe. Aquele pioneiro mártir cristão, alguém que é acusado de heterodoxia, vai discutir com o bispo de Roma e o bispo de Roma não o recebe. Acabou decapitado na Alemanha. Depois, gera um movimento de seguidores que celebram um rito eucarístico em lugares naturais, no meio da floresta, e hoje o celebrante pode ser um homem, amanhã uma mulher. As suas celebrações envolviam dados naturalistas. A parte festiva envolvia danças. Há um verso que me ficou do estudo do priscilianismo – *cantare volo, saltate cuncti*: quero cantar, saltai todos. Aqui está esta noção, que repetiam até à exaustão, de que é preciso dançar, que é preciso bailar, pois *nos queremos salvar* e *salvar os outros*. Dançamos porque carecemos disso, ou porque, quando se está naquele *estado* que eles perseguiam, o que haveria a fazer é expressá-lo aos outros, é traduzi-lo através da *dança* porque deixa de haver outros modos de o fazer. Ao mesmo tempo que descobri estas duas visões tão fortes, uma ocidental outra asiática, que marcaram o progresso subsequente da minha reflexão sobre este tema, ao ler os portugueses, mesmo antes do Pascoaes, enfrentei um autor que foi para mim muito importante também. Não se trata de um filósofo, mas de alguém que tinha de ser pensado filosoficamente, ou com recurso a alguns instrumentos que a tradição filosófica nos legou. O nosso companheiro de reflexão nestas jornadas Armando Nascimento Rosa já encetou esse caminho. É António Patrício. António Patrício, em *D. João e a Máscara*, coloca o *baile* como algo de decisivo para compreender a figura de D. João, para compreender a relação com a morte, para compreender a voragem daquele donjuanismo reinventado. Aquilo que já intuía daquelas duas visões místicas ou religiosas da dança, tem aqui um contraponto gótico, em que a dança aparece sob um lado muito mais lunar, muito mais noturno, muito mais relacionada com o olhar para o abismo, com o olhar para a morte. É esta a mesma dança ou é outra? Interrogava-me sobre isto quando enfrentei o Patrício. Depois, fiquei a pensar nisso e descobri *O Bailado* de Pascoaes. Pascoaes e Patrício dialogam fortemente, não vamos agora desenvolver isso, mas em *O Bailado* de Pascoaes temos, se lermos com muita atenção, a dança nestas várias dimensões que já aqui sugerimos. A dança que não precisa sequer de música, a dança que é perfeitamente espontânea e que expressa os elementos, como que continua o desenvolvimento da natureza em nós, ou uma dança que é contra a natureza. E o Pascoaes, na mesma página, ou com três páginas de distância, consegue abismar-nos com as suas fulgurações paradoxais, relampejantes, contraditórias, antitéticas. E isto suscitou-nos a expressão, que nos tem manejado até à exaustão, ou que nós temos operado: "os conceitos dançam por si próprios". Os conceitos tornam-se de tal forma fluidos que dançam por si mesmos. Os conceitos perdem completamente a sua estaticidade. Mas não ao ponto de nos remeterem ao silêncio, porque também há uma dimensão quase lúdica ou de uma necessidade – e aqui entra a questão da naturalidade disto - de continuar a fazer dançar os conceitos. A seguir a estas referências, e continuando neste registo, que não é bem biográfico, mas que teve a ver com o meu

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 153 13/04/26 15:22

percurso de reflexão e com aquilo que temos partilhado juntos, surgiu-me o grande Eudoro de Sousa que, de alguma forma, coroou isto tudo. Eudoro de Sousa aborda as questões de forma arqueológica e filológica antes de estabelecer a sua proposta antropológica e filosófica. Eudoro parte cientificamente da etnologia e da filologia das línguas que deram origem ao grego antigo, clássico, procurando perceber as origens, *disso* que se chama a Grécia Arcaica. Formulou esta teoria, entre nós originalíssima, de que *antes* da filosofia e constitutivamente sempre com a filosofia, está a poesia. E a poesia é inseparável, indissociável, indiscernível de um *drama ritual* primordial que, no seu *início*, nem discursivo era. Como vocês têm sugerido muitas vezes. Sugestão que é um alerta.

Hugo CaIhim Cristóvão O Pascoaes também tem essa referência à dança muito forte em *O Pobre Tolo*. *O Pobre Tolo* tem uma passagem em que tudo dança. Dançam as Erínias, dançam as Fúrias, dançam os pagãos, dança Cristo e há uma espécie de Apocalipse, há uma espécie de revelação. O que disseste soa muito connosco. Queria-te perguntar se o Eudoro de Sousa tem alguma reflexão, algum pensamento sobre o uso do termo "drama". Porque é que ele diria *drama ritual* e não *dança ritual*. O que é que ele associa ao *drama*, que para nós ou para um ouvinte, será um género teatral? Porquê o *drama*, que implica uma narrativa, um herói, em princípio.

Rui Lopo Eudoro procura recuar até ao momento primordial e arcaico do ritual, que ele apelida de dramático porque o seu participante não está a assistir a um espetáculo, no sentido moderno do termo. Eudoro até reflecte sobre a expressão «assistir à missa». Na Grécia Arcaica tratava-se de outra coisa. Aquele que ia aos mistérios participava de um *drama* que era o seu drama. Um drama pessoal, embora também fosse um drama cósmico. É pessoal porque é cósmico e é cósmico porque inclui a *minha* pessoa, ou não seria cósmico. Se o cosmos não incluísse a *minha* pessoa estaria incompleto. E o mesmo ao contrário. Se a *minha* pessoa pensa que está fora do cosmos, talvez padeça de uma forma de ignorância que se diria loucura. Ou o contrário. O *drama ritual* é um ritual que encena o meu drama pessoal enquanto drama cósmico e o drama cósmico enquanto drama assumido pessoalmente por mim. Isto é em termos muito simplificadores o que Eudoro estava, fascinantemente, a tentar sugerir. Há pouco referimos que Eudoro estuda antropologia. Ele refere-se a um antropólogo de origem germânica, Leo Frobenius, que encontrou danças, rituais, que mimetizavam o movimento aparente de algumas estrelas. Isto pode ter duas leituras. Ou havia um sábio, um astrónomo da tribo, que identificou esse movimento estelar aparente e depois fez uma coreografia a partir desse movimento, ou então, espontaneamente, os seus corpos livres repetiram, ressoaram, entraram em simpatia com aquele movimento astral e cósmico. Os seus sentidos vibraram naquele sentido. E, por coincidência, esse movimento é por um observador assimilado ao movimento daquelas estrelas. Eudoro serve-se deste exemplo colhido nas observações etnográficas de Frobenius para identificar aquilo que lhe interessa demandar no início daquilo que nós designamos como *pensamento filosófico*: uma cisão que habitualmente é identificada ou atribuída ao *Logos*: A ideia de que o *Logos* venceu o pensamento mítico e o pensamento religioso primordiais. Esta é uma maneira de ver que o Eudoro rejeita completamente. Rejeita essa ideia de que a filosofia vem superar o pensamento poético, mágico, mítico. O Eudoro acha isso completamente absurdo. Existe uma continuidade que exige outras palavras para ser entendida. Dá-se uma humanização, no sentido não de que o ser que hoje chamamos humano antes não fosse humano, mas que era humano

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 154 13/04/26 15:22

de outra maneira. Era outra coisa. Daí que ele chegue a sugerir que somos humanos *de outra humanidade*. Mas foi um *ritual* que nos humanizou desta forma. Esse ritual, enquanto criou dentro de si a filosofia, não a criou do ponto de vista produtivo, eficiente, causal. Não. Abriu um espaço, e aqui entra a questão do espaço onde se dança. Ao abrir esse espaço onde se dançava, abriu um espaço mental que mais tarde possibilitou a recitação da poesia e a sua encenação, mais ou menos ritual ou teatral e depois a reflexão a que chamamos filosofia. Será que a filosofia já estava pré-contida no drama ritual? Então isso implicaria que esse drama já tinha algo de filosófico e que a filosofia não deixa de ter em si tal drama, de prosseguir sendo enigmaticamente dramática, seja em palavras ou *em gente*, como Pessoa propôs.

Hugo CaIhim Cristóvão É como se essa dança e esse ritual fossem uma porta de abertura para um pensamento mais filosófico, mais abstrato, não tão direcionado para o dia-a-dia e as necessidades de sobrevivência. Queria-te perguntar se o Eudoro se inspirou nos Mistérios de Elêusis, ou seja, se isso está lá bastante presente. O drama ritual, ou o mistério, habitualmente marca uma separação muito grande entre os profanos e os iniciados. Daí os Mistérios de Elêusis, aquela famosa frase «Hekas Hekas Este Bebeloi». Como é que consegues refletir nisso em termos de dança? Ou seja, não é tanto de dança, mas na construção do pensamento filosófico. Repara que é uma questão política também. O Aristóteles diria que toda a questão da escravatura, toda a questão da vida teorética implica que alguns têm que trabalhar duramente para que outros possam pensar... Ou seja, esta separação entre um profano e um iniciado, dentro desse drama ritual na Grécia Arcaica, não pode ignorar esta distinção social.

Rui Lopo Sim. E o *mýstēs*, o participante, é aquele que guarda silêncio. Eudoro desenvolve bastante esta importante questão do silêncio trazendo-nos a ideia de que os mistérios seriam acessíveis a todos os homens livres. Aqui entra a questão política que estás a referir. Muitos não eram livres naquela sociedade. Embora seja impressionante o que realizaram. Olhemos para outros períodos tidos por mais esclarecidos. Mas o que é fascinante é que aquilo era um fenómeno massivo, durou séculos e séculos e, realmente, nós não sabemos bem o que é que lá se passou. Embora houvesse muita gente que, mais tarde, ironizou, questionou, satirizou, talvez o *profanando*. Aquilo que nós podemos imaginar, de acordo com os delatores, aqueles que falaram sobre o que devia ter sido silenciado, é que se mostravam símbolos, se faziam gestos, se executavam movimentos. Se calhar, havia uma forma de atuação, que eu não vou chamar dança, havia uma forma qualquer de expressão corporal acompanhada da mostração de símbolos. Podia ser uma espiga de trigo, há várias teses. Há várias ocorrências que aparecem nos testemunhos gregos sobre isso. Mas o que Eudoro, a partir daqui, produz, é toda uma teorização sobre o que no início estava a falar, que é do *resíduo*. O resíduo no sentido hermenêutico. Viveu-se algo sobre o qual não se pode falar porque todas as palavras seriam insuficientes. No entanto, aquilo é a condição para nós no dia-a-dia falarmos. Não como tagarelas, segundo a figura da tagarelice, que o Existencialismo tanto tem exprobado. Falar de forma sempre nova porque se parte do silêncio. Aquele silêncio ritual, a mostração daqueles símbolos, porventura até o desempenhar daqueles gestos, daqueles movimentos, se calhar, é a condição da continuação do discurso subsequente. Se calhar, a relação entre aquilo que ali havia e a filosofia é muito mais profunda, muito mais necessária do que nós imaginamos. Não é algo de corte, mas algo de constitutivo, de alentante, de quase causante, quase de fonte. É quase isso. Há um silêncio que nos move. Há um movimento que está associado

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 155 13/04/26 15:22

a um silêncio que encena um silêncio anterior e primordial... Isto remete também para outra questão. Como nós não sabemos o que é pensar, nós temos pensado o pensar de acordo com os cinco sentidos. O pensamento tacteia, o pensamento vê, o pensamento penetra, o pensamento saboreia, o pensamento cheira. Nós usamos muito os cinco sentidos como metáforas de acesso àquilo que é o exercício quotidiano do nosso pensar, porque não sabemos o que é pensar. Palavramos porque identificamos o pensar e o dizer. Não sei se a dança pode ser usada também neste sentido. Como mais um dos recursos metafóricos para nos dar alguma conta do que é o pensar, enquanto movimento espontâneo ou ordenado que expressa ritmos inconscientes. Mas também é necessário mostrar que o pensamento é sempre movimento. Deve ficar também essa noção de incompletude, de que o pensar não é só isso.

Hugo CaIhim Cristóvão Há bocado, falaste que os conceitos começam a mover-se por si próprios, começam a dançar-se por si próprios. Estavas a falar nisso também relacionado com o Bhaktivedanta – aliás, o próprio Shiva é visto como *um deus que dança* - e isto relaciona-se também com a ideia de uma possessão. De uma possessão pelo conceito, de uma possessão pelo pensar. Nós estamos habituados, se calhar, a pensar no *pensar*, e até no próprio surgimento da escrita, como qualquer coisa que é muito contada, racionalizada, pesada, medida. Mas encontramos nesses autores todos e também no Raul Leal, qualquer coisa que é uma possessão pelo próprio ato de pensamento, tal como ele se manifesta em objetos exteriores como livros, escrita, pintura, poesia. Ou seja, o pensamento possui. Há uma possessão de qualquer coisa que começa a tomar conta de ti. Aliás, também temos no Agostinho da Silva, todo aquele trabalho que ele desenvolveu com o Pierre Verger. É qualquer coisa que na cultura indiana não é muito estudada, não é muito reconhecida, mas existe uma dimensão de possessão muito forte. Isso é algo que no teu trabalho filosófico encontres? É qualquer coisa que, para mim, também é muito definidor destes autores que estamos a trabalhar na Filosofia em Portugal e neste projeto. Mesmo o próprio Herberto Helder. Há qualquer coisa que possui o pensamento e o pensamento começa a extravasar de outras maneiras, em movimento constante e sem uma identidade cerrada. Isso é algo de que tens experiência? Quando estávamos a falar no *drama ritual*, e isto é uma questão muito importante para a dança, estávamos a falar de qualquer coisa que era acessível a todos, qualquer coisa que tinha uma dimensão comunitária quase. Tinha a criação de uma identidade e um mito, que é um mito histórico, que também funda uma forma de ser, uma forma de estar, e uma sociedade. Mas também falaste no Pascoaes e de uma dança, ou de uma opção da dança, que não é uma empatia com as coisas, mas é quase um estar *contra* as coisas. Ou seja, é um ato individual de resistência e libertação. Na Idade Média, por exemplo, aquelas alucinações do ergot, que davam as pessoas a dançar. Toda essa dança que tem qualquer coisa de um drama cósmico a viver-se, mas não é propriamente comunitária. Não é uma agregação, é uma desagregação. Esta ideia de possessão, desagregação, perda de identidade, o conceito começa a tomar conta de ti, é qualquer coisa que já experimentaste, que encontras?

Rui Lopo Não poria a questão nesses termos, embora o que estás a dizer me ajude a entrar nisto que estes pensadores parecem ter em comum, que é uma reflexão sobre aquilo que nós hesitamos muito a chamar *inconsciente*, por causa do peso da tradição psicológica e psicanalítica. Se calhar, até se deveria aqui falar de um *a-consciente*. Estes autores que nós temos trabalhado procuraram dar conta de que mesmo o discurso mais racional encerra em si o seu contrário, o qual carece de ser

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 156 13/04/26 15:22

apontado. Que é preciso *mostrar*, não vou dizer *denunciado*, no sentido policiesco da palavra, mas denunciado no sentido poético, de apontar pessoanamente *Sobre outra coisa ainda / Essa coisa é que é linda*.
Parece haver qualquer *coisa* dessas nas entrelinhas mesmo do texto mais racional. E, se nós amputarmos isso, estamos a amputar a nossa humanidade. O deixarmo-nos possuir, ou o percebermos que estamos a ser possuídos por essa instância, é algo que a filosofia tem imensa dificuldade em lidar. Sem deixar de ser filosofia, no sentido habitual, europeu, ocidental, da expressão. Mas mesmo se ousarmos a expressão *filosofia* para designar outras tradições de pensamento que não aquela que se funda na Grécia e no Cristianismo, isto é, se formos, por exemplo, para a tradição fundada na lógica tetradimensional de Nagarjuna, nós encontraremos a noção de que o exercício racional visa chegar ao fim, visa chegar a aporias, visa chegar a instâncias cuja superação já não se dá através da continuação do mesmo modo de pensamento. Abre-se. Aí há, eu não diria um abandono, uma possessão, mas um reconhecimento de uma totalidade que inclui o pensamento racional, que nos habituámos a usar de forma vígil, separativa, dualizante. Mas Pascoaes, por exemplo, quando evoca a noite que contém o dia, refere-se a isto. Quando associa o *bailado* à noite, refere-se a isto. Embora também existam danças associadas ao dia. Pascoaes sugere que o dia, ou a percepção associada à experiência diurna, inventou a ideia de *objectividade*, a convicção de que as coisas são limitadas por contornos nítidos. A noite mostra-nos a indistinção, quando as coisas se esbatem, se confundem, se misturam umas nas outras e os corpos não têm mais princípio nem fim: este corpo e aquele não terminam em si mesmos. Pascoaes mostra-nos esta percepção não como um erro, uma ilusão, mas como uma forma de acesso a um aspecto mais profundo e verdadeiro da natureza da realidade. Não é que a noite nos dê a verdade das coisas por nos impedir de as ver, ou que o dia nos iluda por as mostrar separadas. Os dois aspectos são necessários. Um lado de indistinção e um lado de distinguibilidade, de separação, de nitidez. Talvez existam outros ainda. Nós temos que habitar os dois lados, ver como um e outro dançam diante de nós e em nós. Existem pelo menos estas duas possibilidades. As duas são finitas, necessárias e incompletas. Isto movimenta-nos voluntariamente ou não. Isto é dinamizador de movimentos por inventar.

Joana von Mayer Trindade Vou fazer aqui um parêntese para depois deixar-vos a continuar a filosofar. Vou-me apoiar aqui no artigo que o Rui Lopo escreveu no nosso livro *Dos Suicidados - O Vício de Humilhar a Imortalidade*, com o título *Astralédia ou A Hiperestética do Espasmo e Da Vertigem*. Vou aproveitar para começar por uma bela citação de Teixeira de Pascoaes que o Rui fez aqui, do livro *O Bailado*, e que diz o seguinte:
A vida é um incêndio. As suas labaredas são almas num frenético bailado. Dançam – e os seus movimentos resplandecem, batem as palmas que se abrasam, e as suas canções refulgem como estrelas. / A vida é o fogo do lar, e a morte é a pedra da lareira. / O fogo é a carne de Deus, e a pedra é o esqueleto de Satã. / A carne cobre o esqueleto. Somos a tragédia, o actor e o espectador.
Este excerto está em *O Bailado*. Depois vou-vos deixar apanhar estas coisas para filosofar. Temos aqui um parágrafo escrito pelo Rui Lopo que diz:
Raul Leal opta pelo uso de categorias provenientes da experiência imediata da corporalidade (Vertigem, Convulsão, Espasmo) para afirmar a possibilidade de dizer em geral o ser do que é. Isto pode autorizar-nos, recursivamente, a reconhecer haver na experiência corporal-limite, agónica, pática, pré-patológica, uma potencialidade

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 157 13/04/26 15:22

onto-gnosiológica
E vou terminar com este último parágrafo do artigo que achei muito interessante porque acho que se liga com muitas coisas que vocês falaram aqui, de juntar o dia e a noite, de juntar os paradoxos, que diz:

> *Em 1950 Leal dedica um conjunto de artigos ao desporto. Fá-lo no mesmo esforço integrador com que antes aglutinara no seu pensar artístico e na sua arte pensante designada como Hiperestética a reflexão sobre artes plásticas e teatrais, dança e coreografia, pintura abstracta e música. Nestes textos em que a tauromaquia surge como metáfora da relação do homem com a natureza e o alpinismo como chave de todas as ascensões espirituais regressa culminantemente a metáfora do drama vital, expressão da precedência da morte sobre a criação e do bailado como síntese entre forças amorosas e violentas, criadoras e destrutivas. Reitera-se afinal a imprescindibilidade destas metáforas ou conceitos-experiências para o Vertiginismo: v*
> *O Drama da Vida, feito de contrastes alucinantes, em que a criação espiritual surge da morte, do aniquilamento em que forças destruidoras e construtivas, rancorosas e impregnadas de amor simultaneamente bailam com violência astral, para que dessa loucura estonteante, dessa vertigem espasmódica, possa emanar, enfim, o Sublime.*" (Raul Leal)

Não sei se estes pequenos parágrafos que fui lendo, de coisas concretas que estão em textos, tanto de Teixeira de Pascoaes, como de Raul Leal, como de Rui Lopo, um pouco também como referência para o ouvinte, exemplificam os conceitos e coisas que vocês estiveram aqui a filosofar. Se quiseres acrescentar mais alguma coisa e desenvolver estes termos que o Raul Leal aponta.

Hugo CaIhim Cristóvão Ouvi estes textos agora e a primeira coisa que pensei é que *vertigem*, *espasmo* e *convulsão* são três movimentos autónomos. Quando sentes *vertigem*, efetivamente, é alguma coisa que não controlas, é algo que te acontece. O *espasmo* também e a *convulsão* também. Ele parte de três movimentos que não são voluntários. É um paroxismo corporal. Isso é qualquer coisa que se tenta trabalhar em dança. Tenta-se conscientemente criar algo que tenha essa dimensão. Ou pelo menos nós tentamos. A questão da pedra ser o *esqueleto de Satã* é extremamente curioso. E essa separação do fogo... Isto pode-nos levar para outra coisa. O fogo veste o esqueleto porque a pedra actua em toda a simbologia cristã: Pedro, onde se funda a Igreja, a materialidade, isso tudo, retorna-me ao teu priscilianismo inicial e ao gnosticismo. Há a ideia de um fogo, a ideia de um espírito que está muito presente também em grande parte dos nossos autores. Toda essa demanda *sub-reptícia* de um *Espírito Santo* que não se percebe muito bem o que é, mas que é um movimento de *chama e de labareda*. Isso, pelo menos para nós, ou para mim, está bastante relacionado com a dança. É aquilo que procuro em dança e que a filosofia, por si só, não consegue dar. É o movimento desse Espírito Santo que acho que estamos todos a tentar compreender. Não sendo católicos, é curioso. Não é qualquer coisa que possa ser enquadrada dentro deste Catolicismo romano ou até de uma espiritualidade cristã, como é patente. O que estavas a dizer sobre a revelação da noite, sobre a procura de tradições para além da tradição grega... Falo da tradição japonesa, da indiana e também da egípcia, que são coisas que habitualmente ficam fora da filosofia ou da historiografia dominante da filosofia.
A tua tese fala sobre o Budismo. É qualquer coisa que está a começar a aparecer. Lembro-me de chegar a Varanasi e ver aqueles textos todos não traduzidos em sânscrito e pensar - Mas estão a brincar comigo, quer dizer, agora de repente dizem-me que não

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 158 13/04/26 15:22

há filosofia na India, estão literalmente a brincar comigo. - Isso foi uma descoberta, lá. Estamos a falar de séculos, desde as escolas céticas do século VI, ou desde o Nagarjuna, como falaste. Os japoneses, é um pouco mais tarde, obviamente, mas vem dos chineses, ou seja, há toda uma trilha. A egípcia também. Essa ainda é mais afastada de nós, mas percorre todo esse movimento de tradição. Alexandria e isso tudo. Foi o que me passou o Raul Leal. Agora, relativamente a esta peça e esta criação: como se trazem essas coisas para o *presente* da filosofia? Talvez não seja tanto uma questão de a nossa filosofia ser tão racional, mas basicamente é uma filosofia ignorante de muitas filosofias e quando outras formas de pensar são trazidas, provocam caos, provocam paradoxos. Apesar de Schopenhauer ter começado a estudar o budismo, há um desaparecimento. E nesta peça foi muito importante ter em conta uma ontologia como a ontologia de Nishida, como qualquer coisa que parte da noção de que *a forma é o vazio, o vazio é a forma*. São esses pontos que estão mais ou menos apelados quando na nossa tradição cristã ou na nossa tradição filosófica se começa a pensar naquilo que é *inconsciente* ou inaudito. Ou então, pura e simplesmente, nós não temos as tradições e as ferramentas intelectuais e de prática da filosofia para o captar. Gostaria de pensar um pouco sobre isso. Depois, tenho de te perguntar sobre o *presente* e a fragilidade ainda.

Rui Lopo Admiramos muito Agostinho de Silva. Referimo-lo muitas vezes. Porque é que o admiramos? Se calhar porque ele, em primeiro lugar, é um *tradutor*. Nós temos usado muito esta metáfora da tradução, que para mim é muito cara. Procurámos assumir esta ideia de que um dos elementos constitutivos da *dança* seja algo parecido com o exercício da tradução. Todavia, isso não pode ser visto como uma tentativa de definir, no sentido de reduzir, limitar ou circunscrever o que seja a *dança*. Mas uma das dimensões da dança deixa-se dizer deste modo. A dança *traduz*. Traduz-nos e traduz-se. O Agostinho da Silva pronunciava-se em termos desconcertantes: Fui ao Japão, conheci o Zen. Como é que eu vou transmitir isto aos portugueses? Falo-lhes do Espírito Santo. - O Zen não é o Espírito Santo. O Espírito Santo não é o Zen. Mas nós precisamos de traduzir o que vimos àqueles que não viram na linguagem daqueles que não viram as coisas que nós vimos. Mas um dia eles poderão ver. E a tradução não é algo que fique feito de uma vez para sempre. Isto é, se a coisa mais aproximada que nós temos *aqui*, em comum, para dar conta de algo que eu conheci *ali*, é o Espírito Santo, então falamos do Espírito Santo. Mas daqui a 50 anos, se calhar, poderemos usar outro *análogo*. Quem diz 50, diz 500 ou 5000. A tradução é processual e a tradução das tradições espirituais, religiosas, sapienciais, faz-se destas *aproximações*, para usar outro termo agostiniano. Agostinho pergunta-se: Porque é que o Espírito Santo é uma noção operativa para traduzir aquilo que há no Zen? - Porque o Espírito Santo é definido na teologia católica como o Senhor do Imprevisível. Como o espírito que sopra para onde quer e quando quer, como inspiração para conhecer o desconhecido, para compreender línguas, como aquilo que há de comum entre o Pai e o Filho, o aspecto criador e o aspecto rejuvenescedor. O Zen apresenta-se como um jogo de paradoxos, de insinuações, de sugestão do silêncio, de fulgurâncias abruptas: à luz disto torna-se operativo usar o Paracleto, a glossolalia, a consolação de conseguir traduzir entre várias línguas. Mas o que há para dizer está para além da dizibilidade de todas as línguas. Isto só como comentário ao que dizias sobre a possibilidade de um entendimento renovado da filosofia que não se limite a ser aquilo que a filosofia que se limita a si própria tem sido, mas que a filosofia na sua globalidade nunca foi. Porque se nós acharmos que a filosofia é só um certo registo gnosiológico, analítico, uma certa maneira discursiva e argumentativa de estar no pensamento racional, esta-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 159 13/04/26 15:22

mos a excluir uma série de *discursos*, mesmo ocidentais. Pascal deixa de ser filósofo, a obra de Nietzsche deixa de ser filosofia. Pascoaes não é filosofia, Agostinho da Silva, Raul Leal, mesmo Eudoro de Sousa: se estes autores não estão a fazer filosofia, então Heraclito também não estava. Há que desmistificar e dinamizar, abrir a palavra filosofia, mas sem a dissolver. Aqui entraria, se calhar, um outro conceito que nós temos manipulado, o conceito de *performatividade*, que vocês tanto têm pensado, refletido, sugerido que se pense. Raul Leal traz a *convulsão*, a *vertigem*, o *espasmo* e opera-os do ponto de vista ontológico. Isto é inaudito… Vamos pôr assim: seria mais fácil pensar, criando conceitos que não remetessem para experiências equívocas. Conceitos como quantidade, qualidade, relação, tempo, espaço. É mais expectável que o filósofo manipule conceitos puros colhidos na tradição do que palavras que nunca tenham sido activadas teoreticamente. Raul Leal faz isso.
Recuemos um pouco para contextualizarmos. Quando no século XIX, Kierkegaard se vê perante a *catedral do pensamento* que é a obra de Hegel, uma visão totalizante e sistemática da realidade e da filosofia, exclama: Falta aqui algo. Sou Eu. Falto Eu. Já Hegel dizia nas suas aulas: Se houver aqui alguma coisa de subjetivo, isso deve estar errado. Se houver algo no meu sistema que consigam increpar, consigam detectar como sendo algo que releva da minha "subjetividade", da minha "personalidade", isso está errado. É como um cientista que está no laboratório asséptico e deixa cair uma pestana na lamela e isso vai alterar por completo a experiência. Vai dar erro na experiência pretendida. A menos que não. A menos que se desloque o olhar… como o outro que deixou lá a lamela e esqueceu-se de a lavar e descobriu a penicilina. Podia ter deitado tudo fora... O que Kierkegaard vai dizer a esta pretensão de totalidade é que falta aqui algo, que é o *eu*. Instaura assim um modo de pensar que, se tudo está dito, isto é, se a totalidade se deixou dizer, então falta dizer o *eu*. Eis o existencialismo. Se a essência está dita, falta dizer a existência. Visar a *existência* transforma a angústia de experiência em conceito. O que Raul Leal vai fazer é radicalizar, despsicologizar e desexistencializar isso. Raul Leal vai estatuir esses termos como conceitos ontológicos. Leal mostrando a validade do exercício existencialista, do exercício psicológico, do exercício kierkegaardiano, vai acrescentar o seguinte: *Isto* é verdade sobre o *Ser.* Isto também diz o *ser*. Isto diz *o ser* como o discurso que se pretende científico e racional de Hegel o dizia. Isto não diz uma dimensão não filosófica, uma dimensão íntima, dimensão subjetiva, menorizada. Para Leal é preciso superar essa perspectiva. O eu é construído historicamente. O pensamento do eu inclui pensar o movimento que o constituiu e constitui.

Joana von Mayer Trindade — Convoca o corpo.

Hugo CaIhim Cristóvão — A angústia não se sente no cérebro só. A angústia sente-se no corpo.

Joana von Mayer Trindade — O pensar sente-se no corpo. O que é isso de pensar?

Rui Lopo — Quando ele nos diz que a ontologia, isto é, pensar o ser, o conceito mais abstrato que existe, implica pensar a náusea, a convulsão, a vertigem, isto tem implicações profundíssimas. Para a psicologia, a antropologia, para uma reflexão existencial, mas também para a própria ontologia, que se vê abanada nos seus hábitos de reflexão.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 160 13/04/26 15:22

Hugo CaIhim Cristóvão E para a própria dança, porque se nós deixarmos de pensar no belo e no bom, mas começarmos a pensar em náusea, angústia, fragilidade, tudo isso é dança. Isso também se mudou na passagem da dança de categorias muito anódinas e muito estéticas para dançar coisas que em princípio não teriam um estatuto que as dignificaria serem dançadas. Tem muito a ver com a maneira como nós trabalhamos.

Rui Lopo Queria só contar uma curiosidade por causa da performatividade. Numa revista da década de vinte do século passado relatam-se as conferências futuristas que o grupo modernista organizava. Há duas fotografias lado a lado. Há uma fotografia do António Ferro, que podia estar a dizer coisas tidas por futuristas e aparentemente provocatórias. Mas, na verdade, ele tem uma aparência enquanto conferente igual à de um académico que estivesse a falar sobre o século XVI. A fotografia capta-o perante um auditório a proferir a sua conferência. Depois, há uma outra fotografia que é do Comício Futurista do Raul Leal, em que a fotografia é do público. E o público está em esgares, a fazer caretas, a mexer-se nas cadeiras. Acho que aqueles jornalistas tiveram a percepção certeira do que estava ali a acontecer. Eram duas pessoas que vinham destas revistas modernistas, futuristas, mas uma, apesar de estar a dizer coisas aparentemente novas, estava a continuar os protocolos todos do antigo. E o outro estava a dizer algo tão extravagante, que estava a provocar uma comoção *física* naquela audiência. Aquelas pessoas estavam genuinamente incomodadas. Os seus esgares, os movimentos faciais, as caretas, são inacreditáveis. E, não é por acaso que quando os autores da Poesia Experimental dos anos 60, a PO. EX, estabelecem uma história pessoal e grupal do seu movimento, uma arqueologia da performance, vão dizer que quem começou isto foram os doidos do *Orfeu*. O Raul Leal, o Almada, o Pessoa. Era só este dado que acho que ajuda a perceber e a ilustrar aquilo de que temos vindo a conversar.

Hugo CaIhim Cristóvão Acho que faz muito sentido e pode-nos lançar também para conversarmos sobre as questões políticas e sobre esta ideia da fragilidade. Já viste a peça e esta questão está muito presente. Talvez possamos entrar por aí, por essa distinção entre qualquer coisa que, apesar de ter uma aparência de novidade, é qualquer coisa que apenas replica o passado. É um envelhecimento de certa maneira. E, depois, alguém como Raul Leal que, efetivamente, provoca uma comoção. Uma das maneiras como vejo a fragilidade é uma fragilidade muito associada à velhice. Há decadência. Sinto que nós estamos num tempo de velhice mental e estávamos a tentar recuperar uma fragilidade que não fosse uma fragilidade de velhice, mas uma fragilidade de inocência, de abertura. Gostava de te perguntar como é que vês esta relação entre a dança e a fragilidade. E pensa também nesta ideia dos conceitos. Nós podemos *dançar os conceitos* de uma forma que, sendo aparentemente jovem, é extremamente velha. Ou porque não nos deixamos possuir por eles, porque não vamos às aporias, ou porque somos velhos já. Ou podemos deixar-nos possuir pelos conceitos e ter a fragilidade de entrar num espaço onde o novo pode acontecer. Gostaria de lançar um pouco a conversa para este ecossistema do projeto, que é *Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil*.

Joana von Mayer Trindade E a guerra é um exemplo disso mesmo, também invocando mais a questão política. É voltar ao passado. Como é que não estamos

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 161 13/04/26 15:22

num tempo de maior humanidade?

Hugo CaIhim Cristóvão Não nos podemos esquecer que esta peça e a próxima foram muito influenciadas pelo contexto da dança de 1915 a 1939, ou seja, antes do nazismo aparecer. O Rudolf Laban, todas aquelas ideias. A dança de coro, a transposição disso tudo para espaços de alienação coletiva. Há qualquer coisa que se está a repetir. Uma das razões que às vezes se fala sobre a própria dança, ou os bailarinos, ou o mundo da dança, é que é um mundo ligado a uma procura do presente (também com uma carreira curta). Esse presente impede, depois, uma consciência do que se está a passar à volta de *histórico*, de movimento de massas, de estratégias de dominação. Aquilo que era dito sobre os bailarinos de 1910 a 1940 acaba por estar a acontecer agora quase com toda a sociedade. Esta peça também tentava resistir a isso. Como ainda vamos fazer uma segunda [peça], ainda estamos a tentar descobri-lo. Daí o meu discurso também estar ainda vago, porque qualquer coisa foi descoberta e qualquer coisa terá que ser ainda mais descoberta. Também me sentiria extremamente confortável a dizer que aquilo que estamos a fazer, sendo dança, é também um texto de filosofia. Uma obra de filosofia que ainda não sei interpretar e que depois me motiva para as próximas criações. Que ética é que nós podemos ter para este *presente frágil* agora que já não tem muitas raízes e já não tem muitos horizontes?

Rui Lopo O *corpo que dança* e o *corpo que pensa* não são dois corpos, são o mesmo corpo. Temos conversado muito sobre isto, de construir uma argumentação que nos justifique enquanto pensadores do movimento dos corpos. Um político é um pensador do movimento dos corpos. Um arquitecto pensa a posição dos corpos no espaço. Os corpos movem-se. Um político pode ter sido formatado pela ideia de uma linha de montagem fabril, por uma ideia de produtividade, constante, permanente e alienante. Ou formado por uma ideia de humanização, por uma ideia de que o ser humano está incompleto mas se está a construir e as suas experiências o humanizam. Isto é, quando o ser humano surgiu, havia música? Havia a música das aves, pelo menos. Mas como era essa música da natureza antes do ser humano? Imaginemos um mundo sem seres humanos, mas em que os passarinhos estão a cantar. Até dizemos *cantar*. Interpretámos como música o que ouvimos e depois inventámos instrumentos musicais. Através de estímulos, nós vamos humanizar os nossos sentidos. O trabalho humanizou o ser humano, a invenção da flauta humanizou o ouvido, a música e a dança continuam esse trabalho de humanização do humano. A dança também é pensamento em movimento: faz-nos entender que o pensamento e o movimento não podem ser excludentes, não se podem excluir. O pensamento não pode chegar a um momento em que diga que aquilo que é movimento não é pensável, senão abdica de si próprio enquanto pensamento. Coisas como a decadência, a decomposição, o apodrecimento, são motivo de pensamento e não de abdicação de pensamento. O que Nuisis Zobop está a fazer contribui para aquilo que temos vindo a chamar o conjunto de todas as desalienações. Vamos sintetizar todas as desalienações possíveis. O nosso esforço é grande. O esforço de todas as épocas foi grande. Acredito que quando conseguimos formular uma pergunta, ela já contém em si os elementos do seu respondimento. Isto é um pretexto para ir para a *Fuga Para o Tempo Presente*, para as palavras que vocês escolheram para este trabalho. Numa das últimas sessões estávamos a refletir sobre isto do ritmo, da temporalidade. Surgiu-me esta ideia, não sei se a propósito de Maffesoli, e eu dizia assim - Querer estar no aqui e no agora, como um místico está, não pode ser confundido com uma abdicação da memória ou

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 162 13/04/26 15:22

com uma abdicação do projeto. As palavras tornaram-se tão equívocas que a filosofia nunca foi tão necessária. Se nós estamos aqui e agora, podemos estar completamente alienados, porque podemos ser uma pessoa sem *património*, que também poderia ser designado *matrimónio*: o legado que recebeu por via paterna ou materna. Isto é, sem herança, sem nada que lhe dê instrumentos de libertação. Tudo isto que nós vimos aqui referido faz parte do nosso património. O nosso património não é só o *mal* que constituiu a história da humanidade, o mal histórico, político, objetivo que nos constituiu. Também é toda esta história exaltante de superação heroica, de superação e de humanização que é a história da dança, da arte, da filosofia. Reclamar um património e inscrevermo-nos num património, ou matrimónio conforme se queira dizer, envolve também esta escolha. Nós escolhemos ser herdeiros da performance do Raul Leal, dos paradoxos do Heraclito, do desconcerto heteronímico do Fernando Pessoa. Nós escolhemos essa herança e essa herança escolheu-nos a nós. Temos essa grande sorte, esse grande privilégio. Essa grande possibilidade, essa grande abertura que nos faz abrir projetos. Isto permite-nos ser otimistas históricos, ser otimistas antropológicos. Isto permite que nos lançemos para o futuro com a confiança de que é possível superar a possibilidade do mal que está sempre presente e que é radical. Por um lado, é preciso evitar a visão facilitista de que é bom estar no aqui e no agora e não existe passado, não existe futuro. Por outro lado, assumindo isto de que somos herdeiros de uma história humanizadora e de que somos construtores de um projeto humanizador, isto é, assumindo o passado e o futuro como categorias operativas humanizadoras, de esperança e de continuação, de humanização, ao mesmo tempo, podemos recuperar *isso* do *aqui e agora* a uma oitava acima. Esquecer a expectativa e a ansiedade, isto é, aquilo que nos constrange: por vezes o *agora* é impossível porque o amanhã tingido de ânsia nos invade ou não conseguimos estar agora porque há um trauma que ontem nos feriu. É preciso estar no *aqui e agora* no sentido de que poderemos vencer, no sentido de superar e não de esquecer ou omitir, o lastro do transacto e de não estamos presos à ansiedade perante o futuro. Daqui, a necessidade da filosofia para dissolver os equívocos. Por um lado, é preciso recusar esse *presentismo* sem herança, sem memória, que não se reclama de um panteão de heróis do passado, que não tem referências, que inventou a humanidade agora, que começou tudo ontem, que a *humanidade* nunca existiu, e que não tem futuro também, não tem horizonte, é tudo trevas. Não, recusamos por completo essa visão de abolição do presente e do passado nesse sentido político. Por outro, adotamos essa visão do aqui e agora neste sentido de recusa de ansiedade e de superação do trauma. Somos capazes de nos inscrevermos na história como sintetizadores de todas as desalienações. Assim, o que proponho é inscrevermo-nos no momento presente como sintetizadores de todas as desalienações. Isto dá-nos um sentido de alívio perante o passado. Em momentos mais escuros existiam possibilidades e agentes de desalienação. Há sempre alguém que está a desalienar por aí.

Joana von Mayer Trindade É muito belo e muito budista. Tem muito de compaixão e de vazio pleno.

Hugo CaIhim Cristóvão Em relação àquilo que estava a perguntar, de qual seria a ética deste presente frágil, acho que considerar a dança e a filosofia, mas talvez mais a dança, como uma sintetização de todas as desalienações parece-me brilhante. Ou seja, parece-me brilhante, certo e acho que resume muito bem onde é que estávamos a tentar chegar, até enquanto projeto político. Faz-me pensar também numa outra coisa. Sabes quando o Žižek tem aqueles movimentos irónicos de fascínio

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 163 13/04/26 15:22

pelo Stalinismo, que é uma coisa tenebrosa? Mas ele tem o fascínio pela ideia da disciplina, ou seja, da ideia do projeto revolucionário minimamente disciplinado. Fá-lo ironicamente, mas diz que nós quase que perdemos os valores relacionados com essa disciplina. Acho que com a ética passa-se qualquer coisa [parecida]. A recuperação do termo *ética*, e acabaste de dar uma boa definição, parece-me extremamente importante. Também para a dança, para este projeto e para tudo. Do que escolhes ser herdeiro. Isso parece-me algo essencial porque é uma escolha consciente. Podes escolher ser herdeiro desse pequeno presente à tua volta, ou podes, de facto, escolher ser herdeiro de um passado muito mais vasto que ultrapassa até a própria Grécia.

Rui Lopo — E que até ultrapassa o planeta Terra. (risos)

Joana von Mayer Trindade — Não sei se queres dizer mais alguma coisa para concluir este momento, Hugo?

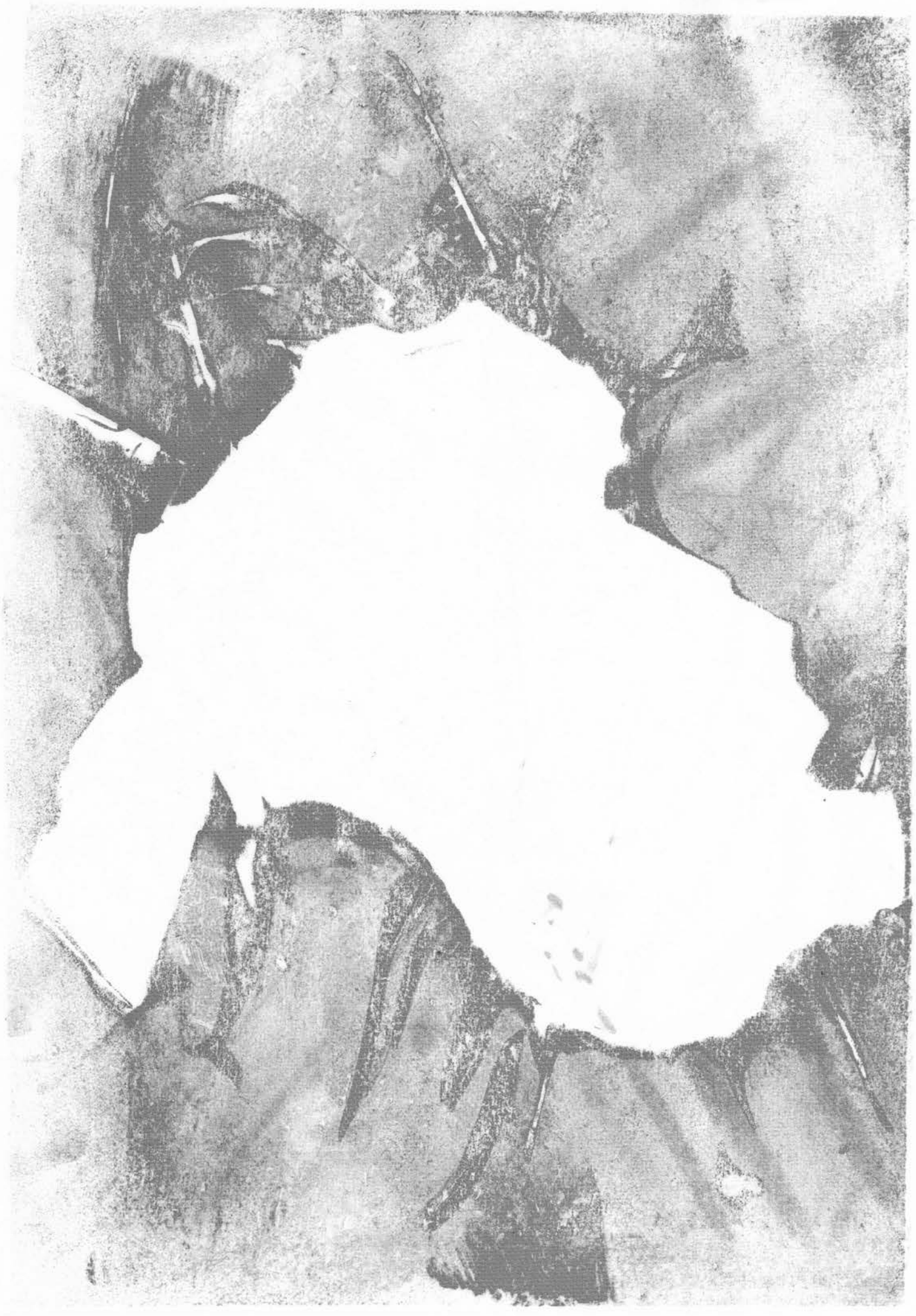
Hugo CaIhim Cristóvão — Ainda estou a pensar nesta sintetização de todas as desalienações.

Joana von Mayer Trindade — Gostava só de ler aqui uma estrofe de um texto do Hugo, que também está no livro *Dos Suicidados*. Diz assim:

A morte virá.
Porque não há para ele mais do que a morte.
Virá mais cedo ou mais tarde.
Mas virá.
Sempre virá.
Porque o que morre não está Vivo.
E nunca Vive.
A Vida não provém da morte.
a Vida mostra a morte.
Só o que não Vive morre.
A Criação eclode em Vida.

Obrigada Rui.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 164 13/04/26 15:22



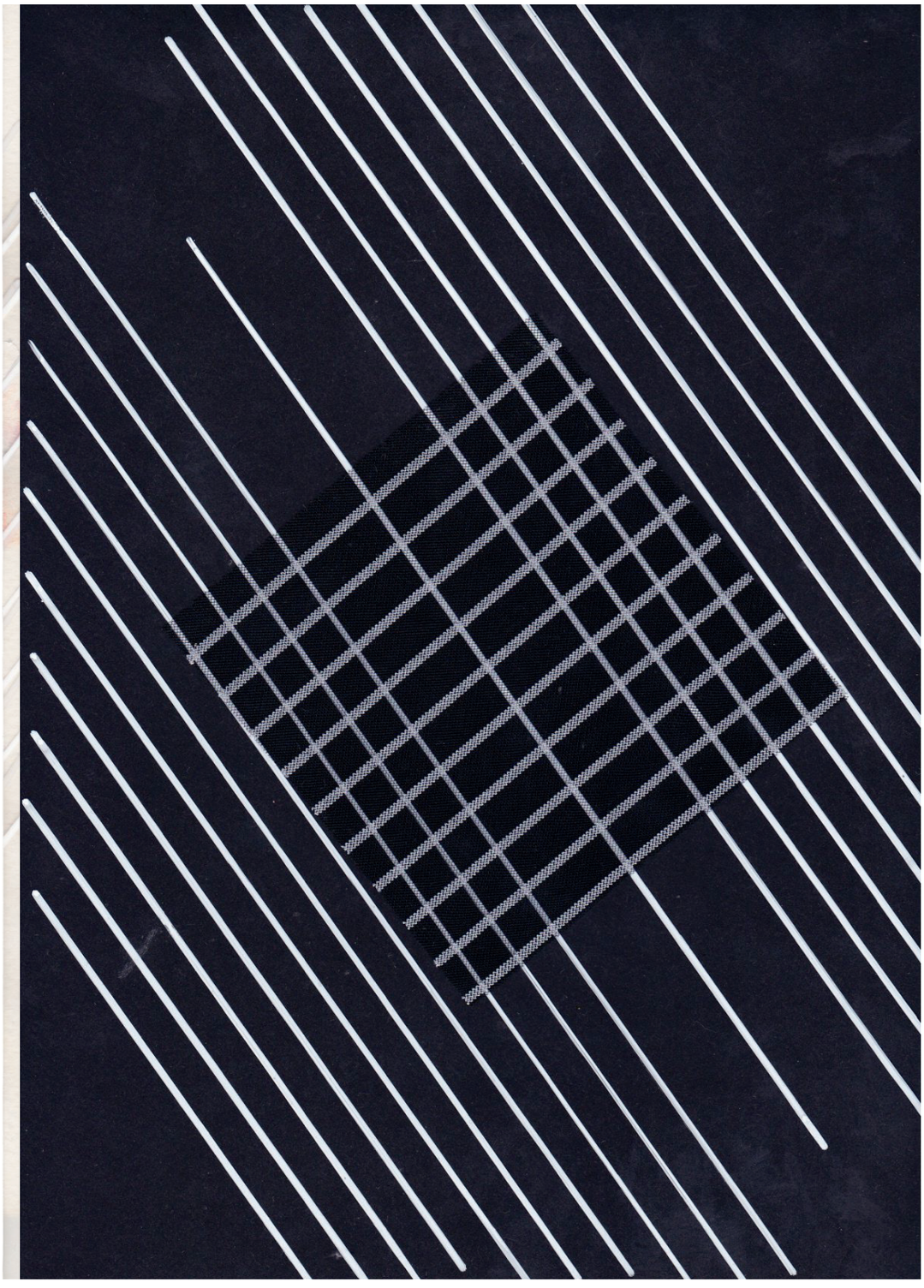


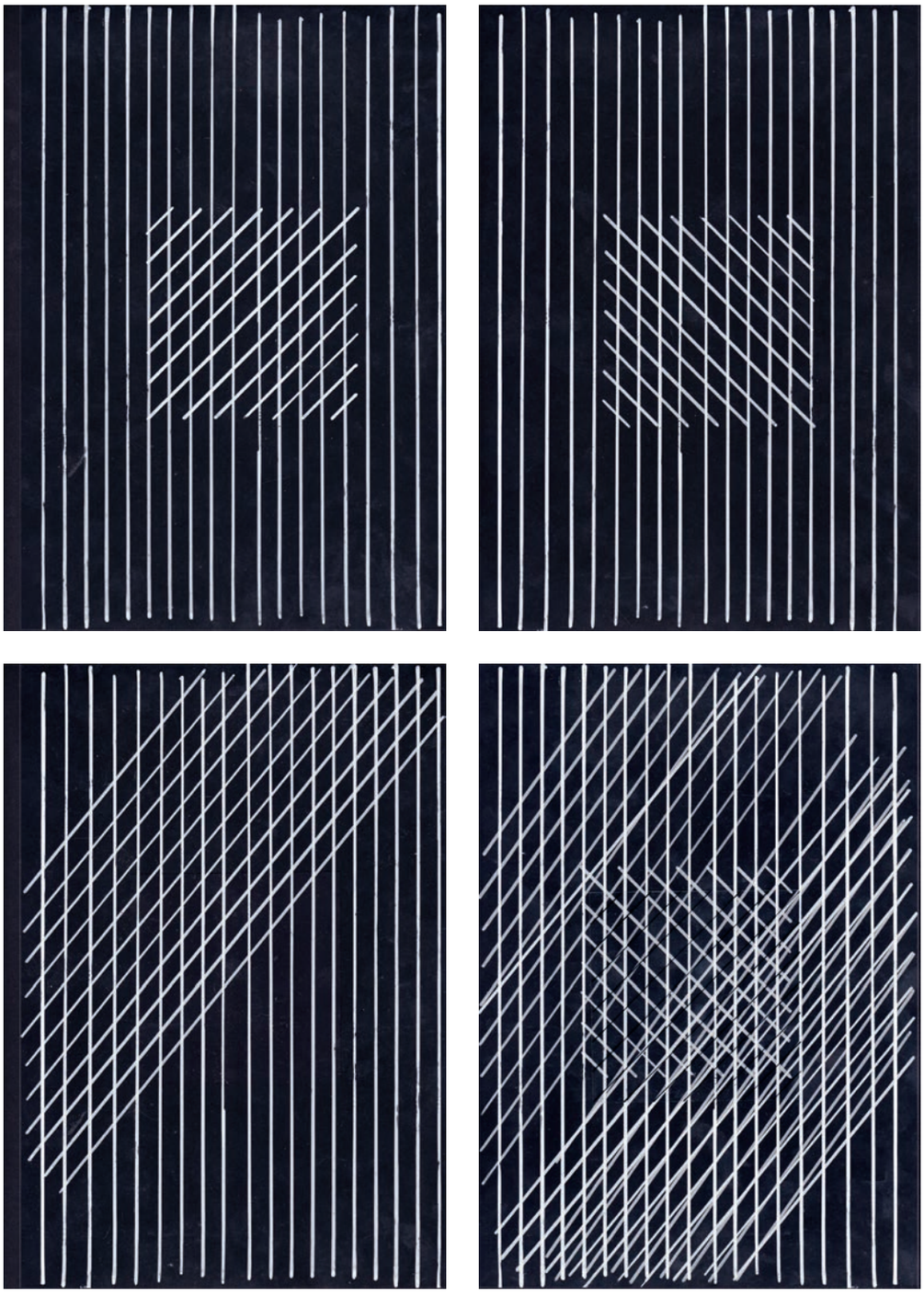
CENOGRAFIA E FIGURINOS

UN T

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 167 13/04/26 15:22















Prenúncio

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 174 13/04/26 15:22

Sara Migueiote

Divagações em queda

de uma

queda

Como estaca posicionada, pedra a prumo, catedral em direção ao alto, apresento-me ao espaço com a verticalidade típica de um corpo disponível. Fecho os olhos e abre-se um vazio que se instala para me dizer que este é um momento privado, íntimo. Deixo que me toque, que me afete. Sinto os poros abertos, a pele eriçada. Sinto-me a desaparecer. Estou prestes a cair.
Lanço-me numa longa queda. Começa numa pulsação delicada que subtilmente vai atirando partes de mim para um desequilíbrio noturno. É com um sorriso interno e leve que vou trilhando com as mãos neste desequilíbrio. Sou eu que desenho o mundo. O que é vontade e o que é força externa?
Toco o ar, é o mundo que conheço. Paro e sinto a pulsação que me acontece. Procuro tocar o intangível. O que há, crio-o. O método é o desequilíbrio. Desenvolve-se num tango bêbado onde o corpo procura, tropeça, reajusta-se em micro movimentos. Procuro sentir os pés que avançam na superfície partida. O desequilíbrio não é erro, é motor de criação. Oferece-me o ritmo imprevisível que vem quando brincamos com o humor do bêbado e abre espaço para a leveza. Dobradiças, as articulações estão sempre em movimento. Sinto o espaço dentro delas e vento a correr dentro delas. Somos compostos de espaços. A solidez só aparece quando não se tem uma visão detalhada. Esfumaçados, quando acabo eu e começa o resto?
É aqui que penso na fragilidade, fenda que expõe. Gosto de ver fragilidade, é visceral. Ir retirando as camadas de pele e arder em frente ao outro. Ver o podre e continuar. Fragilidade é tremor. É procurar sem prever. É um caminhar sozinho. Vou desenhando o espaço à medida que avanço. Observo a decomposição das coisas. A força que perdura no tempo é a entrega. Fragilidade que resiste, vulnerabilidade que perdura, uma espécie de ética do desequilíbrio. Introduz-se como início ténue, um estremecimento quase impercetível. Estabelece-se como condição natural. O corpo cede à imprevisibilidade, reconhece a impermanência.
O instante presente é apenas uma vertigem suave, uma palpitação de aviso que vem dizer que o chão não é fixo e que o tempo pode oscilar.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 175 13/04/26 15:22

Estamos numa promenade que nunca acaba. Este é um universo onde a montanha se desmorona pouco a pouco. Uma dança solta em que os corpos procuram onde se posicionar no espaço constantemente. De pedra-catedral para pó que se dissipa. A solidez é uma ilusão, uma montagem tosca vista de longe. A matéria vai cedendo, cada desequilíbrio é um ensaio de queda futura. Estou no instante antes da derrocada. A cabeça move-se sem foco, o movimento não é muito grande, apenas o suficiente. Desequilibro-me constantemente. Sempre fora do meu eixo.
Tenho de relaxar.
Caio para cima, «*da escuridão para o alto*». É uma sensação que grita. Quero-me afogar em sensação. É algo na pele, à superfície. Quero que a emoção me arrebate. Me atire para fora de mim, dos meus sentidos. O que me faz arder para lá de mim? É espacial. Há algo no espaço, uma densidade que se desloca. Uma gravidade que me atrai e uma necessidade de ar. O momento do susto. Congelamento do corpo. O músculo arrepia-se para cima. Levanta-se em direção ao espaço. Uma atenção ativa. Congela ou corre? O corpo sente antes de saber. A verticalidade treme. Vacilo. Vou ensaiando cedências — o joelho que dobra, o pescoço que solta, a perna que sobe e desce.

Arrastar da Lua

Abro os olhos e vejo os pés que se mexem. Sinto a queda eminente. Os minúsculos músculos movimentam-se e coordenam-se entre si para tentar ficar, para tentar estabilizar. Fragilidade é movimento, é ação. Encontro-me numa terra onde tremem as raízes, um mundo que desaparece num instante.
Relaxo, o corpo é apenas um pedaço de carne.
A rajada arrasta-me pelo espaço. É uma força externa que me empurra e me faz correr para trás, em queda livre, furando o espaço em diagonais. Esbracejo como animal que tenta vir à tona. Sou um organismo sem forma que se procura mover. Procura não prever. Levanto o joelho à procura do controlo. Levantar é difícil mas o parar mais ainda. Sinto as articulações a deslocarem-se, a caírem. Estou no espaço como massa instável, sem forma, sou apenas energia ativa. Flutuo no espaço, presenças atraem e repulsam a minha matéria. Assusto-me quando menos espero. O desequilíbrio lança-me em situações que me deixam desarmada. Estou presa num estado de atenção, com pouco espaço para divagar. O momento exige toda a minha atenção. O olhar ajuda a sair. É uma luta sensível. Leve. Um toque com muito cuidado. Um eco que se instala.
E, de repente, um susto.
Um desequilíbrio que te acorda e te mantém alerta. Várias forças lançam-me para as extremidades do espaço. O corpo está sempre em relação com o espaço invisível mas palpável. O espaço não é fixo: inclina-se, oscila, derrete, cria ilusões de chão e tecto. Formam-se ondas no espaço que criam ilusões de oásis. Quando paro e suspendo, as ondas de calor chocam contra a minha pele. É um rodopio, rodopio, rodopio, arrepio, rodopio.
Os planos alteram-se, não sei onde é o chão, o tecto, a frente, a retaguarda. Sinto-me a cair o tempo todo e a gravidade a puxar-me contra si.
O barco vai navegando.
Estou cega, não me consigo orientar. Estou cega e o chão move-se em inclinações. Está escuro. Sou apenas massa com peso, atraída e libertada por forças que me ultrapassam. O que posso controlar? Talvez seja a pergunta errada. Se bem que o estado interno é só meu. Um momento no meio de mãos invisíveis que me tocam e arrastam. O controlo é uma ilusão, mas há algum tipo de ordem. Consigo prever o que aí vem.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 176 13/04/26 15:22

Apesar de tudo a coreografia é estruturada.
Em pé, contemplo a falésia.

A queda aparece-me tão vertical como horizontal. Não é só para baixo: há quedas no tempo, no espaço, no gesto, no pensamento. Não podemos fugir de nós mesmos. A cabeça pesa-me. Cada momento é importante. Não controlamos o que acontece, mas apenas como reagimos. Viajo numa estrutura que, apesar de altamente marcada e rigorosa, me parece absolutamente imprevisível. Então, porque me sinto tão sem forma? O momento presente nunca foi fácil para mim. A sensibilidade é tudo. Quase como se não quisesse saber do caos à minha volta. Preciso de mais ritmo. Alcanço a mudança através da forma como olho para o mundo. Como perder a necessidade de controlo? Porque parece que vou contra a natureza humana? Como passar essa fronteira? Esse momento em que o corpo se protege e diminui. Como me expando sem me magoar? O risco está sempre lá. É uma progressão a partir do desequilíbrio. Como alimentar? Pensar na lua que te cega.
Na noite escura. No tropeção. No prazer de não saber.
A lua é poder leve. Um toque suave na frágil delicadeza humana. Força de influência na minha gravidade, age sem ser vista. Tento puxá-la para mim. Quero a luz emprestada que me deixa ver outros mundos.

O tempo suspenso

Vou desaparecendo. A matéria vai-se expandindo em direções opostas. A perna sobe na busca da parede do tangível; o tronco vai derretendo numa dança lenta.
O corpo encontra-se numa tangente.
A solidez só existe à escala.
Dois opostos podem ser simultaneamente verdadeiros.

É um procurar constante. Talvez uma sensação de desconforto. As partes do corpo nunca estão no sítio onde deveriam estar. Talvez procure o sonho. Um toque na têmpora. Num espírito perdido, sem rumo, levo as partes do corpo em direções opostas puxando-o para um estado de constante desequilíbrio.

Penso nos joelhos que dobram repentinamente, trazendo o corpo para níveis mais baixos. Exploro estes momentos de transição porque é neles que as estátuas dançam.

Organismo que oscila, que se dobra, suspende, retarda, prolonga — tentando tornar eterno o ínfimo instante antes da gravidade se impor.

A queda é eminente mas o interessante é o resgate no momento em que está prestes a acontecer. Paro a queda a meio. Retorno a rocha. Aí está o momento em que de facto posso controlar a reação. Mas essa capacidade é difícil. Deixo ir e agarro-me no momento em que estou prestes a desaparecer. Apanho-o aí. É uma espiral do esquecimento. Há uma dificuldade. Esta não é fabricada, faz parte de mim. Dou por mim a querer ser metódica na maneira como ensaio isto. Não sei o que ativar para chegar a uma perdição. Tenho esquecido de me sentir frágil. Se não controlar e apenas dirigir, é quando ela se dá.

Há momentos em que, no estado de atenção certo, o corpo aceita a queda. É aí que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 177 13/04/26 15:22

acontece um suspender. Um parar do tempo que sabe tão bem. Dissolvem-se umas coisas noutras. São apenas momentos. Tento travar a ansiedade do que veio e ainda vem. Quero essa calma nos momentos de paragem para que possa lançar-me verdadeiramente em torno do vazio. Sondo novamente o peso das partes. Lembro-me sempre que o humor do bêbado é o que me devolve o gesto. Do cómico do seu desequilíbrio e da imprevisibilidade dos passos, volto a espiralar. Não arrasto os pés. Desfoco mais os olhos. Aguço o sentir. É preciso colocar o corpo à disposição dos sentidos. O presente é perigo. Sinto a vertigem. A dor de todos os dias. A incompreensão do que se passa. Que vontade minha me quer manter suspensa? Medo pulsa a meio dos materiais. Prolongo o suspense.

Os momentos curtos de retorno ao equilíbrio também são importantes. Só se torna sólido quando se deixa de olhar ao pormenor. No momento em que me sinto a cair, torço o corpo para prolongar a queda noutra direção. Há que saber para que lado se dirige cada parte do corpo. Oriento para expandir o tempo do movimento pairar. Quero reagir em suspensão. Quero suspender o tempo naquele momento pequeníssimo, naquele instante. Sinto o vazio nos espaços entre o corpo. O presente é demasiado, mas curto. Procuro estender esse instante absoluto. Sou tensão contínua. A suspensão é isso: nunca totalmente resolvida. Forças invisíveis permeiam o nosso espaço e tempo. Um momento anti gravidade é luxo para uma mísera massa de vontade. Luta de forças, qual me suspende no tempo? A queda até pode acontecer mas tem de ser momentânea.

O poema é contínuo.
Talvez seja só isso: tropeçar bem e deixar que a gravidade se confunda por um instante.
Tempo, dilata-te.

Tombo

Olho-me de frente.
Aconteceu.
Carne amassada na superfície da crosta. O que significa ter um corpo a ceder?
Sinto a densidade da massa até ao colapso. O desaparecimento nunca foi tão real. Não é desistência, apenas demasiada densidade. O tombo é um momento de calor, de fusão elementar. Transformo em rocha metamórfica. Na origem, alta pressão e temperatura. Sou expulsa a alta velocidade, regresso ao início.
Em que medida é igual? A ordem existe. A previsão é possível, mas já não sou composta pelos mesmos elementos. Demasiado calor altera a minha passagem pela palpitação inicial. Vou deslizando como manto pelas sucessivas interações e eventos. Leve toque pelo espaço-tempo. Tento parar em situações instáveis. Procurar a paragem a meio da direção do movimento. A gravidade já não participa. Desço em todas as direções. No chão, procuro levantar até cair. Penso nos pés que cruzam. Coloco quedas nas posições a meio dos materiais.
Beijo o leão na boca.
Corpo estendido na frente do palco, caio primeira, segunda, corro para trás e caio, terceira vez. O meu corpo é a única testemunha sentida. Só oiço o silêncio, faltam os ruídos partilhados. Sozinha, o som da queda é mais alto quando só um corpo o produz. Surge a sensação de exposição extrema, não há escape do foco.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 178 13/04/26 15:22

Cada falha é fissura ampliada.
Fragilidade exposta. Não tenho onde me espelhar. Procuro amparo internamente: na memória do corpo, na confiança do gesto. Observo o leopardo das neves a percorrer quilómetros de extensão. Estamos sós.

Procuro o que queimar. O que nos une é o sofrimento. Aceito o instante. O que move o leopardo a continuar? É o mistério que me comove. Será o instante demasiado para que outras coisas possam acontecer ao mesmo tempo? Quero agarrar o espaço e entrar por dentro dele. Nos saltinhos, coloco os braços em posição de segurar o mundo. O que está por detrás de todas as ações? Vou continuando a gastar-me. Vou encontrando equilíbrios. Caminho sobre a vontade. Vou ampliando dentro de mim até encontrar o pormenor. Exploro um dueto com demónios.

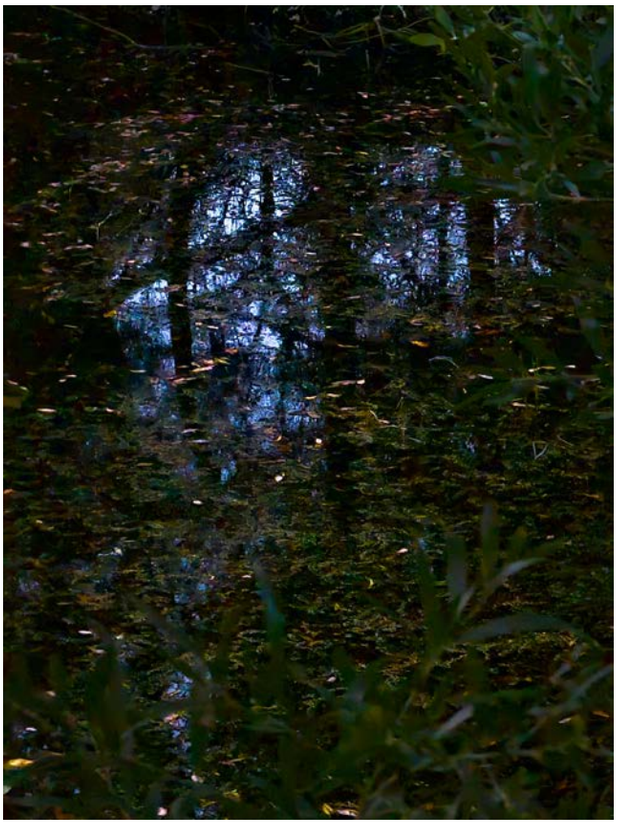
O que emerge de uma peculiaridade? Cada pormenor é uma resistência ao colapso.
A atenção desloca-se do todo para a microescala. Um gesto mínimo abre um espaço.
O ínfimo contém o potencial do todo. Um dobrar que sugere uma queda inteira. Sem tanta intenção.

Leve.

Peça que é pergunta em resolução. Uma irresistível mistura de tudo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 179 13/04/26 15:22







NUISIS2025 publicacao final V2.indd 180 13/04/26 15:22







NUISIS2025 publicacao final V2.indd 181 13/04/26 15:23



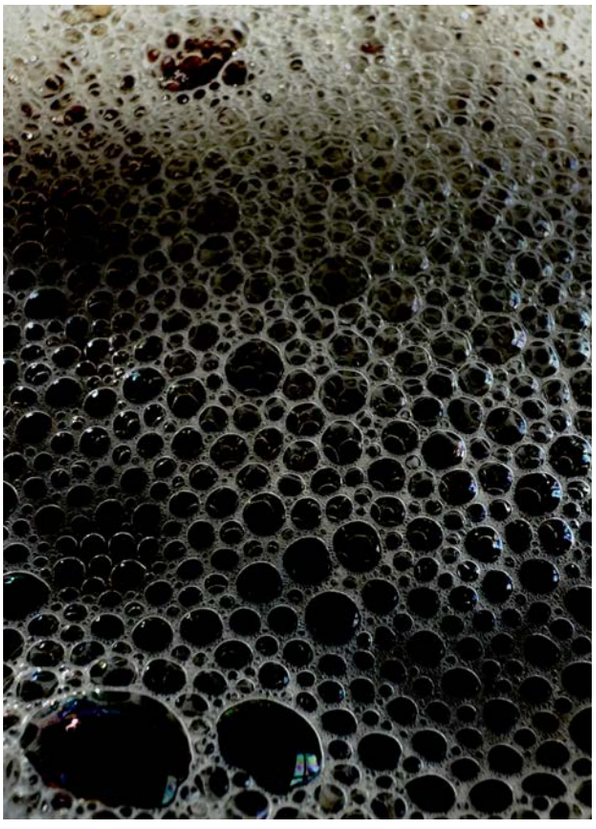




NUISIS2025 publicacao final V2.indd 182 13/04/26 15:23







NUISIS2025 publicacao final V2.indd 183 13/04/26 15:23



CONVERSAS TEMÁTICAS INTERARTES E INTERDISCIPLINAS

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 185 13/04/26 15:23

FOTOGRAFIA ARQUITETUR

JRA CINEMA PSICOLOGIA

FOTOGRAFIA



Hugo Calhim Cristóvão

Inicia-se no dia 24 de maio de 2025, no Centro Português de Fotografia, Porto, o ciclo de CONVERSAS TEMÁTICAS INTERARTES E INTERDISCIPLINAS, promovido pela Nuisis Zobop.

Neste encontro inaugural, que contará com a participação dos convidados Paulo Pimenta e Alípio Padilha, sob moderação de Hugo Calhim Cristóvão, a reflexão partilhada sobre corpo, espaço e criação artística abre-se à fotografia — em particular à fotografia social e de cena, entendida como registo, testemunho e criação.

A fotografia será pensada como linguagem que não apenas documenta, mas também interpreta e ressignifica os gestos, os corpos e os contextos sociais. O debate procurará explorar como a fotografia social atua na preservação da memória coletiva e na denúncia de fragilidades sociais, enquanto a fotografia de cena se afirma como extensão estética e dramatúrgica do próprio espetáculo.

Entre o instante fugaz do movimento e a permanência da imagem, abre-se a discussão sobre o poder comunicacional da fotografia na construção de narrativas, na mediação entre arte e público e na sua inscrição na história.

Este ciclo pretende abrir um espaço de reflexão e experimentação artística, explorando a interseção entre diferentes linguagens e práticas, numa busca por diálogo entre a dança, a filosofia, a fotografia e outras formas de expressão.

24.05.2025 | 16h00 - 17h30

Convidados: Alípio Padilha e Paulo Pimenta

Centro Português de Fotografia, Porto

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 188 13/04/26 15:23



ARQUITETURA



Hugo Calhim Cristóvão

No próximo sábado, dia 21 de junho, a Nuisis Zobop, associação cultural de criação, investigação e formação no domínio das artes performativas, apresenta no auditório do Palacete Lopes Martins da Fundação Marques da Silva, às 15h, um momento performativo construído a partir da sua mais recente criação: Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos, com direção, coreografia, dramaturgia e formação de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade, e interpretação de Sara Miguelote.

Esta performance será também o ponto de partida para a conversa que se segue, às 16h00, no auditório da Casa-Atelier José Marques da Silva, com a participação da coreógrafa-professora-socióloga Cláudia Marisa e do filósofo Hugo Monteiro, moderada por Hugo Calhim Cristóvão (filósofo e coreógrafo) e Joana von Mayer Trindade (coreógrafa e psicóloga).

Neste encontro, a reflexão partilhada sobre corpo, espaço e criação artística abre-se também ao campo da arquitetura, interrogando o modo como o espaço construído influencia e é influenciado pelas práticas artísticas e sociais. A arquitetura será pensada como um território singular de observação e questionamento da realidade — não apenas como disciplina técnica, mas como prática cultural e ética que estrutura a forma como habitamos o mundo.

O debate abordará a capacidade da arquitetura em reescrever narrativas socioculturais através do projeto, da materialidade e da inserção urbana. Será também convocada a memória inscrita nos edifícios e nos espaços públicos, bem como o papel da arquitetura na preservação de patrimónios e na criação de novas possibilidades de encontro. Entre a escala do gesto projetual e a dimensão do espaço coletivo, abre-se a discussão sobre sustentabilidade, modos de habitar e o impacto das transformações urbanas na vida contemporânea.

Este ciclo propõe-se refletir sobre a fragilidade do que hoje se encontra em risco de desaparecer: os corpos que habitam o presente, os edifícios que guardam a memória, as paisagens que nos sustentam e os modos de vida que se transformam. A iminência do (im)possível último gesto — seja ele coreográfico, filosófico ou arquitetónico — convoca-nos a pensar o papel da arquitetura como prática responsável pela criação de espaços mais atentos, humanos e partilhados.

21-06-2025 | 15h00 - 17h30

Convidados: Cláudia Marisa e Hugo Monteiro

Fundação Marques da Silva, Porto

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 190 13/04/26 15:23

"Acredito que a dança é uma arquitetura, se calhar, bastante mais do que o teatro. Não faz uso de um elemento discursivo que, apesar de debatível, se é redundante ou não na estrutura teatral, a verdade é que, estatisticamente, domina a estrutura teatral. É discutível isso, mas na dança há, necessariamente, uma construção para desaparecer. É uma estrutura que tem planos, linhas, pontos, que tem um mundo que se possa habitar. Também tem a ver com o tema desta peça e deste projeto porque, obviamente, o presente não é suscetível de uma arquitetura que o restrinja sem deixar de ser presente."

"A construção de um espetáculo já é feita com esse texto. Há qualquer coisa num espetáculo teatral (idealmente falando, não) que se nós virmos, só é compreensível com a audição do texto. A dança não precisa disso ou não precisa disso tanto. Mas isto são generalizações. Existem experiências em teatro onde isso não acontece. Tanto historicamente como em termos de qualidade. Mas há qualquer coisa, ainda assim, que eu perco, no limite que pode ser desde 95% até 5% num espetáculo de teatro, se eu não tiver acesso ao texto. Nesse aspecto, a lógica de construção de um espetáculo de dança, ou de trabalho sobre a dança, é um pouco mais arquitetónico do que o trabalho com o teatro. Mesmo o próprio corpo, na criação do cheio, vazio, silêncio, ritmo."
"Nas ligações entre a cenografia e a cultura, a cenografia e a representação, que são muito notórias. Por exemplo, quando o Appia fala de cenografia, quando o Craig fala de cenografia, quando os simbolistas trazem uma nova cena para o palco, quando os construtivistas russos trazem uma nova cena, é toda uma tentativa de arquiteturar um palco que não é arquiteturado."

Hugo Calhim Cristóvão
(filósofo e coreógrafo)

"A dança re-arquiteta o espaço. Essa dimensão da re-arquitetura é quase, diria talvez Derrida, uma anarquitetura. Aquilo que é o registo de colocar em desafio a antecipação de uma certa arche e aquilo que é a sua imutabilidade. E, talvez, até aquilo que é a sua permanência, a sua monumentalização ou a sua monumentalidade."
Ficamos com a interrogação de será que a arquitetura, neste sentido, é mesmo aquilo que permanece? Ou então, é a dimensão de um registo móvel que corresponde muito mais com o que é o gesto da arte coreográfica, do que é o gesto classicamente arquitetónico. Estas são algumas das dimensões que me assaltam agora."
"Em Estrasburgo, na altura em que o Salman Rushdie estava no pico da fatwa, resolveram mudar, reconfigurar todos os nomes das ruas em volta do sítio onde era a reunião para confundir possíveis terroristas. Reconfiguraram todo o mapa em nome daquilo que era um registo de justiça maior, que era, neste caso, o da liberdade criativa e daquilo que era a ameaça que pendia sobre o Salman Rushdie. Creio que são formas pelas quais também exemplificamos aquilo que é uma experiência imóvel da arquitetura enquanto desconstrução de um certo presente vivo e de um certo tempo monumentalizado."

Hugo Monteiro
(filósofo)

"O corpo de uma intérprete é sempre um corpo habitado, que vai transformar o espaço. Há aqui uma relação muito íntima com um espaço carregado de memória. Não há espaços neutros. Um teatro não é um espaço neutro, é outra convenção. Podemos considerar que uma black box é um espaço neutro mas, em que medida nós habitamos um espaço que já é um espaço de memória, que tem uma outra cartografia."

"Os nossos olhares antes, o olhar sobre um espaço e um espaço que nos olha. Este espaço olha-nos. E está carregado, está habitado. Nós notamos a mesa, notamos as flores. Mas, de repente, há aqui um outro espaço que entrou, que foi a Sara, esta intérprete, que não é a Sara, é um outro lado. E que tem uma proximidade muito grande com uma respiração. Não sei se vocês sentiram, mas a minha respiração mudou. Fiquei em apneia, depois respirei com ela, depois deixei de respirar e, de repente, aquilo que aconteceu enquanto testemunha, para mim, é que ela tornou-se naquele espaço."

"A coreografia, na sua base, é o grafismo de um corpo no espaço. Estou a falar numa dança erudita, em contexto palaciano, porque a de espaço público, que é a nossa, é circular, é uma dança em roda, tem outro propósito. Ela é pensada para cartografar um espaço, que é um espaço de salão de baile, palaciano. A questão é que a personagem é um espaço. Claro que o bailarino é uma personagem, mas todo o peso semiótico que traz a personagem já traz aquilo que nós estávamos a falar, que é um universo espácio-temporal por si."
Cláudia Marisa (professora-socióloga)

"Adoro acordar os fantasmas destas casas porque quando entro nelas vejo muitos

fantasmas. Às vezes, parece que é difícil pôr a casa a mexer e a dançar, mas ela tem muita dança e tem muita história. Elas precisam deste presente, deste habitar, precisam deste conflito, desta rutura."

Joana von Mayer Trindade
(coreógrafa e psicóloga)

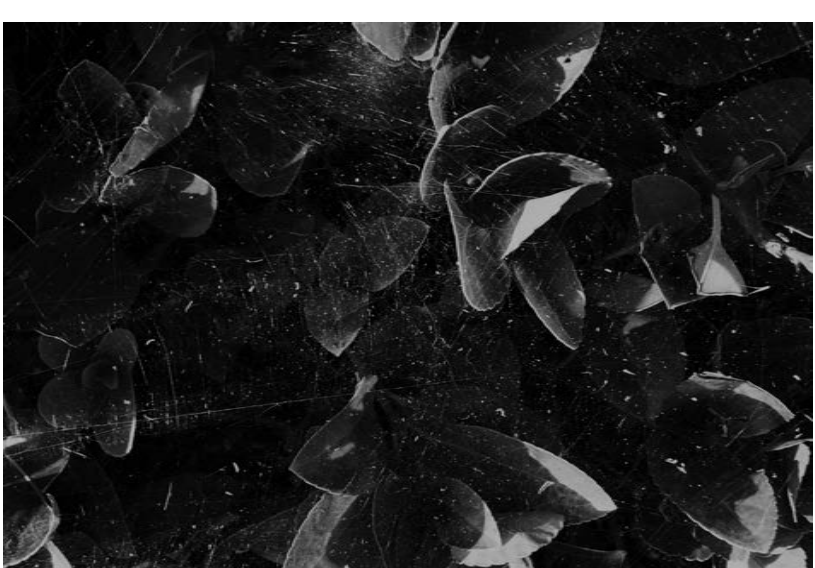
"É o vazio que muitas vezes mais interessa, porque é o vazio que se oferece à nossa experiência, à nossa vida. Levaria muito mais, não sendo para a poética do espaço, para todo um outro universo, que é um pouco mais próximo daquilo que é o movimento. Mas, de facto, é isto que acontece aqui. São fantasmas, são estas memórias que se vão continuando a mudar, a transmutar."

"As casas precisam de manutenção. Mas tem de haver necessariamente transformação. Podemos questionar a forma como são mudadas, isso é outra questão. Isso deve ser sempre aberto para que haja um olhar coletivo sobre o que se faz. O sentido da mudança é que acho que deve ser questionado, deve ser pensado, deve ser participado e partilhado. O problema é que nós temos a tendência de olhar à margem ou à escala da nossa vida, do nosso tempo e a escala das casas, a escala das cidades, rege-se por outros ritmos mais longos."

Paula Abrunhosa
(Assessora de Produção e de Comunicação, Técnica Superior da Fundação Marques da Silva)



CINEMA



Hugo Calhim Cristóvão

No próximo dia 12 de setembro, o Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, no Porto (Espaço Agra), acolhe a terceira conversa do Ciclo Temático Interartes e Interdisciplinas.
Este encontro contará com a participação de Carlos Coelho Costa, Joana von Mayer e Cristina Aguiar, sob moderação de Hugo Calhim Cristóvão.
O ciclo propõe-se como um espaço de reflexão e experimentação artística, explorando o cruzamento entre diferentes linguagens e práticas numa procura ativa por diálogo entre a dança, a filosofia e outras formas de expressão.
Neste terceiro encontro, será o Cinema o território singular de observação, testemunho e interrogação da realidade. O debate explorará a reescrita de narrativas socioculturais e de reflexões, convocando as linguagens visuais na arte e o poder comunicacional que delas emerge.
Através deste projeto, convidamos à escuta e à partilha de ideias sobre o espaço como linguagem, território e memória — uma arquitetura do instante que se inscreve na fragilidade do presente. Conjugando dança e filosofia, trabalhamos a fragilidade do que corre hoje o risco de desaparecer, o risco do (im)possível último movimento.

12.09.2025 | 19h30 – 21 horas

Convidados: Carlos Coelho Costa, Joana von Mayer Trindade, Cristina Aguiar

Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop | Espaço Agra

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 194 13/04/26 15:23

"A dança e o cinema se tocam. A própria definição de cinema, como uma imagem em movimento. E aqui, eu diria que a dança tem uma vantagem. Porque não é apenas uma imagem em movimento, também é um tato em movimento. E acaba por ter uma dimensão sinestésica."

"Em relação a esta peça e aos projetos que se seguem, e aqui volto um ponto de vista mais mesmo pessoal, há coisas para esta temática da fragilidade e, já que estamos numa espécie de psicanálise, é bom lançá-las: Manhattan de Woody Allen. You have to have some faith in people. Toda aquela ideia e a maneira como aquilo se processa, o preto e branco, e no fim aquela frase mais ou menos genial que é You have to have some faith in people. Isto é interessante, porque não é uma fé, e para este projeto da fragilidade, não é uma fé na direção, não é uma fé sequer na interpretação, não é uma fé sequer na composição, é ir à procura de qualquer coisa que é verdadeiramente humano e ter alguma fé nisso. Acho que isso é a situação de fragilidade pura, é ter uma espécie de fé nas pessoas, porque é completamente estúpido, na maior parte dos casos. Mas há qualquer coisa nisso que está relacionado com a fragilidade também, que é uma fé inocente nas pessoas, que não é frágil, é meramente estúpida."

"Isto relaciona-se também com o futuro, com aquilo que eventualmente poderá acontecer a seguir. É a fragilidade da performance, a fragilidade do ator envelhecido, da pessoa que já está desenquadrada, que já não consegue entrar num casting, que perdeu o estatuto. Essa ideia de 'frescura' é muito comum e torna-se particularmente difícil para os atores, porque essa perda de espaço no meio implica também uma perda de contatos sociais. Claro que há questões de mercado, mas também existem exemplos como o da Meryl Streep — pessoas que atravessam o tempo sem perder relevância. E, além disso, há sempre papéis para atores mais velhos."

"O Strasberg tem textos em que afirma que os atores correm o risco de se perder. Diz coisas como: 'Isto vai correr mal, isto vai dar em disparate, isto não vai funcionar'. E o problema é que começa a surgir essa lógica específica do ator de cinema, que depois se contrapõe à lógica do ator de teatro. No cinema, não se trata daquele grande momento em que o ator pensa: 'Hoje é o meu dia, vou preparar-me para ser uma pessoa paranoica', e passa o dia nessa personagem, vai ao café e observa como reage. No cinema, é algo que tem de ser feito todos os dias, repetidamente. É natural que isso acabe por levar muitos atores ao consultório de psiquiatras e psicólogos…"

Hugo Calhim Cristóvão
(filósofo e coreógrafo)

"Na nossa prática, há filmes muito importantes e o Hugo falou num deles, Os Idiotas. Este filme é muito importante por várias coisas. Primeiro, porque ele tem um modo de trabalhar que é inspirado no dogma que é o Dogma 95 em que ele faz um recurso muito reduzido a técnicas de cinema.
É um filme muito belo pela fragilidade que expõe e pela forma como questiona a sociedade porque é um conjunto de atores que decide ser idiota, eles são perfeitamente normais. À medida que o filme avança, eles parecem encarnar mesmo uma idiotice, andam pela rua, pelos bares e desenvolvem uma comunidade e isso provoca a sociedade e entra em conflito. E eles próprios estão a convocar uma fragilidade e ao mesmo tempo estão a expor e a questionar a sociedade: Então o que é que é normal."

"No Japão, o ator velho é o ator sábio — o mais experiente, aquele que a sociedade mais respeita. Isso vem também de tradições do teatro Nō e do teatro Kabuki, onde o conhecimento é transmitido de geração em geração, e é o ator mais velho que passa a palavra, aquele que possui a verdadeira maestria. No Japão, o 'último suspiro' é algo muito importante e é prolongado ao máximo; não há essa tendência para evitar ou anestesiar o sofrimento. Valoriza-se a longevidade, a ancestralidade e a ligação à natureza. O ciclo natural é profundamente respeitado. O Butoh também expressa isso. É uma das primeiras artes da dança em que a velhice, o corpo frágil, o corpo do pós-guerra, o corpo deformado, se tornam matéria de criação — e são valorizados justamente por essa vulnerabilidade."

Joana von Mayer Trindade
(coreógrafa e psicóloga)

"Às vezes, para provocar determinada emoção, preciso de experimentar vários enquadramentos até chegar ao que pretendo. Mas será que a emoção que eu procurava era a mesma que o performer queria transmitir? Imaginemos: a pessoa pode estar a fazer uma performance e a tentar comunicar um certo sentimento, e eu pensar 'não é esta a emoção que quero que o espectador sinta'. Então faço um grande plano do rosto, ou foco apenas um pé — e talvez seja isso que o espectador irá sentir. Por exemplo, posso estar a ver uma performance e a fixar-me nos pés do bailarino, ou nas sombras; da mesma forma, o realizador, se quiser, define qual a emoção que quer que chegue ao público. E essa é uma dimensão que considero importante."
"Há um filme que tem uma cena — um único plano estático — em Irreversível, que

"Há um filme que tem uma cena — um único plano estático — em Irreversível, que me choca a dois níveis: primeiro, pela própria violação, uma sequência de cerca de 20 minutos. Depois, há um momento em que o plano aperta ligeiramente e, ao fundo, passa uma pessoa que olha para a situação e segue o seu caminho. Acredito que muita gente não sabe disto: era alguém externo ao filme, que presenciou aquilo, olhou como quem pensa 'não tenho nada a ver com isto' e foi-se embora. Não era um ator, nem estava previsto na rodagem. A pessoa assiste a uma situação daquelas como se não fosse nada com ela. E isso revela também um pouco da fragilidade da nossa sociedade."

"Queria referir um filme que aborda muito bem a questão da fragilidade: Sunset Boulevard. E isso relaciona-se também com a dimensão técnica. Temos aquela grande diva do cinema mudo que, com a chegada de novas tecnologias, entra em decadência. Estamos perante alguém que não soube adaptar-se à nova realidade. A fragilidade da personagem — ou do próprio ato de não conseguir adaptar-se — manifesta-se justamente nessa expectativa permanente de recuperar algo que já não existe. É também uma reflexão sobre a fragilidade do corpo."

"A performance no cinema envolve uma grande fragilidade. Imaginemos: quero que o ator, ao minuto 30 ou durante determinado momento da cena, simule um ataque cardíaco. Ele faz ali, pronto. A fragilidade no cinema está em pedir a essa pessoa que reproduza essa emoção várias vezes, que provoque essa vulnerabilidade no corpo em dez takes. E ele pode não conseguir exatamente como queremos. Essa, para mim, é uma grande fragilidade. No cinema, temos de repetir a cena porque o resultado ainda não corresponde ao que procuramos — não era o plano que queríamos. Então fazemos outro enquadramento, um plano mais fechado, até chegar àquilo que desejamos."

"A fragilidade também está no corpo: se o ator vai provocar no próprio corpo a sensação de estar a viver determinada situação, há sempre a incerteza se realmente vai conseguir provocar essa emoção. Por isso, a fragilidade no cinema está ligada ao corpo, especialmente quando se considera a necessidade de repetição das cenas."

Carlos Coelho Costa
(Realizador)

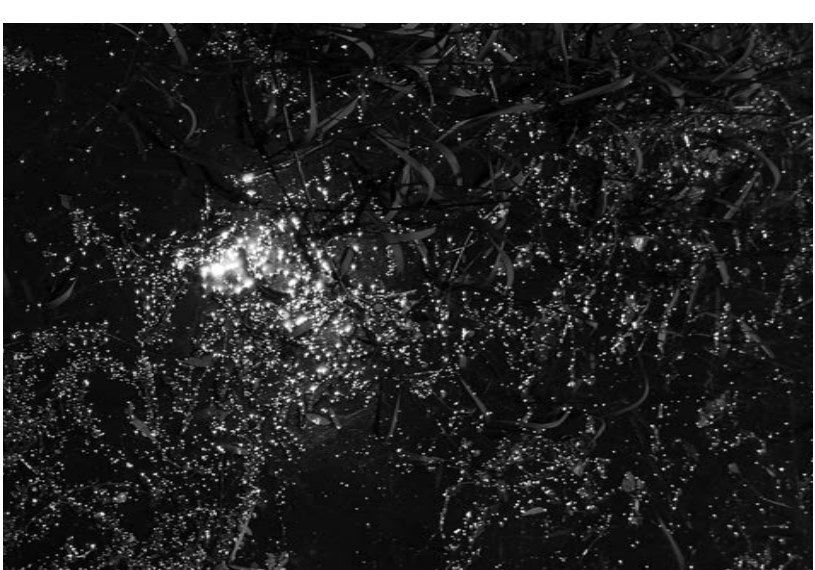
"Não estará também a transmitir a ideia do que o cinema faz a um ator ou a uma atriz? Eles tornam-se frágeis porque têm uma temporalidade, um tempo de existência, enquanto o cinema cria a ilusão de imortalidade — como se não tivessem fim. O desenvolvimento humano e o envelhecimento são processos naturais, mas condicionam inevitavelmente a continuidade do exercício dessa profissão, trazendo uma fragilidade adicional. O cinema tem um impacto visual enorme, e vivemos num mundo de aparências, onde o físico e o estético são altamente valorizados. Quando alguém deixa de corresponder a certos padrões, surge a perceção de que está ultrapassado. Essa vulnerabilidade expõe e exerce pressão."

"Toda esta carga emocional lembra-me muito o filme Taxi Driver.
A personagem Travis tem de interpretar um homem solitário, que sofre de insónia e passa as noites a conduzir um táxi por locais carregados de tensão e violência potencial. Ele precisa de gerir todas essas emoções até chegar ao ponto de assumir o papel de vigilante. Os seus desejos são frustrados, por exemplo, quando tenta aproximar-se de uma mulher que o rejeita depois de ele a levar a ver um filme pornográfico.
Para ele, ir a um filme pornográfico parece normal; para ela, não. Toda essa carga emotiva, de um ator que vive um processo quase alienante, não é nada fácil. É extraordinário porque coloca o ator numa experiência de fragilidade, numa posição extrema, e isso culmina na forma como vemos o próprio filme."

Cristina Aguiar
(Mestre em Psicologia, Produtora da Nuisis Zobop)



PSICOLOGIA



Hugo Calhim Cristóvão

O Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, no Espaço Agra, encerra no dia 22 de novembro o Ciclo Temático Interartes e Interdisciplinas deste ano. Este encontro, dedicado à Psicologia, contará com a participação de Ana Coimbra Oliveira, Paulo Azevedo, Sónia Carvalho, Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer, sob moderação de Cristina Aguiar.

A quarta e última conversa do ciclo propõe uma reflexão sobre a Psicologia como espaço de escuta e análise da experiência humana, atravessada pela fragilidade e pela impermanência do presente. Tal como a dança, que acontece no instante do corpo em movimento, e a filosofia, que interroga o transitório e o inacabado do pensar, a Psicologia confronta-se com a mutabilidade do real: emoções que se transformam, vínculos que se refazem, identidades que se deslocam.

Essa impermanência manifesta-se não apenas no íntimo individual, mas também nos fenómenos sociais: comunidades em constante reconfiguração, práticas culturais que emergem e desaparecem, relações de poder e solidariedade que se desfazem ou se reinventam.

Mais do que interpretar a fragilidade como ameaça, propõe-se reconhecê-la como condição de transformação. Tal como na arte, onde o instante é matéria de criação, também nas dinâmicas sociais a impermanência pode ser potência — abrindo caminhos para novos gestos, novos encontros e novas formas de imaginar o futuro. No mundo artístico, esta reflexão inspira novas direções, pautadas pela fragilidade do momento e pela irrevogabilidade da mudança.

22.11.2025 | 17 horas - 18h30

Convidados: Ana Coimbra Oliveira, Paulo Azevelo, Sónia Carvalho, Hugo Calhim Cristóvão, Joana von Mayer Trindade

Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop | Espaço Agra

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 198 13/04/26 15:23

"Há algo profundamente fascinante que emerge após um tratamento psicológico ou um processo criativo ligado a estados terminais — e aqui refiro-me tanto a estados terminais de pessoas como de sociedades. Há momentos em que, quer esse inconsciente esteja visível ou não, ele surge precisamente nesses limiares finais. E esses estados terminais, individuais ou coletivos, são também determinantes para a cena artística do século XX. Penso em Hijikata, e em tantas novas formas de trabalhar o corpo e a expressão que se relacionam diretamente com esse confronto com o limite, com uma espécie de fascínio pelo inconsciente. E tudo isto também se articula com esta peça — essa fuga para o tempo presente — e com a próxima, Quando vem a Taciturna, relacionando-se com a maneira como a tristeza nos assalta, e como a impotência nos envolve."

"A palavra também é movimento. E a voz — a voz é um movimento. Quando a ouvimos, não captamos apenas o significado das palavras, mas sentimos as vibrações. É uma relação muito íntima, um contacto vocal que não se reproduz em vídeo ou gravações. Há algo que se perde nesse processo: a forma como a voz atravessa o espaço."

Hugo Calhim Cristóvão
(filósofo e coreógrafo)

"Se o mundo tivesse mais arte, se as escolas tivessem mais ensino artístico, acredito que teríamos muito menos doença mental na sociedade. Se o processo artístico fosse verdadeiramente socializado, nas escolas e na vida coletiva, seria uma forma extraordinária de prevenção — em vez de estarmos sempre a tratar apenas o sintoma. A sociedade falha por não compreender a importância e a potência que a arte tem como força preventiva, como caminho de autoconhecimento."

"Acho que cada pessoa espelha na obra a sua própria angústia ou medo; outros poderão ver leveza, outros ainda diferentes coisas. Cada um encontrará um momento, um espelho, uma conversa pessoal com o trabalho. Também percebo que, em alguns dias, o que é mais difícil é simplesmente o próprio ato de criar. Mas há dias em que, talvez num estado mais triste, o processo é mais pesado, e há outros dias em que, num estado mais elevado, tudo se torna mais transcendente."

Joana von Mayer Trindade
(coreógrafa e psicóloga)

"Se a crise começar no corpo, as pessoas estarão mais recetivas a trabalhar através do corpo? Será que as pessoas estão mais recetivas a perceberem-se através do corpo, aliás, através do movimento do corpo? Então, eu procurei uma brecha para entrar neste tema e convidar as pessoas a entrarem neste tema."

"A dança foi — e é — uma forma de estar com as pessoas num espaço onde não sabemos o que vai acontecer. É nesse sentido que encontro semelhanças ou paralelos com o campo artístico: tal como na criação, não sabemos o que vai acontecer e eu convido as pessoas para ver o que vai acontecer com este instrumento que é o movimento do corpo. Permite-me estar, sendo psicóloga, num plano em que somos todos participantes num processo de dança, movimento e terapia no campo da oncologia."

"A voz é corpo, não é? E aquilo que não estamos conscientemente a ouvir enquanto falamos pertence a essa parte do corpo, a esse espaço do inconsciente para nós próprios. O consciente é apenas a parte que escuta. Por isso, há muita coisa a acontecer através da voz e da palavra. A palavra dita sintetiza de forma muito particular o que é corpo e o que é abstração. Não consigo provar isto cientificamente, mas, no trabalho que faço, sinto — e talvez vocês, com a vossa família, também o sintam às vezes — que a voz é táctil."

"O toque inclui contacto físico, mas a voz é também uma forma de contacto, assim como o olhar. Pode parecer algo muito abstrato ou especializado, mas as pessoas, quando estão num certo ambiente, percebem-se tocadas pelo olhar do outro, e sentem o quanto isso as afeta — ou são tocadas pela voz. E isto é, de facto, muito interessante."

"A arte tem também outra dimensão, completamente oposta: a arte que cria intensidade. É paradoxal, porque há algo que nos repousa e algo que nos move. Por vezes, quando vejo uma obra que me toca profundamente, sinto-me em repouso — entre aspas — não estou na minha cabeça, não estou totalmente presente aqui."

"A mudança e o processo de atenção estão ligados ao movimento, permitindo que a pessoa descubra aquilo que precisa de ser encontrado. Não se trata de mos-

trar um caminho pronto, mas de viver o processo, compreendendo que a mudança faz parte da experiência — uma verdadeira vivência da impermanência.

Ana Coimbra Oliveira
(Psicóloga, Investigadora sobre Dança nos Cuidados Psico-oncológicos)

"Algumas dessas repressões foram amplamente ultrapassadas; outras, nem por isso. E, entretanto, inventámos novos tipos de repressão, mais grupais, mais sociais, mas também individuais. Aliás, gostava de sublinhar uma questão: será que, na origem, existe alguma angústia que não seja coletiva?

"O Freud dizia — e creio que com razão — que o primeiro self num ser humano é corporal. É corporal antes de a pessoa ter qualquer noção da própria existência, da existência dos outros, da finitude do corpo ou, enfim, de qualquer ideia de 'eu', mesmo que rudimentar. Nesse início, o eu está completamente espalhado pelo corpo. E, na realidade, nunca deixa de estar. Depois fazemos de conta que o self, ou a noção de eu, está aqui — no cérebro, na mente, ou no nome que lhe quisermos dar — porque temos esta ânsia de domesticar aquilo que não conhecemos. Assim, o corpo torna-se um amigo desprezado."

"Quanto mais profundo for o sofrimento, mais inscrito no corpo ele tende a ficar. De certo modo, em muitos aspetos, o sofrimento é psicossomático. Não que seja sempre psicossomático — podemos é não ver os sintomas desenhados no corpo. E é uma ilusão falarmos de mente e corpo como se fossem entidades separadas; é tudo a mesma coisa. E isto não é uma perspetiva romântica do género 'não se esqueça, você é um todo'. Não tem nada a ver com psicologia positiva. É simplesmente assim."

"As artes servem, entre muitas outras coisas, para interpor uma distância de segurança entre nós e a 'coisa em si' — no sentido da angústia mais fundamental. E, do meu ponto de vista, essa distância não é uma distância mentirosa. Permite-nos não nos fundirmos com o sofrimento, por exemplo, para que possamos observá-lo, nomeá-lo, inventar categorias para ele, mas sem nos perdermos nele. Porque, caso contrário, o nosso próprio sistema individual pode entrar em colapso."

"Com a representação que surge numa determinada manifestação artística, seja qual for, a pessoa consegue dar um passo atrás — sem abandonar a zona — para observar a sublimação do seu sofrimento, ou do seu desejo ou de outra dimensão simbólica"

Paulo Azevedo
(Psicoterapeuta psicanalítico)

"A narrativa digital é uma história — idealmente pessoal — que tenha algum significado para a própria pessoa, como um evento de vida importante, um trauma que queira partilhar, ou outro acontecimento relevante. Depois, essa história é trazida para um formato digital. Para além de incluir um evento pessoal ou uma questão de vida na história, toda a criação da narrativa envolve um processo de trabalho. Inicialmente, há a escrita da história, o que implica um processo de autorreflexão. A nossa história é gravada com a nossa própria voz, que é algo muito característico de cada pessoa. Por isso, a voz pode transmitir fragilidade ou força; é, de certa forma, um testemunho de quem somos."

"A questão da voz é importante porque é ela que transmite a nossa singularidade. Tal como temos impressões digitais, cada um de nós tem uma voz muito própria, capaz de revelar emoções, fragilidades e forças. No contexto das narrativas digitais, especialmente no processo terapêutico, muitas pessoas usam essa narrativa como forma de dar voz ao que estão a sentir."

Sónia Carvalho
(Mestre em Psicologia)

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 200 13/04/26 15:23




CONVERSAS TEMÁTICAS
INTERARTES E
INTERDISCIPLINAS
por NuIsIsZoBoP
1/4
FOTOGRAFIA
Moderação
Hugo Calhim Cristóvão
Convidados
Alípio Padilha
Paulo Pimenta
24 de maio, 16h00
Centro Português de Fotografia
Sala ECE (Extensão Cultural e Criativa)
Largo Amor de Perdição, 4050-008 Porto


CONVERSAS TEMÁTICAS
INTERARTES E
INTERDISCIPLINAS
por NuIsIsZoBoP
3/4
CINEMA
Convidados
Carlos Coelho Costa
Joana von Mayer Trindade
Cristina Aguiar
Moderação
Hugo Calhim Cristóvão
12 de setembro 19h30
Centro de Criação e Investigação NuIsIs Zobop
Espaço Agra, Sala Y
Rua João Martins Branco 180 Porto

CONVERSAS TEMÁTICAS 2/4
INTERARTES E
INTERDISCIPLINAS
por *NuIsIsZoBoP*

ARQUITETURA

Moderação
Hugo Calhim Cristóvão
Joana von Mayer Trindade

Convidados
Cláudia Marisa
Hugo Monteiro



CONVERSAS TEMÁTICAS 4/4
INTERARTES E
INTERDISCIPLINAS
por *NuIsIsZoBoP*

PSICOLOGIA

Convidados
Ana Coimbra Oliveira
Paulo Azevedo
Sónia Carvalho
Hugo Calhim Cristovão
Joana von Mayer Trindade

Moderação
Cristina Aguiar







Luís Ferreirinha

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 206 13/04/26 15:23



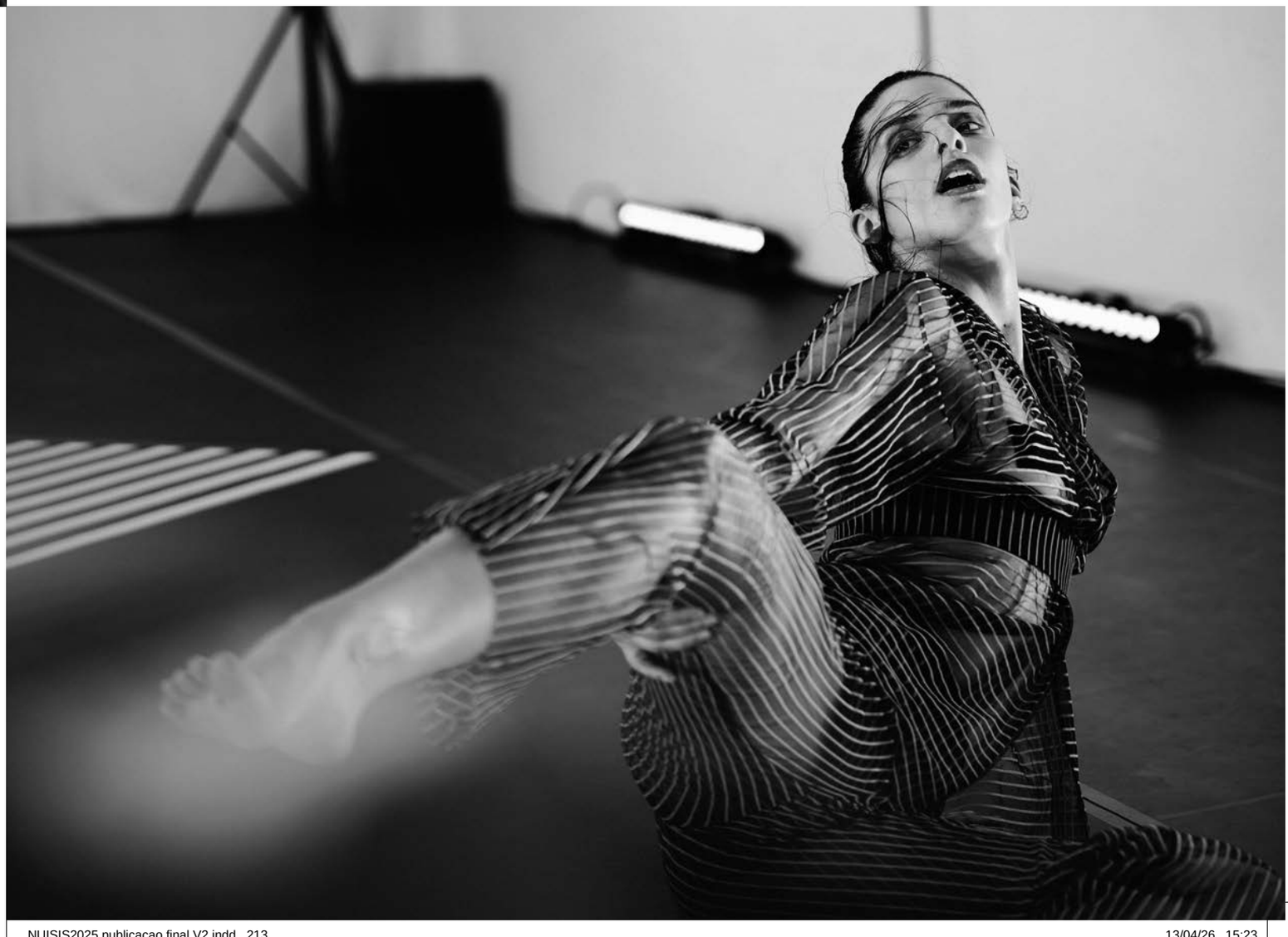










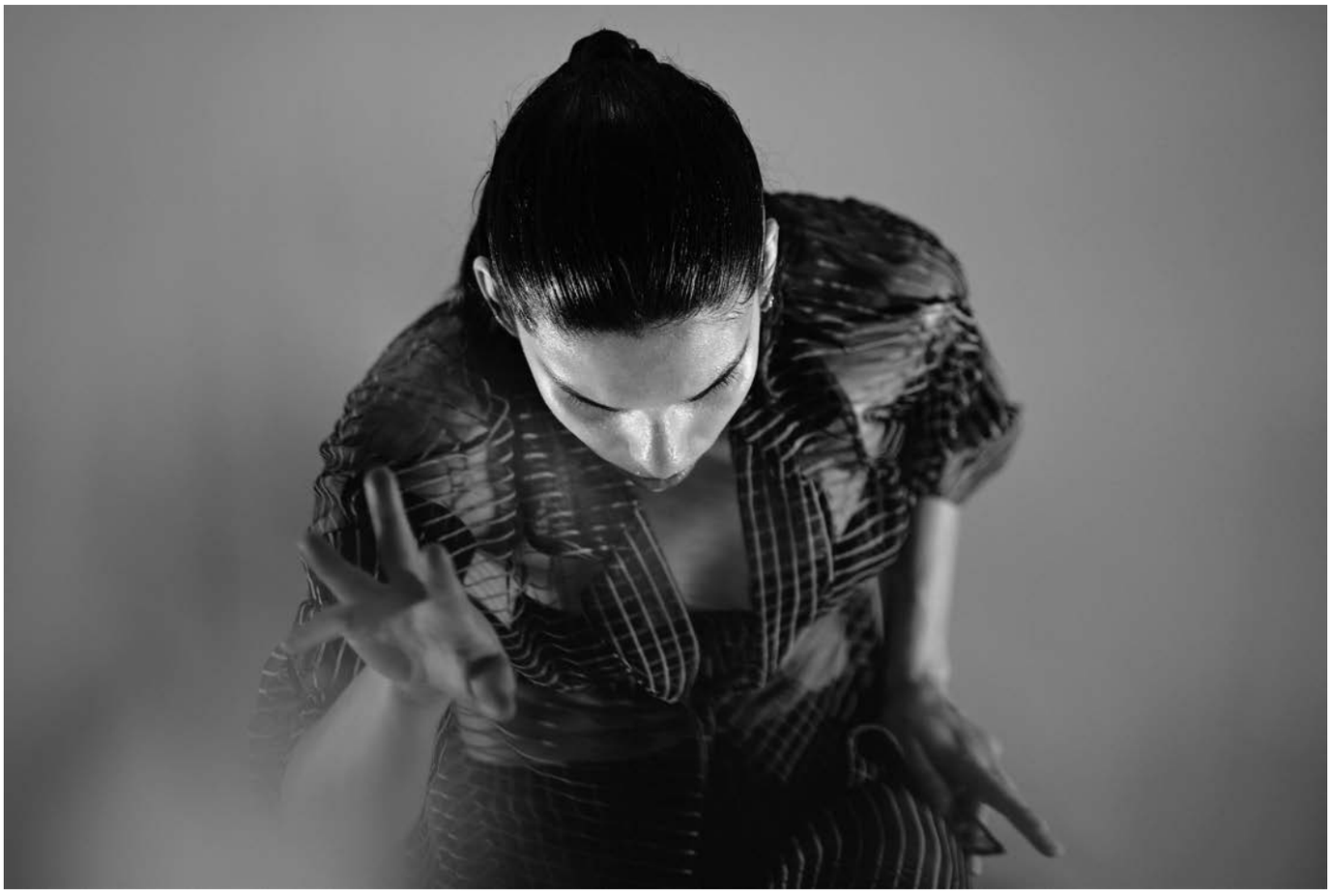














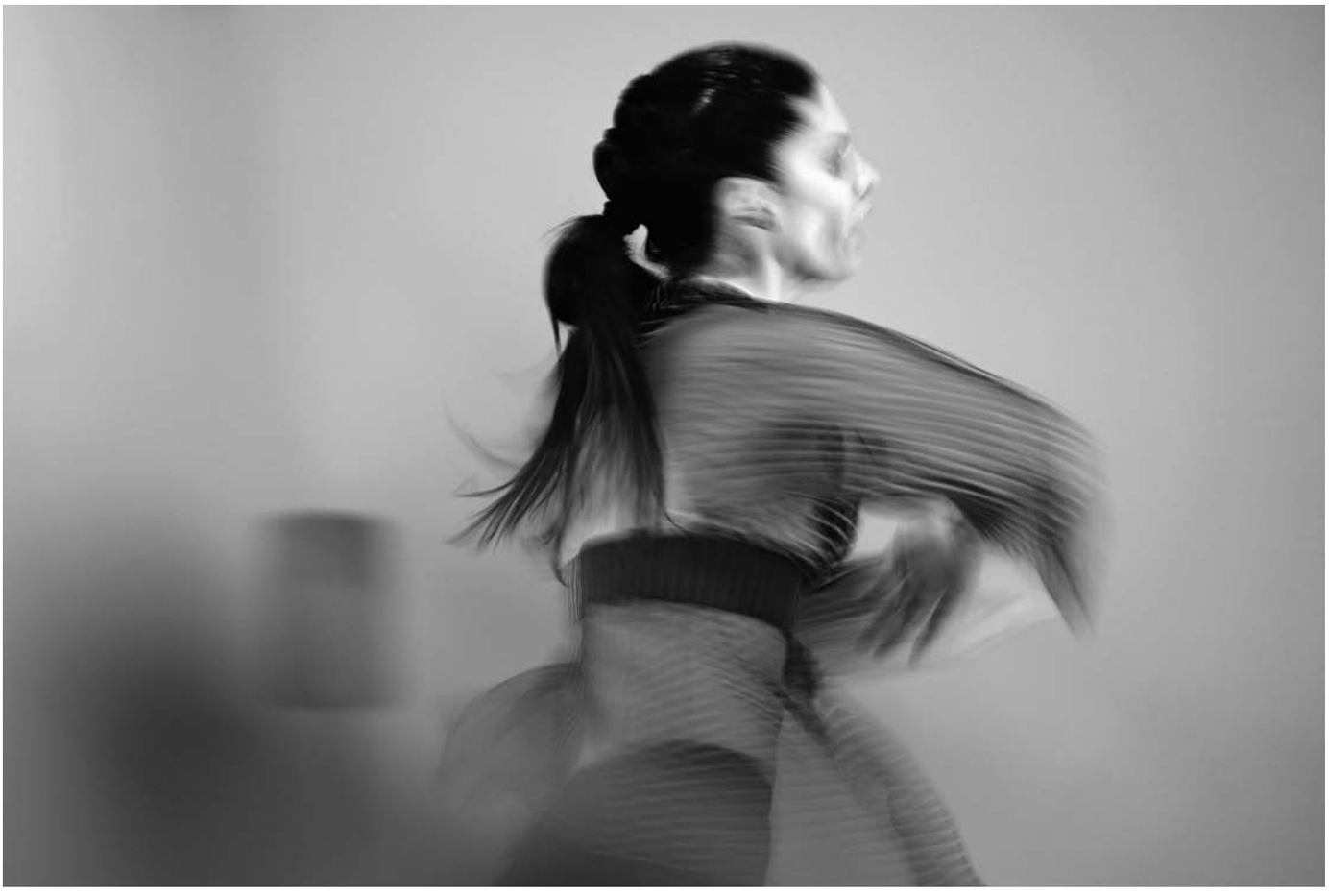














NUISIS2025 publicacao final V2.indd 226 13/04/26 15:23



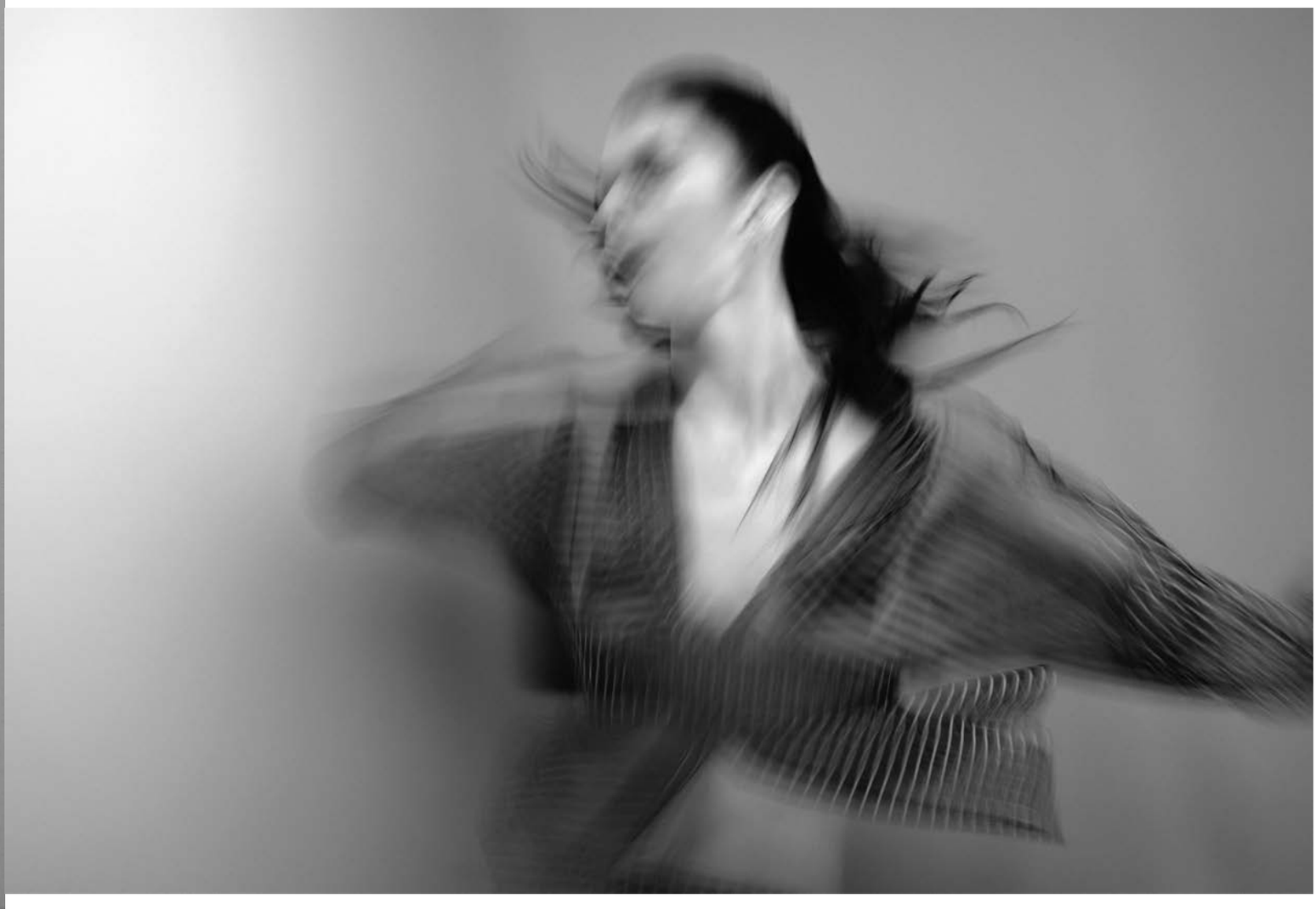










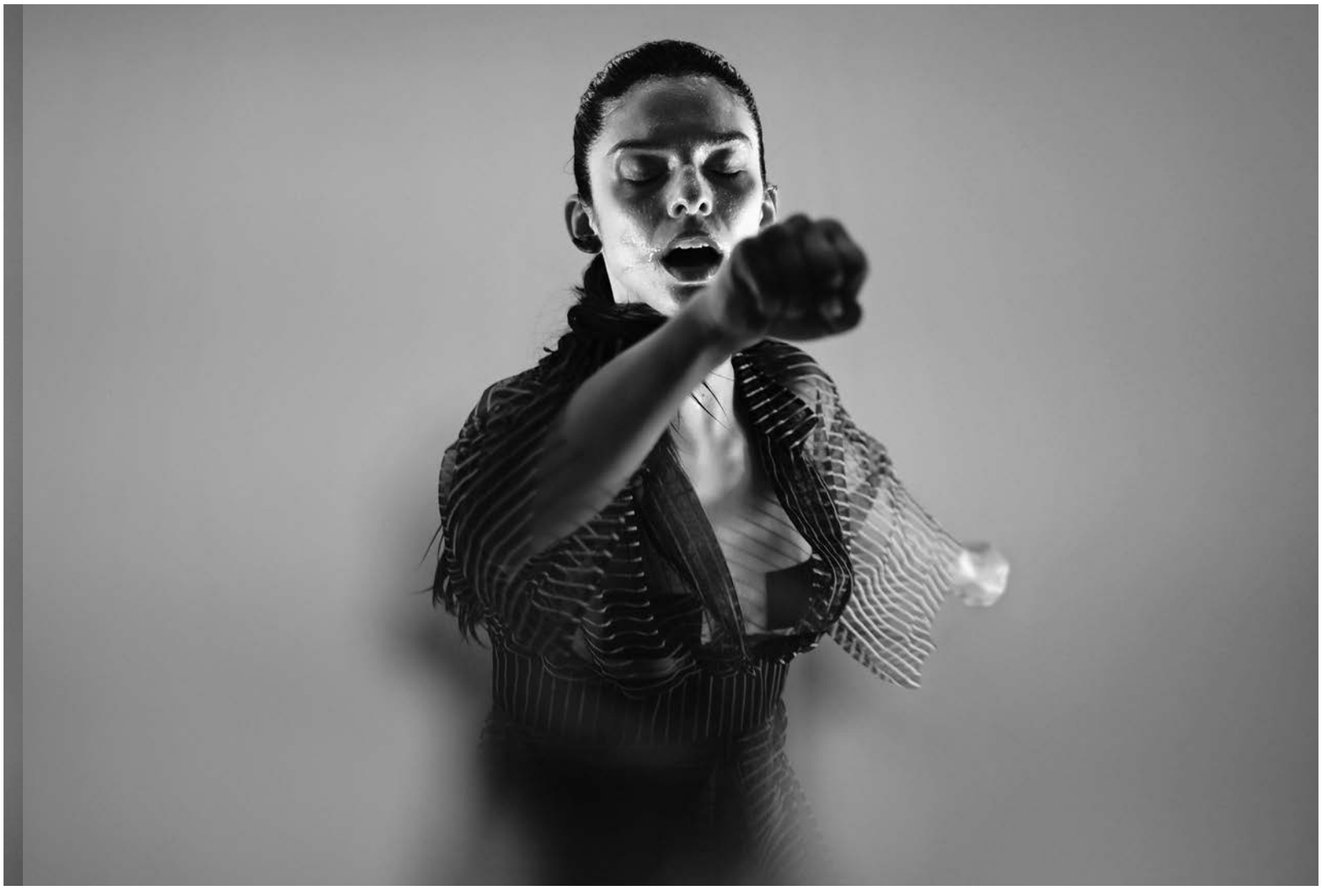










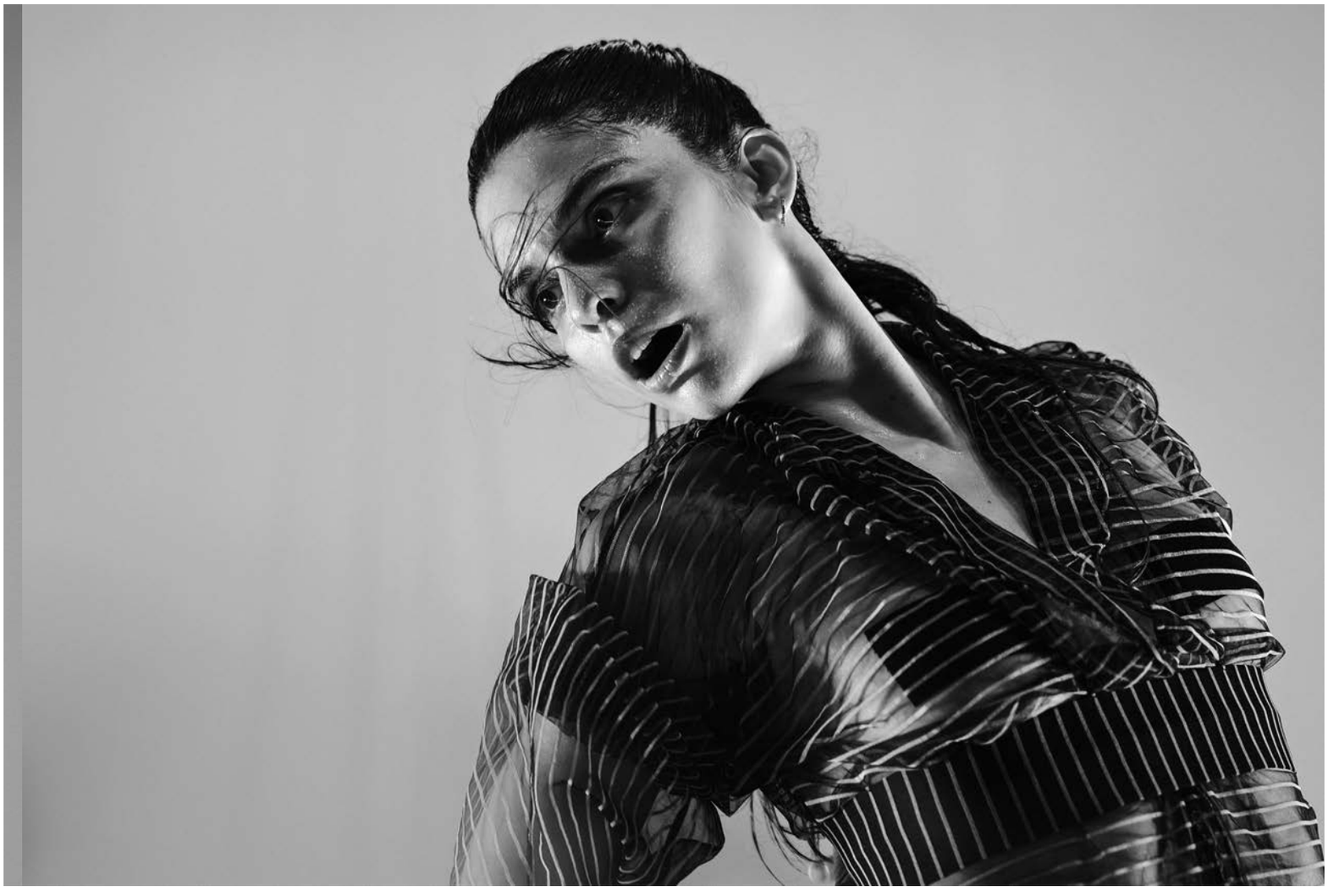




NUISIS2025 publicacao final V2.indd 238 13/04/26 15:24













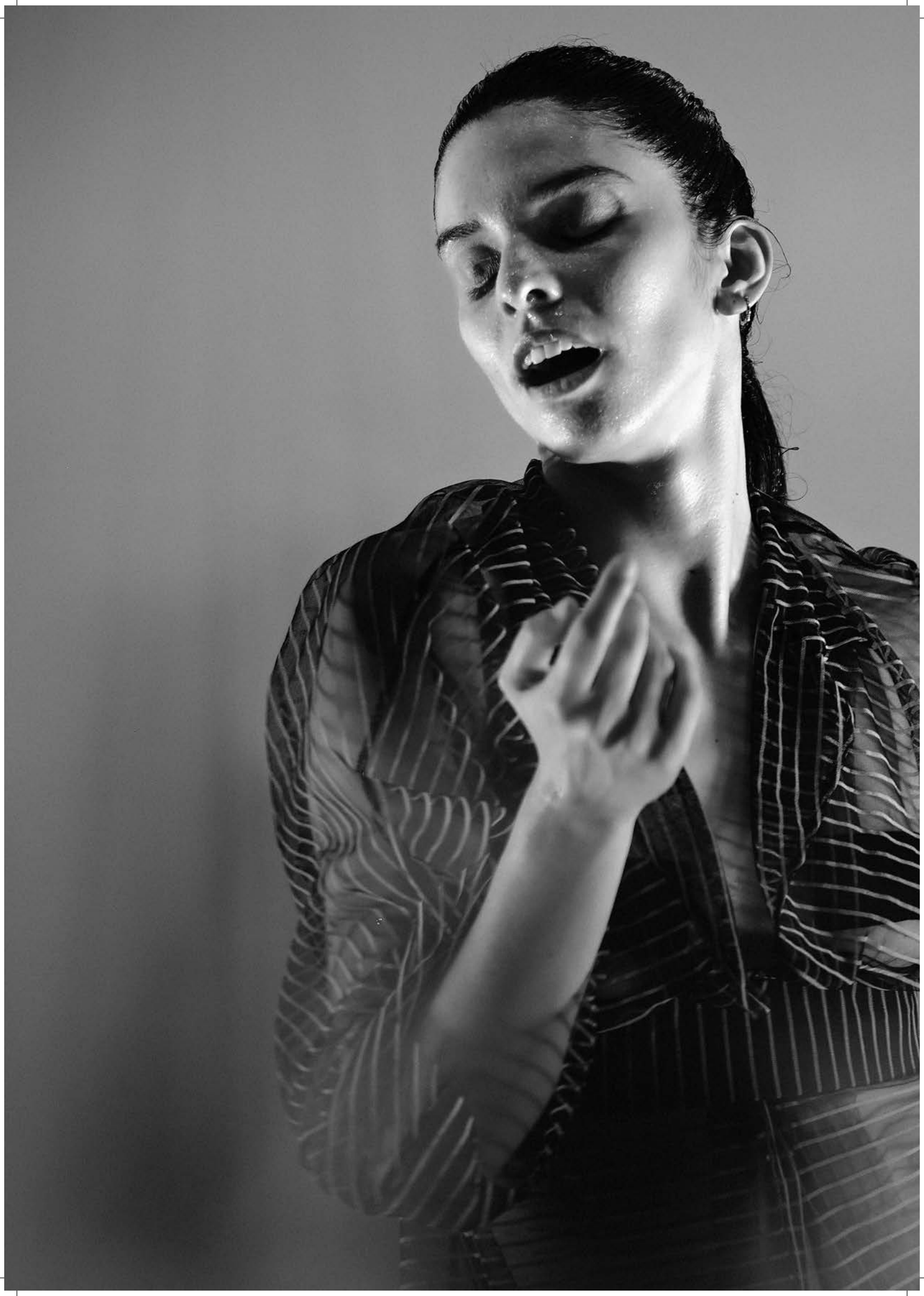
















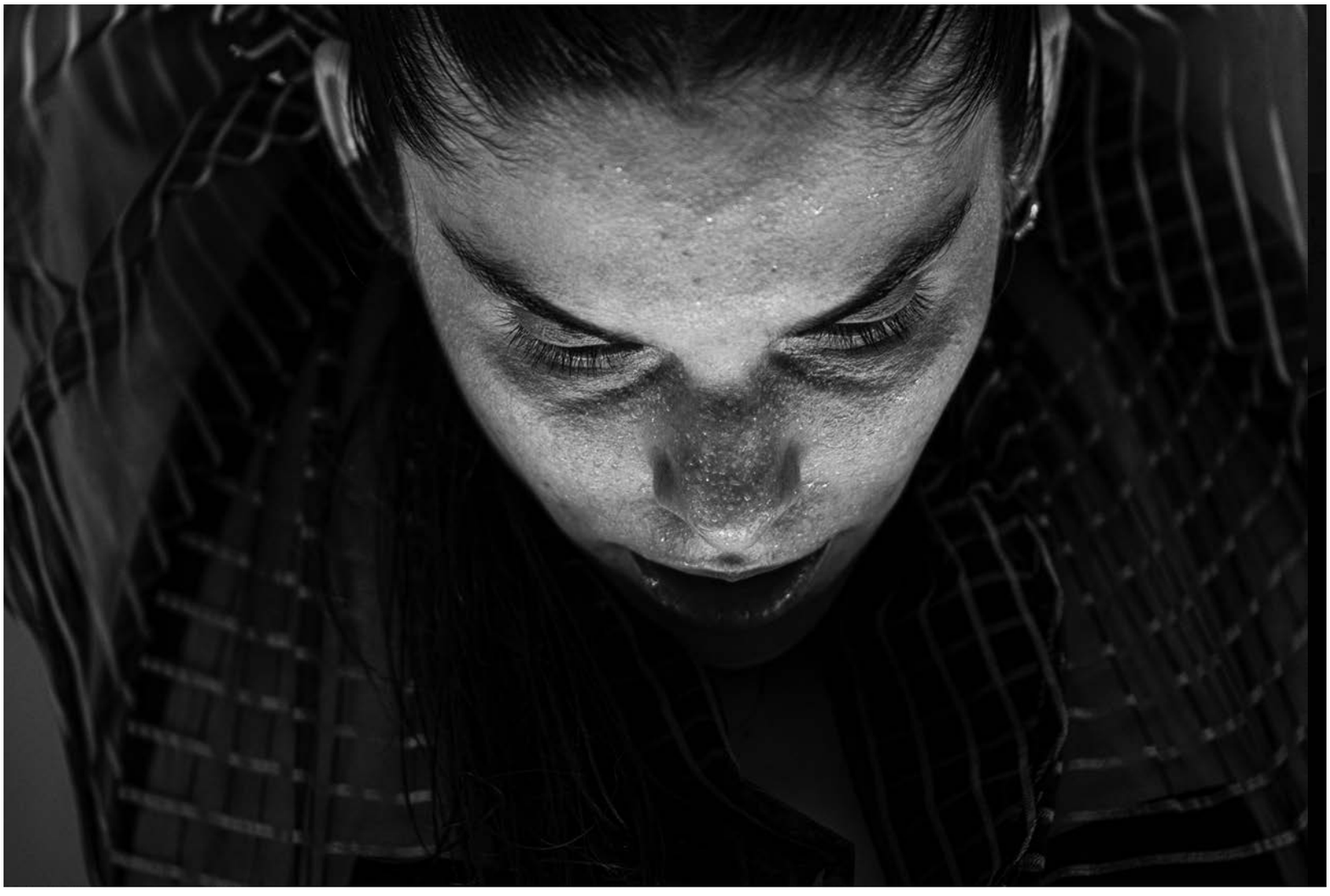
Leonel de Castro

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 252 13/04/26 15:24









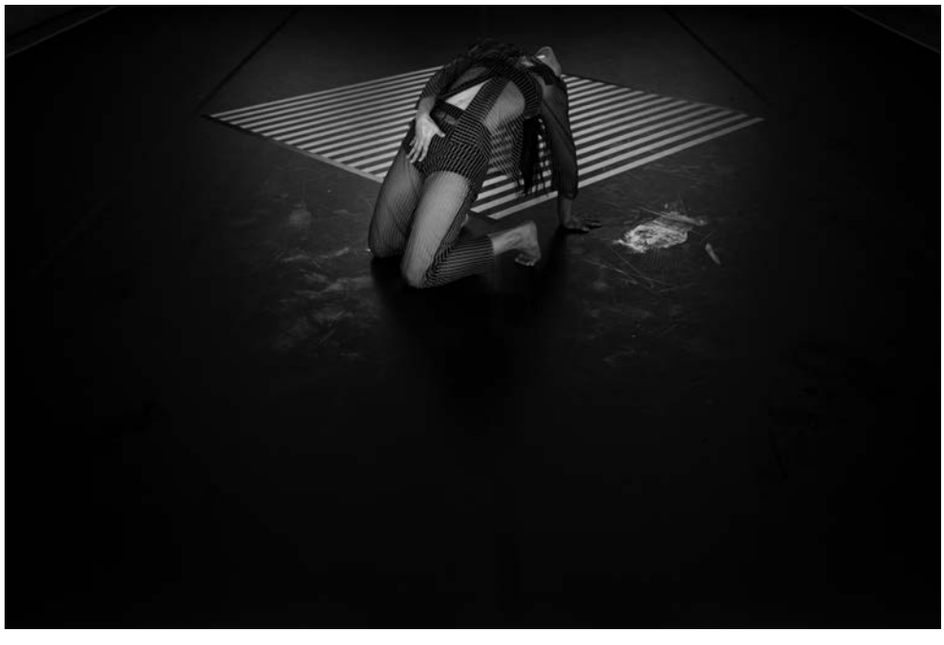








































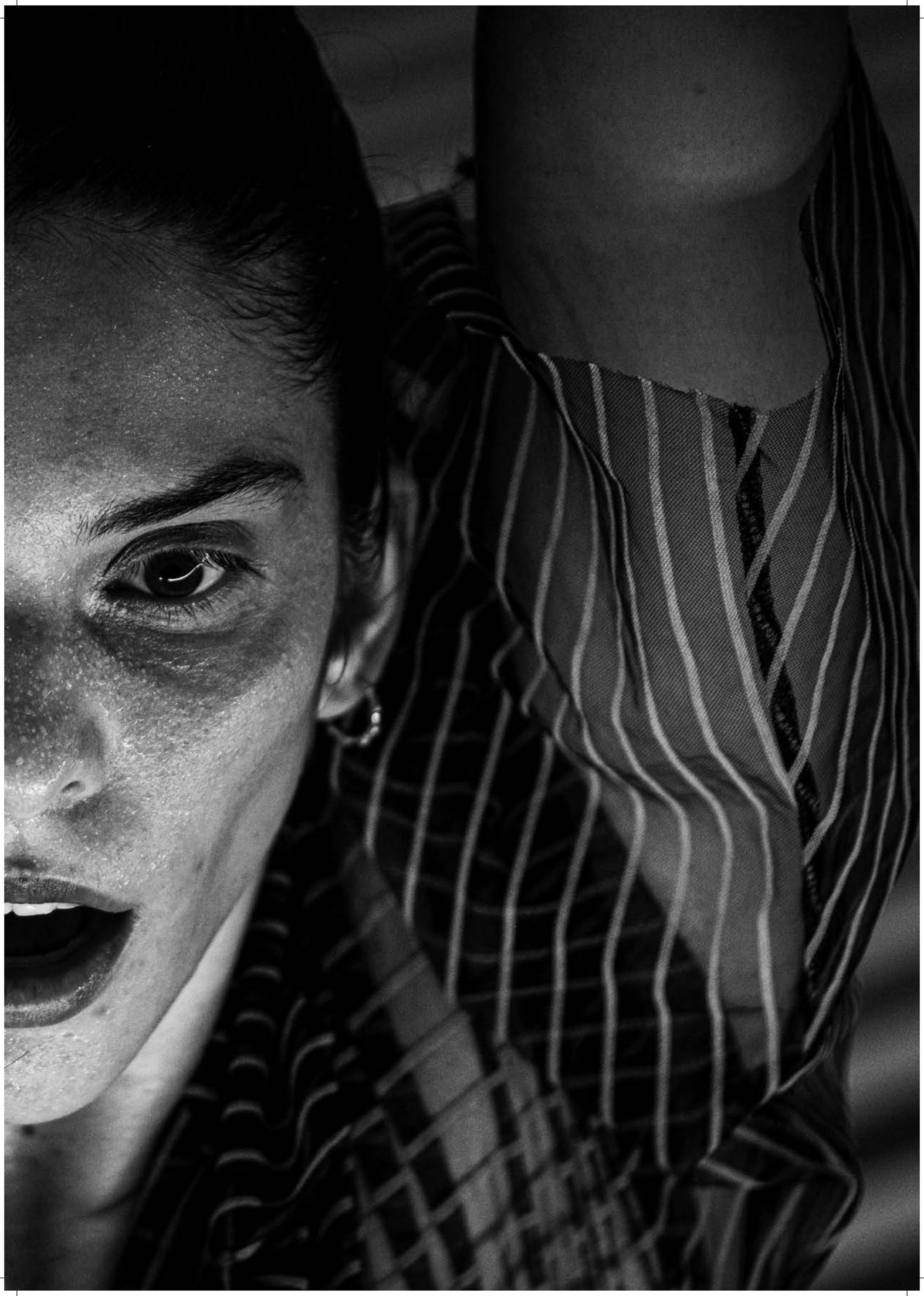












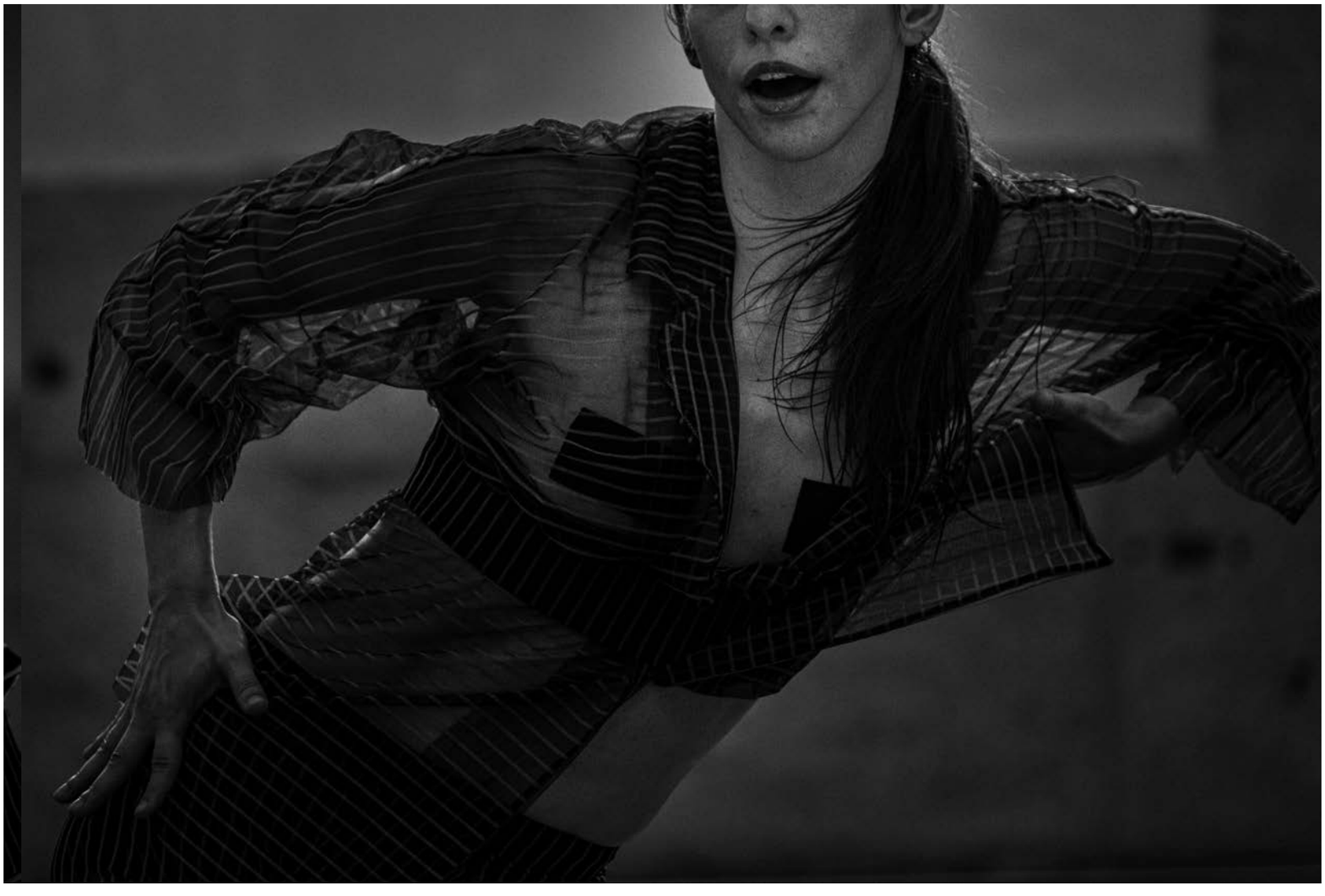


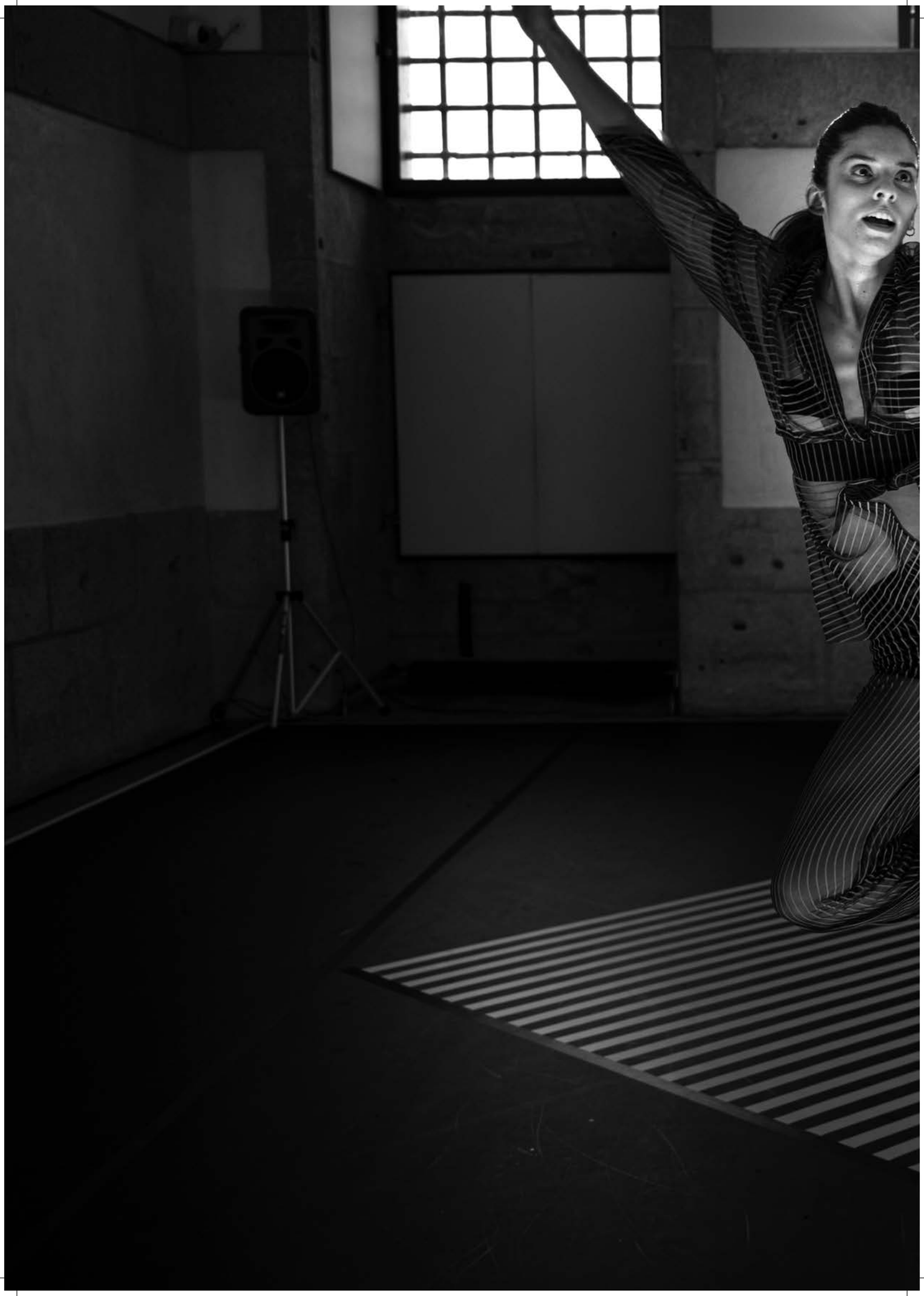
















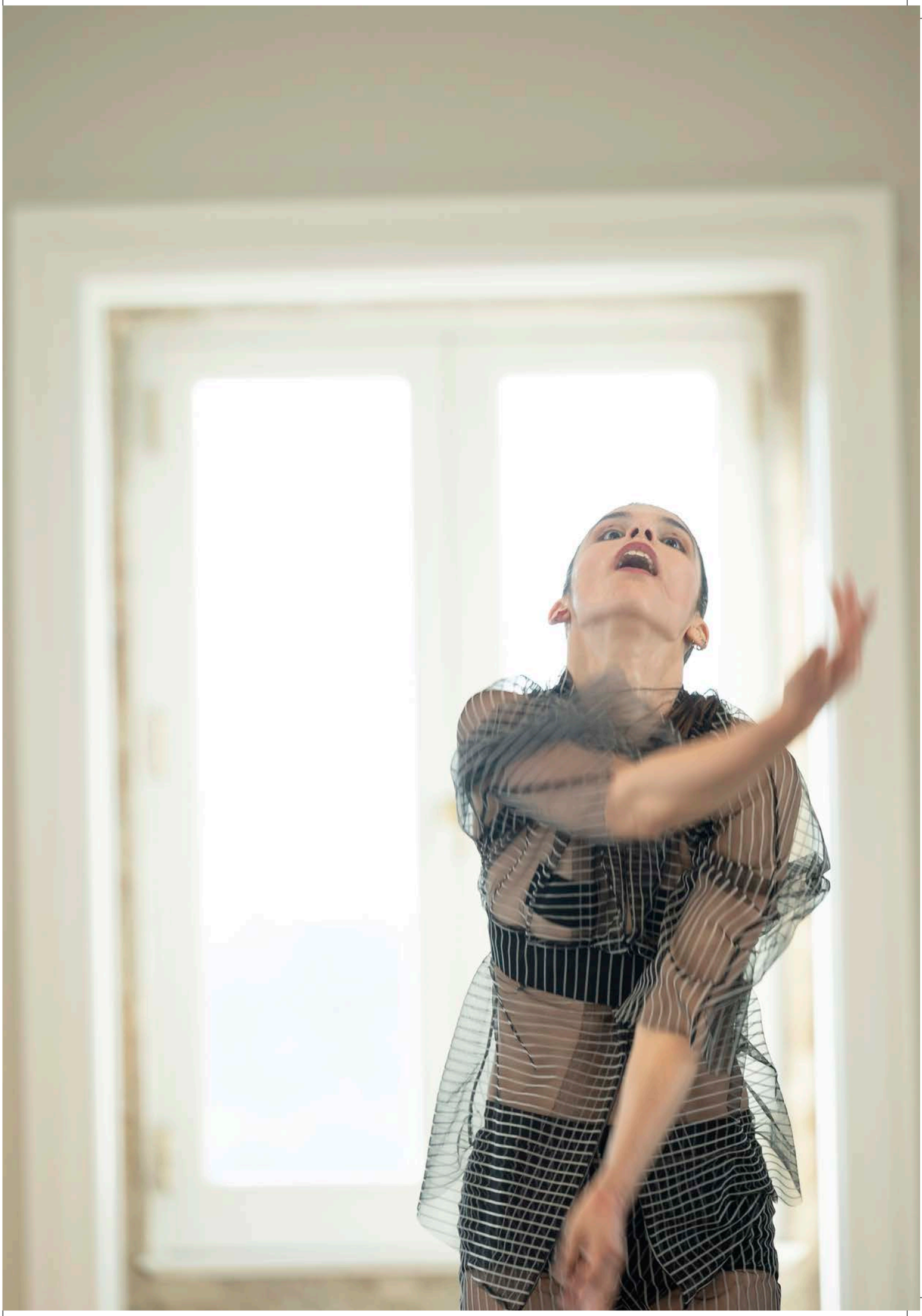


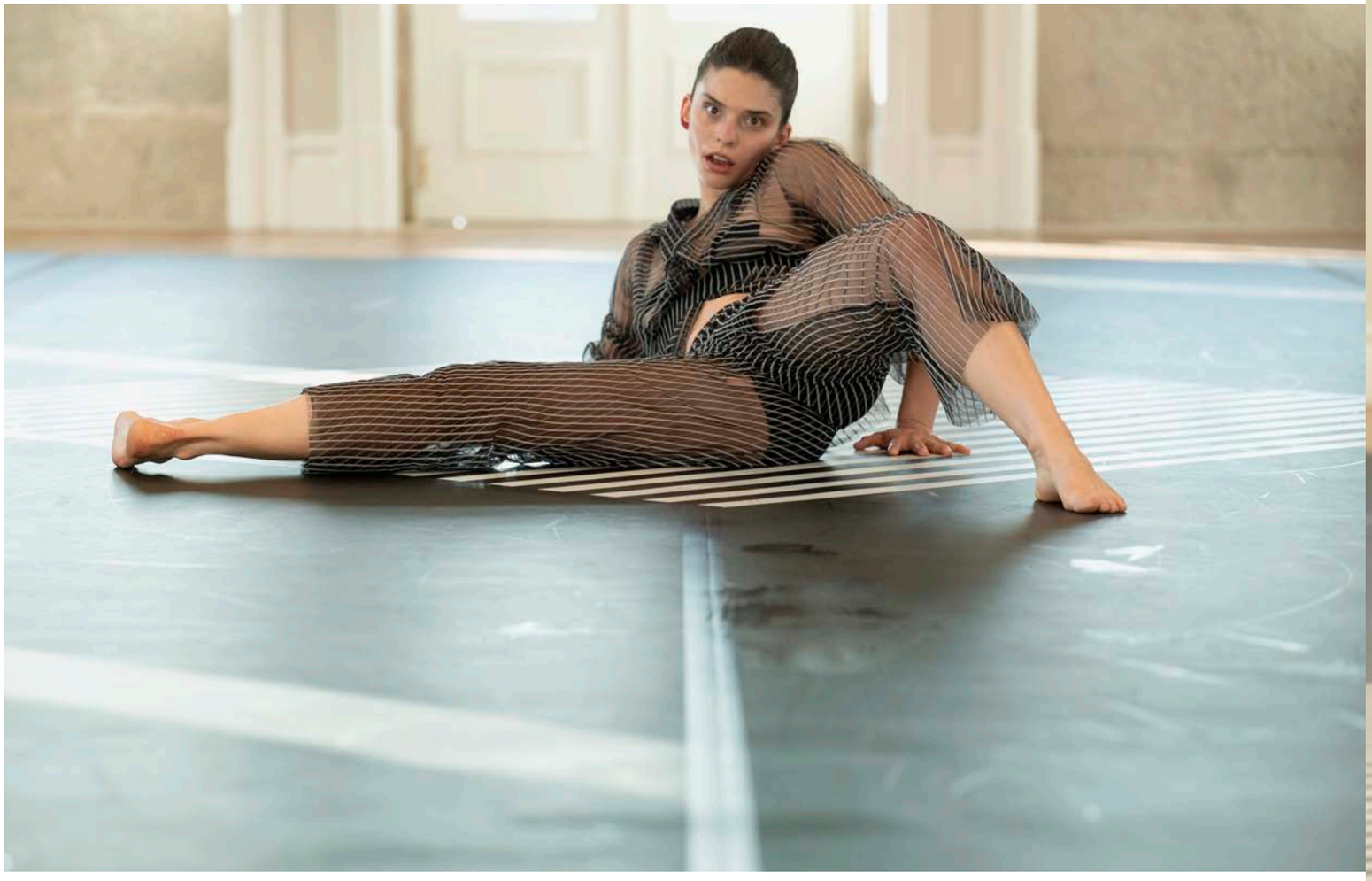




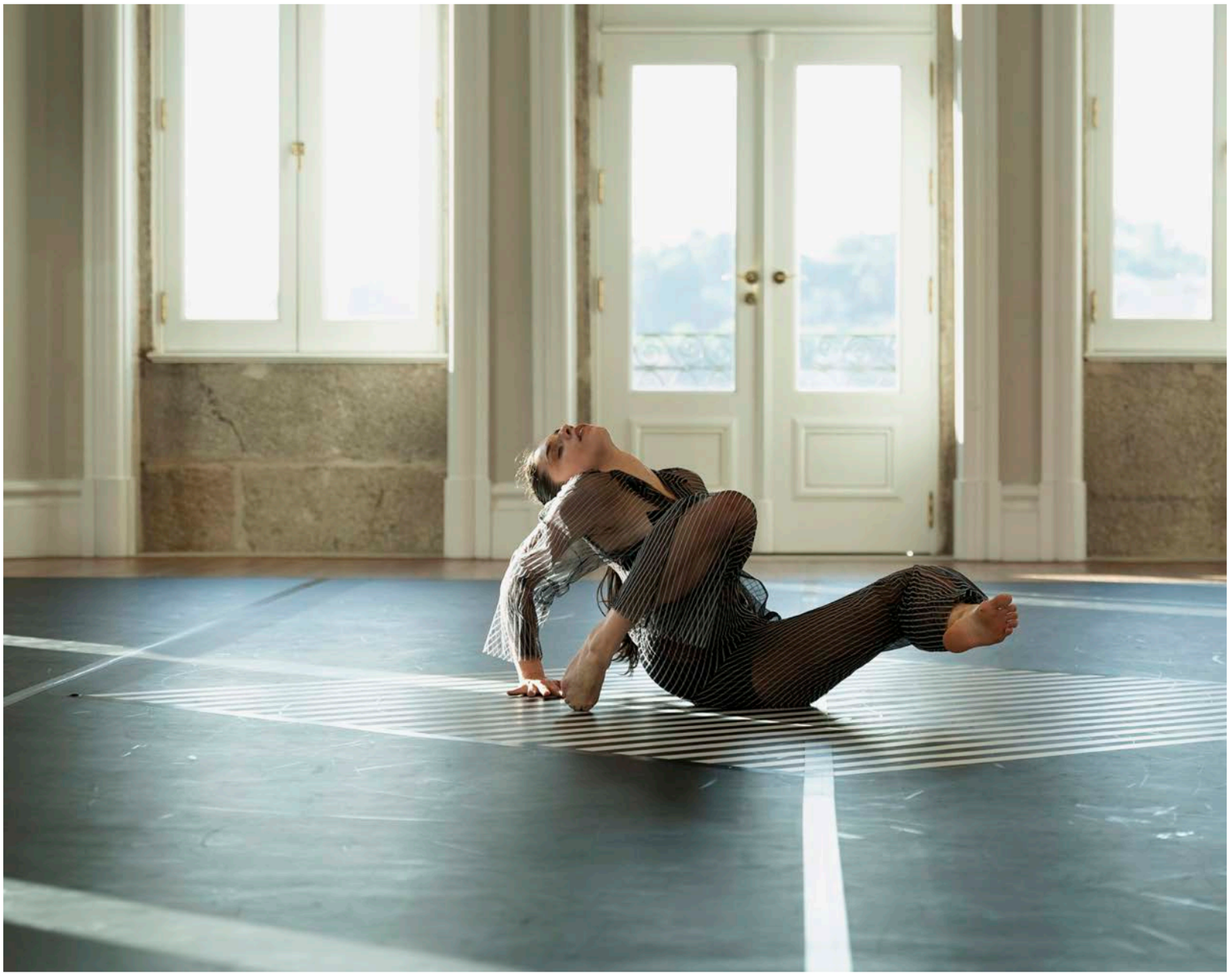
João Octávio Peixoto

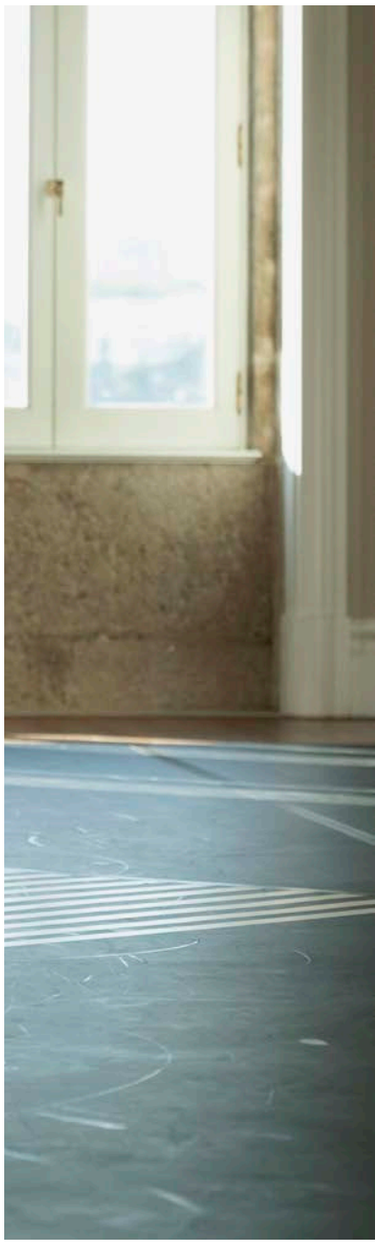
NUISIS2025 publicacao final V2.indd 294 13/04/26 15:24

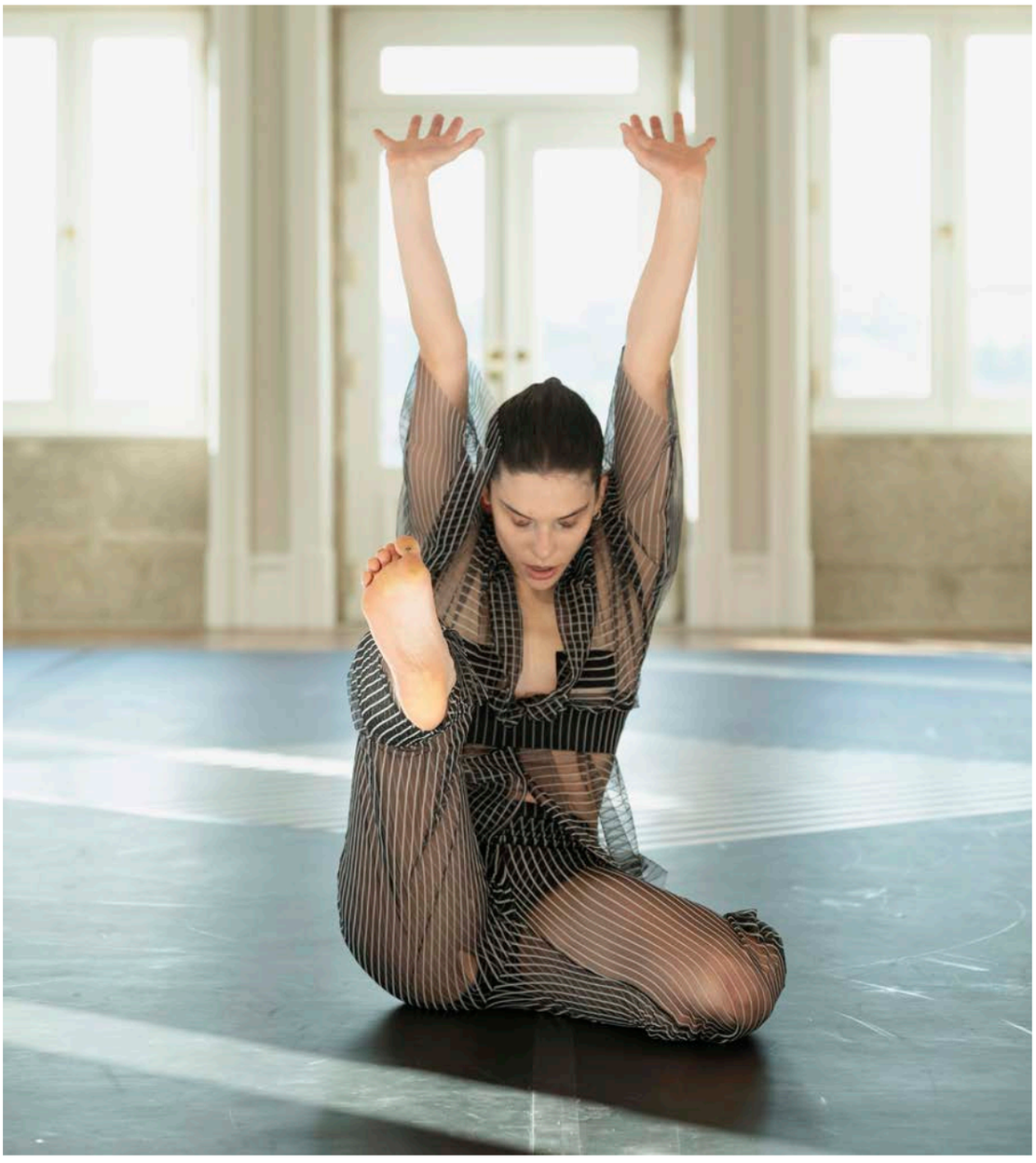




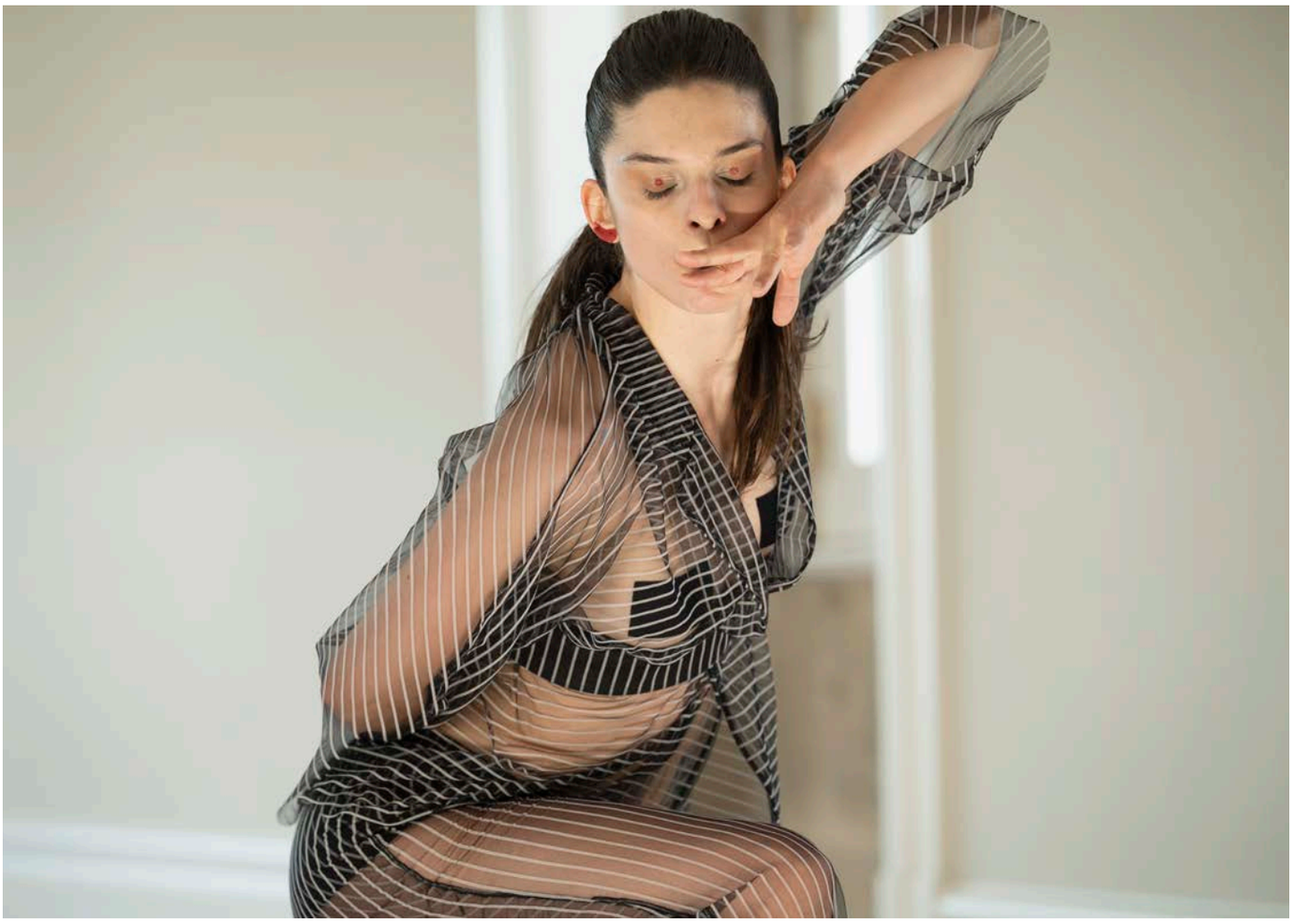


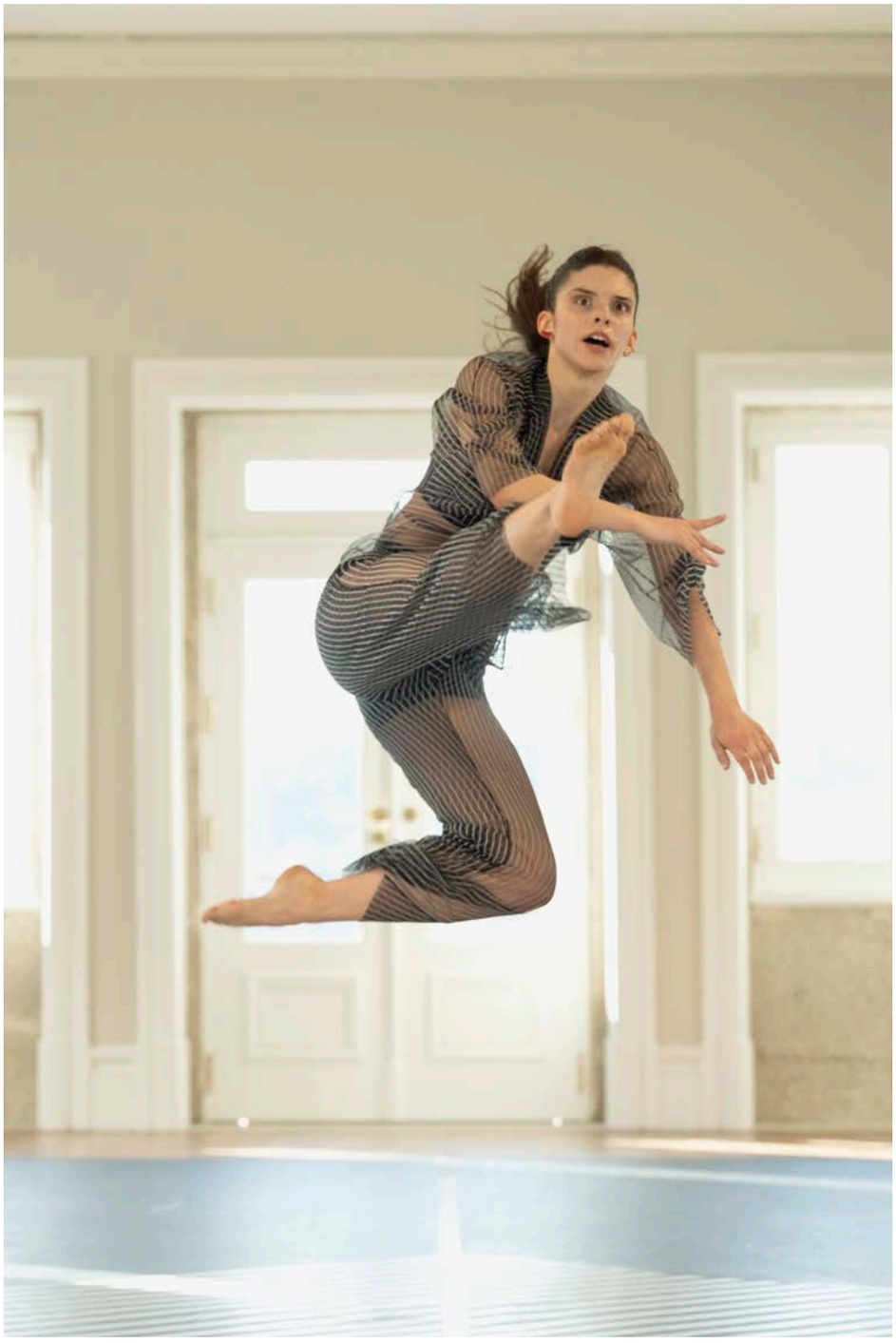




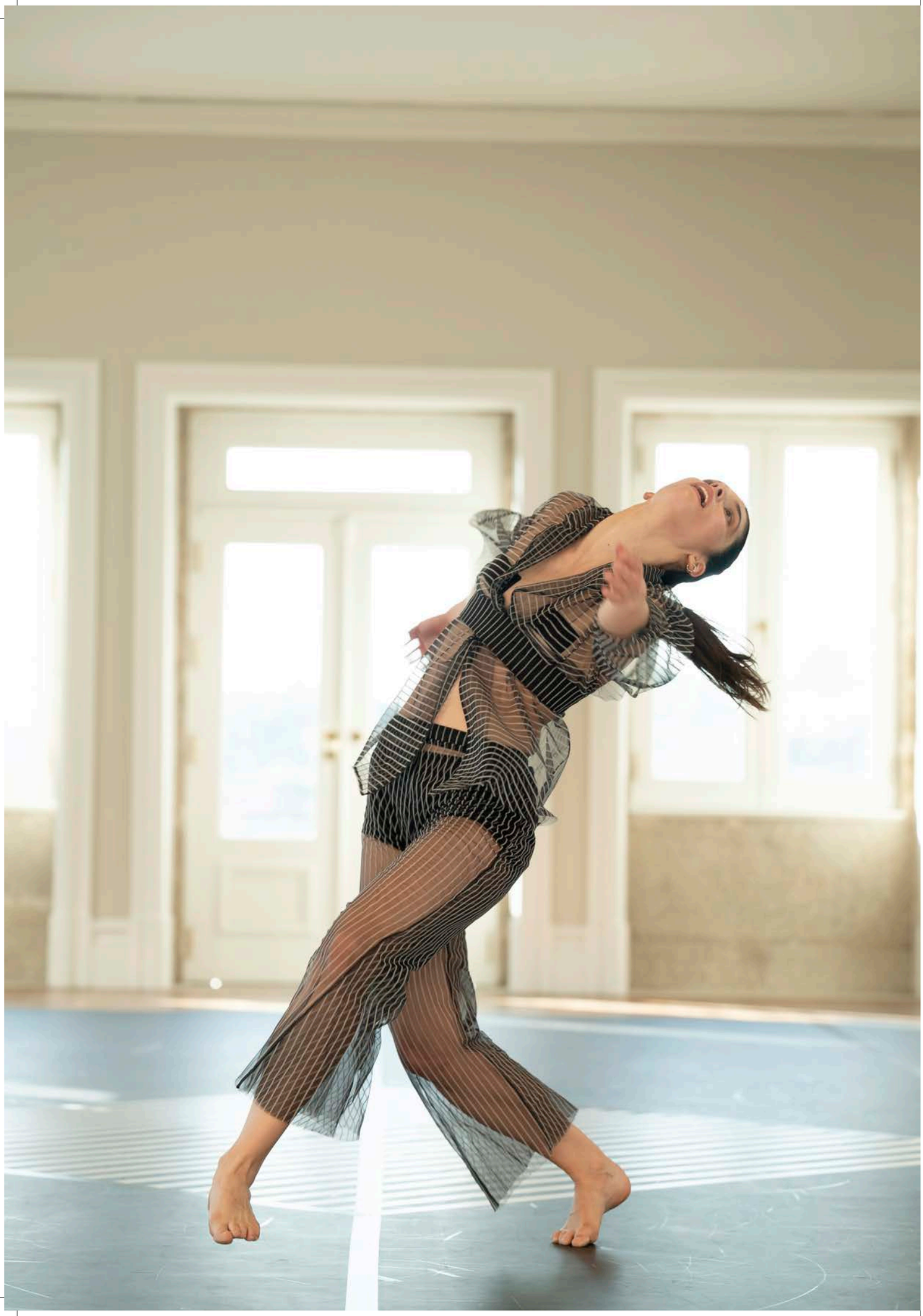


















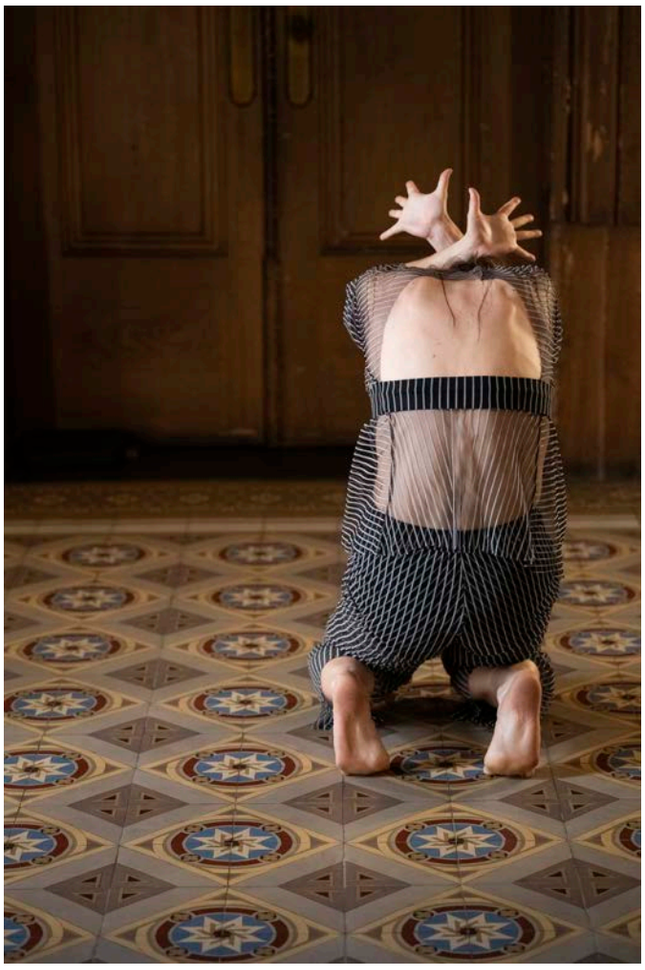


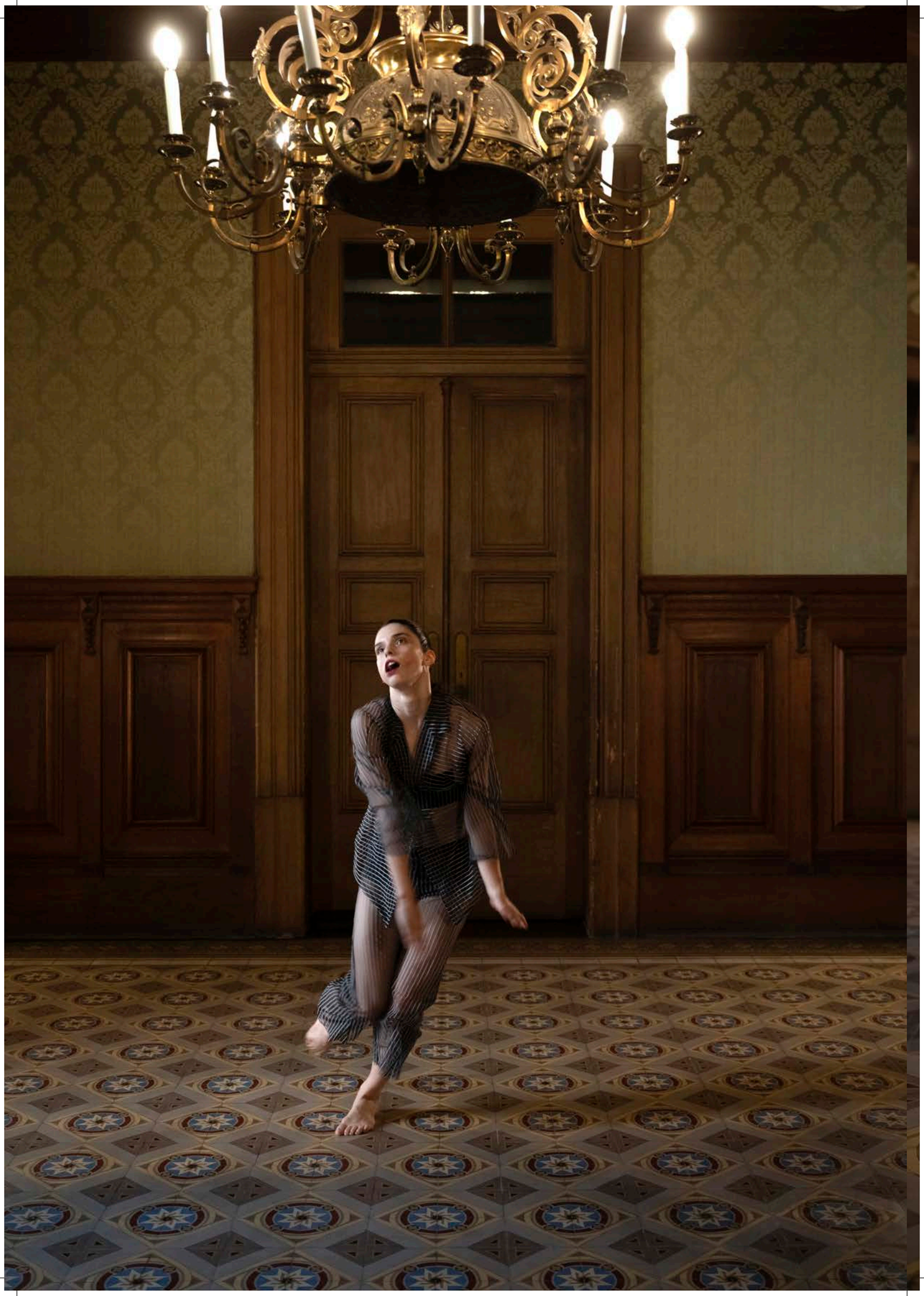


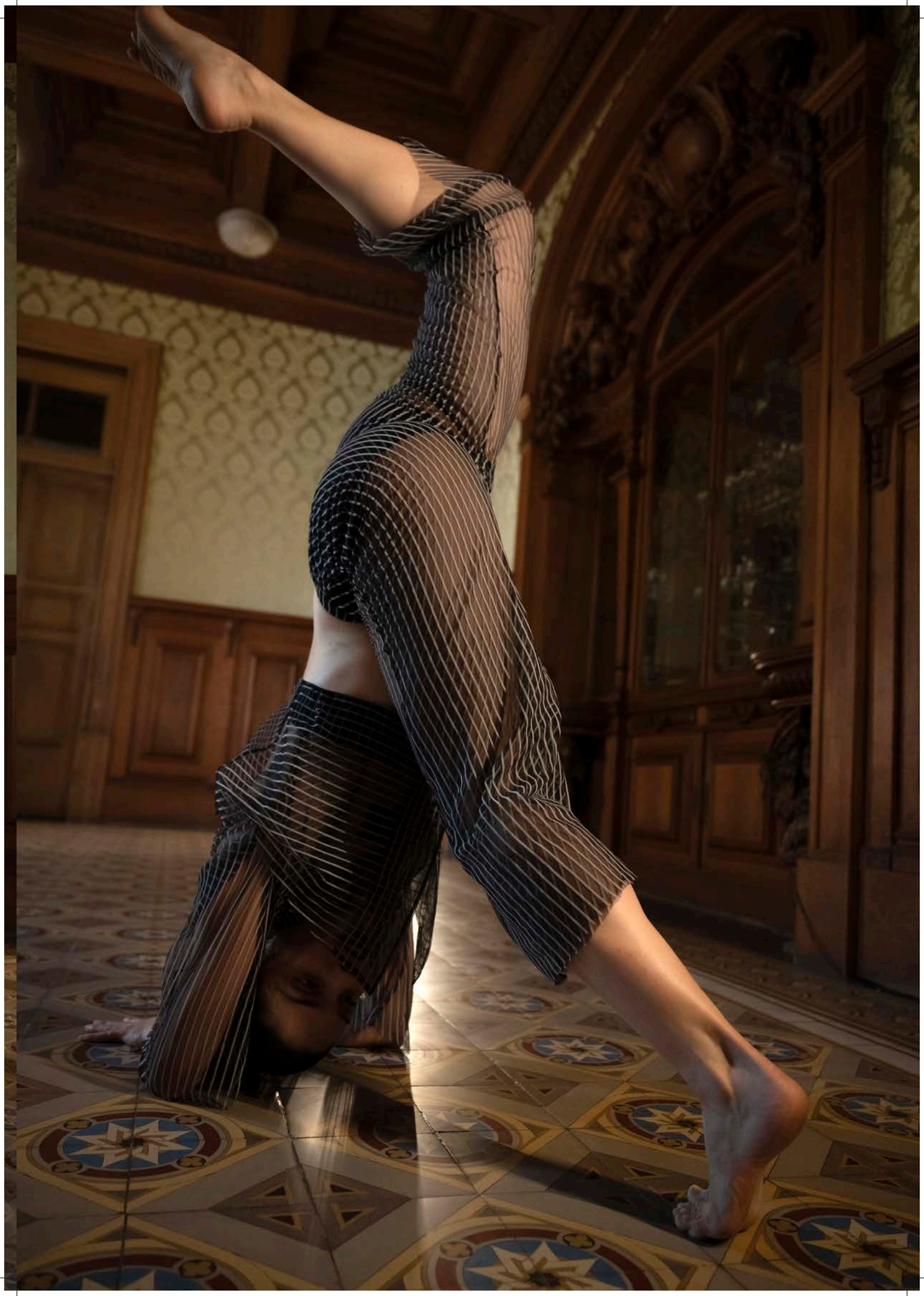




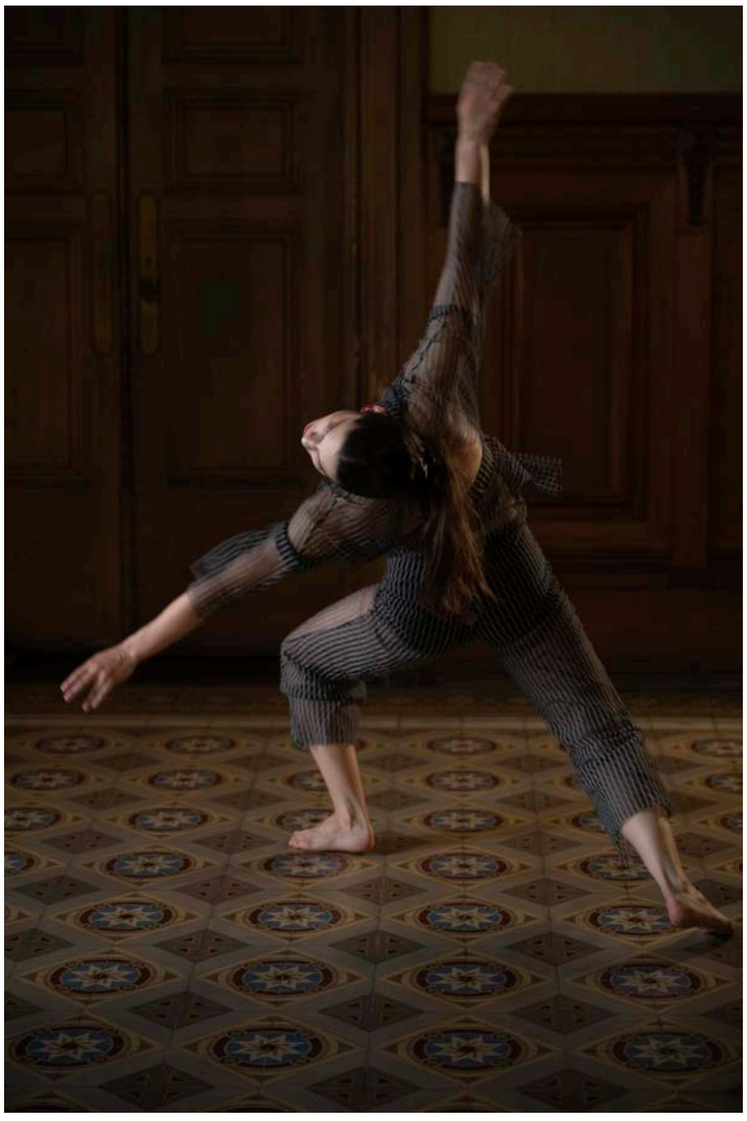


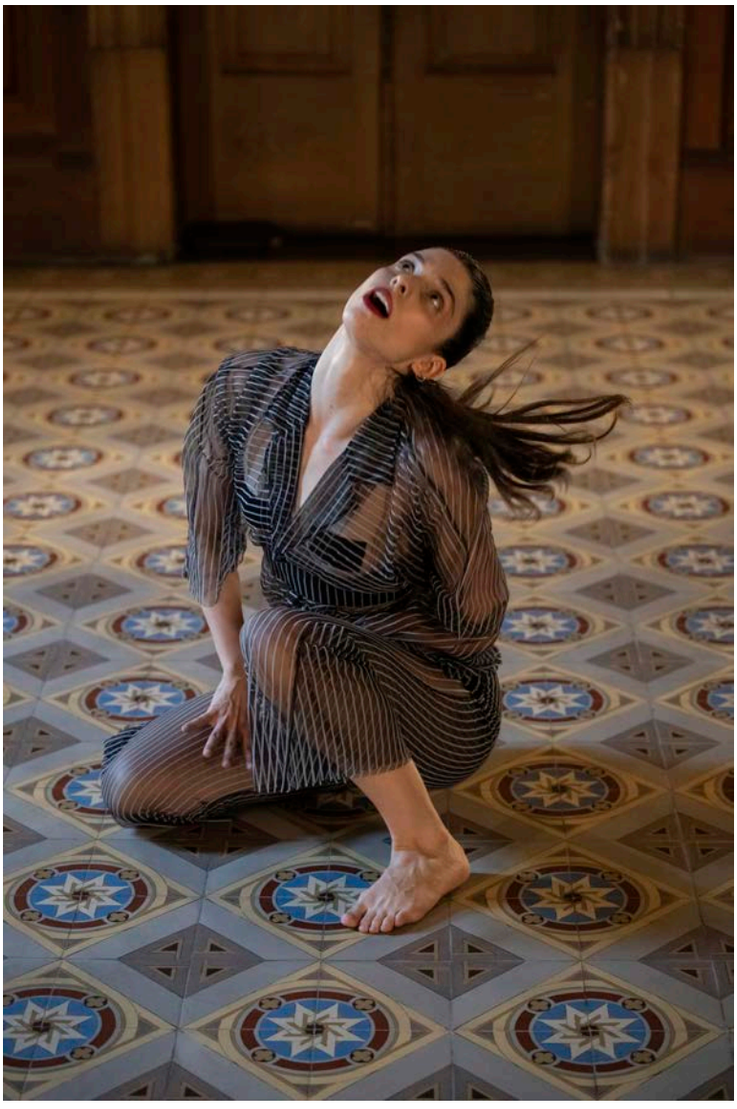


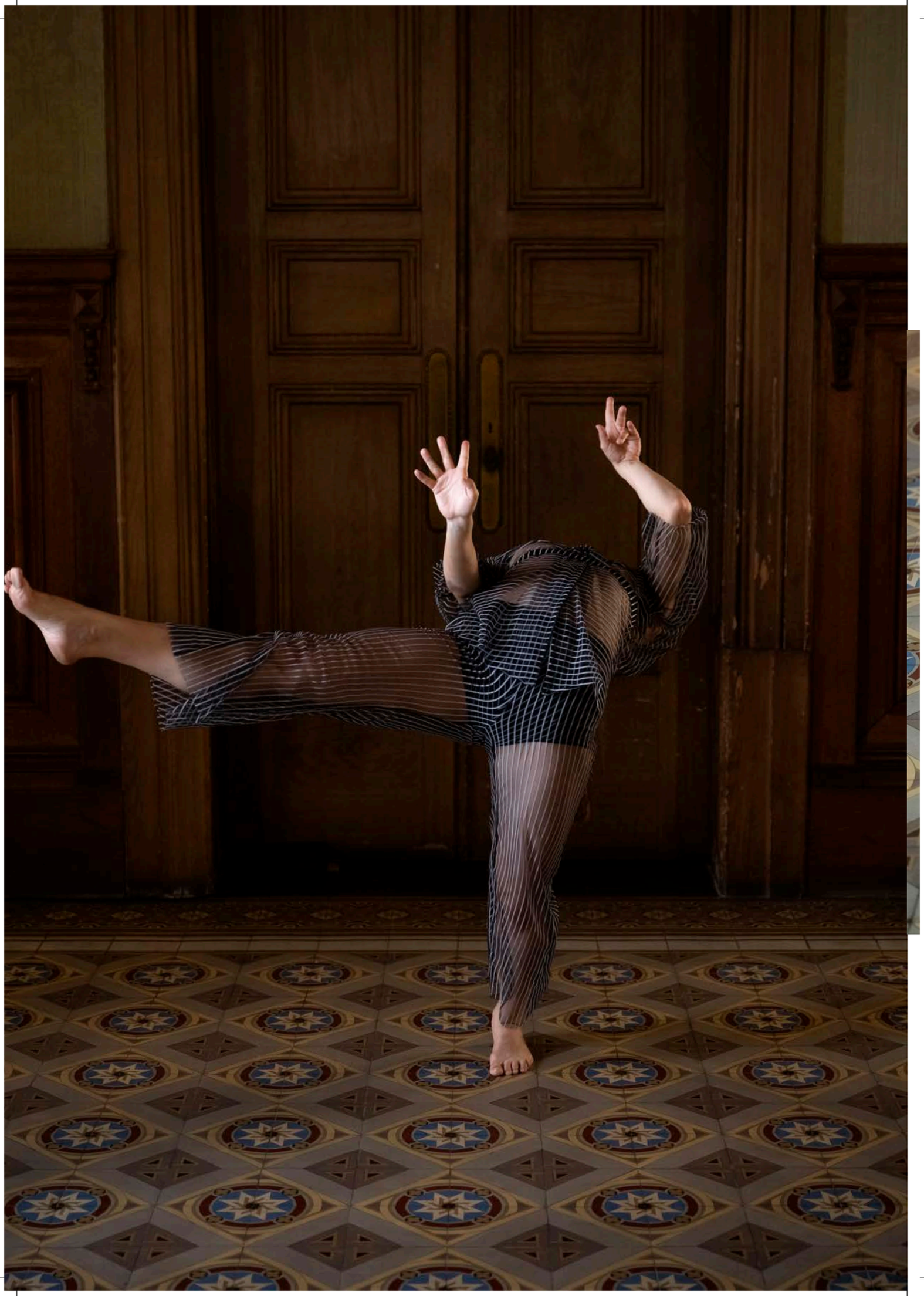


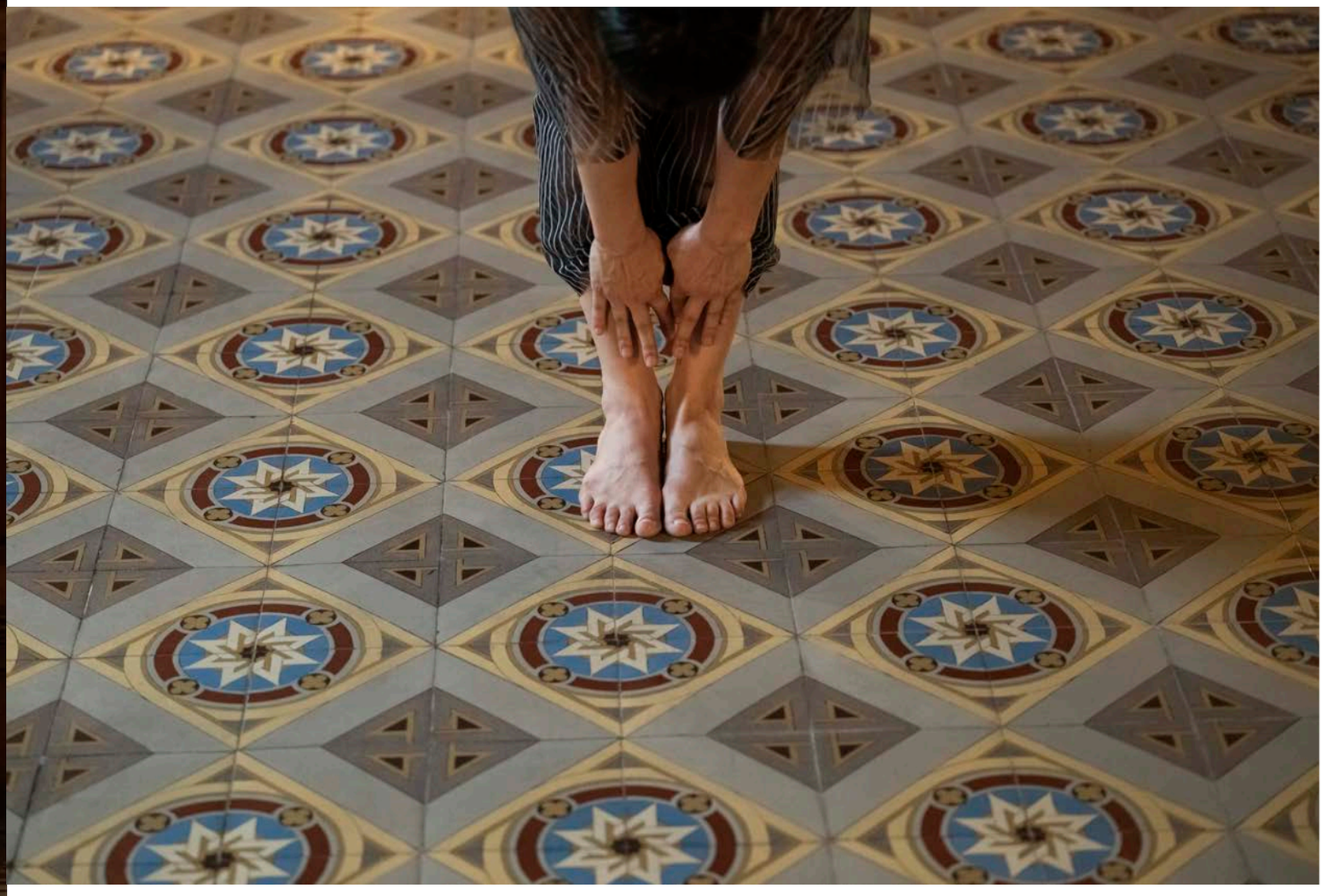


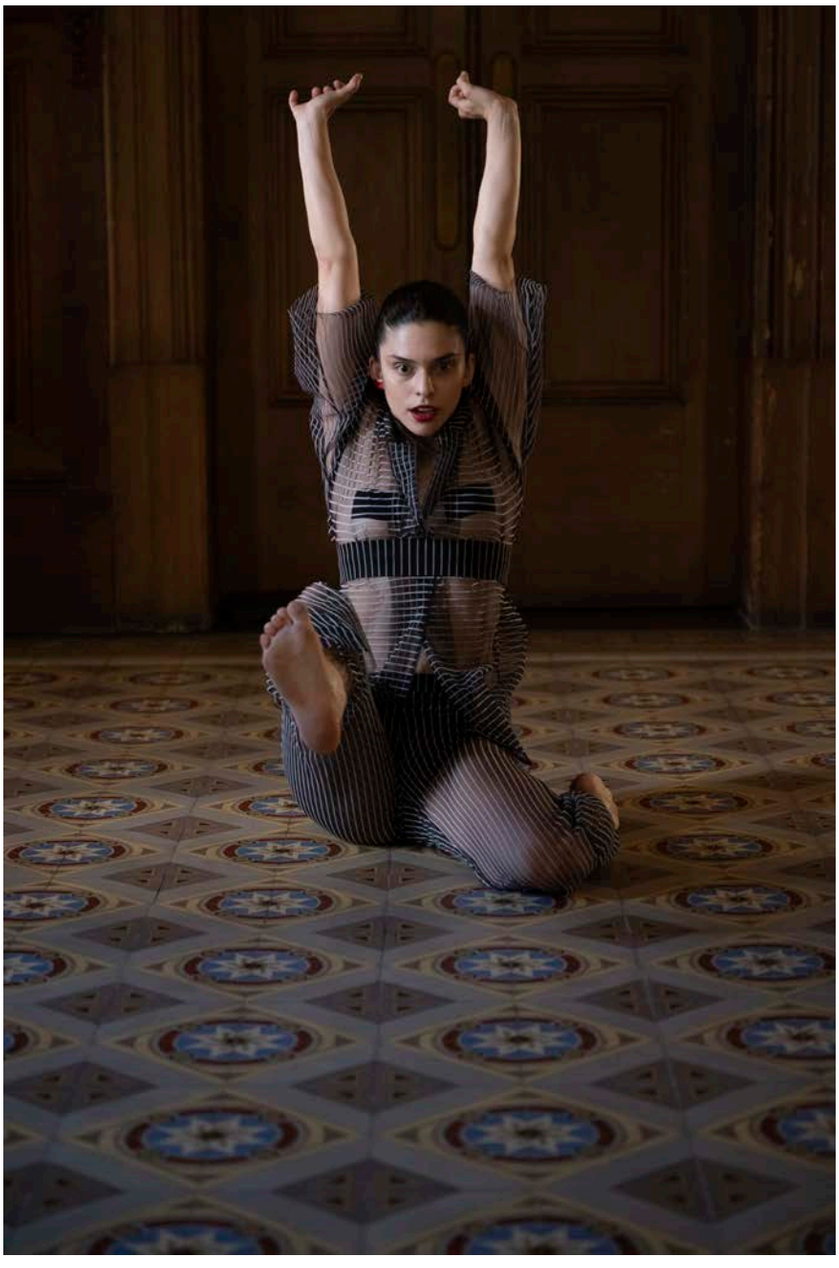


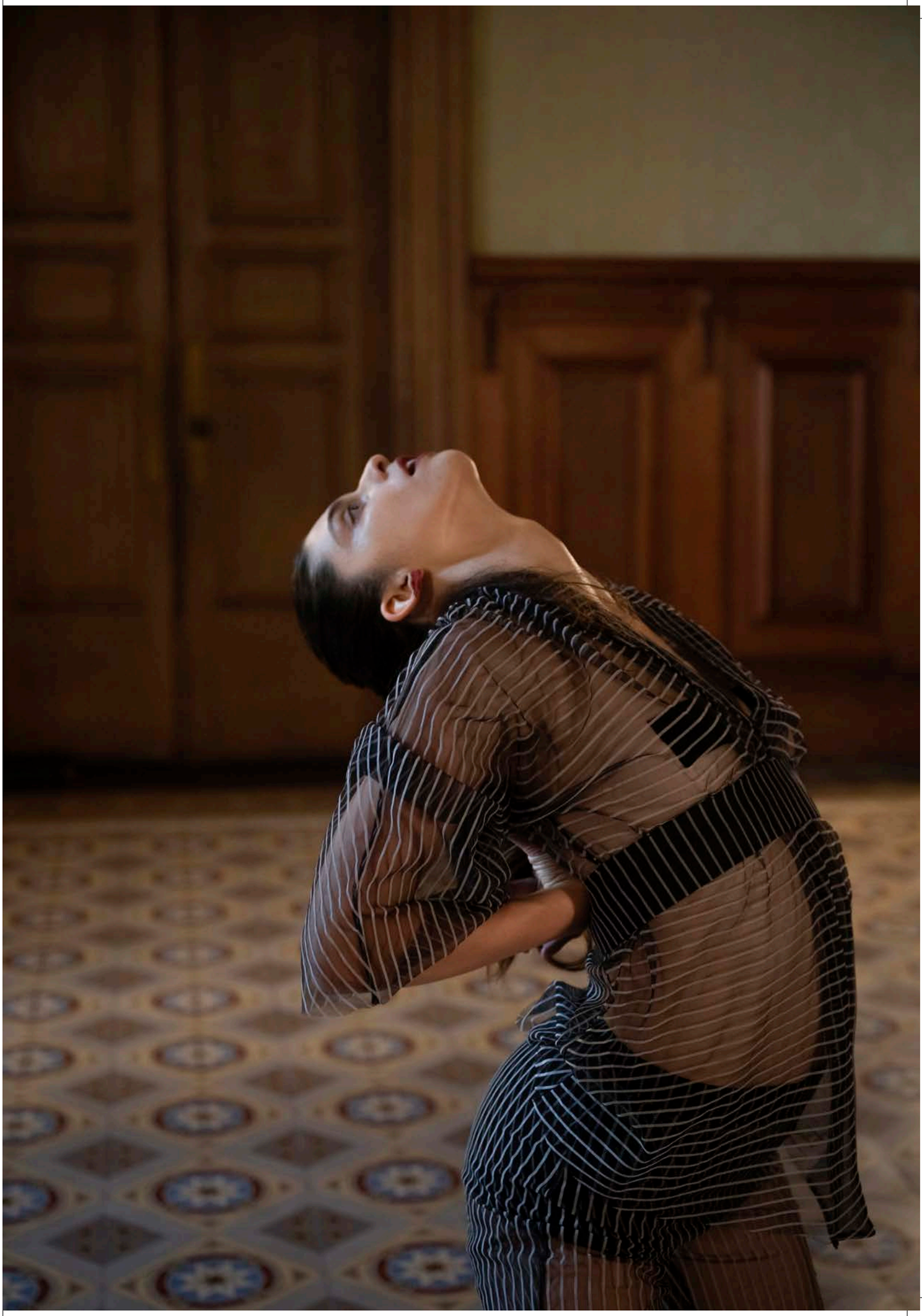






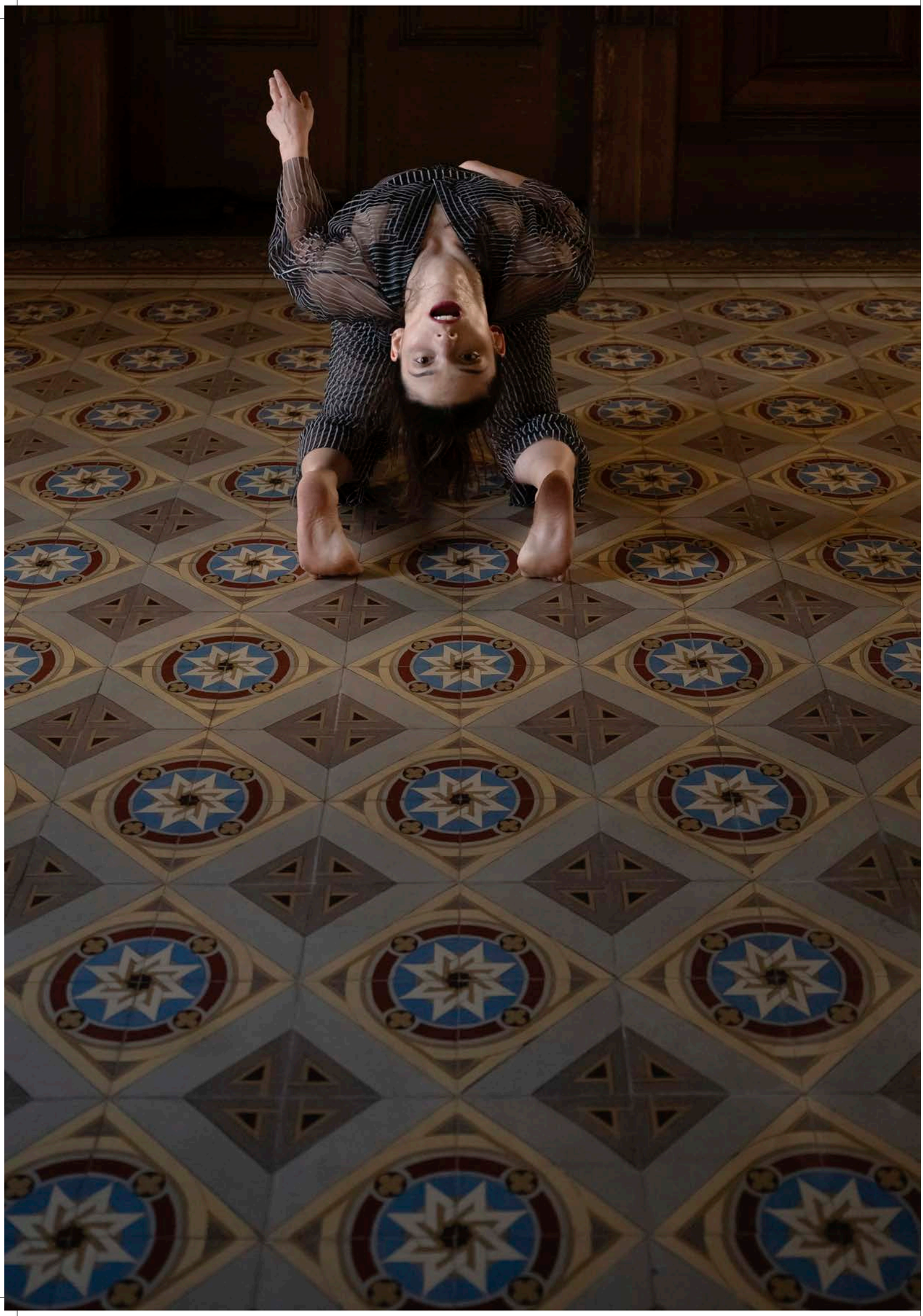


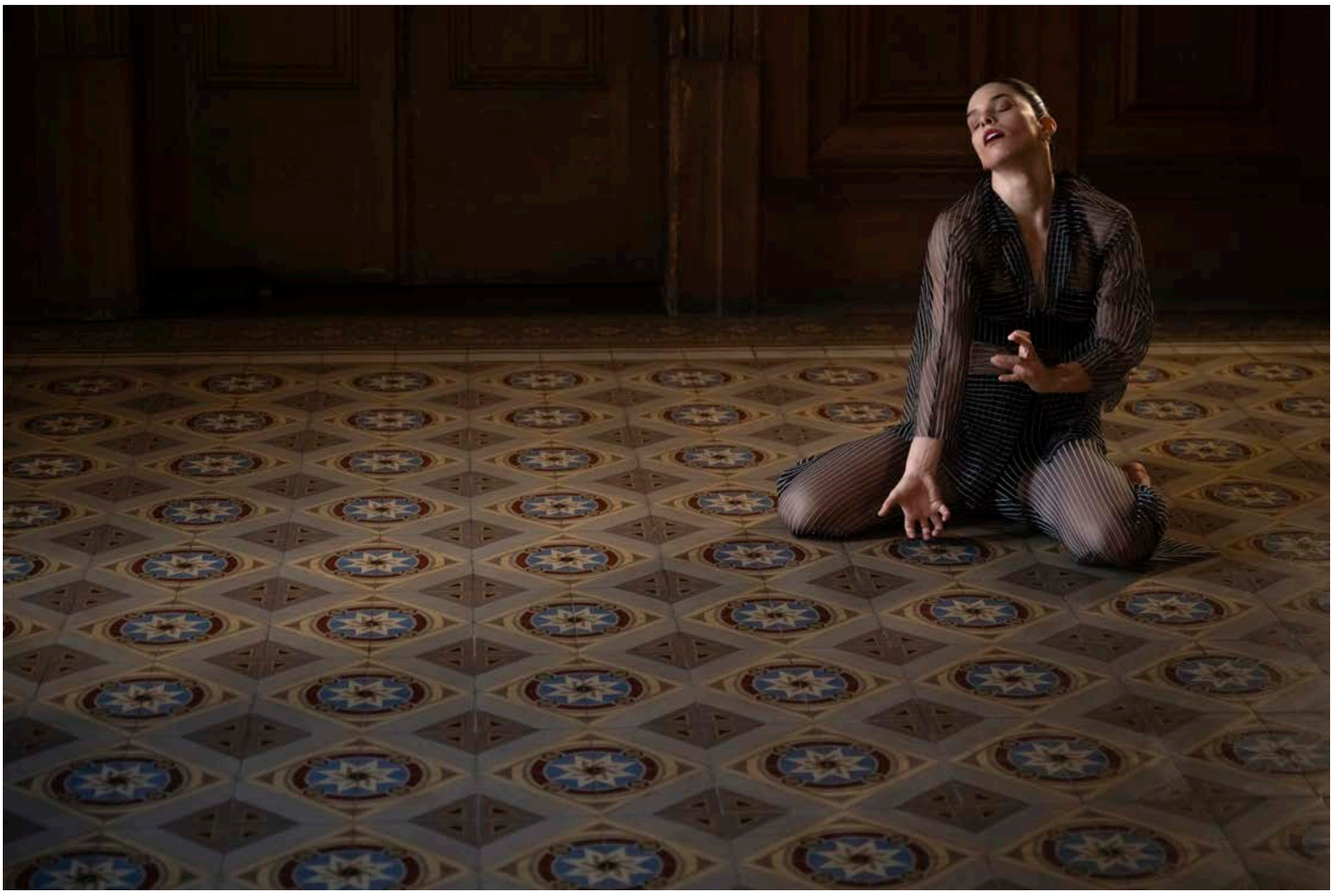




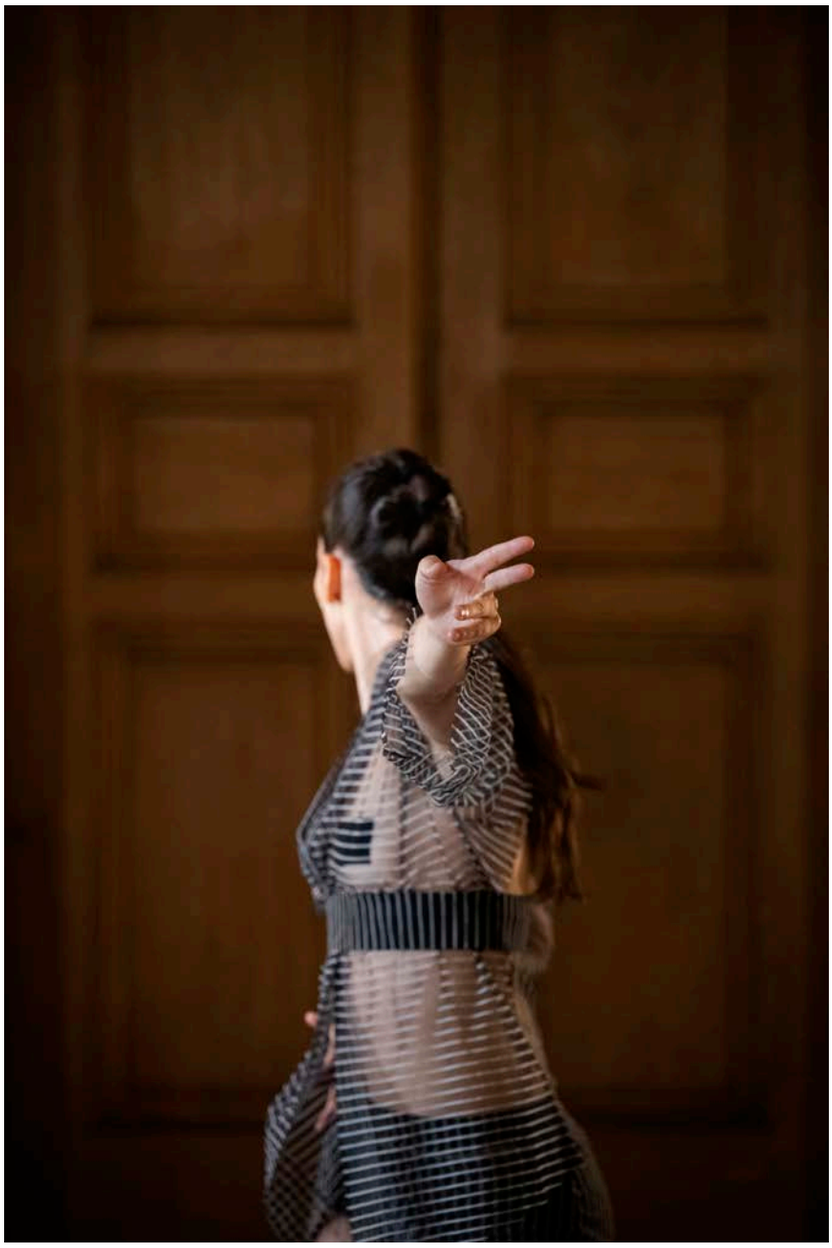










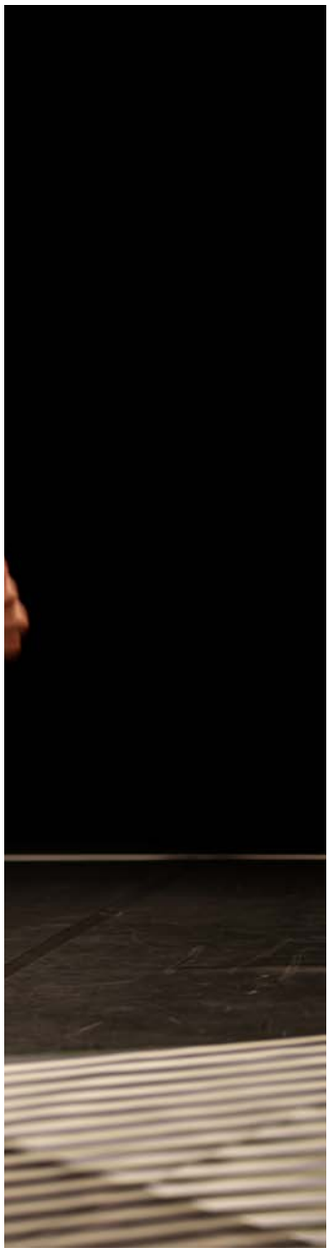


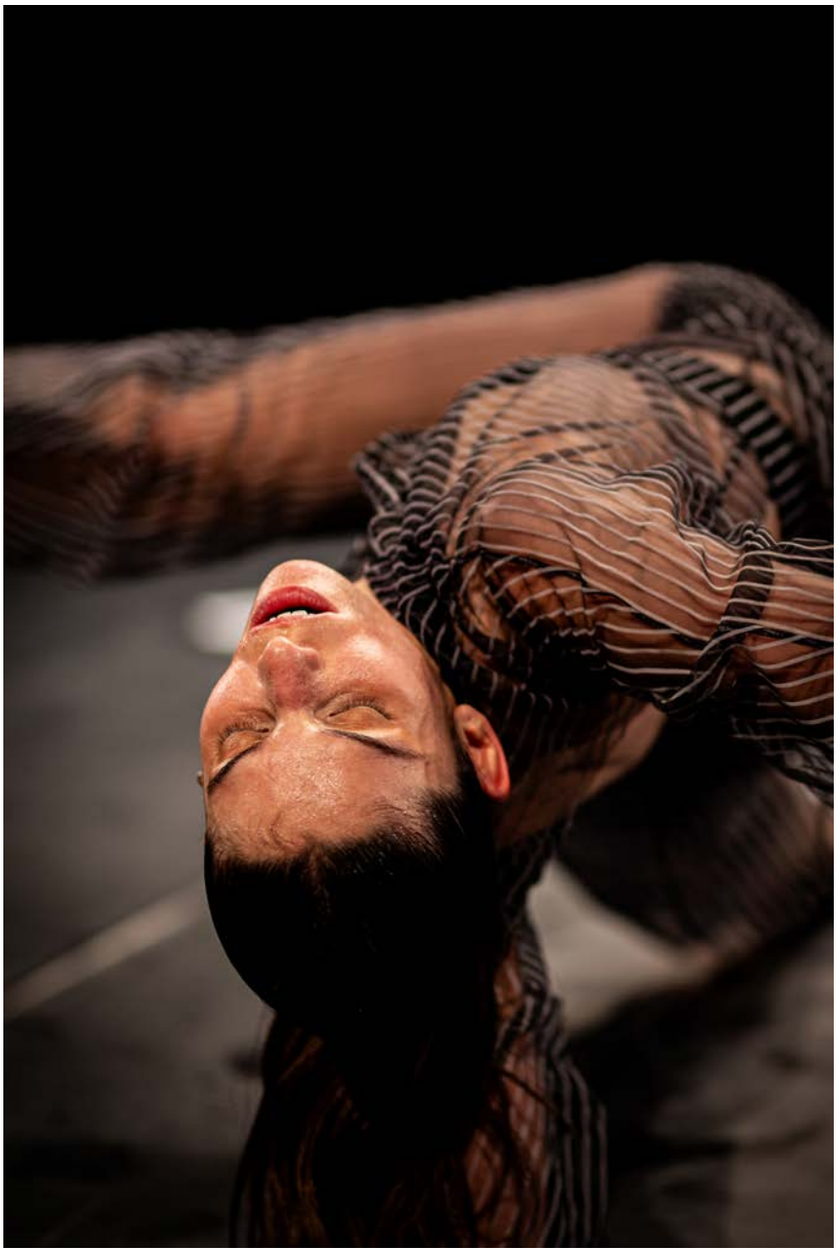
Carlos Gomes

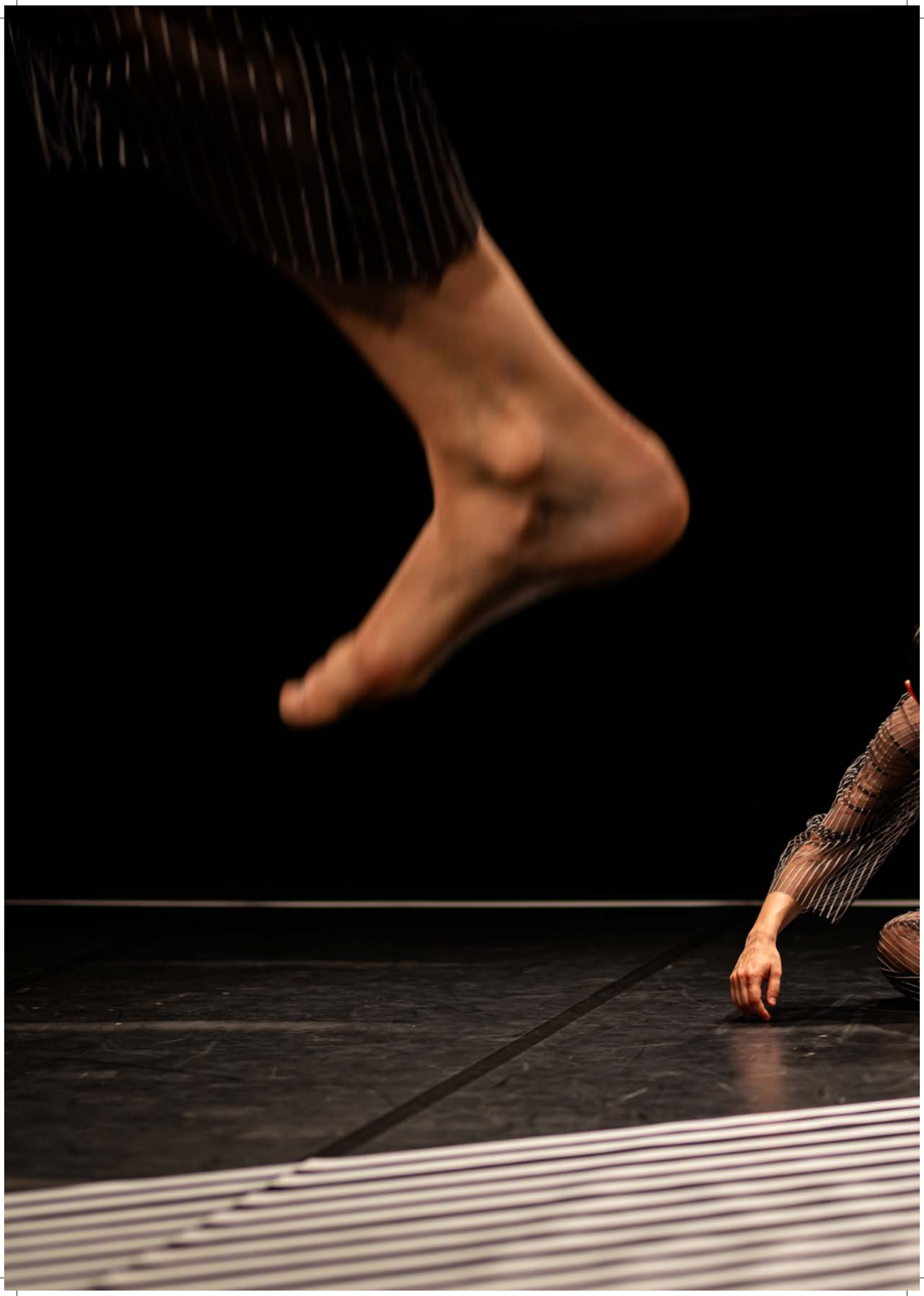
NUISIS2025 publicacao final V2.indd 330 13/04/26 15:25

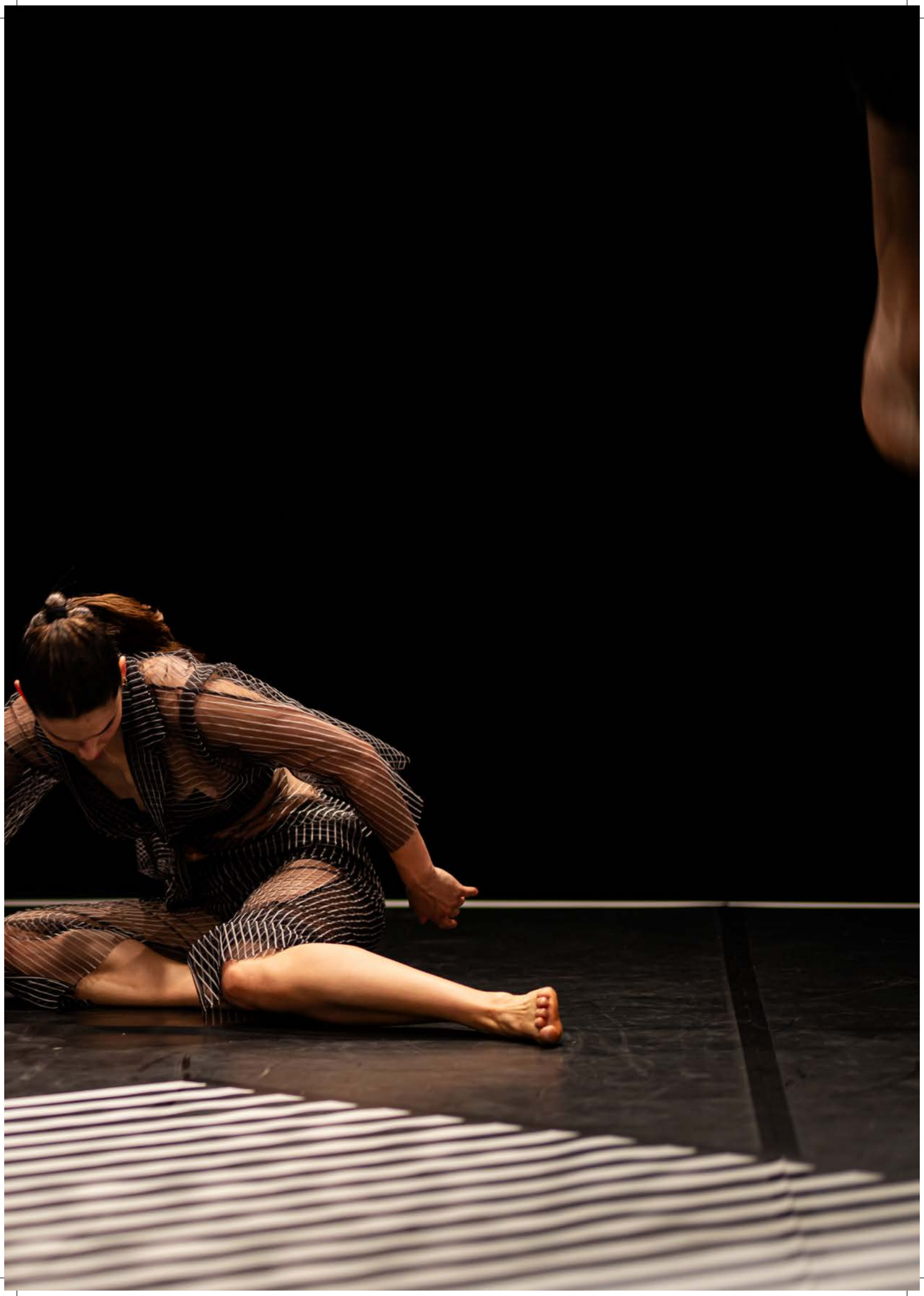


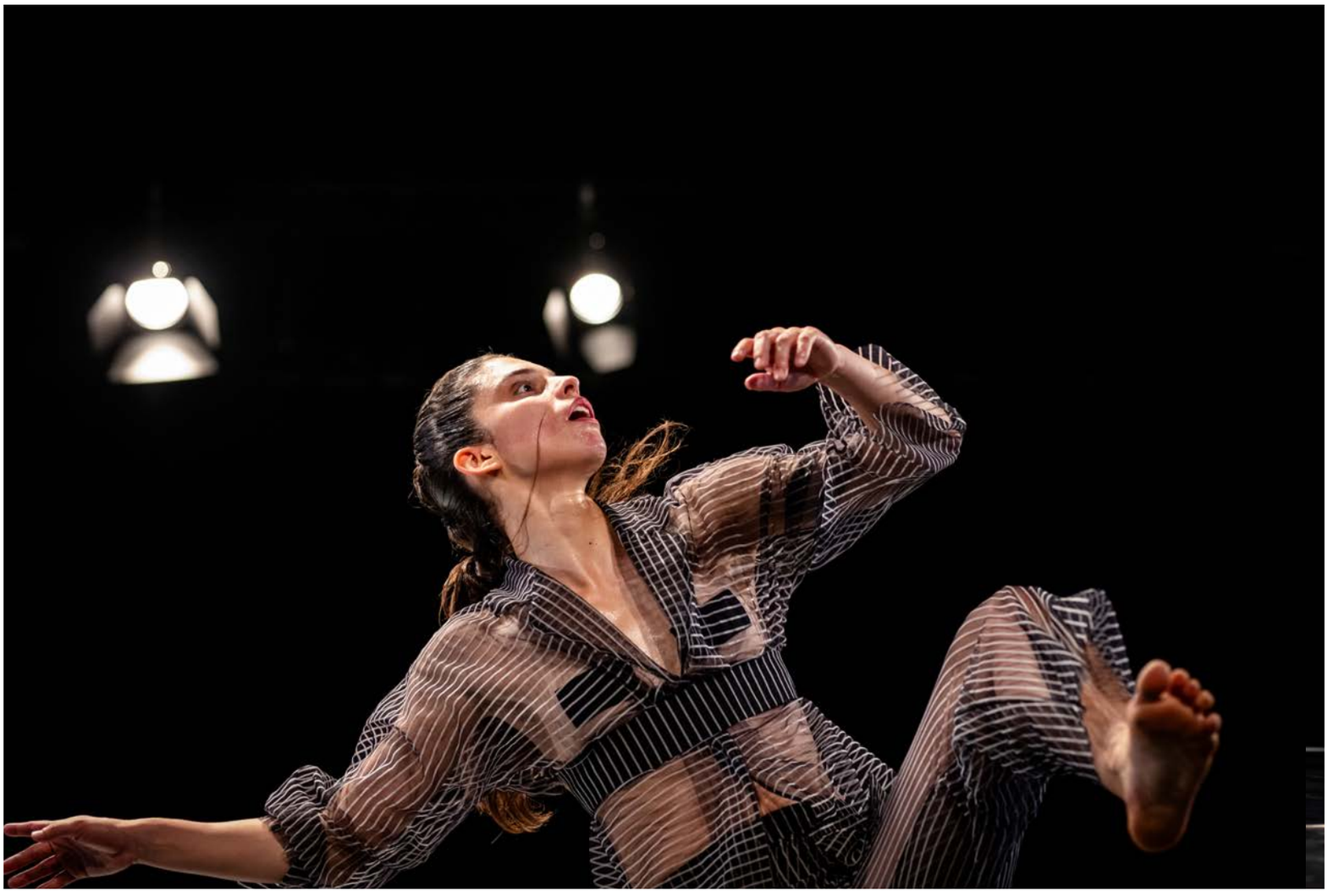












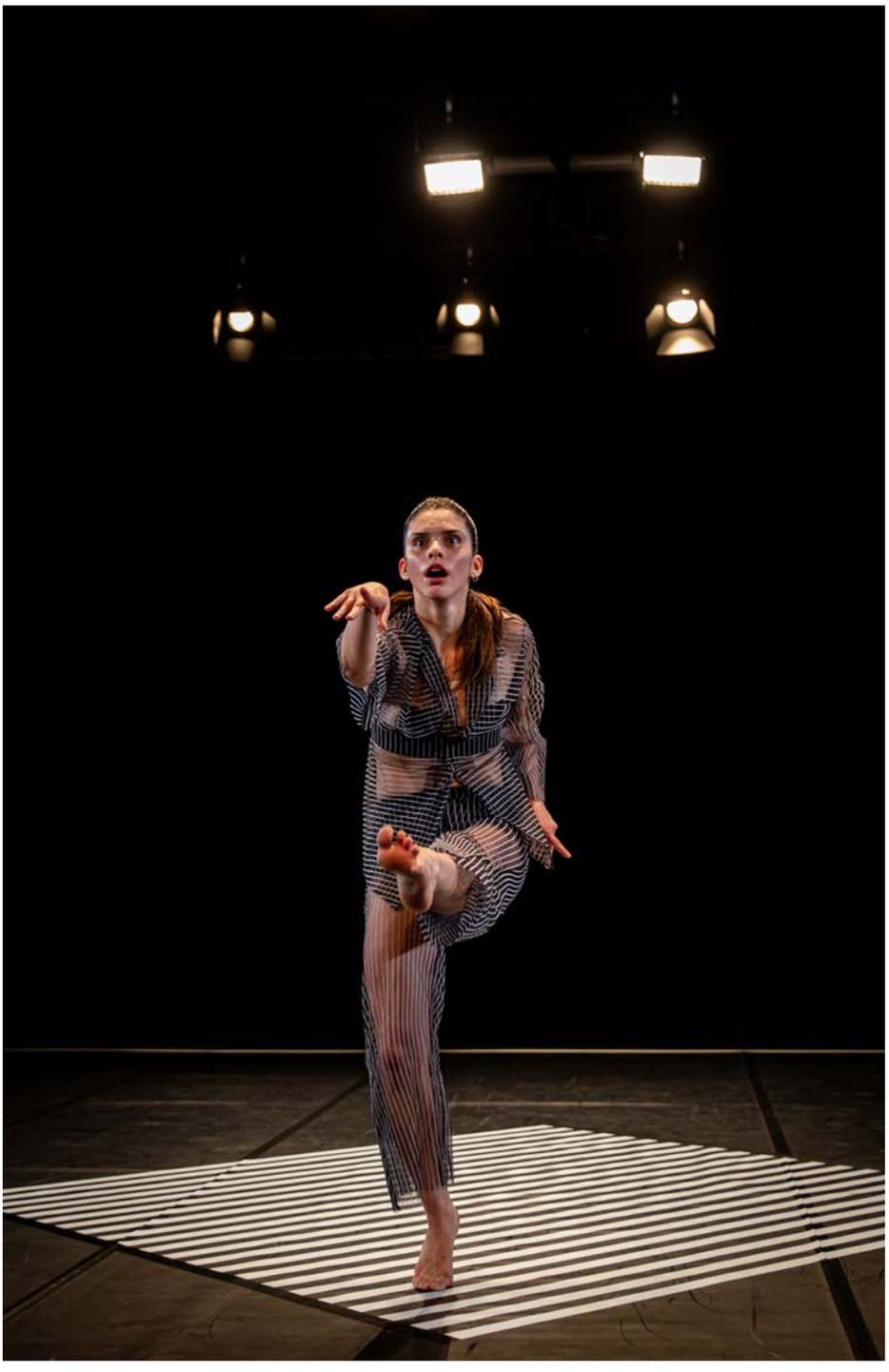




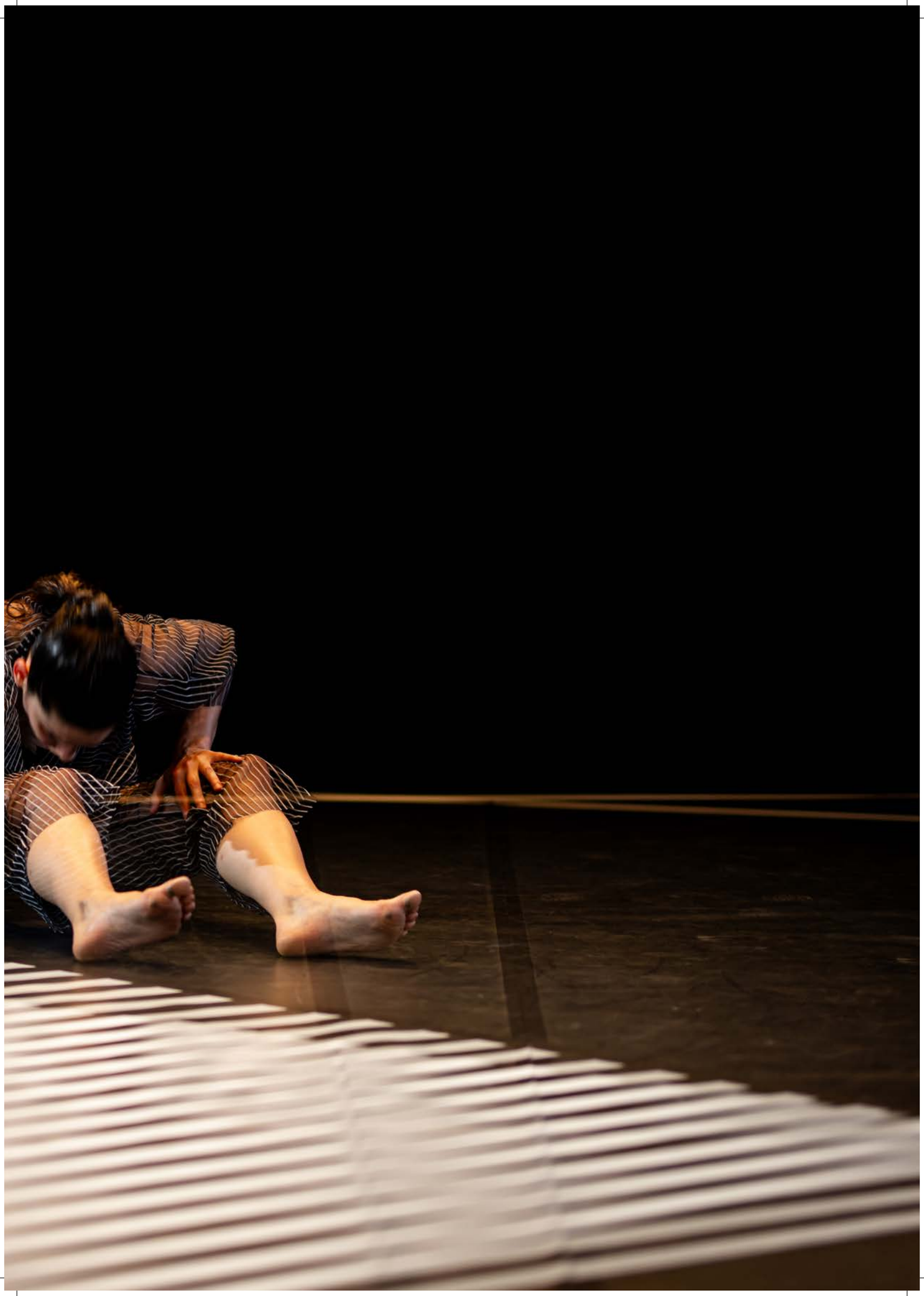




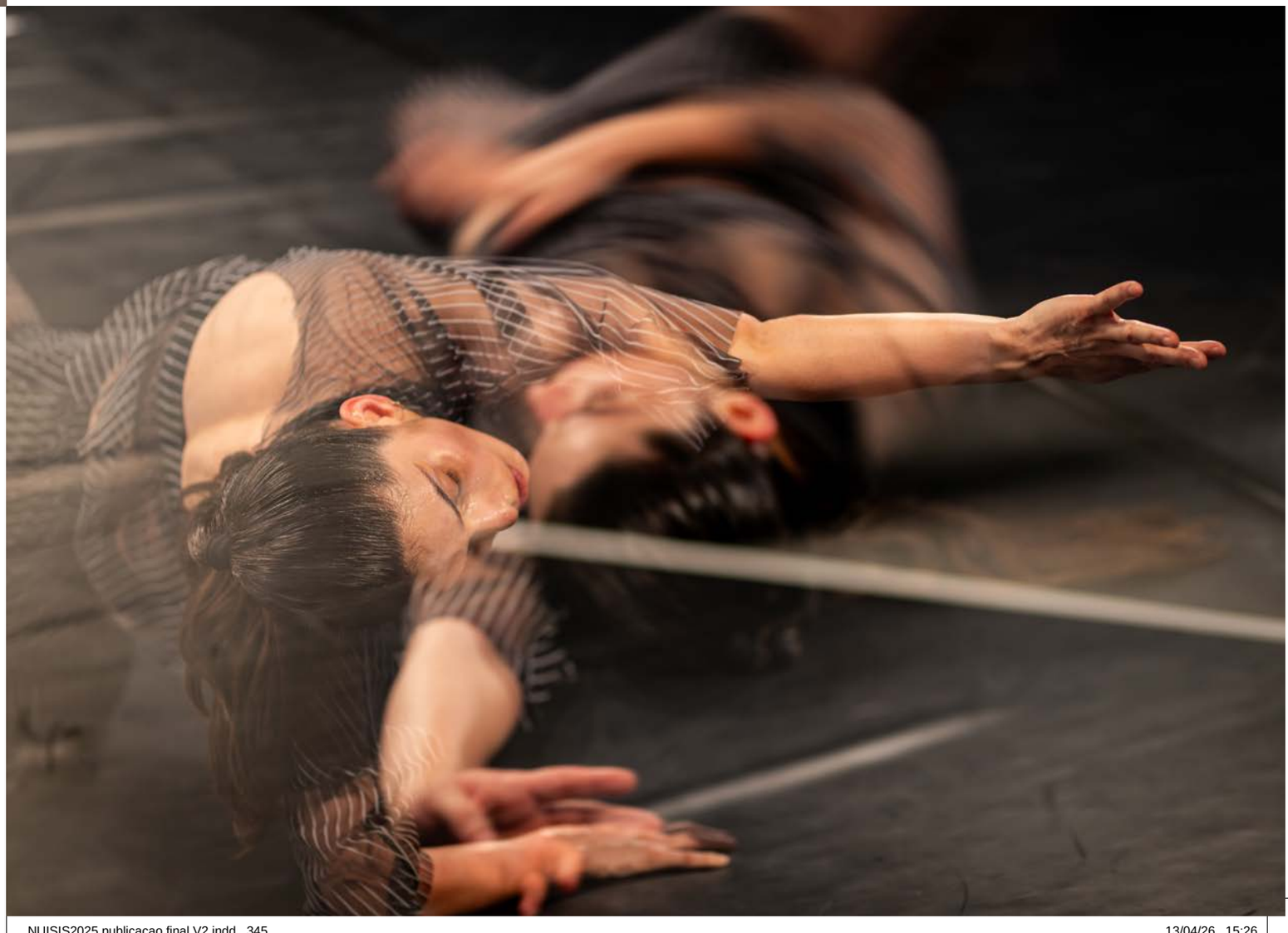






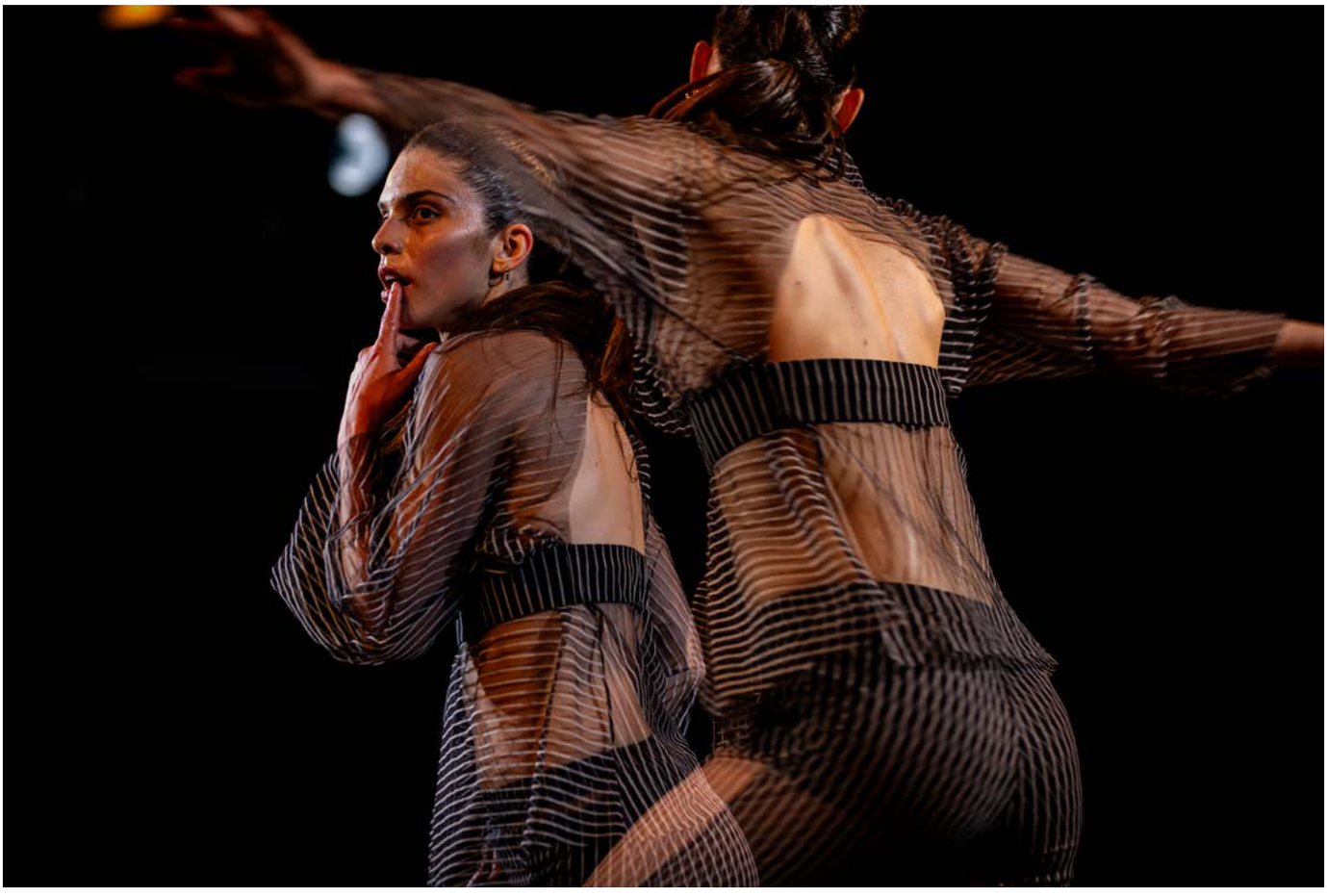


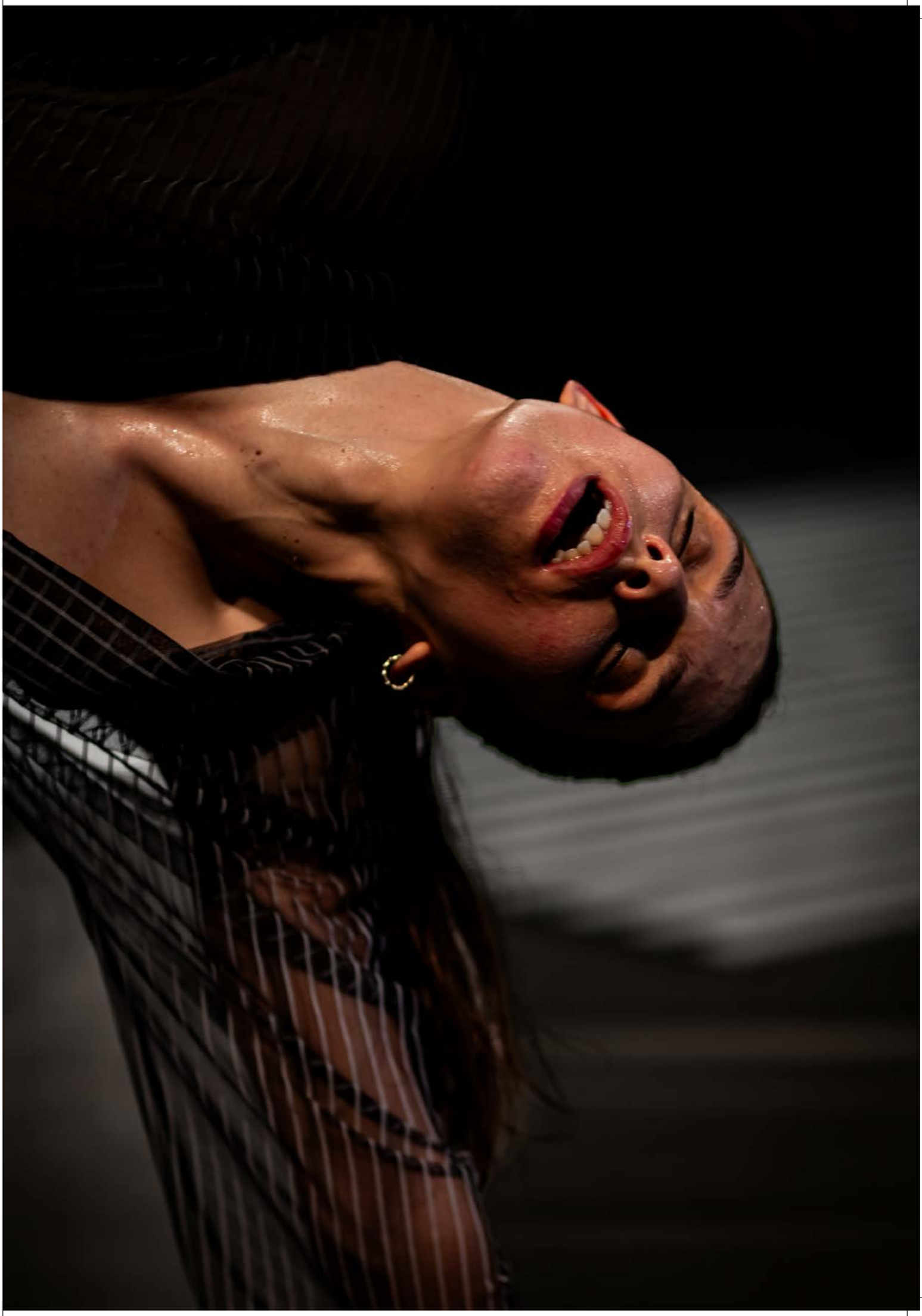


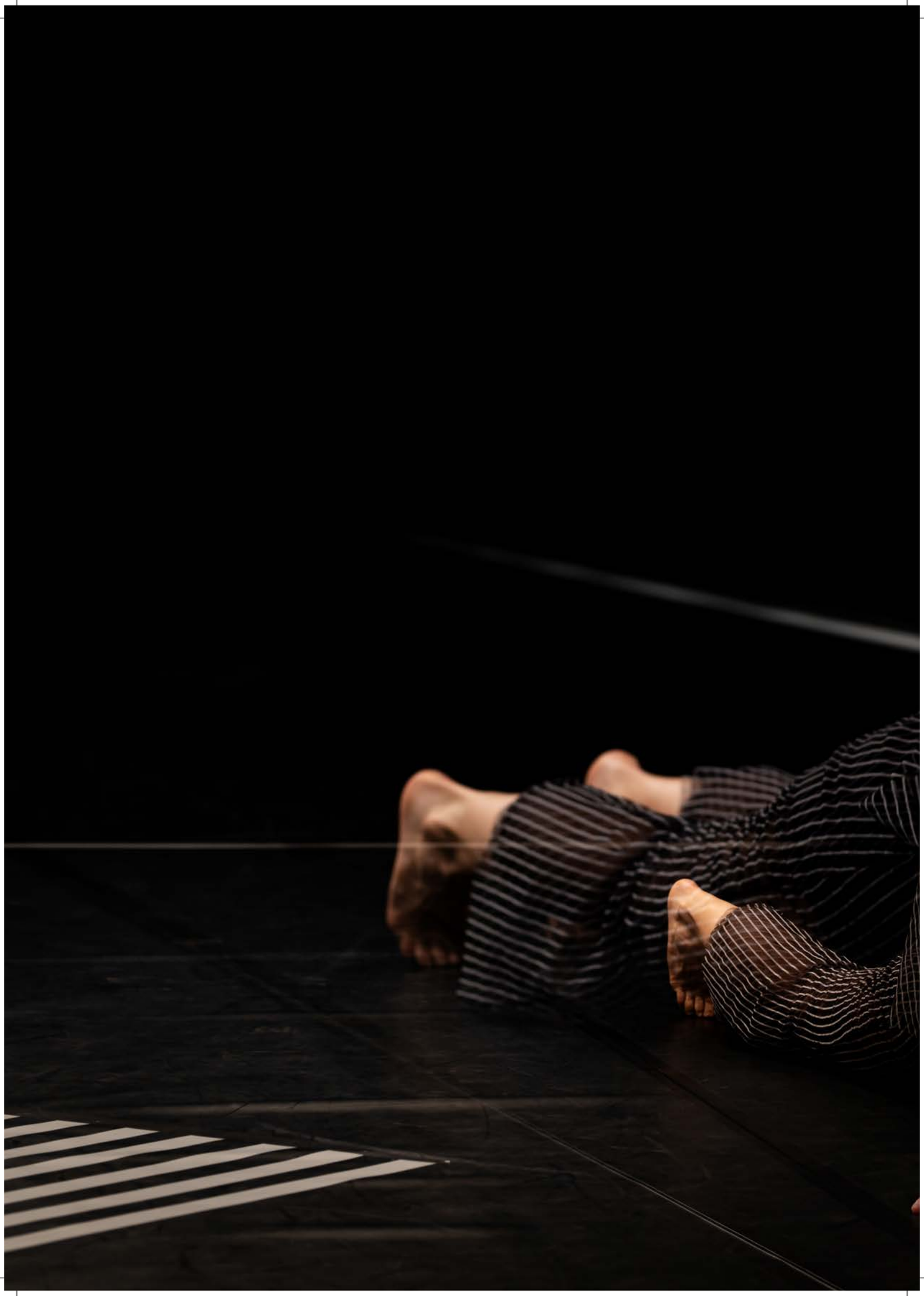










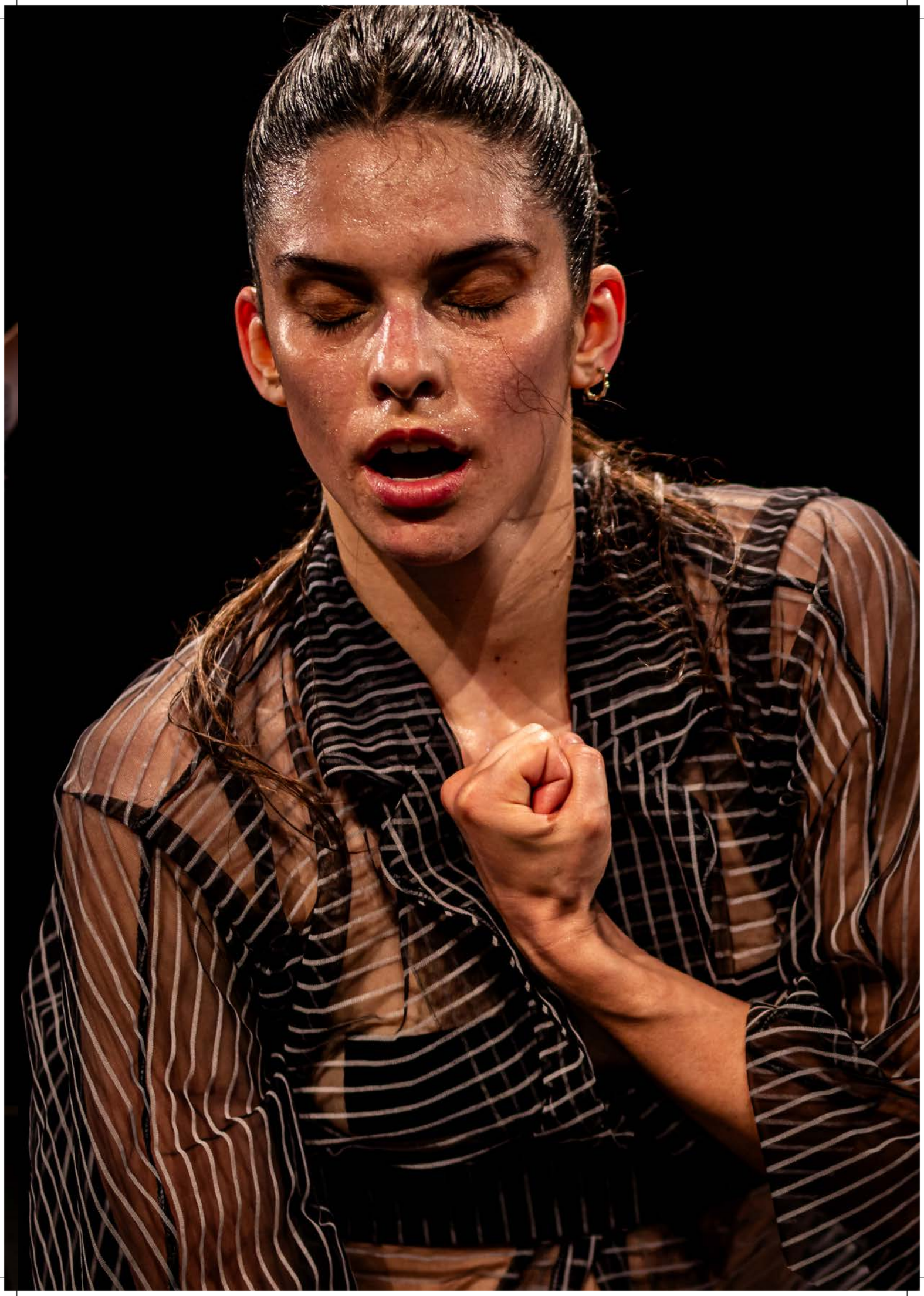
















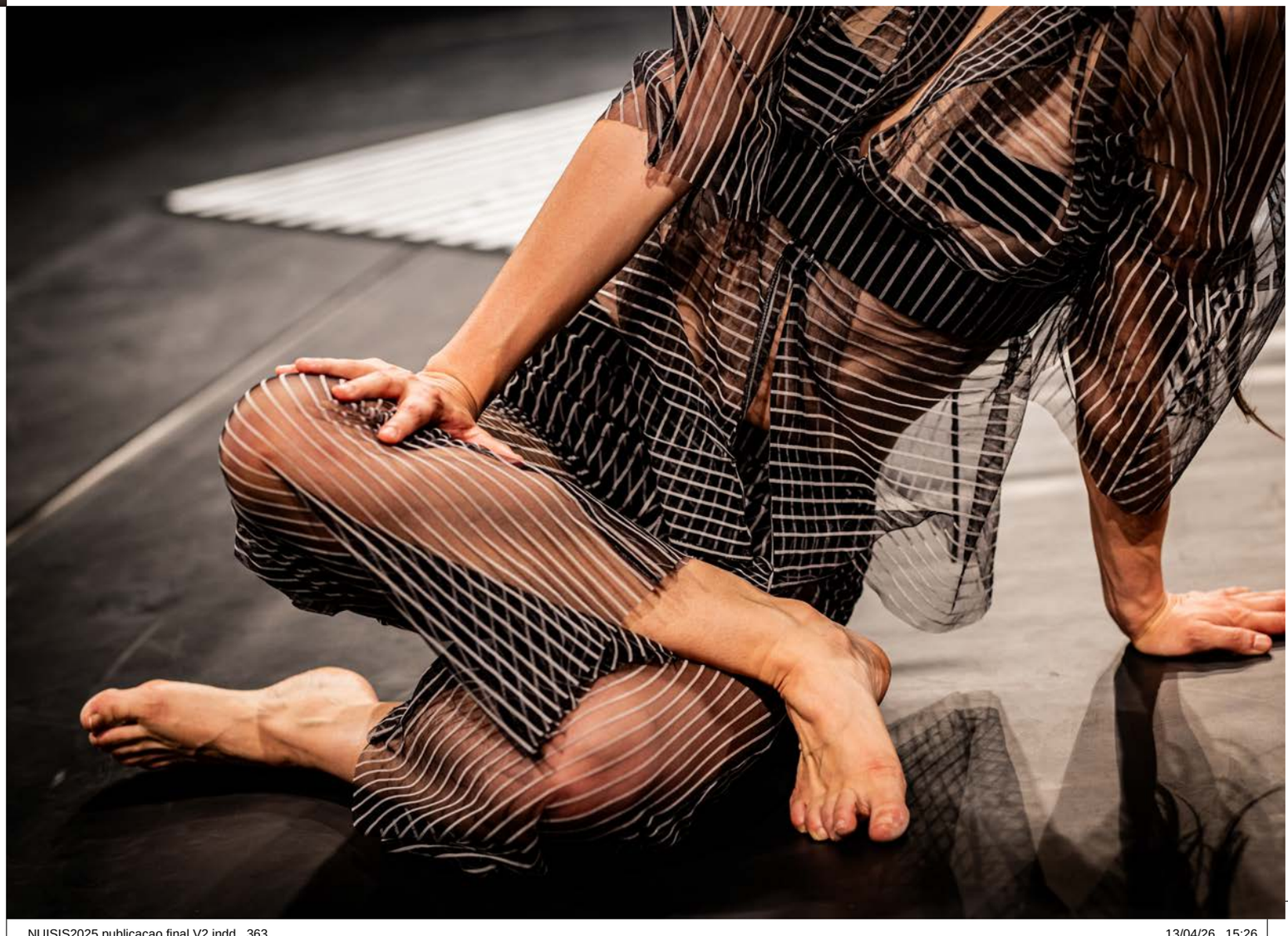


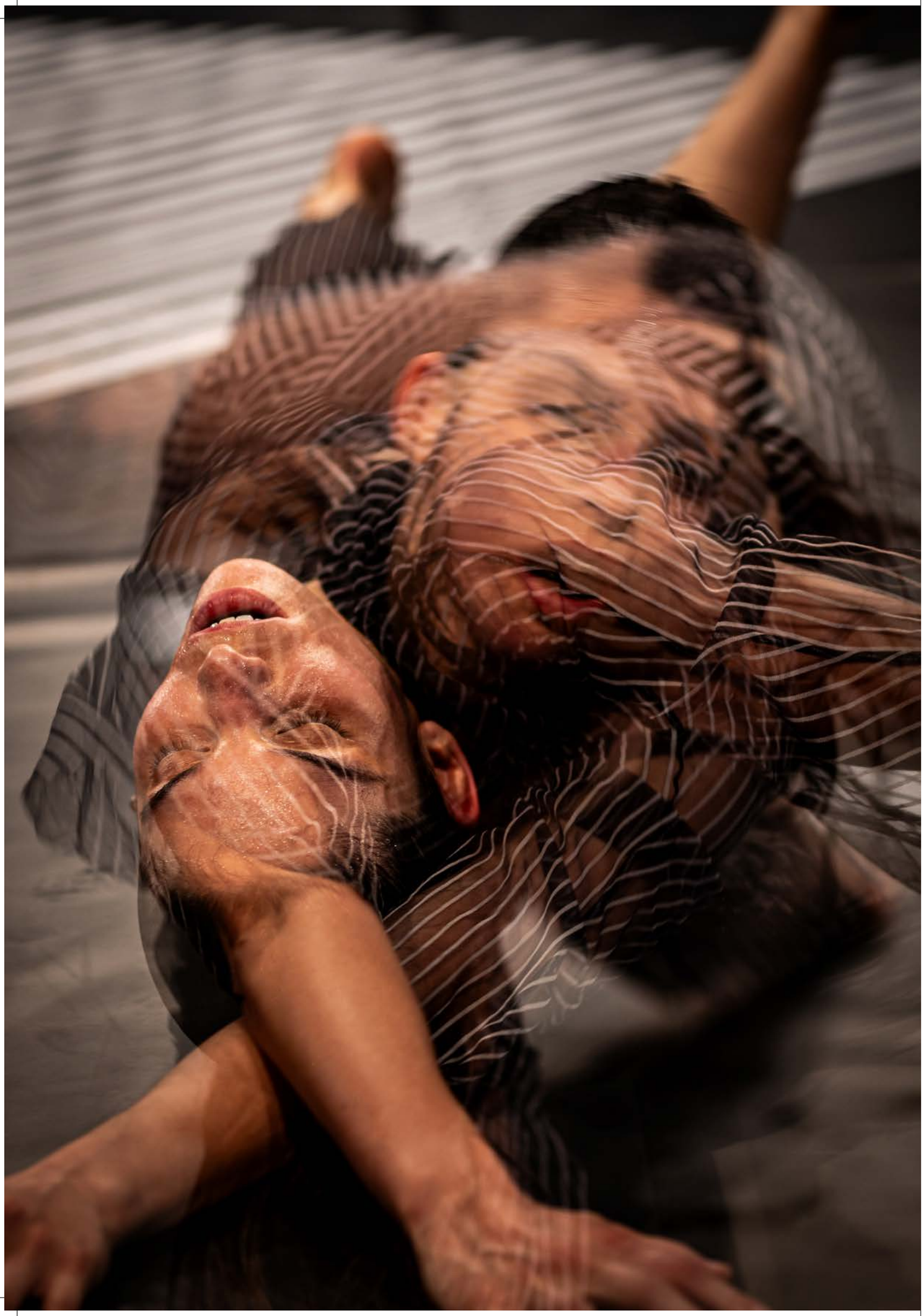








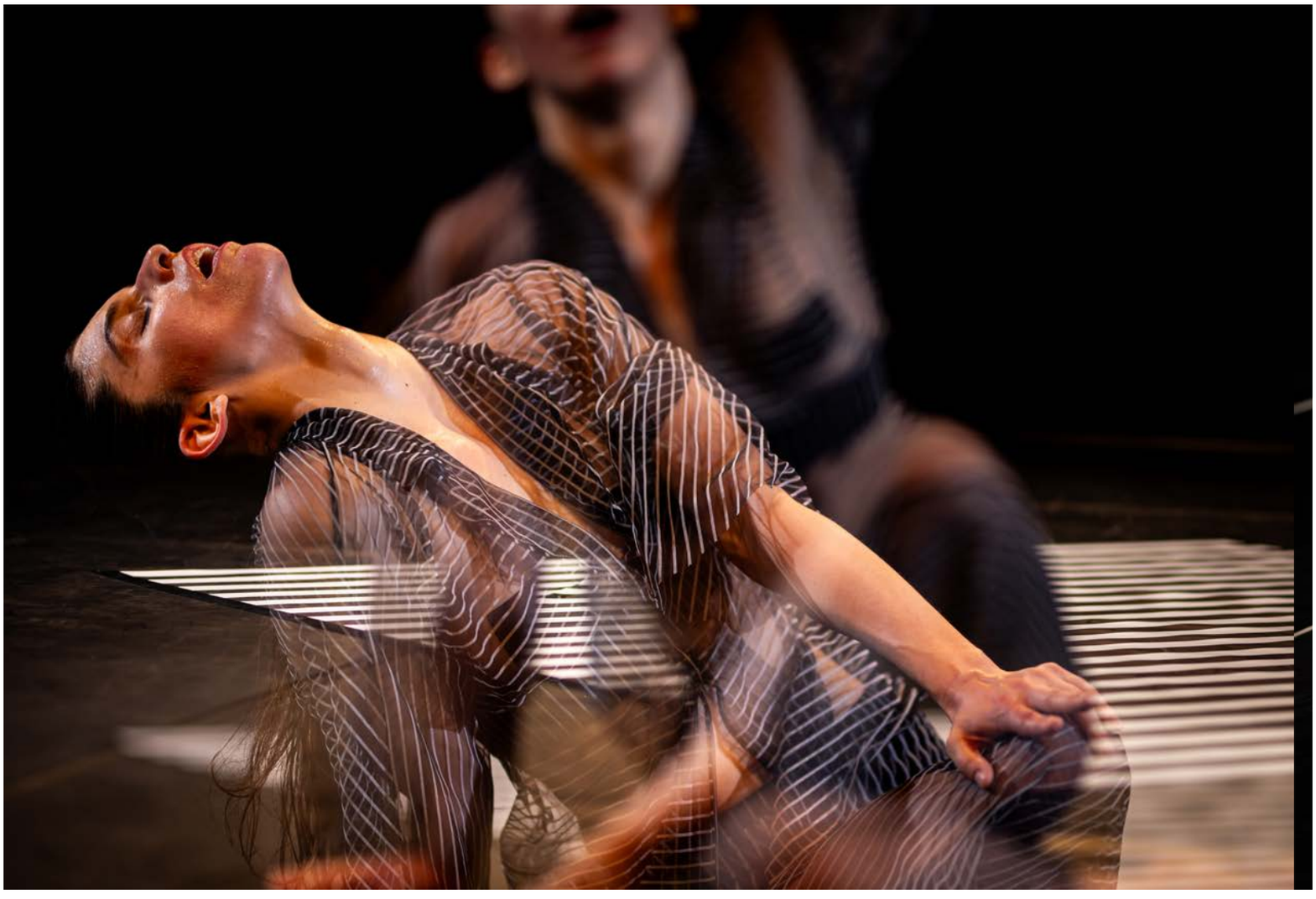












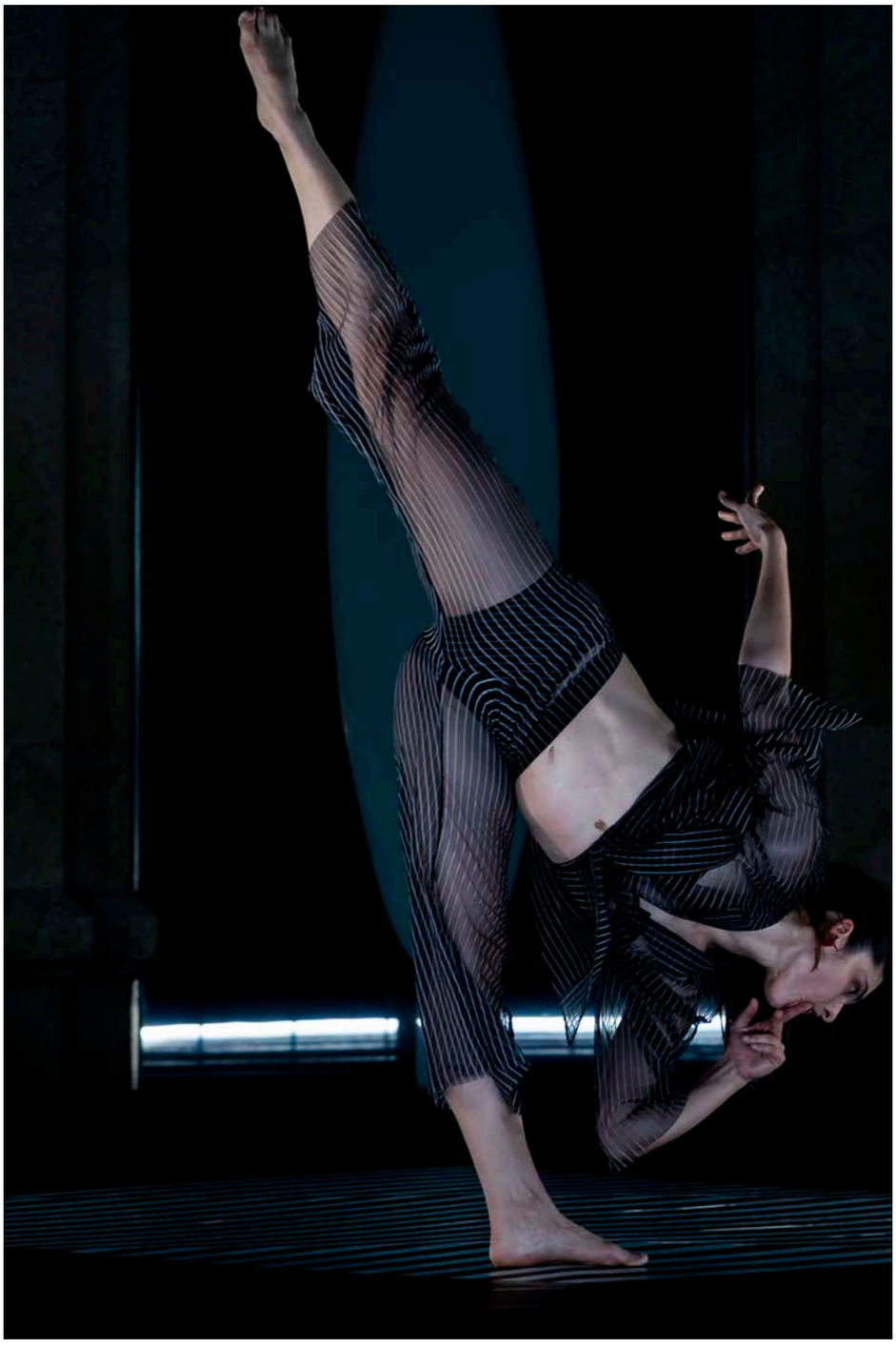


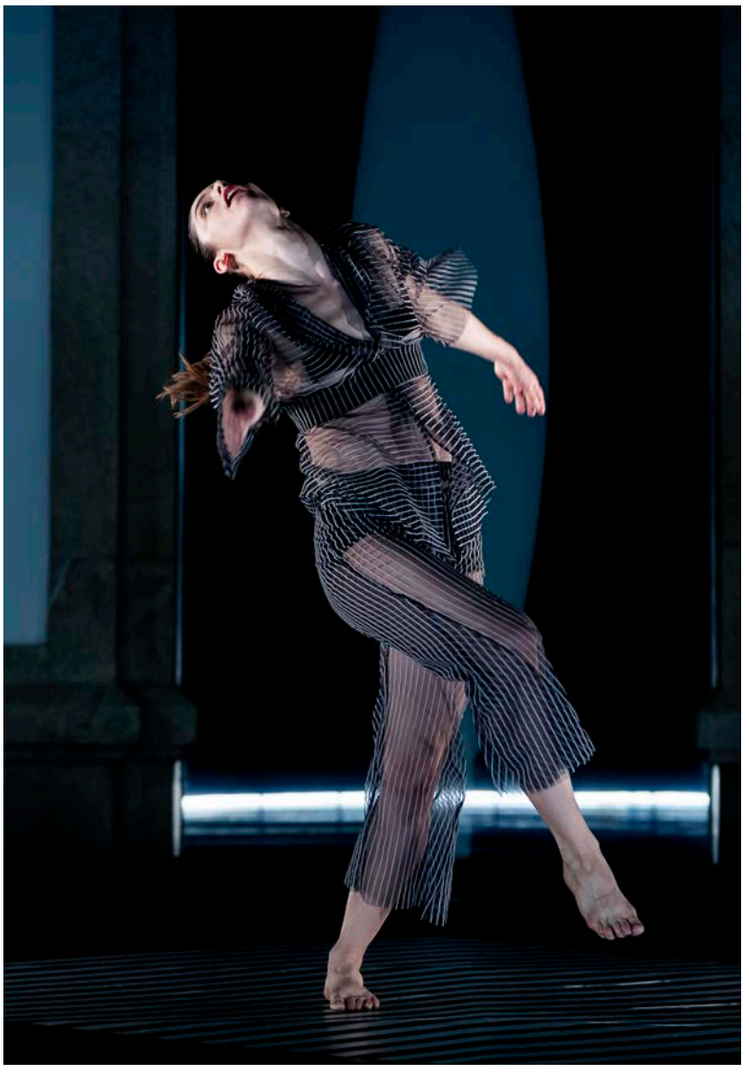
Alípio Padilha

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 370 13/04/26 15:26

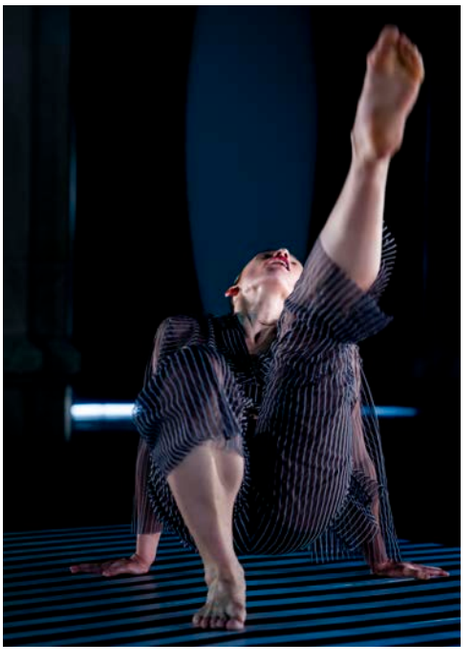


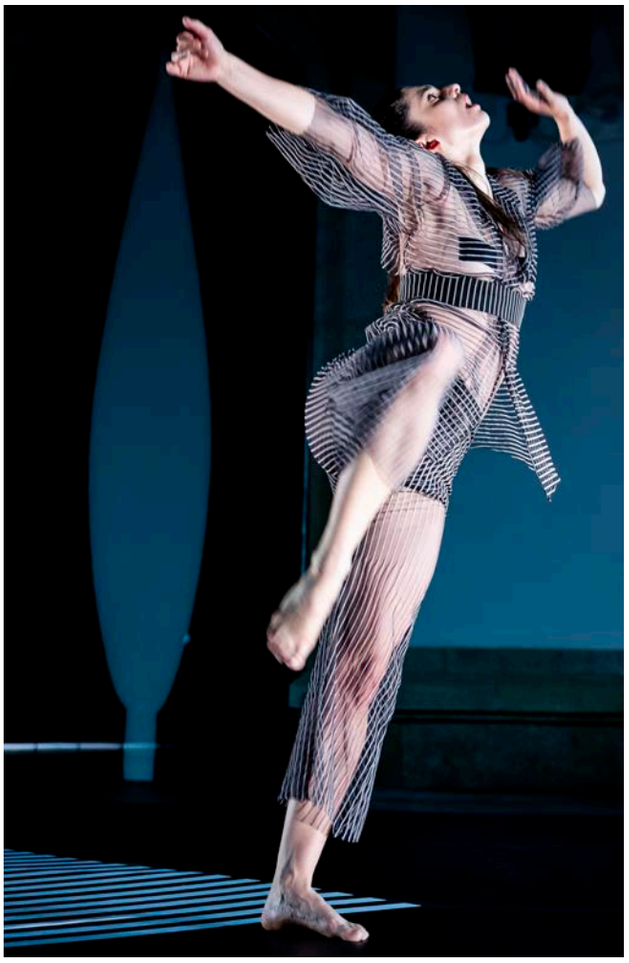






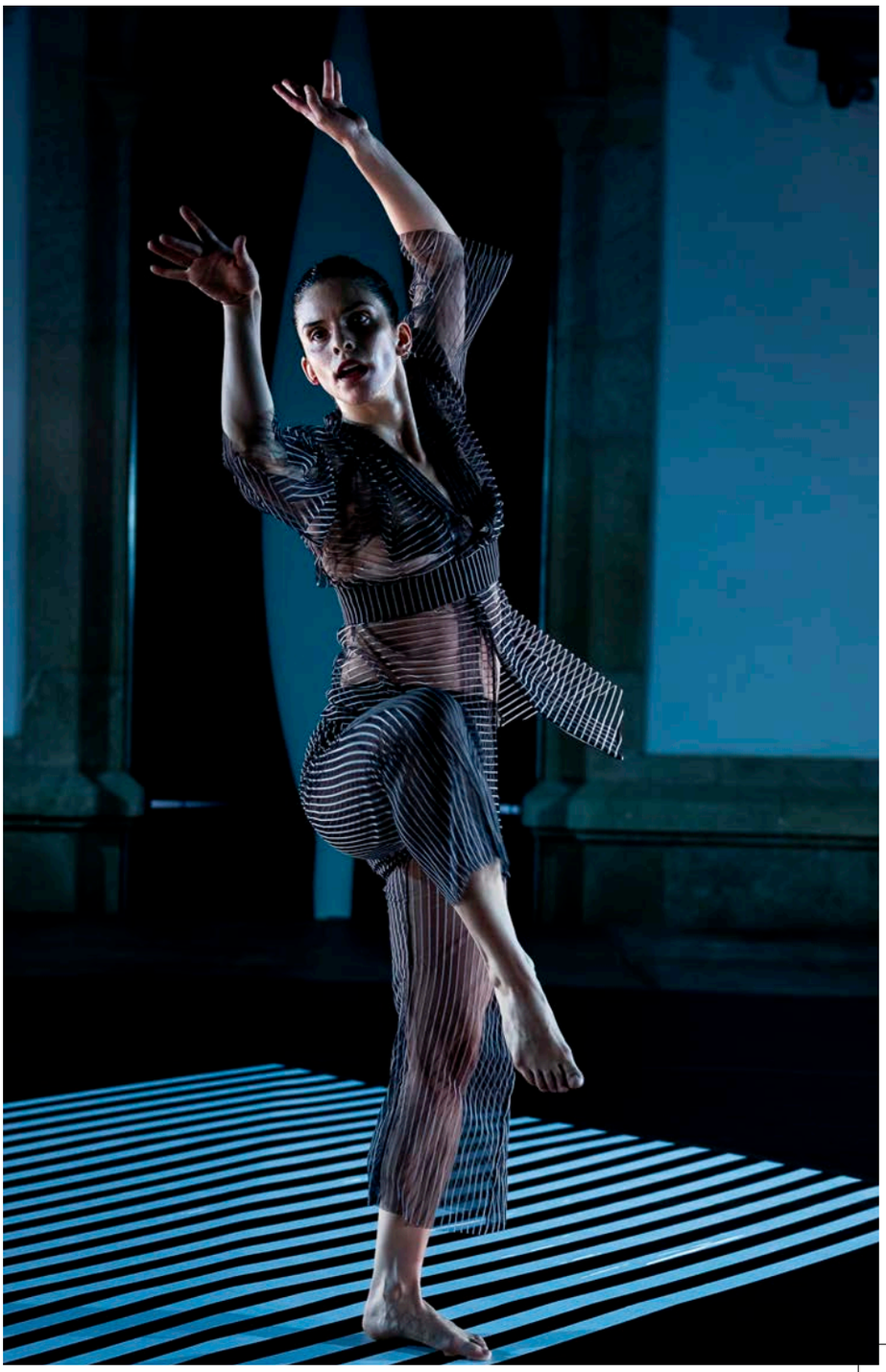






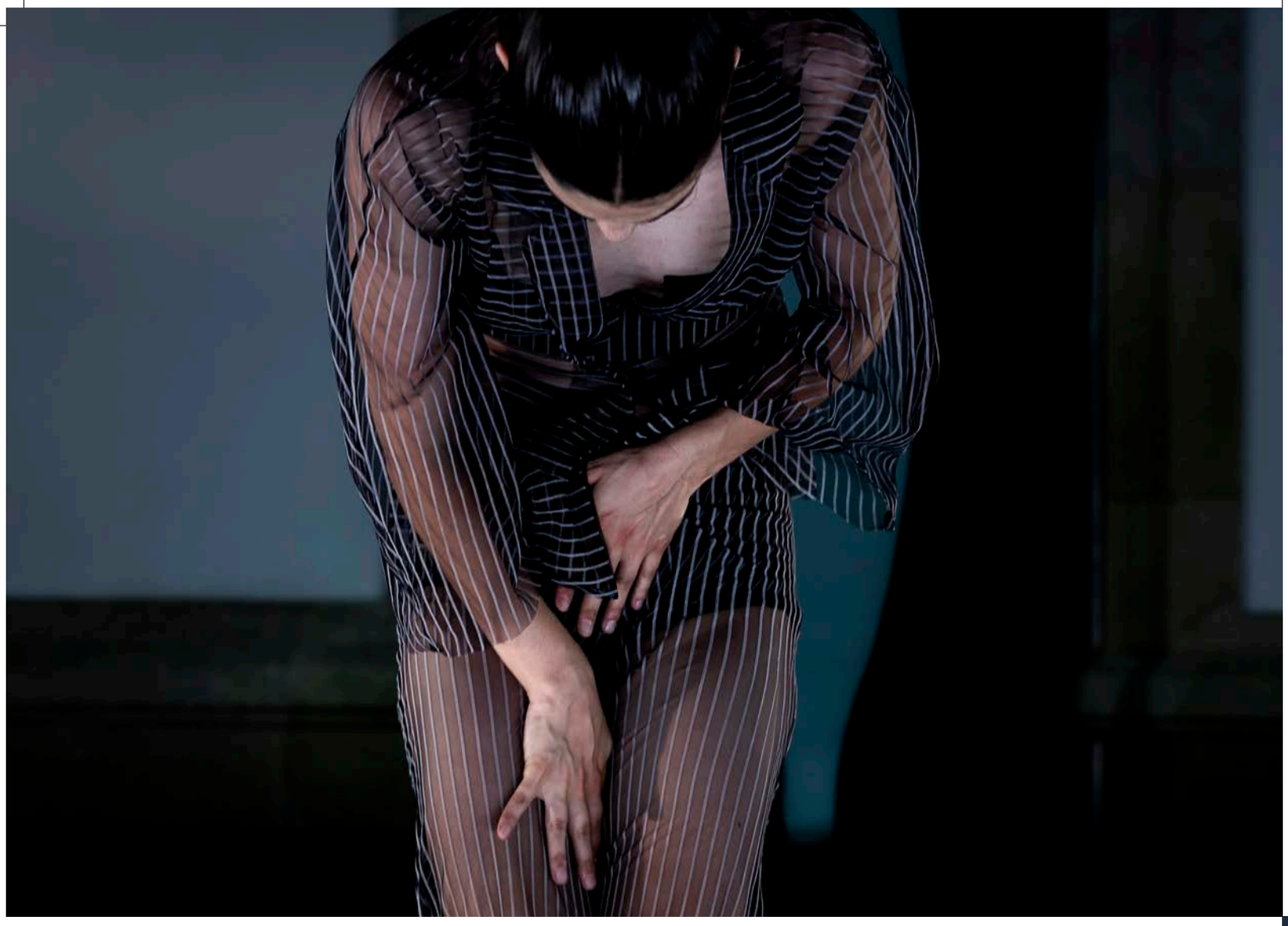






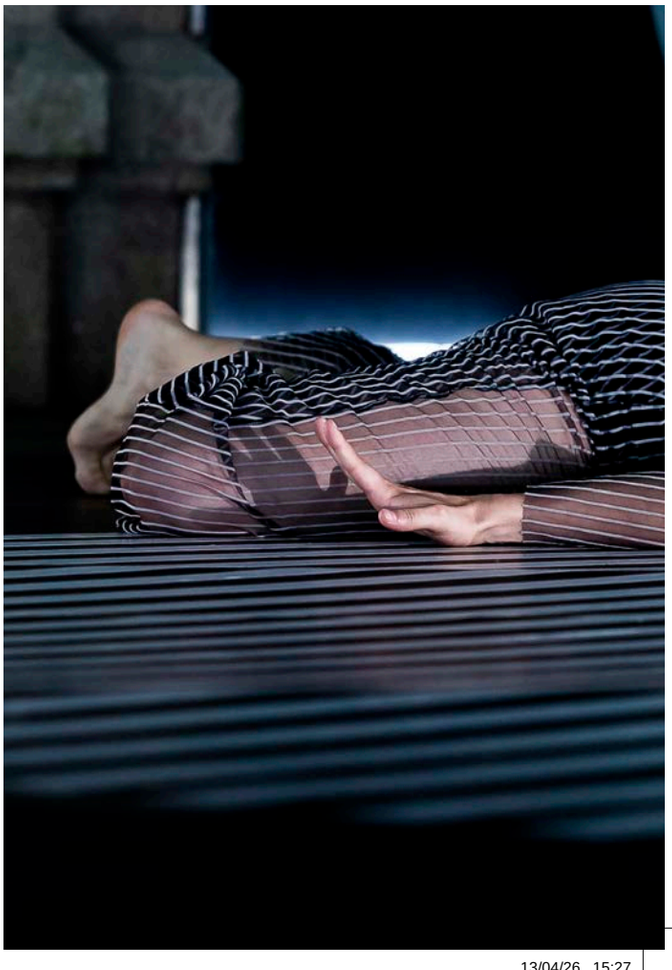


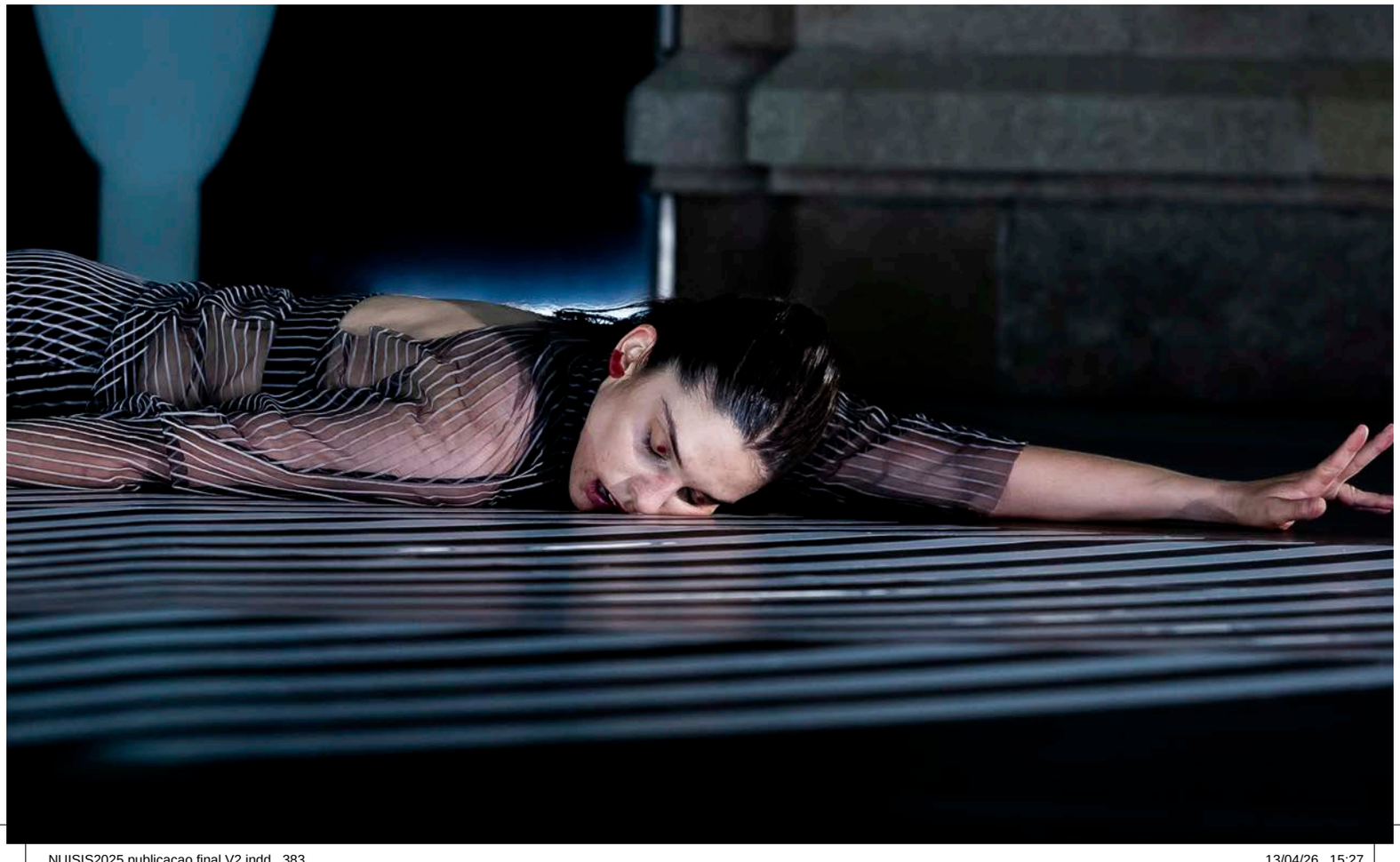


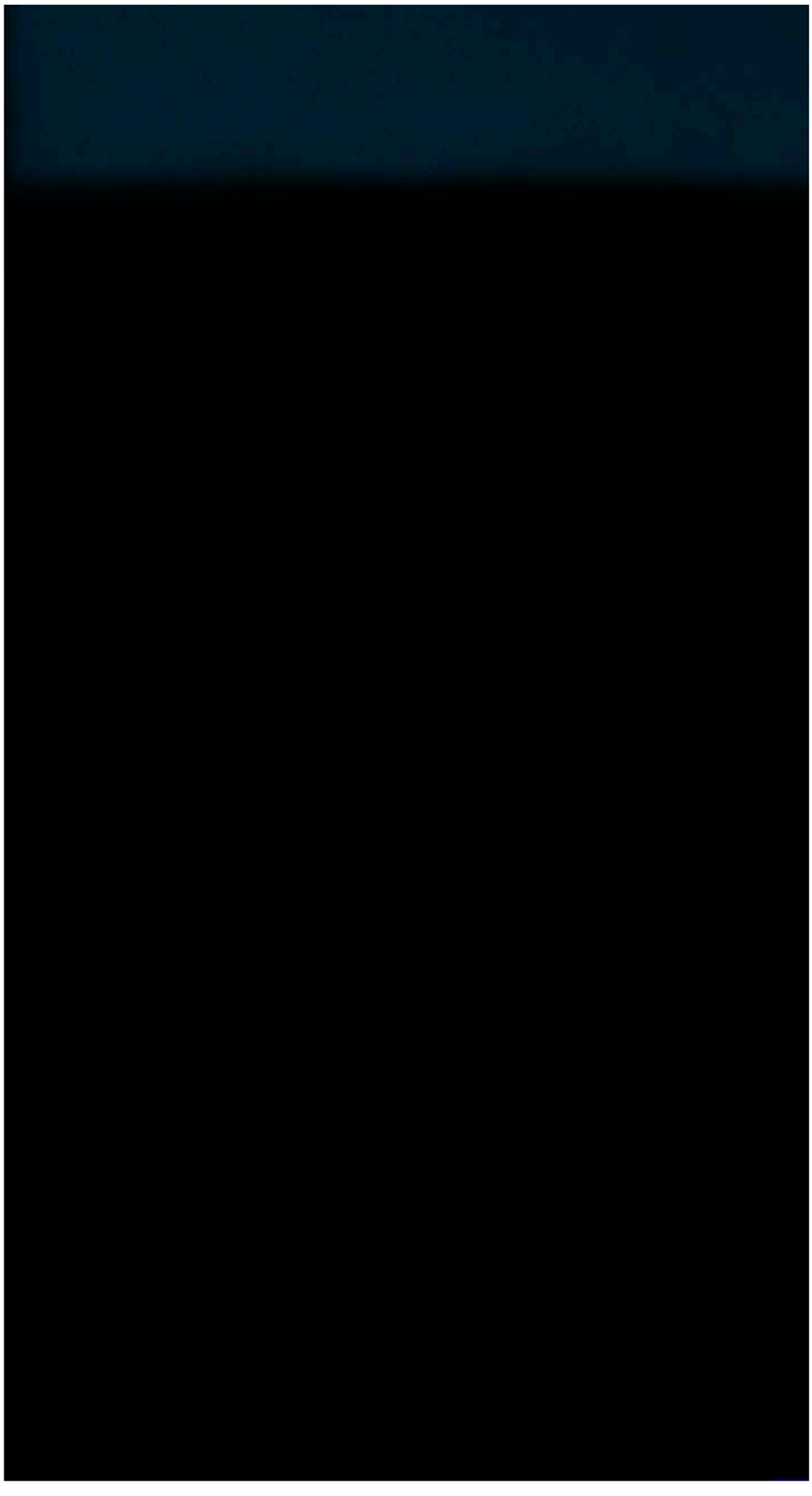


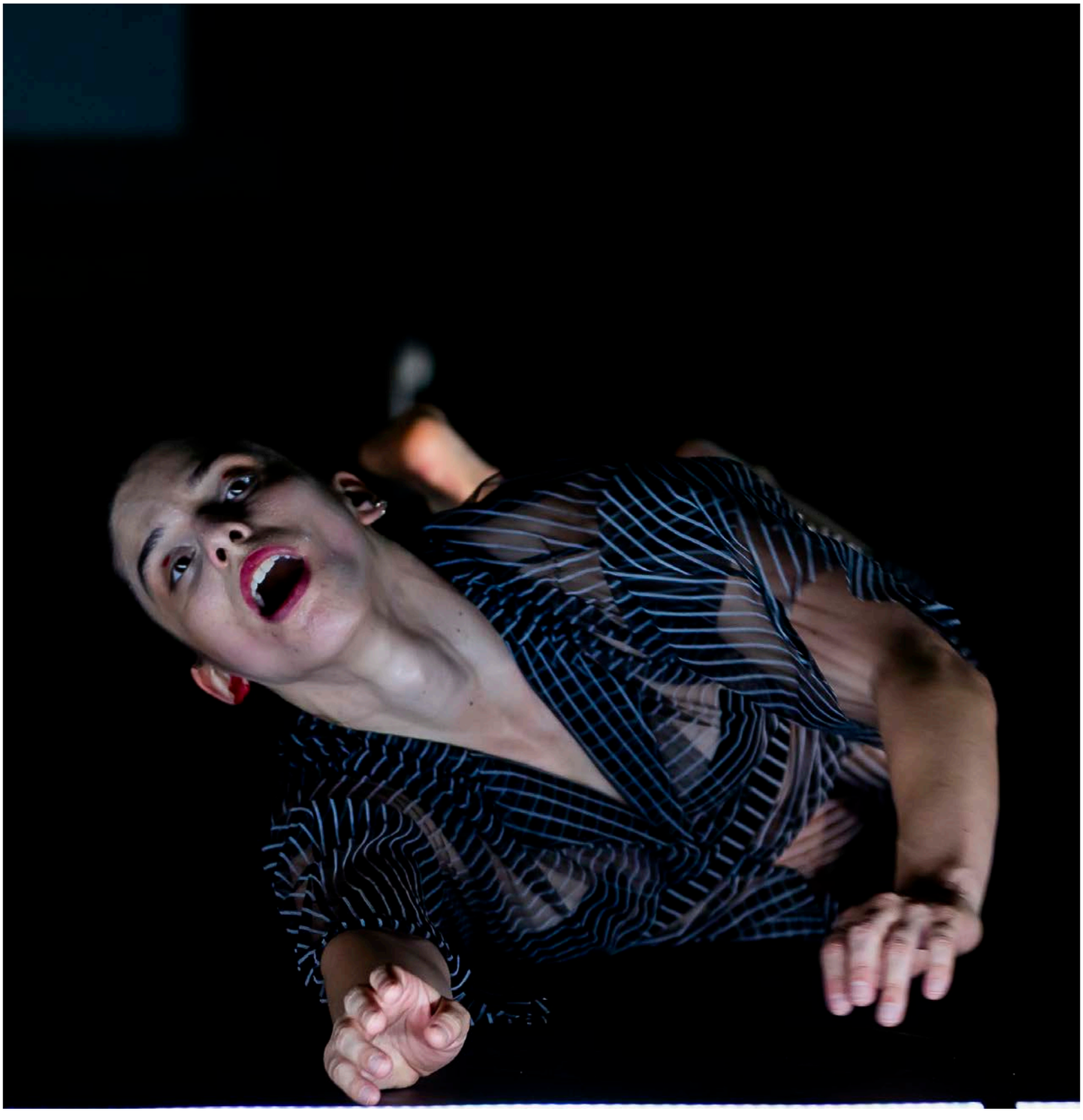


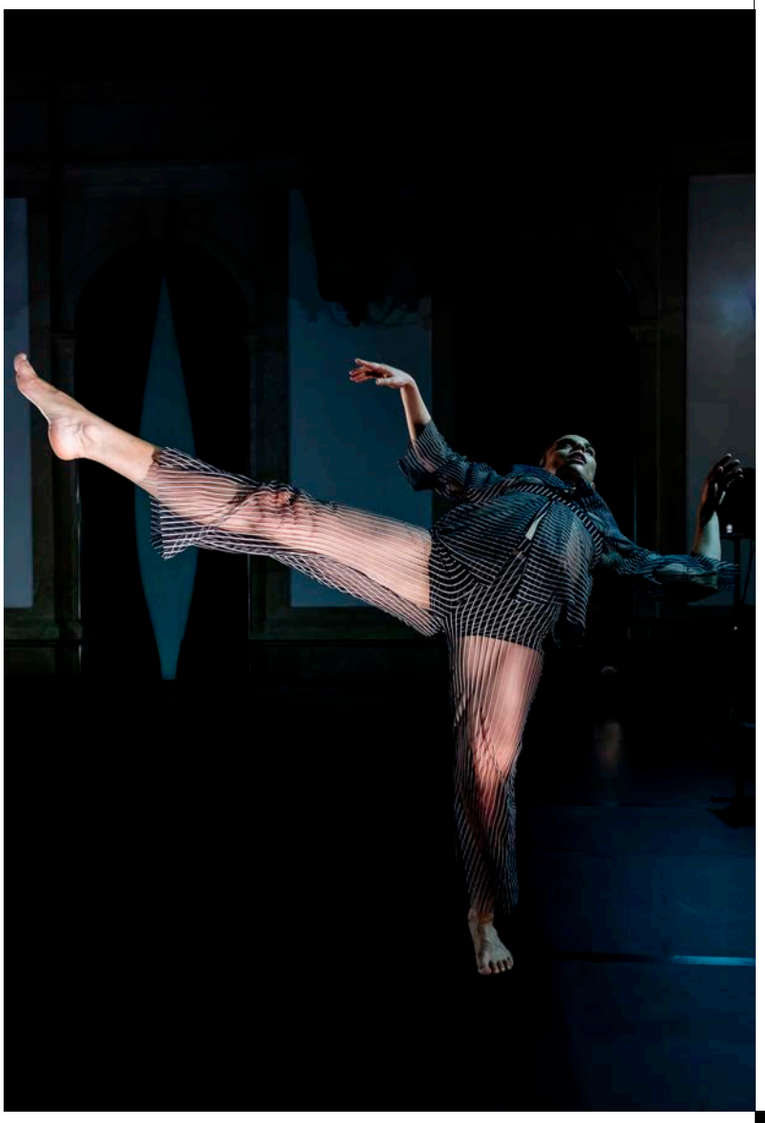


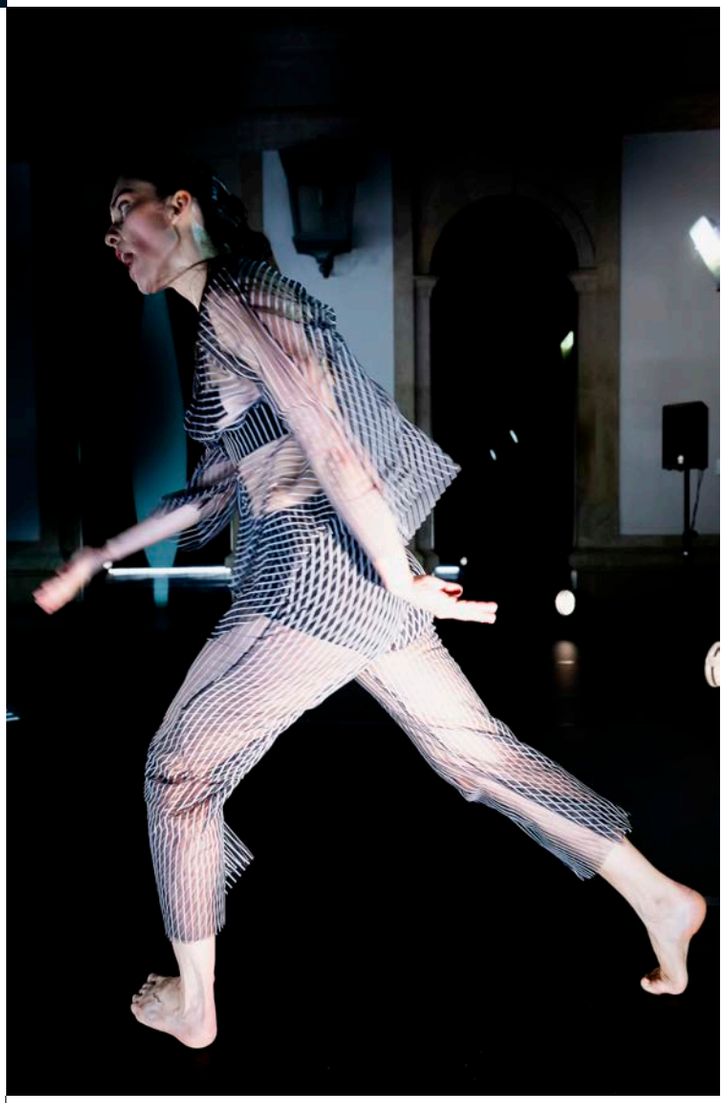


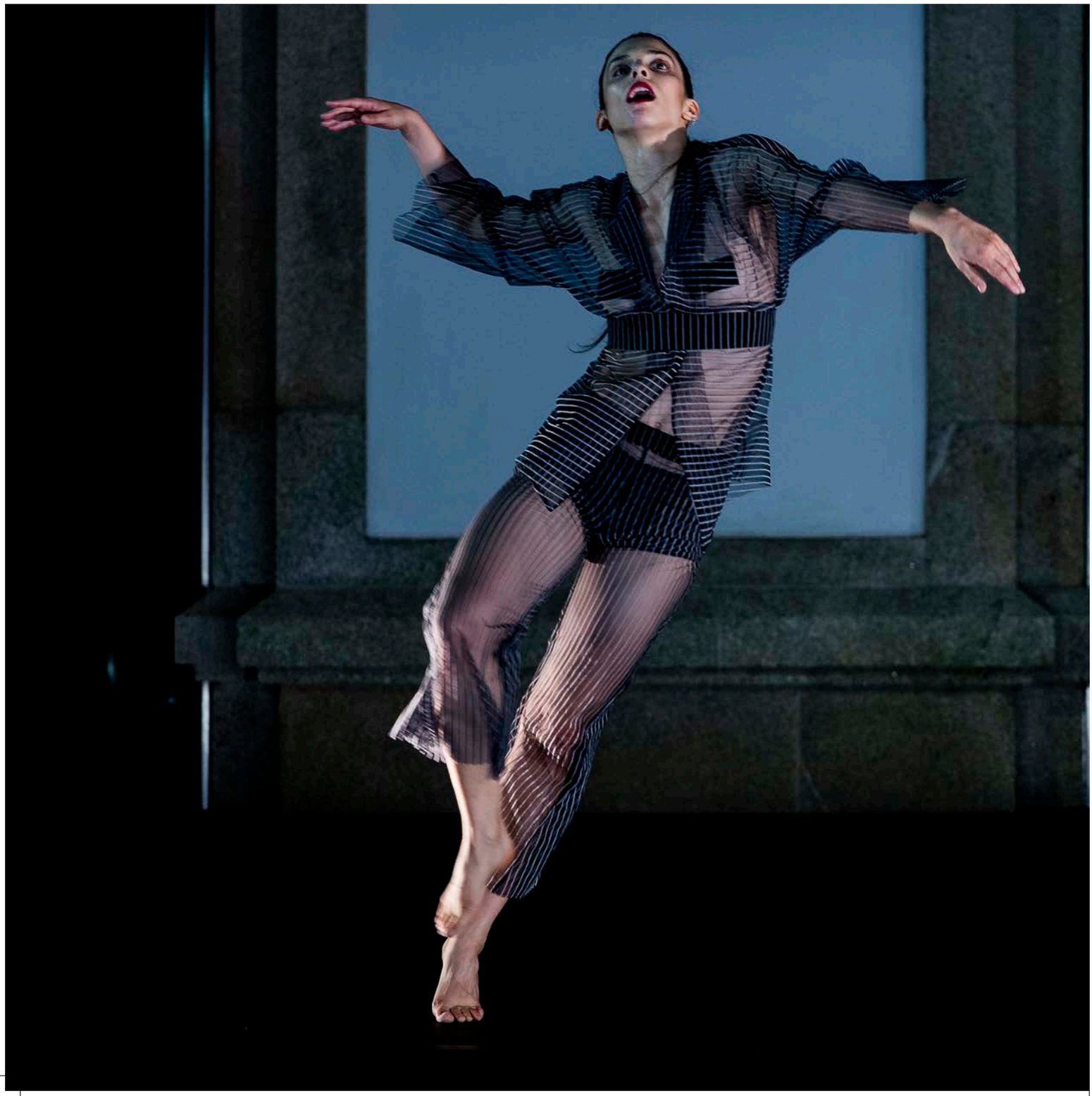




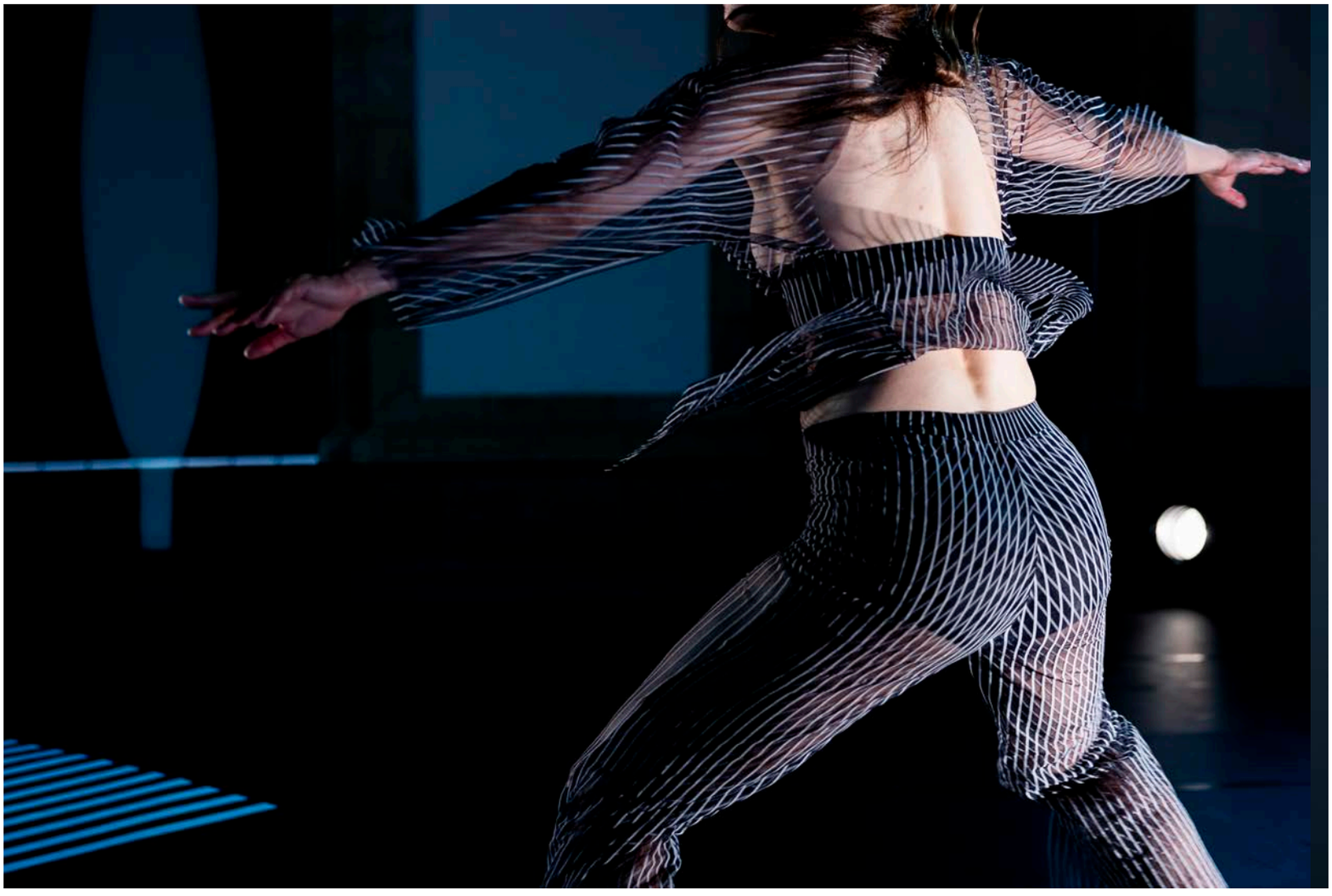


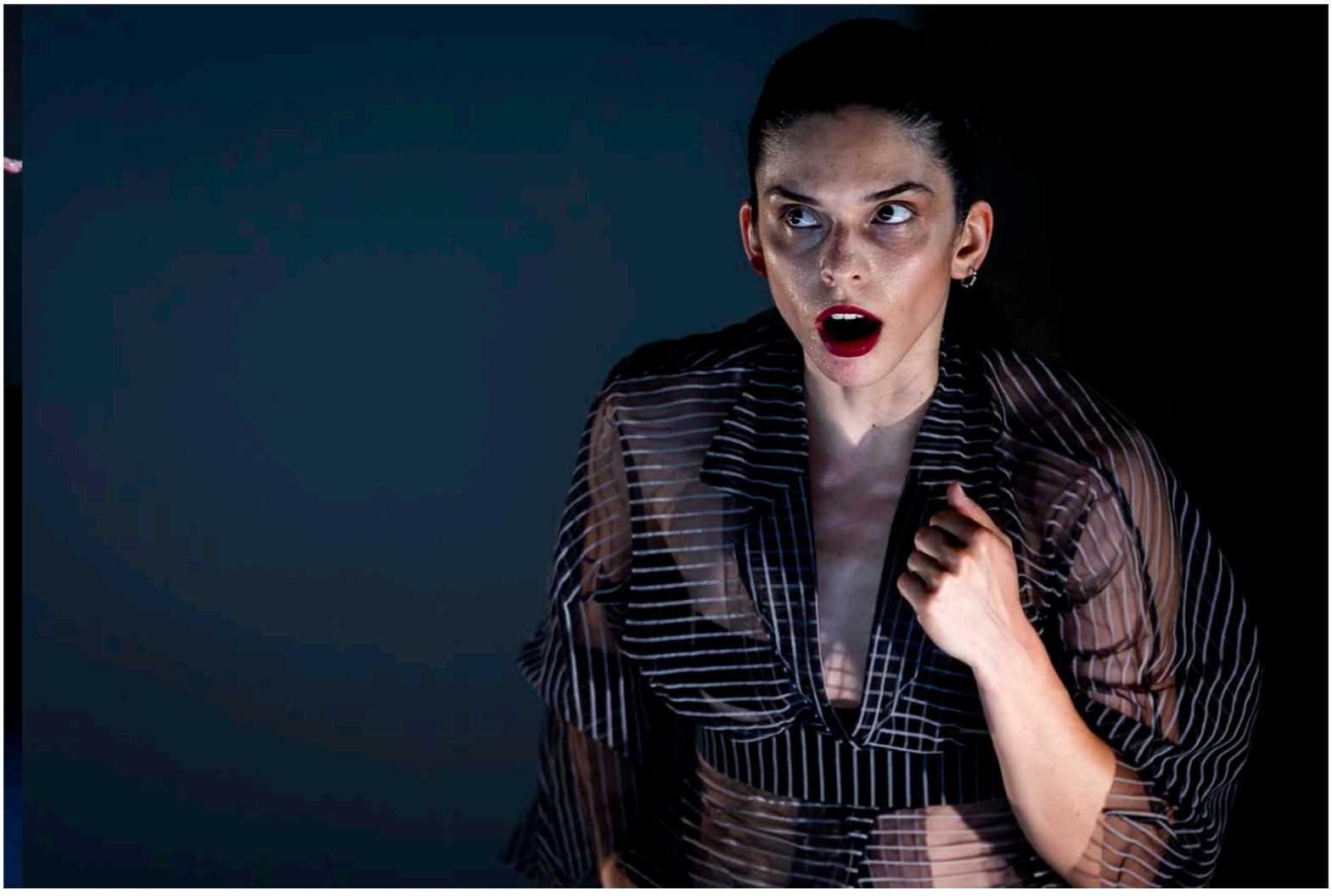


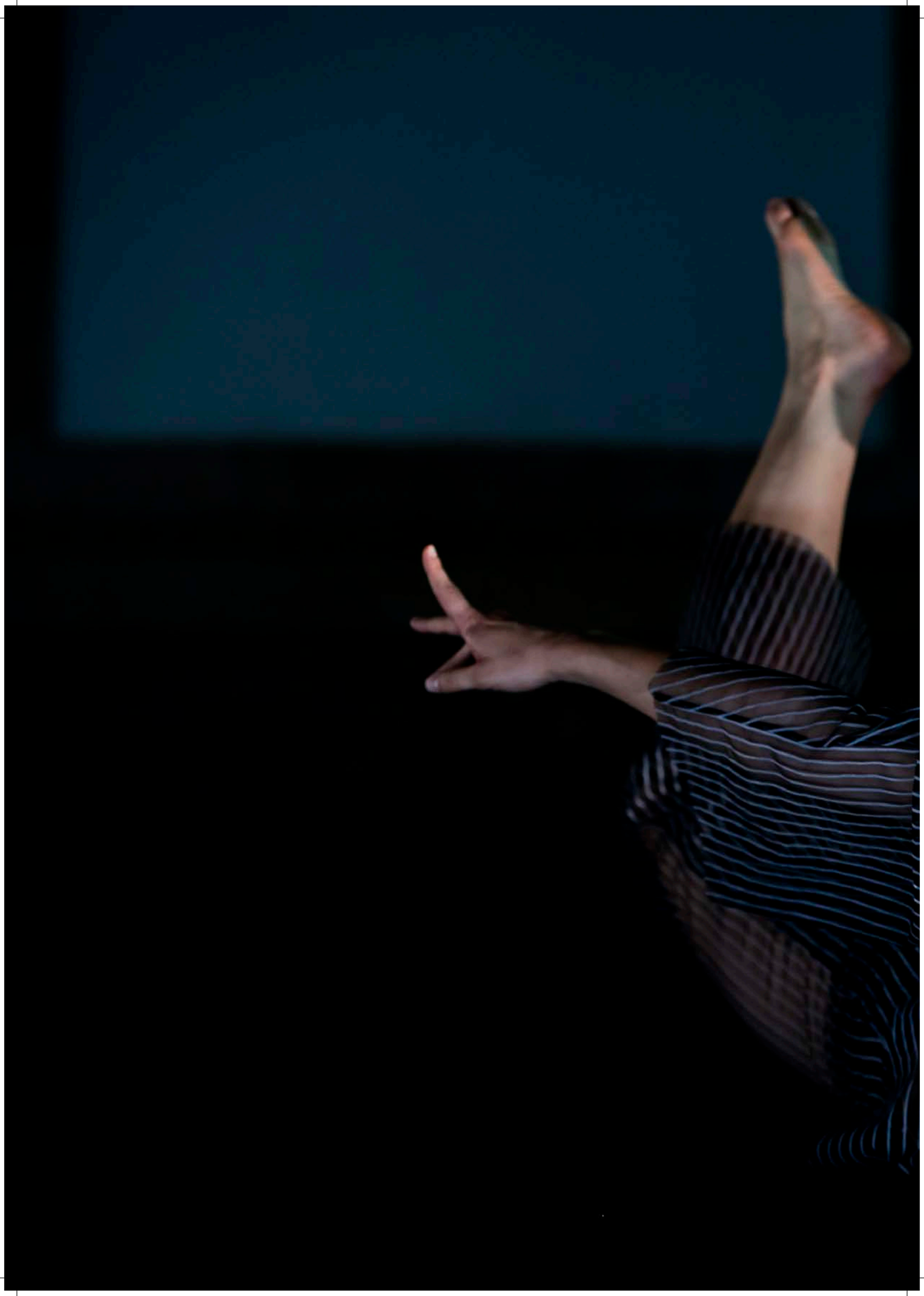










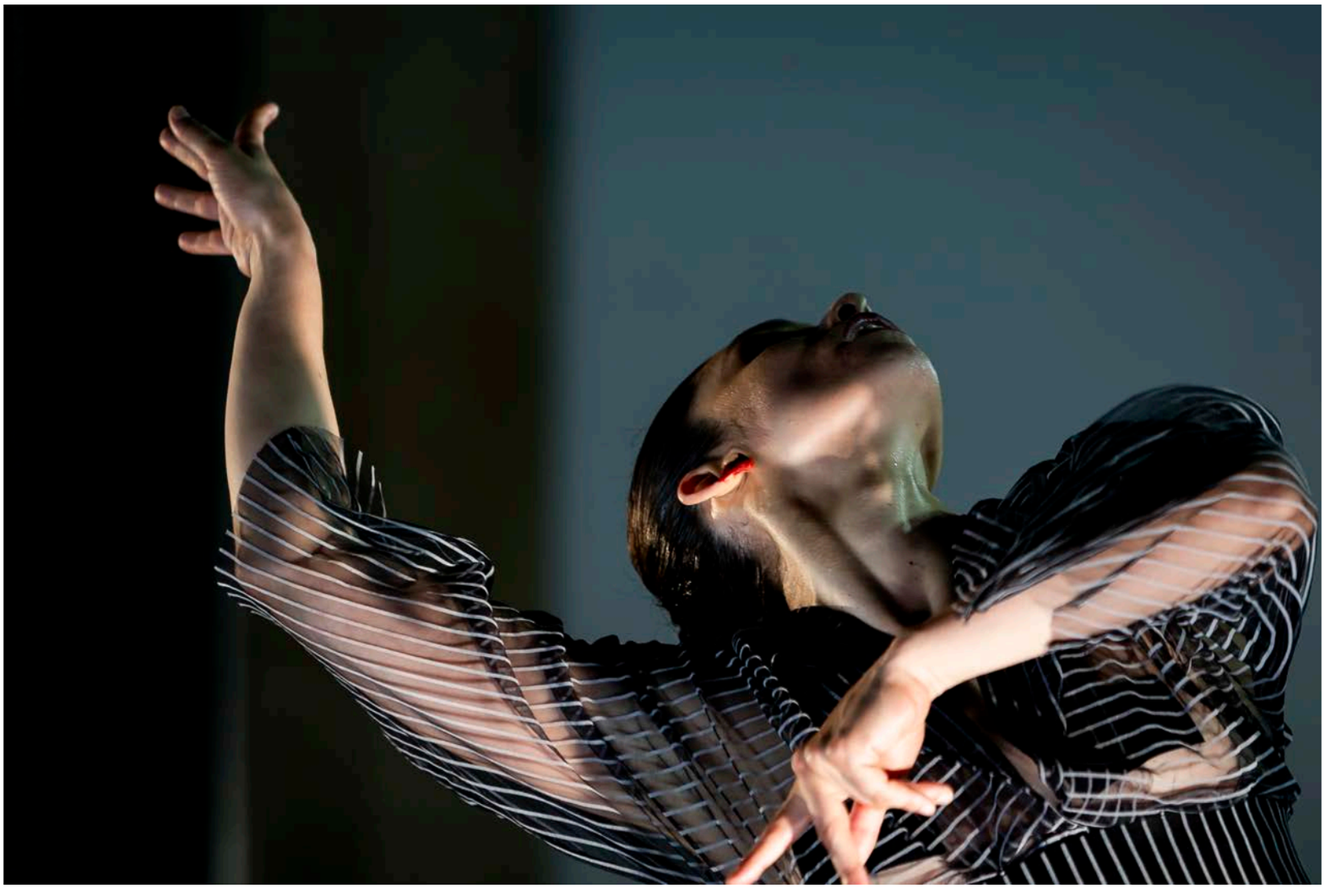




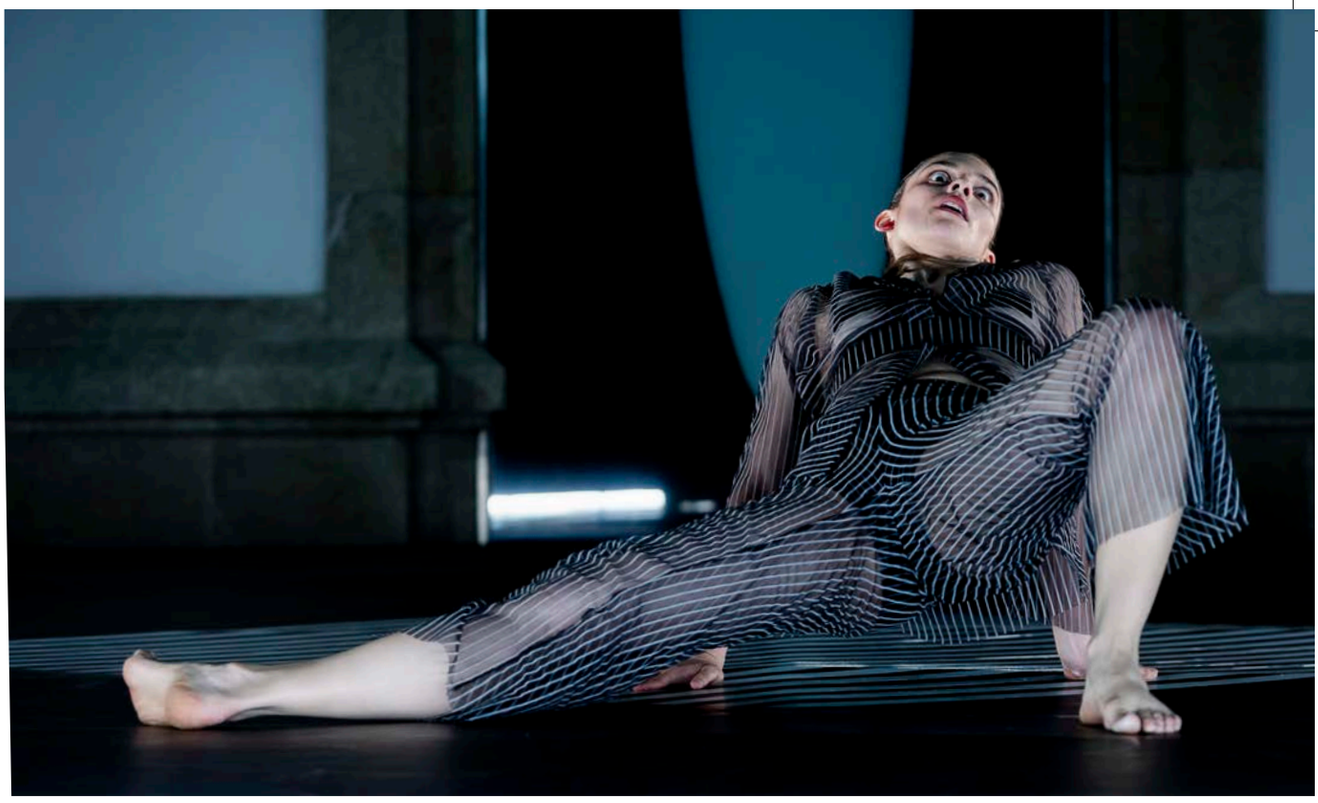


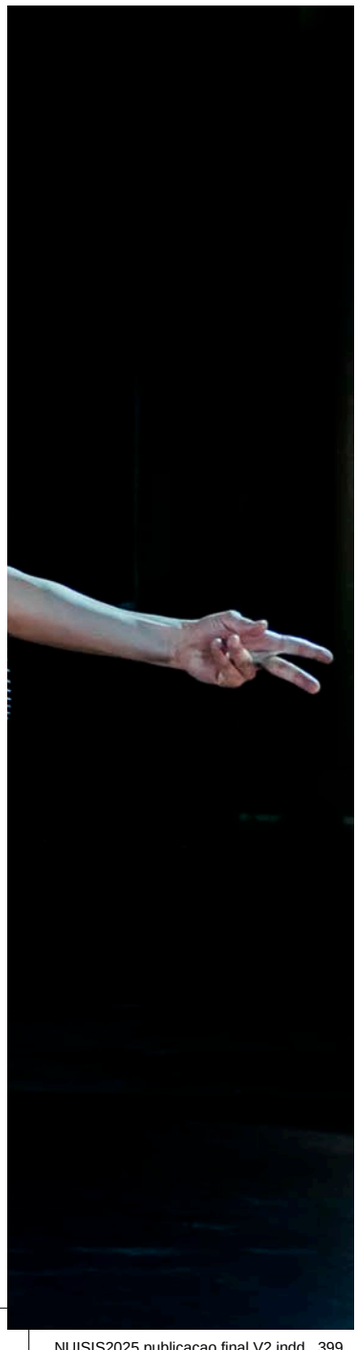


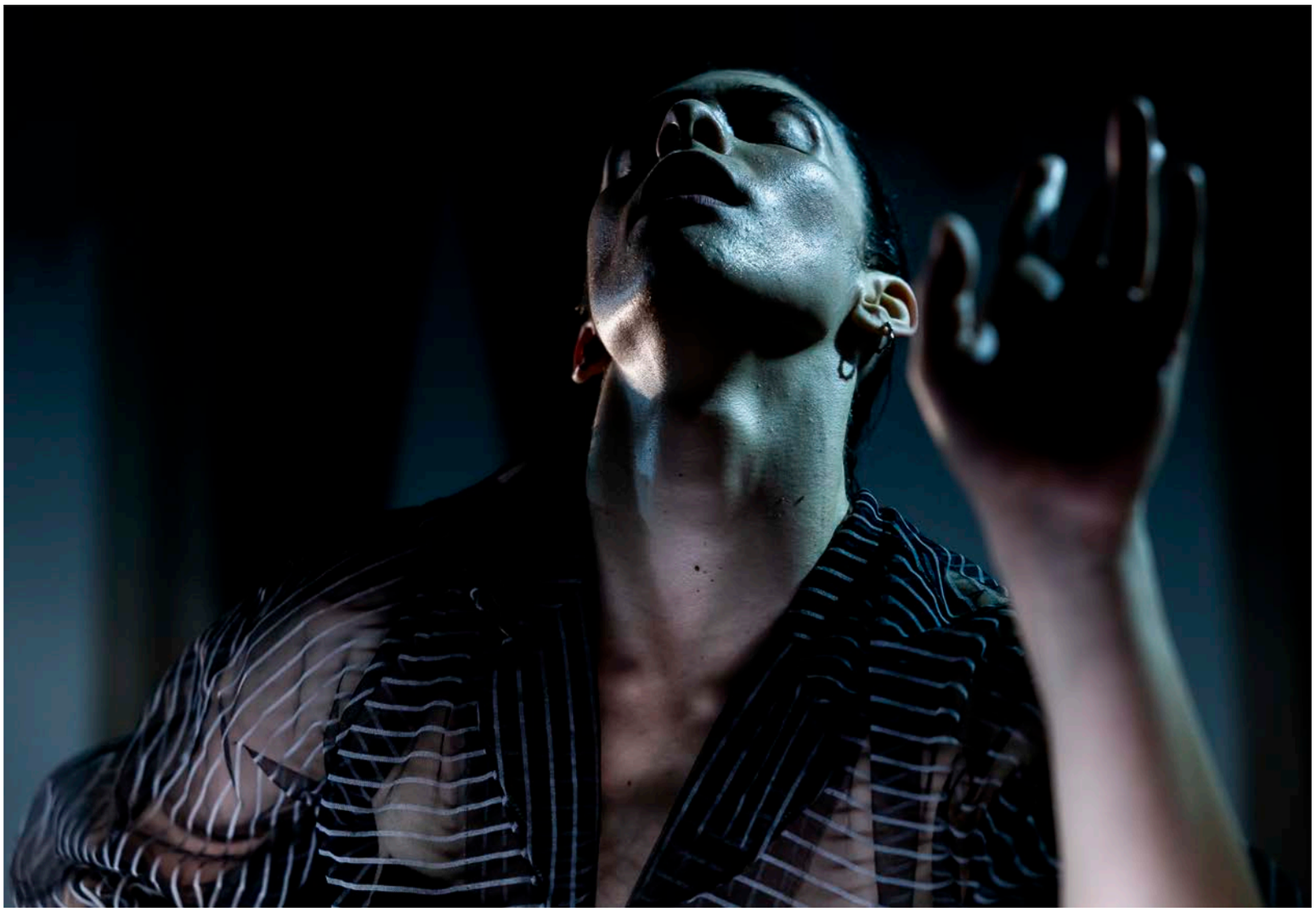




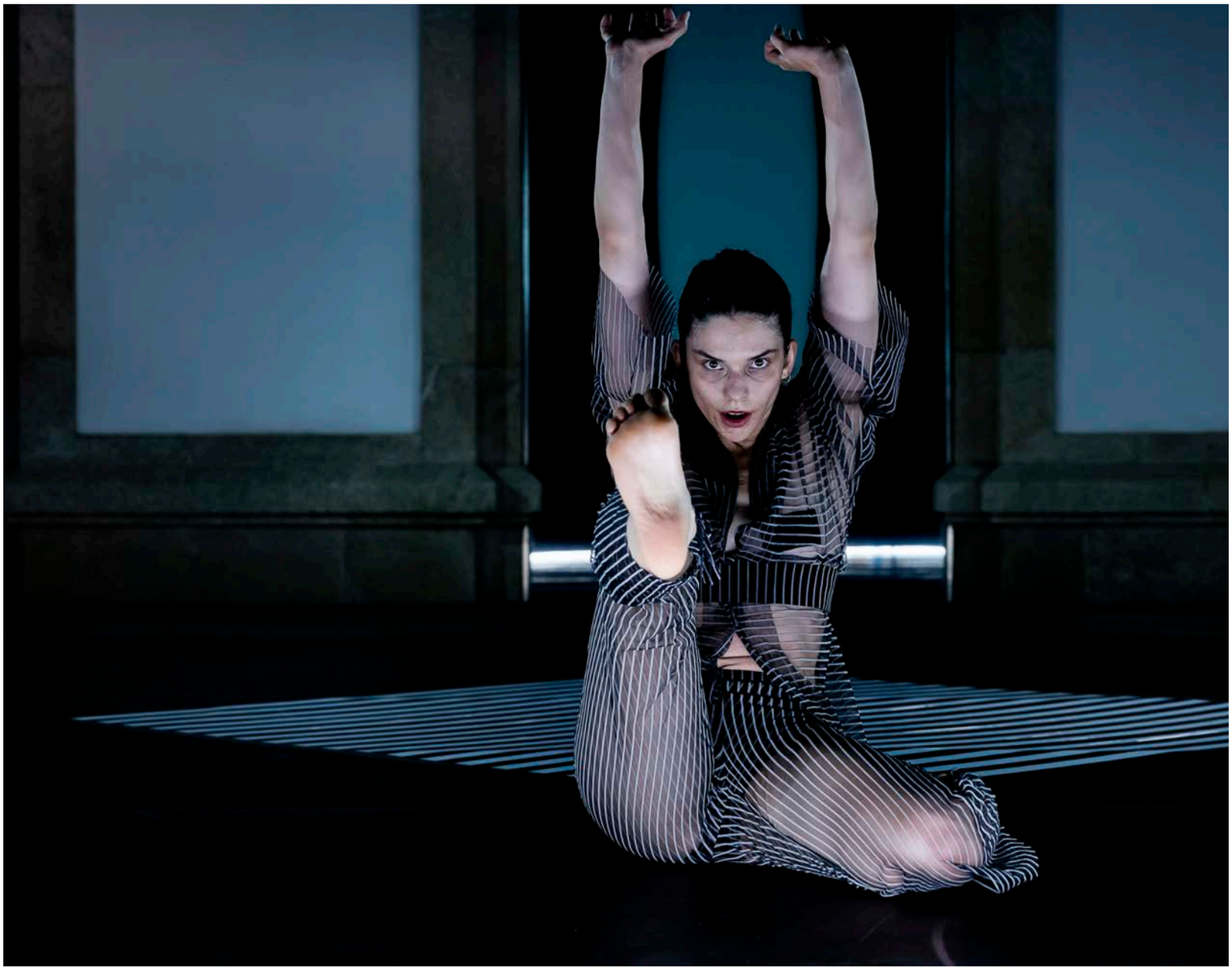


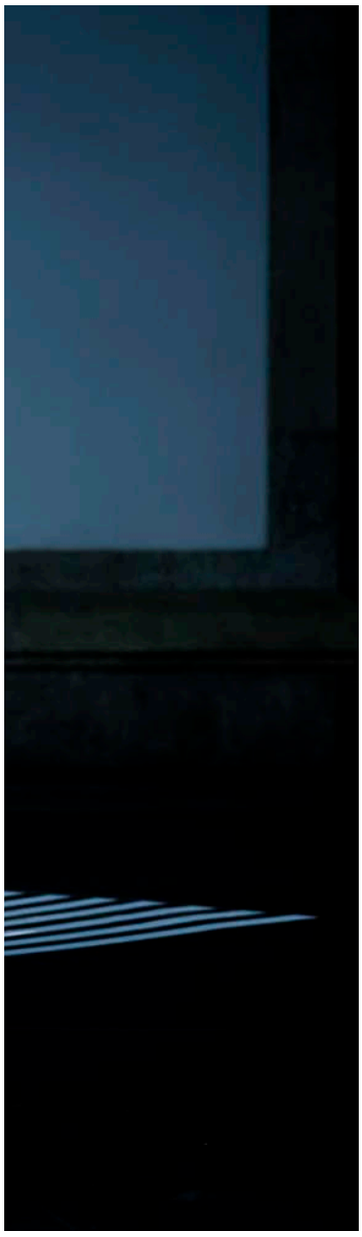


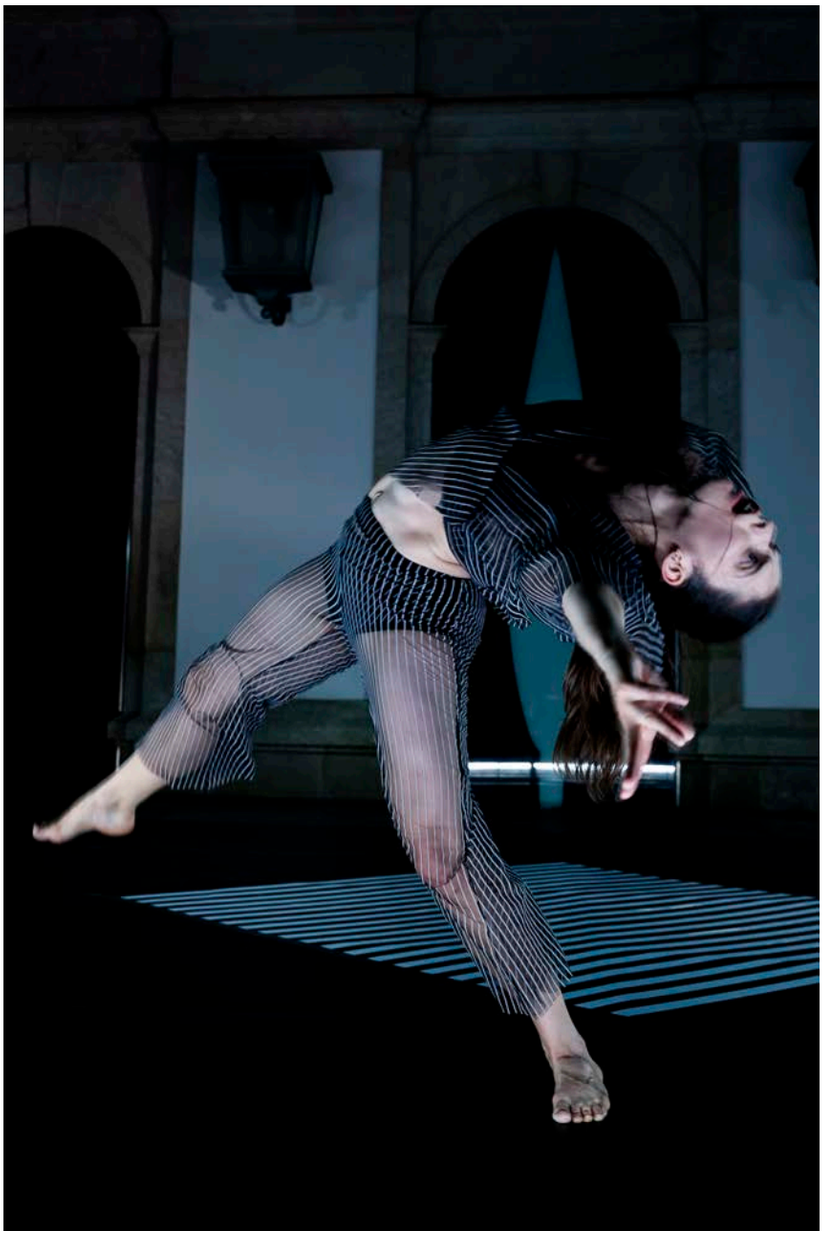








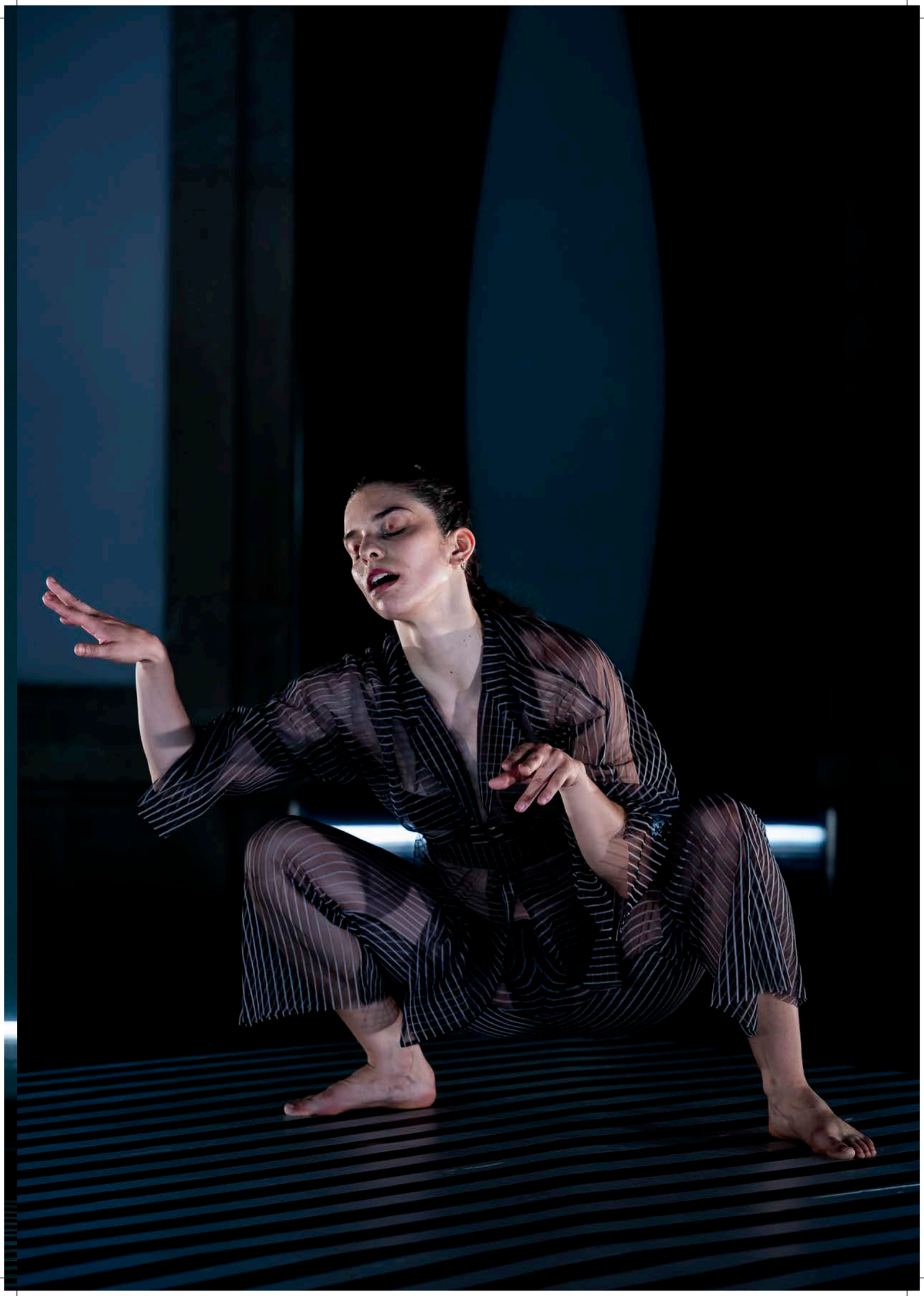


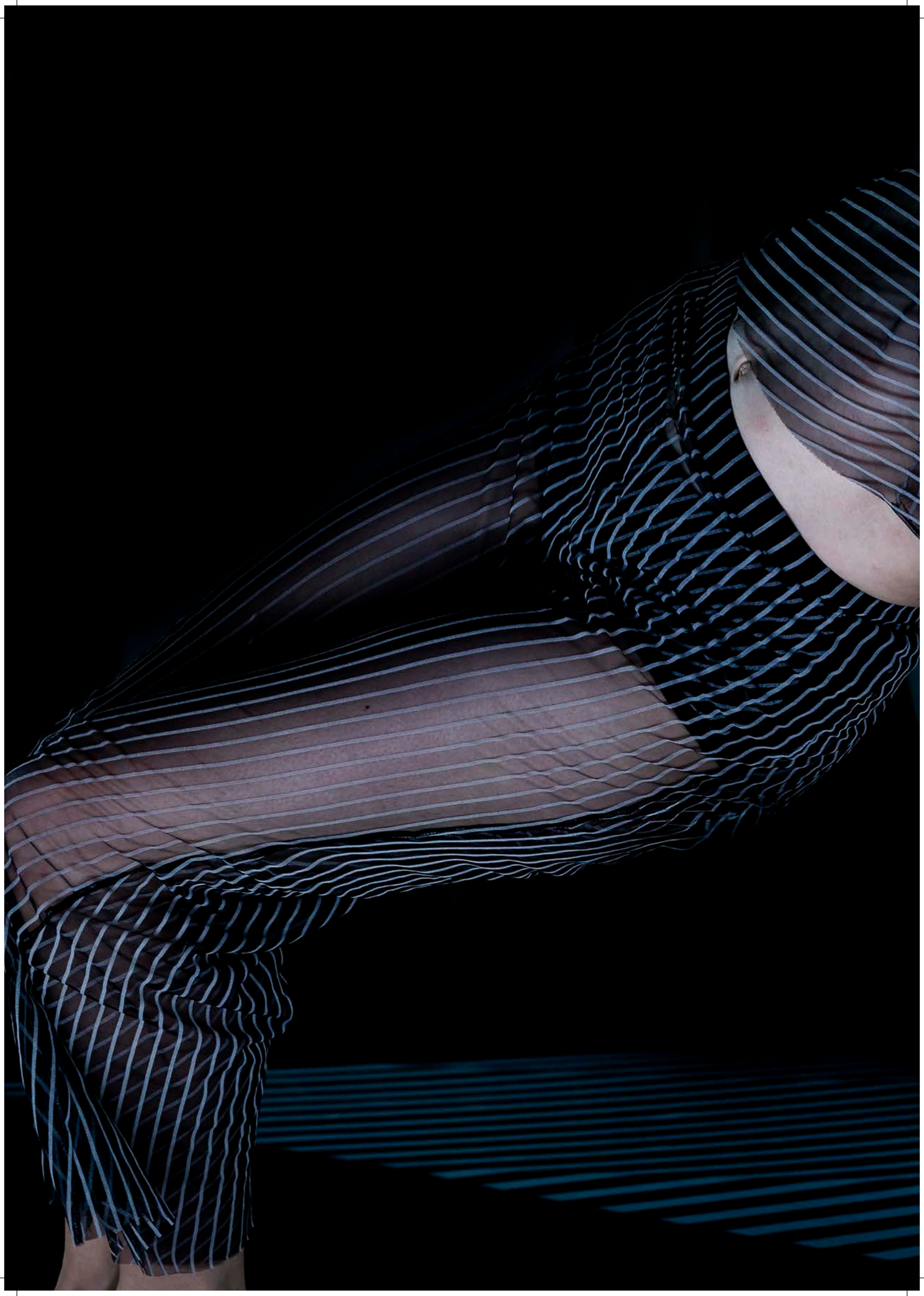




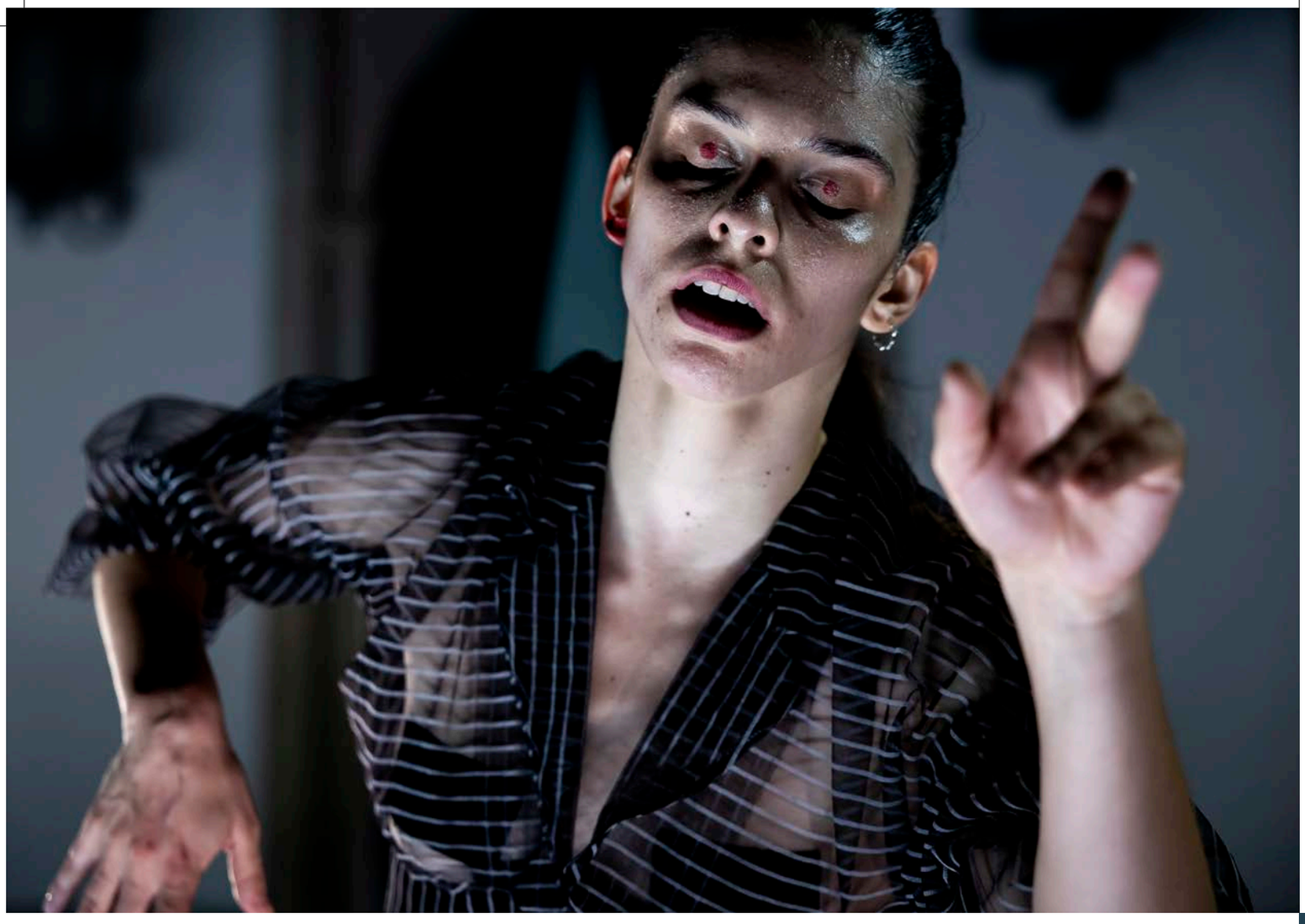










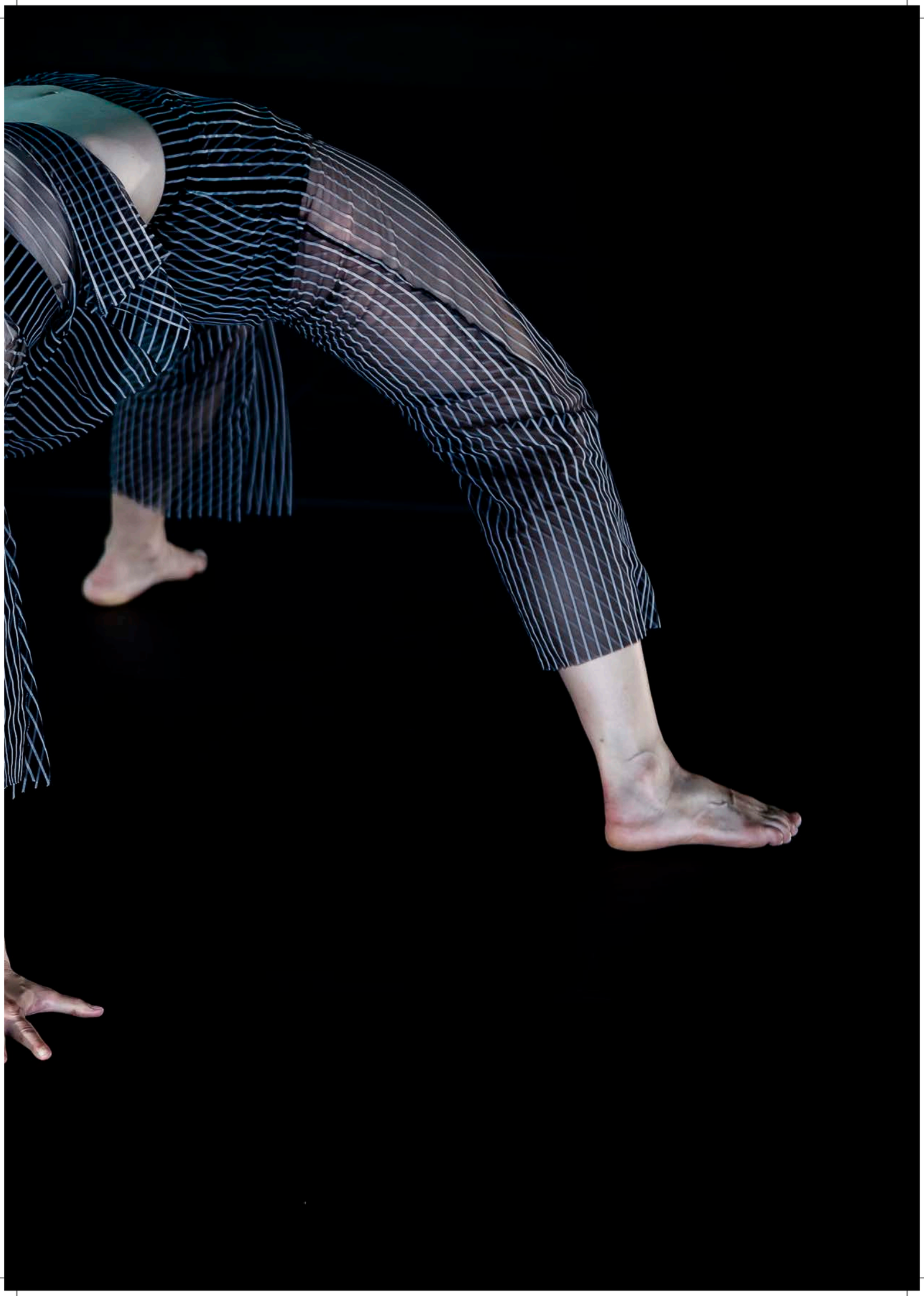




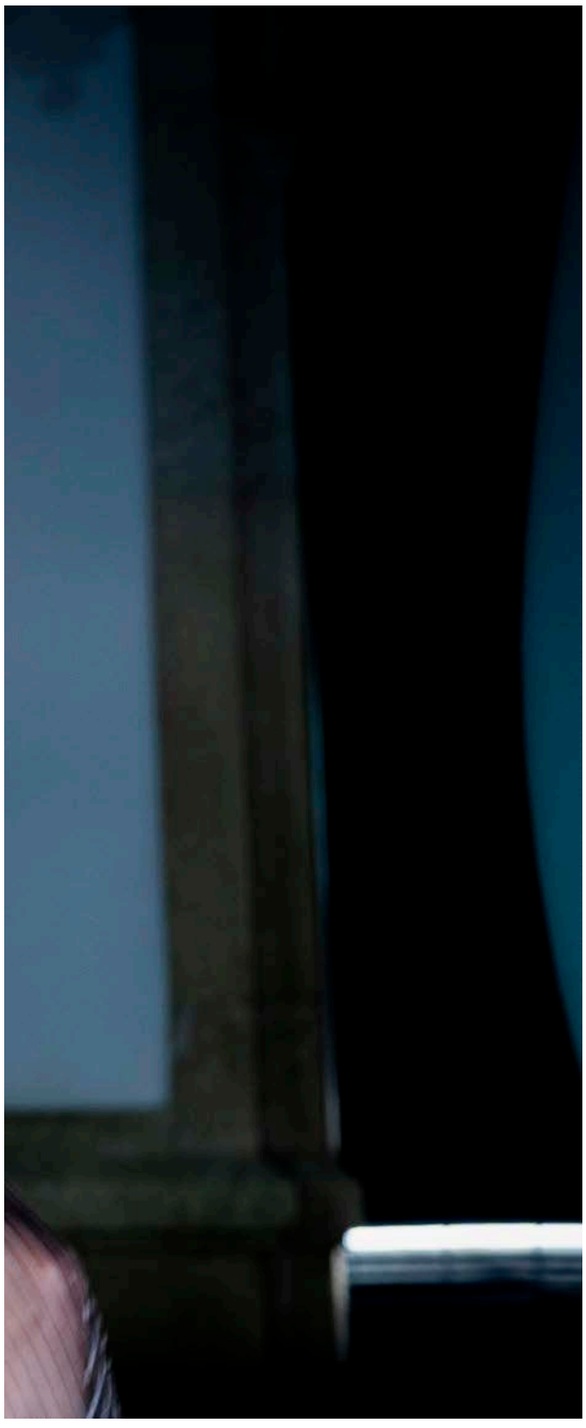


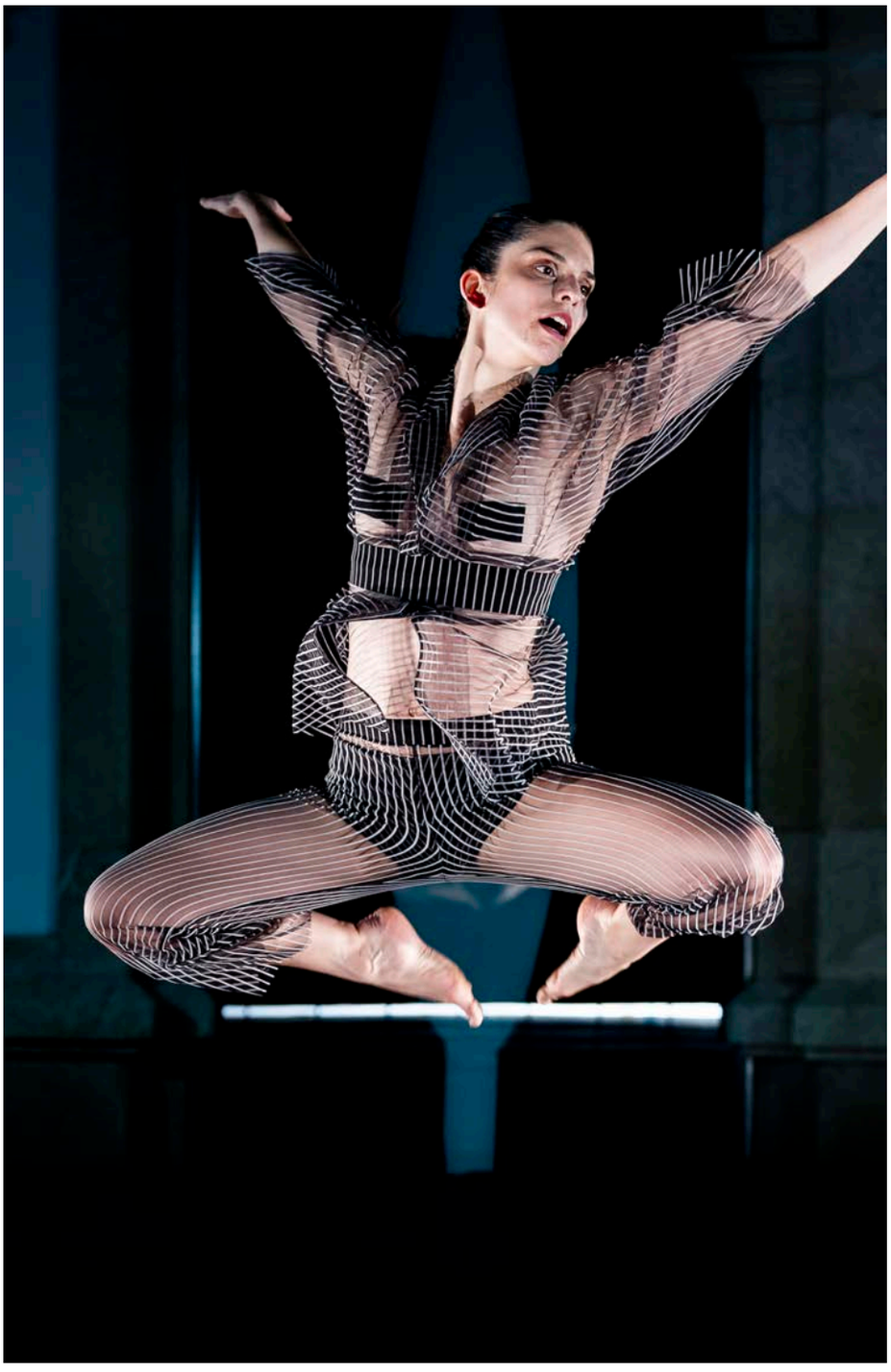


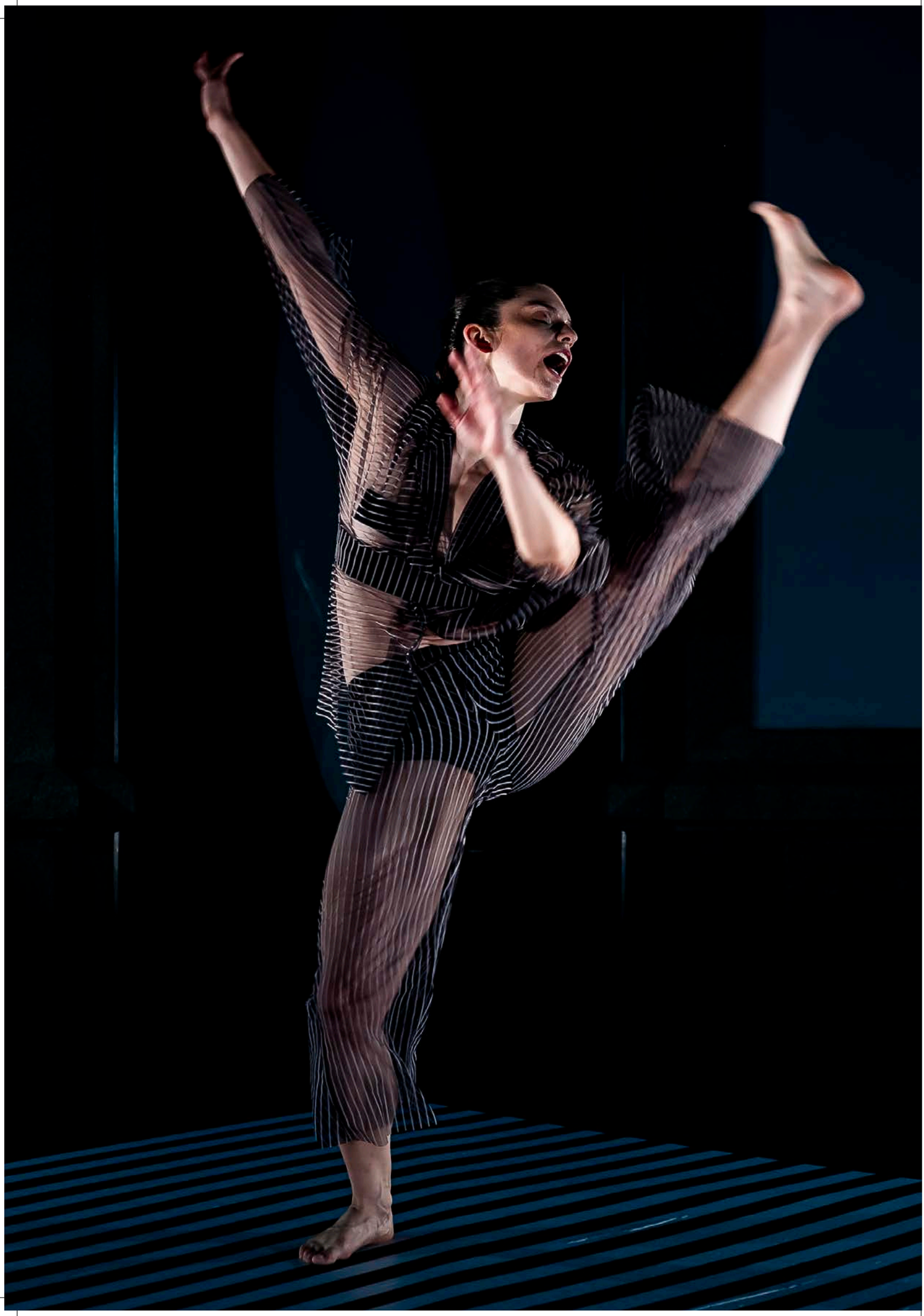


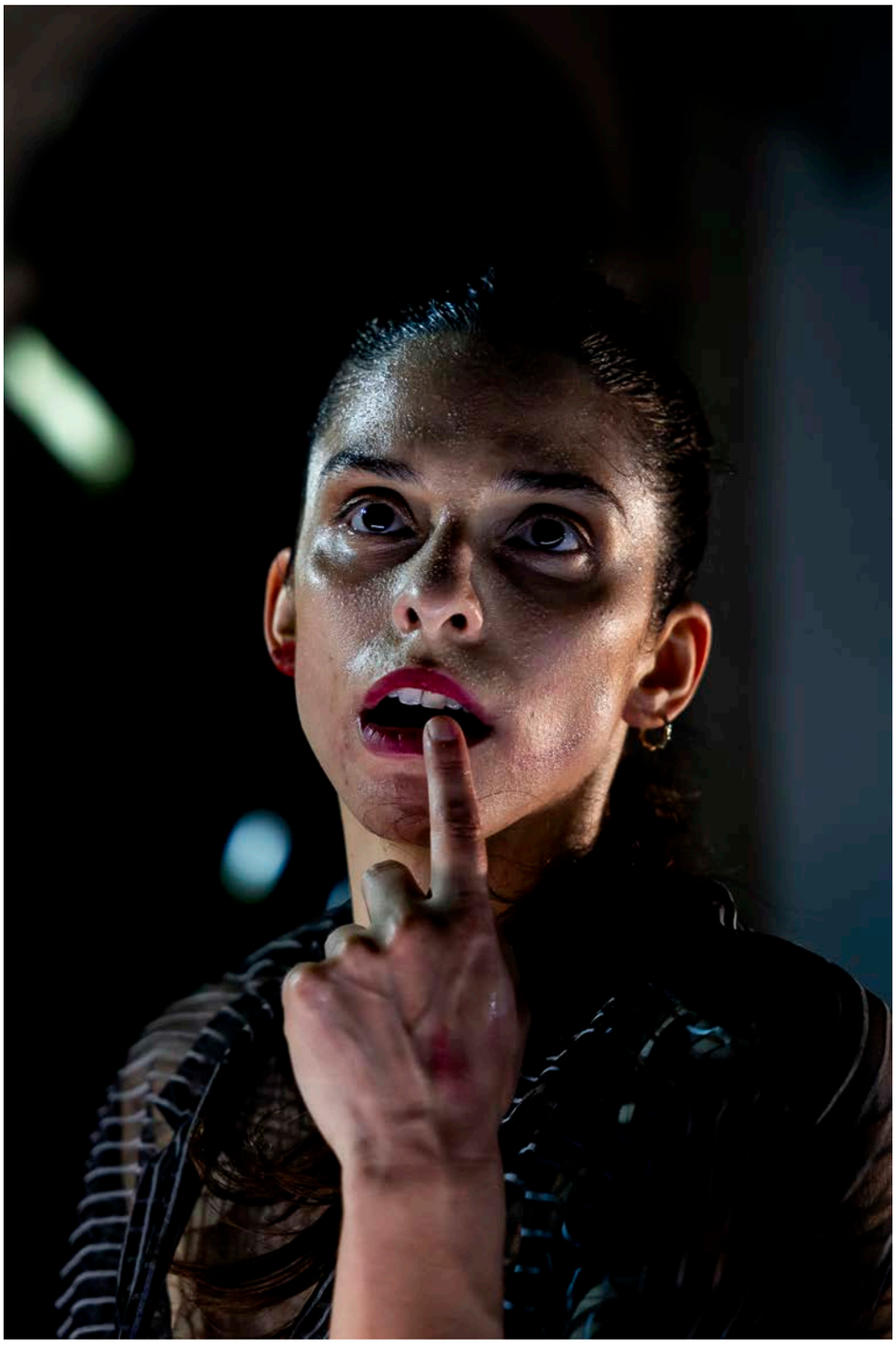


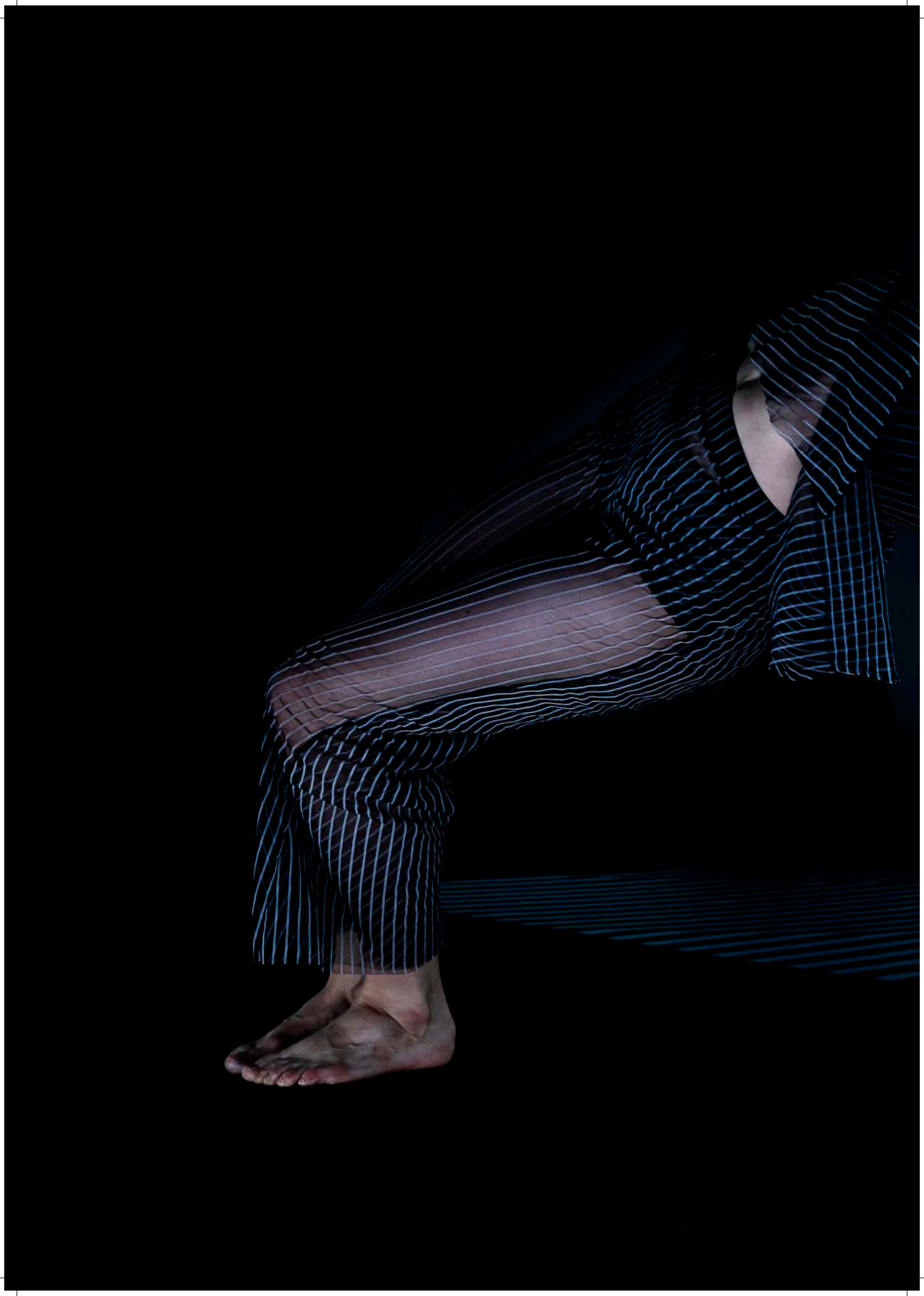






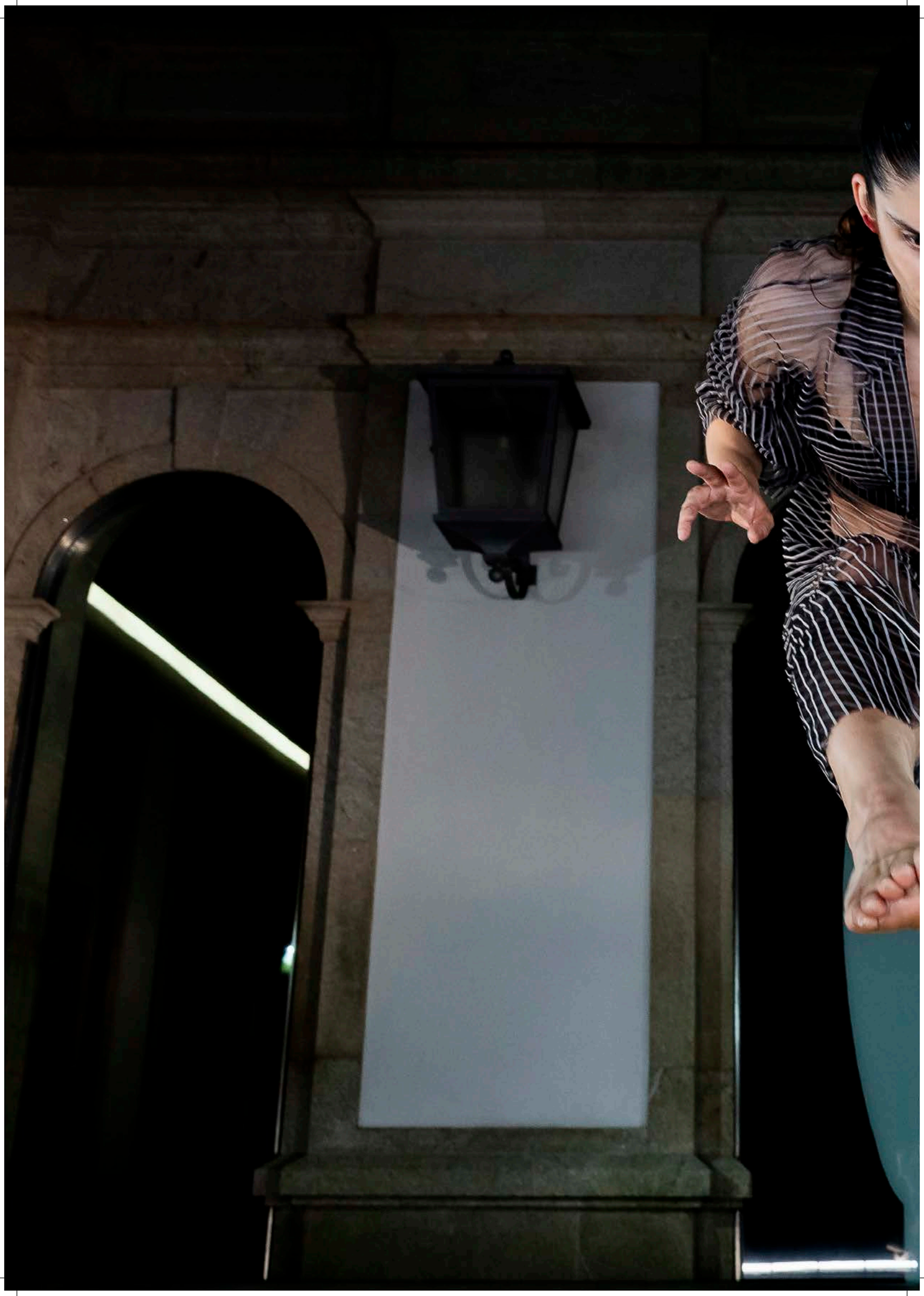


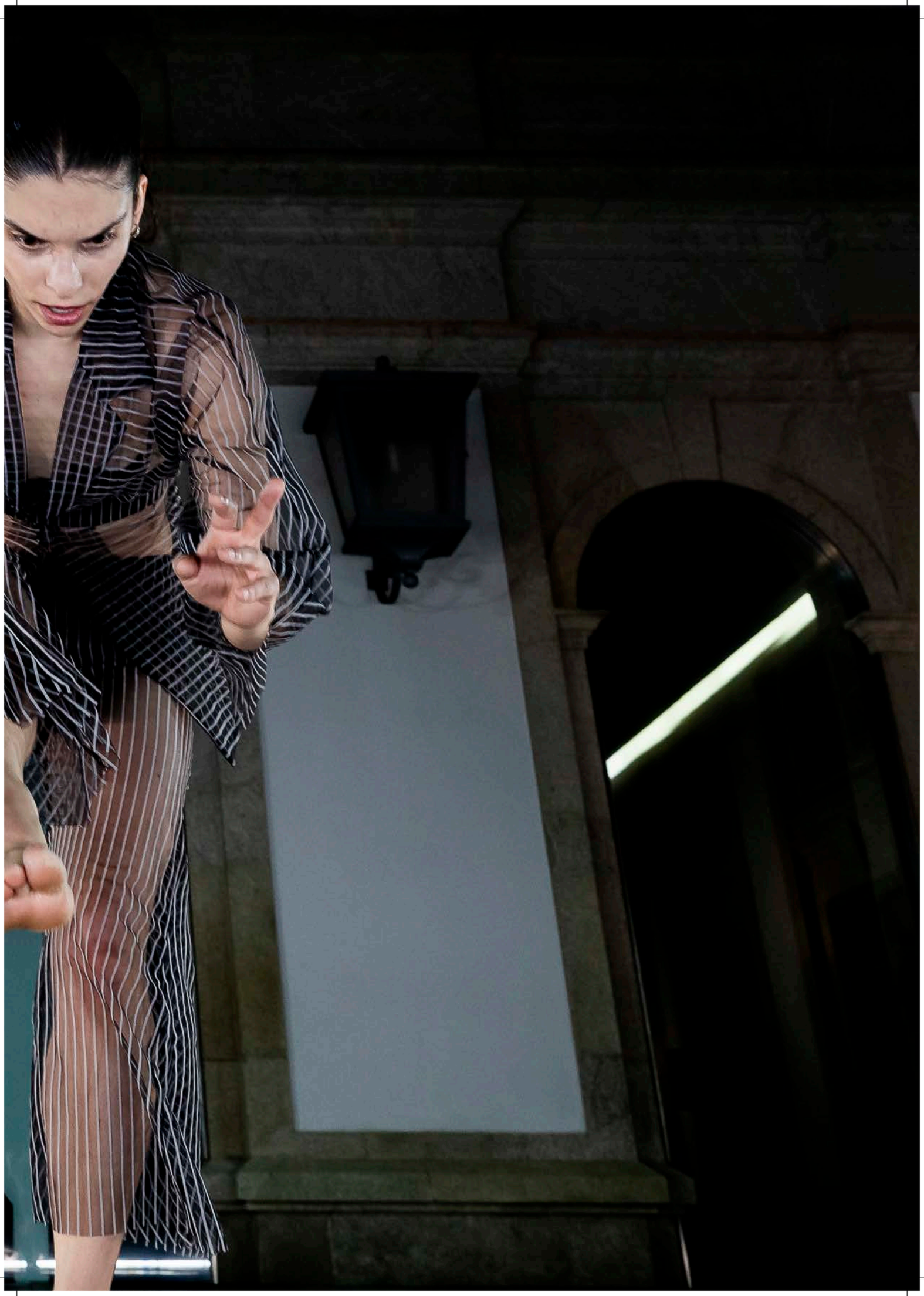






13/04/26 15:27
NUISIS2025 publicacao final V2.indd 421









NUISIS2025 publicacao final V2.indd 426 13/04/26 15:27

Vício
impostergável

viver

veneno
até à derradeira gota

sorver

antes que seja tarde
antes que a magia acabe

Gustavo Pimenta

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 427 13/04/26 15:27

EI espacio. La fragiIidad

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 428 13/04/26 15:27

Afonso Becerra de Becerreá

Dramaturgia del cuerpo como espacio en el espacio y como espacio del tempo

y el artificio de la línea recta

Nos podríamos preguntar si en la naturaleza existen las líneas rectas o si estas son solo una abstracción y una figuración de la mente humana.

Los cuerpos animales, en su enorme variedad, incluyendo el humano, parecen, a simple vista, configurados por curvas. ¿Líneas? Sí. Pero curvas, ondulantes.

En el reino vegetal, los robles, los castaños, los abedules y otras especies arbóreas menos o más robustas que éstas, autóctonas de nuestro ecosistema Galicia/norte de Portugal, igual que arbustos como los brezos, retamas o aulagas, típicos de la zona atlántica peninsular, a simple vista, tampoco tienen líneas rectas. Quizás en el reino mineral, en algunos cuarzos o cristales podamos encontrar líneas rectas.

El ser humano, desde tiempos remotos, desde que aparecen las primeras civilizaciones de las que tenemos noticia, ha necesitado inventar a Dios, creador del Universo, para dar respuesta a cuestiones sobre el origen del mundo y de sus habitantes. Y acto seguido lo ha emulado, creando, dentro del mundo, otros muchos mundos. Ahí surge el ser humano demiurgo/dramaturgo. Para ello ha refinado sus sentidos perceptivos y ejercitado su pensamiento con la escritura, la filosofía, las matemáticas, en resumen, las ciencias y las artes. La línea recta aparece por ahí.

En el plano euclidiano es el camino de menor distancia entre dos puntos. En geometría es una sucesión infinita de puntos que se extiende indefinidamente en dos direcciones, sin curvaturas ni interrupciones. No tiene principio ni fin. En este sentido, la línea recta sería como Dios.

La arquitectura y la danza utilizan la línea recta, entre otras formas geométricas.

Ambas, la arquitectura y la danza, pueden considerarse operaciones que especulan con el espacio, dándole forma.

La danza, como posible arquitectura del movimiento, añade, además, la paradójicamente infinita dimensión temporal, convirtiendo el espacio en música o, en otras palabras, musicalizando el espacio en cuanto lo vuelve dinámico.

Por su parte, la música podría considerarse la arquitectura del tiempo, en la intersección del sonido y el silencio, habida cuenta de que el silencio no existe. Quizás el silencio es Dios. O quizás sea la línea recta.

Vamos a ver si la obra de danza que da pie a estas reflexiones: *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos* de Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão, nos lleva a algún lado sobre estos enigmas.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 429 13/04/26 15:27

La dimensión *Site-specific* de esta pieza de danza, su poderosa relación con los espacios físicos y arquitectónicos en los que se ejecuta es, en buena parte, la causante de estos pensamientos iniciales.

El arquitecto catalán Antoni Gaudí (1852-1926), a inicios del siglo XX, remodelaba la Casa Batlló de Barcelona, eliminando de la vista las severas líneas rectas de la fachada. En su lugar generó curvaturas y ondulaciones que acentuó con el efecto visual provocado por el "trencadís", el mosaico realizado con fragmentos de cerámica de colores diferentes. El relieve ondulante de la nueva fachada y el efecto de la luz en el "trencadís" multicolor le dan a la casa una sensación de movimiento y fluidez, casi como si estuviese viva y danzase.

La observación de la naturaleza y la religiosidad de Gaudí, según nos explicaba Basilio Losada en la Universitat de Barcelona, le hacían rechazar la línea recta porque, para él, simbolizaba la ambición humana. Desde niño, debido a su salud quebradiza, que le había impedido jugar con otros niños, Gaudí había sido un atento observador de la naturaleza. Se había sentido muy próximo de ella. En contacto con los animales y las plantas había llegado a la conclusión de que en la obra del Creador no había líneas rectas y de que cada ser era único e irrepetible. Por eso Gaudí no quería máquinas en sus obras y se rodeaba de obreros y artesanos, que elaboraban cada elemento de la construcción, porque la mano del ser humano estaba hecha a imagen y semejanza de la mano de Dios. Todas las cosas realizadas por las manos, sin la intervención de máquinas, eran únicas, diferentes. Con esta idea, las construcciones de Gaudí, como la Pedrera, en Barcelona también, se dotan de elementos únicos. Cada ventana, cada puerta, cada pomo de cada puerta y todos los componentes que las integran son diferentes.

El modernismo de Gaudí traspasa lo decorativo o lo estético, para generar un efecto de vida en la arquitectura, confiriéndole una fluidez y un movimiento en el que siempre descubrimos detalles diferentes que nos atrapan.

Muchos años después, Peter Eisenman, entre 1999 y 2011, construyó la Cidade da Cultura de Galicia en Santiago de Compostela, generando con los edificios una especie de montaña en el monte Gaiás. Las líneas rectas se curvaron procurando el perfil de la orografía y las sendas inspiradas en el Camino de Santiago, formado por múltiples rutas de peregrinación desde la época medieval del Reino de Galicia – primer reino de Europa, fundado por los suevos sobre la provincia romana de Gallaecia en el siglo V d.C. – y desde la construcción de la catedral de Santiago de Compostela (1075-1211). La Cidade da Cultura de Eisenman pretende inserirse en las fuerzas telúricas de este ecosistema y dialogar con la ciudad pétrea de arquitecturas escultóricas de Compostela.

Muchos siglos después de la construcción de esa joya de la arquitectura, esculpida en piedra para la eternidad, desafiando lo efímero del presente, en el vientre de uno de los edificios de la Cidade da Cultura, Sara Miguelote interpretaba *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*. Era la primera jornada del XI festival Escenas do Cambio de la Cidade da Cultura, que dirige Kirenia Martínez Acosta, también bailarina y coreógrafa. Así, el 8 de mayo de 2025, en la Sala 1 del Museo Centro Gaiás asistíamos, por primera vez, en su pre-estreno, a esta pieza en la que, en combinación con la filosofía, se «concibe la danza como ethos e impermanencia, vértigo en el ahora, finitud de entes precipitados, presencia frágil, metamorfosis de lo momentáneo, acontecimiento irrepetible», según se describe en el programa publicado en papel y en la web del festival: https://escenasdocambio.org/eventos/fuga-para-o-tempo-presente/.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 430 13/04/26 15:27

Hay en la descripción, que nos ofrecen Hugo y Joana en el programa, la voluntad de confrontar el presente radical del movimiento del cuerpo y de su diálogo con el espacio, con la búsqueda de la permanencia que se bifurca en dos direcciones contrapuestas. Por un lado, la del espacio arquitectónico de Eisenman, semejante a una superficie topográfica o a los lomos de un animal prehistórico gigantesco que, como la Catedral, pretende ser eterno. Por otro lado, «la huella digital para la eternidad» y «contra la desaparición de lo humano y de lo natural que la geopolítica evidencia (genocidio, guerra, fascismo, desastre climático, explotación/dominación, tecnocracia/vigilancia), asesinando presentes, activando el horror, […] para que la danza desbanalice el mal presente […]». Esto último patente, quizás, en algunas miradas y expresiones de la bailarina, Sara Miguelote, también en algunos movimientos de caída y recuperación, de maquinalización o mecanización en la repetición exhaustiva de algunos pasos.

El vientre del edificio, en la Sala 1 de Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura, de techos altos catedralicios y de columnas y tirantes metálicos, donde las líneas rectas se exacerban, originando bellos laberintos que sustentan el mastodonte, se opone y contrasta con el exterior y las cubiertas ondulantes y curvilíneas.

Fuga para o Tempo Presente también se traza con algunas líneas rectas, como si buscase una harmonía cinética respecto al entrelazo de columnas y pilares del edificio, en el que deflagra el espectáculo de danza. Pero, al mismo tiempo, se intensifica con la contraposición fluida, a veces, segmentada o articulada, otras, de movimientos de geometrías helicoidales y curvilíneas. De esta manera, el solo de la bailarina deja de ser un solo para pasar a ser un dúo con el edificio del Museo, conteniendo, en sí misma, a través de la danza, el interior y el exterior del mismo.

Fuga para o Tempo Presente podría, de algún modo, estableciendo una analogía o una asociación de imágenes e ideas, parecerse a la operación que Antoni Gaudí acometió sobre las líneas rectas de la fachada original de la Casa Batlló de Barcelona. Similar a cuando el arquitecto catalán generó en ella relieves ondulantes, que intensificó, visualmente, con esa superficie deslumbrante de fragmentos de cerámica de diferentes colores, como un mosaico y también como las fachadas de azulejo típicas de Portugal.

La coreografía de esta pieza de danza, de alguna manera, supone una especie de intervención respecto a las líneas rectas que andamian las paredes entre las que baila Sara Miguelote. Sus movimientos, alternando líneas rectas, como flechas, con líneas curvas y helicoidales, entre otras para las que no encuentro nombre, inscriben la solidez del contexto arquitectónico en un dinamismo flexible, fluido y, a la vez, intenso y poderoso. No solo la danza afecta el plano visual, configurado por la bailarina y el espacio físico en el que baila, sino también la sensación atmosférica y temporal.

Además, algunas miradas podrán descubrir que, en el figurín, en el vestuario de la bailarina, también se combinan finas líneas rectas blancas sobre una tela negra casi transparente, como si fuese un velo de tul, que nos permite entrever las curvas naturales del cuerpo. En este caso, al contrario que el edificio de Eisenman, las líneas rectas están por fuera y las curvas por dentro. Las partes del cuerpo, e incluso los propios órganos internos, deben tener, así imaginándolos, sin el rigor del científico, más curvas que rectas.

Al mismo tiempo, seguimos observando la poética de las últimas creaciones de la Nuisis Zobop, en las que siempre hay un diseño de líneas rectas, que trazan complejas figuras geométricas sobre el linóleo del suelo. En *Fuga para o Tempo Presente* también podemos ver, todo el tiempo, la presencia de una figura cuadrangular, que no es tal, sino producto de una sucesión de finas líneas blancas paralelas de la misma

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 431 13/04/26 15:27

longitud, sobre el suelo negro. Un cuadrado, formado por esa trama de líneas rectas blancas paralelas, que orienta sus ángulos al centro de las líneas rectas del cuadrilátero de linóleo negro que constituye el escenario. El público se sitúa en una grada frontal, próxima al cuadrilátero negro, de tal manera que podemos apreciar la danza de la bailarina y toda la amplitud y altitud del espacio arquitectónico, especialmente la pared del fondo y la elevación de pilares y columnas, con sus tirantes metálicos cruzados, hasta la curvatura blanca del techo.

Fuga para o Tempo Presente difiere de las anteriores creaciones de Joana y Hugo en su dimensión de *Site-specific Art*, siendo la localización, el espacio, una parte integral de la concepción y el sentido de la obra artística. Sin una escenografía ni un diseño de iluminación que oculte el espacio donde se realiza, éste, el edificio del Museo Centro Gaiás, pasa a ser intervenido por la acción de la danza.

A las 18h15 del día 8 de mayo, la luz natural de la primavera, esa luz impetuosa e impertinente que hace florecer algunas plantas y árboles, entraba a bocajarro en la Sala 1 del Museo. Aun así, había un diseño de iluminación que fulminaba, en algunos momentos, las tenues sombras que el propio movimiento del cuerpo podía generar en sus flexiones y posiciones más recogidas. O que subrayaba y añadía destello a otras posturas más extrovertidas y abiertas. Pero, en todo caso, el diálogo de presencias del espacio arquitectónico de Eisenman y del cuerpo de Sara, como espacio coreográfico de la Nuisis Zobop, estaban muy presentes y súper visibles por la incidencia, yo diría, extrema de la luz.

En este sentido, puede resultar interesante analizar el efecto misterioso y ritual de *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*, común al de las otras piezas que he podido ver de Joana y Hugo.

Por lo general, para ese efecto suele contribuir la penumbra, las sombras y la oscuridad, con las que se puede jugar en la caja negra de un escenario de un edificio teatral, en la que se controla la acción lumínica. Pero aquí, en esa sala del museo, blanca y reflectante, y a esa hora de la tarde, en pleno esplendor primaveral, resultaba imposible oscurecer o atenuar la luz. Así pues, todas las líneas rectas, los ángulos, las curvas, cualquier mínimo gesto o inflexión cinética, estaban expuestos a la mirada. Aun así, la pieza concitaba un misterio magnético y desplegaba una energía centrípeta que nos atraía hacia ella.

De esta manera, el presente y las presencias espaciales: corporal y arquitectónica, eran traspasadas por la luz y las miradas, sin posibilidad de esconderse ni protegerse, sin que ningún recoveco se librase de nuestro escrutinio. Podría afirmarse que se trataba de una exposición despiadada, sin concesiones, de principio a fin y, a la vez, sin fin ni principio, tal cual la línea recta: una sucesión de puntos infinita, que no tiene principio ni fin. Tal cual el tiempo al que aspiran las catedrales y edificios emblemáticos como el de la Cidade da Cultura de Galicia.

Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos también desplegaba ese efecto paradójico y muy enigmático: ¿cómo es posible afirmar, de esa manera tan descubierta y tan expuesta, el presente y su fragilidad – lo efímero de los seres vivos y de las artes vivas, la vulnerabilidad y lo fungible del cuerpo humano – al mismo tiempo que se genera la impresión de robustez e infinitud? Velahí una de las ecuaciones más fascinantes de esta propuesta y su relación de semejanza, y de utilización también, de las líneas rectas, interceptadas, como ya he comentado, por otras curvilíneas, helicoidales, etc.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 432 13/04/26 15:27

EI cuerpo. La boca abierta, Ios ojos, Ios oídos. Lo que entra y Io que saIe

La boca abierta y la sonorización de la respiración son un sello muy particular de la Nuisis Zobop, como se puede constatar en anteriores espectáculos. La fantasía de mi imaginación y de mi pensamiento tiende a asociar esa sonorización respiratoria con las tradiciones dancísticas y teatrales orientales, de India, China, incluso con artes marciales de Japón y de esa amplia zona asiática. La fantasía de mi pensamiento e imaginación, por no sé bien qué extrañas combinaciones y asociaciones, después de haber visto y escrito sobre *Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade* (2018), *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), *Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio* (2024) e *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos* (2025), relaciona la poética de Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão con una especie de reinvención del ballet, por el empleo de pasos estilizados, algunos de ellos pertenecientes directamente al "vocabulario" del ballet clásico; atravesado por la biomecánica de Meyerhold, en la "sintaxis" y en la articulación de los pasos; e insuflado todo ello por una energía e intensidad que asocio a la entrega total e incluso sacrificial de la actuación de Ryszard Cieslak con Grotowski.

En todas las piezas de danza de la Nuisis Zobop que acabo de mencionar, la boca abierta y la sonorización de la inhalación y la exhalación del aire en la respiración, constituyen una membrana vibracional muy física y rítmica que nos engancha y no nos suelta. Esto origina una mezcla de extenuación y de trance compartidos, que hacen de la experiencia artística algo extraño y único, muy diferente a cualquier otro espectáculo de danza.

En los trabajos que implican un esfuerzo físico grande, como partir leña, mover/levantar/tirar de cargas pesadas, o en deportes que exigen la implicación total del cuerpo, a nivel muscular y cardiovascular, la respiración acentúa su protagonismo, aumentando la intensidad. Es imposible disimular o esconder la respiración cuando existe un compromiso integral.

El esfuerzo es uno de los conceptos clave de Rudolf von Laban cuando analiza el movimiento. Se trataría de un impulso interno a partir del cual se originaría el movimiento. El esfuerzo define el movimiento, ya que es su origen. El gasto de energía es una consecuencia directa del mismo. La energía, desde una perspectiva fisiológica, es la que utiliza el cuerpo para sus funciones vitales, como respirar, moverse, crecer, mantener los tejidos sanos. Ésta se obtiene principalmente de los alimentos y se mide en calorías. Pero, por otra parte, está la energía personal de cariz más psíquico, que incluye las dimensiones física, emocional y mental. La energía personal se puede traducir en vitalidad, estado de ánimo y capacidad para conectar con los demás.

Gestionar la energía puede ser más importante que el tiempo, porque de ella depende la calidad de la experiencia del movimiento y la sensación temporal que nos produce.

Así pues, esa boca abierta que amplifica o, como mínimo, no reduce el alcance de la respiración, es un canal de manifestación energética. La sonorización del aliento, del aire que entra y que sale, alimentando el movimiento del cuerpo, es un índice o un síntoma del esfuerzo.

Hay un texto de los *Cahiers* (cuadernos) de Joana von Mayer Trindade, que pu-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 433 13/04/26 15:27

blicaron en las redes sociales de la Nuisis Zobop, que nos ofrece algunas pistas sobre los canales coreográficos que transitaron en *Fuga para o Tempo Presente*. En mi traducción:

> *Meditación de las dos gargantas, la serpiente que viene del coxis a la boca. El tejido suave alrededor de la columna, alrededor del esqueleto. Dos yeguas blancas que se presienten y que juntas comienzan a cabalgar la respiración. Dulce dulcemente con gentileza es aquí la regla de oro. Quien cierra la boca pierde la posibilidad de ver el diamante saliendo en todo su esplendor. El agujero vacío, la depresión, el agujero lleno de sorpresas: el inconsciente, lo desconocido, la muerte*[1].

Carnalidad, suavidad y consideración de las oquedades del cuerpo duplicadas, las dos gargantas, la imagen de la serpiente que viene desde el coxis hasta la boca. La conexión desde el coxis hasta la boca y, quizás, la metáfora de las dos yeguas que cabalgan la respiración. La boca abierta por la que puede salir el diamante en todo su esplendor, en oposición al agujero vacío y a la depresión, o al agujero lleno de sorpresas, como el inconsciente, lo desconocido, la muerte.

En esta paráfrasis, que me he permitido hacer, encontramos el canal de lo orgánico, de la carnalidad, iluminados por imágenes y metáforas que le conceden una intensidad muy especial y casi mística a la fisicidad coreográfica.

La boca abierta de la iconografía de las santas y los santos en éxtasis, de los estados de admiración y asombro. Frente a las recomendaciones del decoro y la educación represora, que pueden aglutinarse en refranes populares como "en boca cerrada no entran moscas", referido a la discreción, a callarse la boca, a la prevención y, por extensión, al miedo. Abrir el cuerpo implica confianza y libertad. Cerrar los ojos y la boca, igual que cruzarse de brazos y piernas, implica cerrarse y protegerse.

La bailarina baila con la boca abierta, con los ojos muy abiertos. Cuando, por motivos fisiológicos imprescindibles, cierra los ojos, vemos un pequeño círculo rojo pintado en cada párpado, como dos pupilas encarnadas. De esa manera, en el universo icónico y simbólico, siempre tenemos dos ojos en el escenario. Los ojos reales y los ojos ficticios, dibujados sobre los párpados.

También llama nuestra atención otro pequeño detalle, los lóbulos de las orejas pintados de rojo, con un pequeño trazo. Una señalización simbólica que, para legos en la materia, como mínimo funciona como un deíctico, que nos va a hacer reparar en las orejas en algunos momentos de la pieza, dependiendo de la posición del cuerpo. De esta manera tenemos una especie de focalización en la boca, los ojos, las orejas: respiración, visión, escucha.

Las pinturas corporales aparecen en algunas danzas religiosas como formas de expresión artística y cultural ancestrales, que suelen buscar la conexión de la persona con lo espiritual, con la naturaleza.

La substancia que anima la danza de la Nuisis Zobop no parece limitarse al florilegio coreográfico, ni a conformarse con la mera belleza formal. Percibimos claramente que hay una voluntad profunda de trascender. Ahí la fragilidad del tiempo presente adquiere una magnitud exorbitada y atemporal y la bailarina se convierte, sin perder la presencia (el presente), en canal de transmisión con el más allá. Compete, entonces, a cada persona del público procurar dónde le lleva o cómo puede ser ese más allá.

Sin ir más lejos, la música que dialoga con el silencio y con los sonidos corporales y de la respiración son los *Estudios de ejecución trascendental* del compositor húngaro Franz Liszt. Una serie de doce piezas para piano solo. Se trata de partituras que

1. «Meditação das duas gargantas, a serpente que vem do cóccix à boca. O tecido mole em volta da coluna, em volta do esqueleto. Duas éguas brancas que se pressentem e que juntas começam a cavalgar a respiração. Doce docemente com gentileza é aqui a regra de ouro. Quem fecha a boca perde a possibilidade de ver o diamante a sair em todo o seu esplendor. O buraco vazio, a depressão, o buraco cheio de surpresas: o inconsciente, o desconhecido, a morte.»

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 434 13/04/26 15:27

contienen dificultades técnicas extremas, como la configuración de la mano derecha y los saltos en la mano izquierda, por ejemplo, en el *Estudio trascendental* número 5. Sin duda, se trata de un ejercicio de atención y precisión que nos enraíza con el tiempo presente de una manera exigente y muy alejada de la banalidad. Lo mismo ocurre con la danza de esta fuga respecto a las espectadoras y espectadores, nos exige una atención profunda.

También podríamos considerar, quizás, la inducción del esfuerzo e incluso el sacrificio que pueden ser necesarios para superar la prueba de tal dificultad musical. Un rigor artístico sin el cual sería imposible aspirar a lo trascendental. Lo mismo ocurre con la partitura coreográfica de esta pieza.

Todo esto, al mismo tiempo, se opone a las tendencias actuales de la ley del mínimo esfuerzo, o de los sacrificios ajenos televisados. Por ejemplo, las víctimas de las guerras o de los desastres climáticos, para que los podamos ver cómodamente desde las pantallas de nuestros dispositivos electrónicos "inteligentes". Frente a la anestesia del entretenimiento que nos roba el tiempo necesario para pensar, está la danza que nos exige también una recepción rigurosa, que nos lleva a los terrenos de la carnalidad y del esfuerzo.

Todo se contagia entre animales humanos, no solo el tedio, la apatía, la alegría, el nerviosismo, la violencia… sino también el esfuerzo y el compromiso que éste implica.

Del mismo modo, también se nos abren las bocas, los ojos y los oídos, influidos por esta pieza de danza en la que cobran especial relevancia, como debería acontecer en la propia vida del día a día cotidiano, para estar más vivas, más despiertas y más receptivas.

La boca, los ojos y las orejas – como parte externa del oído – pertenecen a los sentidos teóricos, tal cual preconizaba Hegel. Por la visión y el oído entra el mundo externo, desde la distancia suficiente que nos permite reflexionar y pensarlo. El olfato, el gusto y el tacto exigen una proximidad más íntima, de una sensorialidad más primaria e invasiva, que podría nublar nuestra capacidad de análisis. La boca puede emitir palabras, pero también es el lugar del gusto, de la deglución de alimentos, de la respiración cuando las fosas nasales no son suficientes para la entrada y salida de aire, debido a un alto esfuerzo o a estados de asombro y espanto.

La boca, los ojos, los oídos, se alejan de la línea recta y nos llevan a la sinuosidad de la materia que, de repente, conectados con el cerebro pueden trazar, si queremos, cualquier geometría, transformando e idealizando todo aquello que entra por la vía de los sentidos a los que sirven.

De alguna manera, la coreografía es otra idealización, no solo ligada a los sentidos, sino, sobre todo, a la materialidad y a la exploración extrema de lo que un cuerpo puede dar de sí, como medio y como objeto artístico.

Pero el cuerpo, igual que los órganos que lo integran, incluidos los ojos, los oídos, la boca, etc., adolecen de la fragilidad y la impermanencia propios de los seres vivos. La cronología marca indefectiblemente fases de nacimiento o surgimiento, esplendor, decadencia y finitud. La muerte es un destino ineludible que parece ser contestado, desde la fragilidad del cuerpo y de las artes que se centran en él. Quien baila y quien se deja llevar por la danza, por ejemplo, quien la disfruta como espectadora, son personas que pueden sentir la inmortalidad o la eternidad, la fulminación de la temporalidad. Aunque el tiempo se pueda concebir como una línea recta, como una sucesión infinita de puntos. Pero eso es el tiempo, infinito, no los seres que miden su existencia bajo su órbita.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 435 13/04/26 15:27

El tiempo.
Fragilidad y dureza, presencia y ausencia, efemeridad y permanencia

> *Ahí está la danza. Es en este umbral desnudo, feroz, gentil, que impermanecemos. En la navaja herida donde el instante se manifiesta pleno. Nos sumergimos en la fragilidad de la que nunca salimos. La temporalidad de la danza no es resistencia. Es persistencia. Movimiento que resiste al fin por el propio acto de tornarse finalidad. La danza es Ser, ya condenado al fracaso, pero insistiendo en existir. Danzamos entre el ser y la nada, en lo que se escapa entre presencia y ausencia, un lenguaje de los cuerpos que resiste mientras desaparece. De impermanencia en impermanencia, la resiliencia vibra en el presente frágil. Danzar es metamorfosis continua. Metamorfosis continua que rechaza la desaparición por la sumergida fragilidad del aparecer. Y danzamos. Porque solo en el movimiento rechazamos el final. Y al final, ahí está la danza*[2].

Este es el texto que, traducido por mí, me enviaron Joana y Hugo para la sinopsis de un taller de dramaturgia, que me invitaron a realizar a partir de *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*.
Además de su extraordinaria calidad poética, en él, se nos revelan parcialmente algunos aspectos que pertenecen a la médula filosófica que alienta las creaciones de la Nuisis Zobop y que se manifiesta, de una manera muy especial, en la mencionada pieza.

La intensificación del Ser, de la existencia, a través de la danza, tiene varias derivadas. Una de ellas, en mi opinión, está directamente relacionada con lo ya apuntado sobre cabalgar el tiempo, flexibilizándolo e incluso fulminándolo. Por ahí se elimina la sensación de finitud. Pero, a la vez, también podríamos pensar en todos los límites, tanto físicos como temporales, que enfrenta una bailarina o un bailarín. El dolor del cuerpo, la rigidez muscular, o los problemas de hiper-laxitud, el cansancio, la sed, el hambre, la edad, el peso de lo que no sabemos y la inmadurez, pero también el peso del conocimiento y los umbrales de exigencia y de perfeccionismo, en un trabajo artístico cuyo horizonte, casi siempre que nos acercamos a tocarlo, puede alejarse. La intocable perfección. Lo imposible y lo posible. Lo que no sabemos de lo que hacemos. Lo que hacemos sin saber. Todo esto, y mucho más, participa en la creación artística y se relaciona con la fragilidad.

El instante se manifiesta pleno, en la danza de Joana y de Hugo. El instante puede considerarse la unidad mínima del presente que, en *Fuga para o Tempo Presente*, igual que en las otras obras de la Nuisis Zobop, cobra un relieve extremo. Tenemos la impresión de que la bailarina habita el tiempo de una manera feroz y poderosa, al mismo tiempo que hay una delicadeza preciosa. Velahí la maravillosa conjugación de los dos polos que se tensan entre persistir y resistir, entre vulnerabilidad y fortaleza, entre la catedral compleja de la arquitectura coreográfica esfumándose a cada paso. Velahí como el utópico permanecer, contrario al dictado del destino, puede surgir, aunque sea como sensación vivísima, en la amplificación de la presencia en estado de danza.

La metamorfosis continua que nos recuerda a aquella máxima según la cual la energía no se crea ni se destruye, sino que se transforma. Principio de conservación de la energía, cuya ley fundamental de la física establece que la cantidad total de la energía en un sistema aislado siempre se mantiene constante, cambiando de unas formas a otras, pero nunca apareciendo de la nada o desapareciendo por completo.

La bailarina, en *Fuga para o Tempo Presente*, no es un sistema aislado. Antes

2. «Eis a dança. É neste limiar nu, feroz, gentil, que impermanecemos. Na navalha ferida onde o instante se fornece pleno. Mergulhamos na fragilidade de que nunca saímos. A temporalidade da dança não é resistência. É persistência. Movimento que resiste ao fim pelo próprio ato de se tornar finalidade. A dança é Ser, já dado ao fracasso, mas insistindo em existir. Dançamos entre o ser e o nada, no que escapa entre presença e ausência, uma linguagem dos corpos que resiste enquanto desaparece. De impermanência em impermanência, a resiliência vibra no presente frágil. Dançar é metamorfose contínua. Metamorfose contínua que recusa desaparecimento pela imersa fragilidade do aparecer. E nós dançamos. Porque só no movimento recusamos o fim. E no fim, eis a dança.»

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 436 13/04/26 15:27

bien, se trata de un cuerpo conectado con un espacio arquitectónico y con un espacio social, conformado por un público que entra, empujado por la fuerza centrípeta que despliega la bailarina, en esa energía mutante. Hay ahí una carga y un recargarse mutuo, entre la bailarina y el público. *Fuga para o Tempo Presente* activa una retroalimentación energética de la cual forman parte esas mutaciones continuas que producen la sensación de infinitud, de poema continuo, de bucle eterno.

Ya lo escribía Alain Badiou en *Danse et pensée*: «la danse précisément parce que c'est un art absolument éphémère, puisqu'elle disparaît à peine a-t-elle eu lieu détient la plus forte charge d'éternité[3]» (Badiou, 1993).

La arquitectura, que puede ser considerada como el símbolo de la durabilidad, frente a la danza, que lo sería de lo efímero, pueden invertir su suerte. La carga de energía y de emoción que despliegan algunas piezas de danza, las pueden hacer más durables que algunos edificios que, con el tiempo, se han desmoronado y desaparecido.

3. «La danza, precisamente porque es un arte absolutamente efímero, ya que desaparece apenas ha tenido lugar, posee la carga más fuerte de eternidad.»

Así, podemos descubrir una especie de tríada mágica formada por el espacio, en la dimensión de *Site-specific Art*, modulada de una manera muy singular, tal cual he intentado explicar en el primer apartado; el cuerpo abierto a la luz, en su fragilidad presente y en su deífica y transcendental presencia deslumbrante, tal cual he intentado dilucidar en el segundo apartado; y el desafío a la temporalidad cronológica en esa tendencia a lo eterno, a lo infinito y a la trascendencia, tal cual acabo de intentar razonar en el tercer apartado.

El arte de la fuga, no el de Johann Sebastian Bach, sino el de la Nuisis Zobop, explora, igual que el de Bach, de manera sistemática, todas las posibilidades contrapuntísticas que ofrece un tema, en movimientos directos, inversos, en procesos de aumento y disminución rítmica, en la derivación de temas a partir del tema principal. Igual que en *El arte de la fuga* de Bach, también intuimos relaciones coreográfico-simbólicas, asociadas a conceptos filosóficos y poéticos. Velahí el propio título, siempre tan substantivo en las creaciones de Joana y Hugo, fraguado en dos versos extraídos de dos poetas diferentes. Una inspiración en el poema *Fuga de la Muerte* de Paul Celan, en el que se utiliza una estructura polifónica basada en la fuga, con motivos que se repiten y varían, así como símbolos paradójicos, para abordar el tema del Holocausto; sumado al último verso del poema *Há Dias* (Hay días) de Herberto Hélder: «O leve poder da lua apenas queima os olhos».

De la misma manera que en *El arte de la fuga* de Bach nos enfrentamos al asombro de un intrincado artificio, en la *Fuga para o Tempo Presente* también asistimos al éxtasis de un movimiento absolutamente extra-ordinario, de una artificiosidad exultante y trascendente.

No puedo evitar el juego con los significados de fuga, como la acción de fugarse, de escapar. El tiempo se nos escapa más que el agua entre los dedos. Por eso la fuga hacia el tiempo presente casi nos parece una paradoja, porque es el presente el que es fuga, el que se nos escapa, el que huye, casi sin que nos demos cuenta, hacia el pasado.

El presente huye, pero en esta danza, a través del arte coreográfico de la fuga, existe una pugna por habitarlo con total plenitud, casi como si la bailarina lo agarrase con cada movimiento, con cada gesto, con cada respiración.

Ver esta pieza puede resultar, en cierto sentido, como un ejercicio de meditación o de *Mindfulness*. De esta manera, la coreografía, en su rigurosa ejecución, genera una atención plena en la recepción y, con eso, consigue lo que el propio título

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 437 13/04/26 15:27

– su primera parte – anuncia: una fuga hacia el presente, liberándonos de las anclas del pasado. Liberándonos también, en esa concentración que genera la pieza de danza y en la fuerza centrípeta que despliega la bailarina, del fututo y de planificaciones que nos impidan "estar" donde estamos, estar presentes aquí y ahora.

Sin embargo, hay una poderosa atracción, ejercida por esa presencia en danza de la bailarina y por la manera en la que modula el espacio que compartimos, que nos mantiene pendientes. No hay una expectativa dramática, producida desde movimientos o acciones en las que podamos interpretar intenciones u objetivos. Tampoco existe esa expectativa dramática como fruto de una narrativa causal o de una lógica ordinaria. La teatralidad se ciñe al magnetismo expresivo y a la entrega, sacrificial y gozosa, de la bailarina.

La arquitectura de las expectativas, abiertas por los conflictos y las situaciones de desequilibrio de una trama de acciones en el drama, a la espera de su resolución, es substituida aquí por una tensión sostenida, en esa persistencia por habitar profundamente cada momento presente, en esa evasión y fuga hacia el ahora.

De este modo, la espectadora y el espectador permanecen en una atención suprema, pendientes de cómo cada movimiento surge y resurge, como un poema sin principio ni final. Prendidos de esa sensación de infinitud, *Fuga para o Tempo Presente* nos confirma que «el leve poder de la luna apenas quema los ojos», tal cual se expone en la segunda parte del título de la pieza, como una metáfora con múltiples derivaciones. Será leve, pero es poder. Será luna, no astro, pero reflejará la luz. Y ese acto de reflexión tiene también múltiples sentidos, porque la filosofía también es un acto de reflexión.

Prendidos de esa sensación de infinitud, parecida a la que nos puede procurar la línea recta, como sucesión de puntos sin principio ni final, o los estados de éxtasis, *Fuga para o Tempo Presente* reincide en la abolición de la muerte, tal cual podíamos sentir en la anterior creación de la Nuisis Zobop, titulada *Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio*.

«El leve poder de la luna apenas quema los ojos». He aquí otra atracción sutil y a la vez poderosa: la luna. Según Cicerón: «Cada mes la luna ejecuta la misma carrera que el sol en un año…» Los ritmos lunares se utilizaron antes que los solares para la medida del tiempo, tal como expone Juan Eduardo Cirlot analizando la simbología de la luna. Sobre ella también señala «la coincidencia con el misterio de la resurrección (primavera tras el invierno, florecer tras la helada, renacer del sol después de las tinieblas de la noche, pero también luna nueva y creciente)» (Cirlot, 1958). Podemos establecer una analogía entre las fases de la luna y las edades del ser humano, aproximándola a lo biológico, sometido también a las leyes del cambio, al crecimiento (juventud, madurez) y al decrecimiento (madurez, ancianidad). Por eso existe, nos avisa Cirlot, la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el ser humano. La condición lunar equivale a la condición humana. Lo mutable y lo transitorio en los que *Fuga para o Tempo Presente* interviene, del mismo modo que interviene, como he señalado en el primer apartado, en el espacio volviéndolo dúctil, flexible, dinámico, ondulante. De forma semejante, existe la creencia de que es el influjo lunar el que mueve la mareas.

Recapitulando, *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos* juega con la fragilidad y el enorme poder del presente y del cuerpo, como aparición prodigiosa que no puede ser otra que danza. Danza trascendente porque transforma el espacio

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 438 13/04/26 15:27

y el tiempo, volviéndolos
dúctiles, flexibles, intensos y extensos
hasta la infinitud que impugna
lo efímero.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 439 13/04/26 15:27

"Ler o que nunca foi escrito".

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 440 13/04/26 15:27

Armando Nascimento Rosa

Bruxedo dançando com os oIhos postos na Lua

(Texto em dois movimentos)

> *Esta forma de leitura é a mais antiga; a leitura antes de toda a linguagem, a partir das entranhas, dos astros ou da dança.*
>
> Walter Benjamin, «*Sobre a Faculdade Mimética*» (1933)

> *A filosofia passou séculos a desprezar e negligenciar o corpo. Integrar, fazer do corpo um elemento de pensamento é a coisa mais difícil.*
>
> José Gil, *A Última Lição* (2025)

Primeiro movimento

Poderia chamar-se *Tocar o tangível*, ou talvez *Tocar o intangível*, deixando o prefixo 'in' entre parêntesis, possibilitando em simultâneo o oxímoro das duas leituras, e por isso seria: *Tocar o (in)tangível*. Foi o que me ocorreu antes de mais após a experiência arrebatadora de ter assistido a este solo interpretado pela bailarina Sara Miguelote, dirigido pela dupla de coreógrafos que o conceberam: Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade. Mas o título do solo é outro, e, como é apanágio dos títulos escolhidos pela estrutura de criação Nuisis Zobop, também este integra um novelo semântico de Ariadne, filosófico-poético, capaz de nos suscitar as mais surpreendentes viagens hermenêuticas: *Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*. Após experienciá-lo como espectador, impôs-se-me uma alternativa para substituir a afirmação bíblica inscrita no Evangelho de São João: *No princípio era o Verbo*. Reformulemos a frase, fundadora de teológicos mistérios, com outras premissas para poder fazê-la antes afirmar: No princípio era o movimento. E a extrema exigência desta *fuga* dançada por uma intérprete de excepção convida-nos a equacionar a prioridade ontológica do movimento sobre tudo o resto que o nosso pensamento capte. Aliás, o exercício do pensamento sobre a realidade da dança é já por si uma interrogação aporética acerca dos limites circunscritos da linguagem verbal. Como pode a palavra filosófica aceder a um fenómeno que se manifesta sem o concurso da palavra? É da ordem da impossibilidade transcrever pela inteligibilidade das palavras aquilo que escapa e se furta, por sua própria natureza, ao decreto cognitivo da discursividade verbal. Como dizer o esplendor cinético do corpo que dança? O projecto Nuisis Zobop coloca-se insistentemente num lugar que desafia a impossibilidade de dizer este esplendor. Por isso também se sente interpelado a convocar a palavra dos poetas, para auxiliar o verbo conceptual dos filósofos. Dançar é literalmente poetar. A dança é poesia escrita com o corpo. Fascinados pela luz emitida pelo corpo que dança, não

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 441 13/04/26 15:27

deixamos jamais de operar tentativas para descrevê-lo, para o capturar na nossa rede palavrante, fruto evidente das tentações fecundas do intelecto (e descubro-me a utilizar um neologismo, uma vez que o termo palavrante não se encontra dicionarizado, mas necessitei agora da semântica inerente ao gesto que o vocábulo *palavrante* diz). José Gil, por exemplo, já se socorreu da noção de aura, de Walter Benjamin, para se aproximar desse esplendor, ao perguntar-se pela aura emanada do corpo que dança. A noção benjaminiana de aura, no que contém de secreta raiz, poético-mística, mostra-se como uma ideia-chave no que constitui de desvio em face da tradição conceptual da filosofia. Por isso tão bem serve ao exercício de indagar a dança. Lembro-me de uma memorável palestra do filósofo português, versando o tema, em 1989, na Fundação Calouste Gulbenkian, que me deixou então a meditar sobre esta interrogação. Há sempre um gesto de radicalidade fundacional quando a filosofia se defronta com o que constitui para ela uma alteridade expressiva. A segunda epígrafe, de Gil, fala-nos da dificuldade maior que é integrar o corpo como elemento de pensamento. Considero que é importante destacar como esta dificuldade surge desde logo enunciada na vocação de Platão em exprimir pensamento através da forma dramática. O diálogo *Fédon* que se ocupa com a morte do corpo em geral, e com a morte do corpo de Sócrates, em particular, foi intitulado com o nome de um jovem amigo do filósofo, que viria a fundar escola filosófica depois da morte do mestre. Marguerite Yourcenar, inspirada no testemunho de Diógenes Laércio, imaginou-o bailarino. Na ausência por doença de Platão (tal é dito no diálogo), é precisamente Fédon de Élis, que fora prisioneiro de guerra e vendido jovem em Atenas como escravo para bordel, a testemunhar a discussão sobre a imortalidade da alma nos momentos que antecedem o efeito letal da cicuta no corpo de Sócrates; o filósofo que libertou Fédon da condição de escravizado. Marguerite Yourcenar daria nova vida a Fédon, retratando-o na condição de bailarino – não obstante a prática da sua arte se exercer em contexto frustre de comércio sexual – num dos contos em formato de monólogo do seu livro *Fogos,* publicado em 1936: «Fédon ou a Vertigem».

Vertigem é a palavra que diz a ameaça ao equilíbrio. Por isso me assalta também o título possível de *Tocar o (in)tangível*; dada a transmissão da convicção do movimento incessante, como uma fonte inesgotável do corpo no que supomos ser um perpétuo movimento. Ler na linguagem sem verbo da dança a forma de linguagem mais primordial, como Benjamin o diz na primeira epígrafe escolhida. Na duração do solo coreográfico que reúne os autores neste volume, a bailarina convoca-nos para o movimento como uma promessa do corpo inexaurível. Presenciar ao espectáculo que nos proporciona é interrogar a dialéctica entre o conjunto das possibilidades cinéticas, que a física corporal determina, e a utopia do inalcançável pelo corpo. Este parece voar sobre o chão em momentos repetidos. A simulação do corpo imponderável, como se este fosse capaz de neutralizar a força da gravidade. Vemo-lo a flutuar no solo, a desafiar os centros de gravidade, como se o corpo da bailarina potenciasse uma promessa de voo; uma espécie de ave anunciada. Ao som constante do sopro respirante, ela fecha e abre os olhos, num gesto que adivinhamos significativo. Dança-se com e sem música. O solo começa sem música e termina sem música. O movimento da bailarina transcende as emissões de som. Permanece apenas o som do sopro respirante e do atrito, no chão, do corpo que dança. Porque a libertação face ao jugo gravítico, a que estamos presos no planeta Terra, é uma utopia que o virtuosismo de Sara nos desenha, tal como a dependência de oxigénio para a fisiologia celular é reforçada pela sua sonoridade respirante. O som da respiração neste solo é decisivamente uma linguagem comunicante. Como seria dançar com a força de gravidade da Lua, tão mais ténue do que a da Terra?

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 442 13/04/26 15:27

Algo semelhante, por certo, ao alado voo dos pássaros. Mas sem atmosfera respirável, tal dança na inóspita e poeirenta superfície do nosso satélite afigura-se impossível. Há um quadrado ritualístico ao centro, traçado no chão, e a quaternidade, tão cara à simbologia de Jung, remeteu-me para as quatro fases da Lua. Este solo desafia os limites da resiliência, cinética e energética, do corpo que dança, desafiando o espectador para uma imersão expressiva na experiência do sublime, propulsionada pela música de Lizst, sua banda sonora em gravação amplificada, com peças de um piano quase impossível de executar. Os dedos do pianista que tocaram um dia em estúdio nas teclas que ouvimos, e agora o dedo na boca como gesto da bailarina num convite repetido ao segredo, um mistério que permanece não dito. Mas o dedo na boca torna-se progressivamente num gesto reiterado de convite erotizado e irónico. Os dois dedos aéreos de uma mão que se eleva também correspondem ao tomar o rumo do vento, ou da temperatura atmosférica.

Vou jogar com a primeira parte do título do espectáculo, *fuga para o tempo presente*, mas, ao invés do que ele aponta, operar uma fuga ficcional, estratégica, para o tempo pretérito. Do verso de Herberto Hélder (*o leve poder da Lua apenas queima os olhos*), retenho o que ele me evoca do culto a Hécate, a deusa sob a égide lunar, descendente dos Titãs e, «portanto, independente dos deuses olímpicos» (Brandão, 1991: 485); que queima os olhos como se nela houvesse uma memória atenuada da trágica Medusa: a que petrifica, a que calcina com o olhar. Até porque o poema de Hélder, de que este é o verso de encerramento, abre com a figura da gárgula, que pode ser vista a golfar sangue, como se a estátua grotesca menstruasse. Recordo aqui a primeira estrofe do poema, em que a gárgula é protagonista.

Há dias em que basta olhar de frente as gárgulas
para vê-las golfar sangue. É quando
a pedra está a prumo, quando a estaca
solar se crava atrás das casas e amadurece
como uma árvore.
Mas também ouvi a água bater directa
nas trevas. Por um abraço do sangue eu estava
condenado
ao extravio mortal. Era um dom que me fundia
à substância primária
do terror.
E à riqueza e energia. E à tremenda
doçura humana. Vejo algerozes escoando a massa
das cúpulas, a forma, supremas rosas de pedra
rotativa.
(…)

(Helder, 1990: 432)

A gárgula é um ser demoníaco que, uma vez capturado na pedra, se torna figura de espanto, temor, e esconjuro, simbolizado nas águas celestes que vomita, após cada chuvada, protegendo o edifício de indesejáveis infiltrações de humidade persistente. Esconjuro que está presente na lenda medieval de São Romão que derrota um monstro chamado gárgula, em Rouen. Nesta lenda, a gárgula assola a comunidade

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 443 13/04/26 15:27

e, uma vez dominada pelos poderes angelicais invocados pelo santo, acaba destruída pelo fogo, com a ajuda dos populares, se bem que a cabeça e o pescoço escamosos resistam à combustão, sendo estas as partes anatómicas do monstro que serão expostas e fixas em parede, dando origem mítica à tradição escultórica das gárgulas.

Voltando à deusa Hécate, é muito curioso que a etimologia do termo Hécate, segundo Junito Brandão, «a que fere ao longe, à distância» (Brandão, 1991: 485), seja um epíteto de Apolo, declinado no feminino. Uma vez que Apolo é um deus solar, e Hécate tutela a Lua, temos a conjunção mitopoética da luz que cada astro emana, consoante seja noite ou dia. A Lua reflecte a luz que sabemos não produzir por emissão própria, visto ser um planeta e não uma estrela, mas não deixa de mostrar-se espelho movente, gravítica influenciadora que transforma a luz solar que passa agora a ser sua. Hécate apropria-se dessa fria luz estelar, que se manifesta bruxuleante e não deixa enxergar os contornos e a natureza das coisas, envoltas num mistério, de susto e de ameaça, de fascínio e de desafio, conforme a simbologia da carta n.º 18, do Tarot, a Lua, bem o exprime. Esse seu *poder de ferir à distância*, na etimologia de Hécate, parece antecipar o âmbito sombrio do exercício da magia que a deusa vai ganhando na Antiguidade. De divindade benfazeja e diurna, favorecendo a prosperidade material, o dom da eloquência, e a vitória em batalhas e jogos, ela transita, no devir da mitologia helénica, para temíveis funções que lhe associamos com mais imediatez; a de ser a deusa tríplice (infernal, telúrica e celeste) dos sortilégios, que preside às encruzilhadas, divindade da bruxaria, do feitiço, dos poderes ocultos, tais como a nigromância e a aparição fantasmática dos mortos. A Lua que nos vê e radiografa como um nocturno olho celeste, quando cheia, e nós, por sua vez, a observamos, e que se metamorfoseia em quatro condições ao longo do seu ciclo de rotação em torno da Terra e de si própria. Aquela cujo «leve poder» que «apenas queima os olhos», do verso de Hélder, pode dizer isto simplesmente: a luz lunar (de Hécate ou de Selene) somente nos atinge pelo magnetizante sentido da visão, enquanto o perigoso poder do Sol (do olímpico Apolo ou do titã Hélio, que o precedeu na simbologia solar, pai da feiticeira Circe) reside em poder literalmente queimar-nos de morte todo o corpo. O fogo com que a Lua queima é, paradoxalmente, aquático. Em *A Água e os Sonhos*, Bachelard recorda a superstição química associada à água nocturna quando exposta à luz lunar: «para Paracelso a Lua impregna a substância da água com uma *influência deletéria*. A água que ficou muito tempo exposta aos raios lunares é uma água envenenada» (Bachelard, 2018: 93). A Lua é portadora de uma inquietante magia natural, e síncrona por nos exibir continuamente a mesma face, não obstante girar sobre si mesma. Há um rosto seu que permanece sempre invisível e desconhecido para os observadores terrestres. Shakespeare inclui Hécate na tragédia de *Macbeth*, como a deusa tenebrosa a que as bruxas da peça prestam obediência. No jogo mimético de analogias, a Lua é intermediária energética entre o Sol e a Terra e os restantes astros, tal como o mago ou a feiticeira o são em face das forças com que lidam, além da vida e da morte, do caos e do cosmos.

É este ponto do trajecto que me interessa para conectar o que gostaria de partilhar com os leitores deste escrito. O espectáculo concebido por Hugo Calhim e Joana von Mayer, oficiado de forma tão magnífica por Sara Miguelote, é um solo dançado, com a Lua de Hécate, por via de Herberto, presente no título. Trago-vos também eu, mas para o exercício verbal da leitura encenada, um solo de teatro, na voz de uma personagem feminina, que resulta da dramatização libérrima elaborada a partir de uma narrativa de autoria apócrifa, «A Feiticeira de Évora ou História da Sempre Noiva», integrada na secção final da terceira parte do também apócrifo *Livro de São Cipriano*; popular compêndio de mezinhas e feitiços datado do século XVIII-XIX. No

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 444 13/04/26 15:27

incipit da prosa, na edição oitocentista para consulta digital da Biblioteca Nacional, há a informação de que a mesma é «[t]irada de um manuscrito de amador prático datado em Salvaterra aos 23 de abril de 1614» (S/A: 111). A narrativa em apreço, cujo tempo de acção remonta ao período de dominação árabe, sob o reinado de Praxadopel (S/A: 111), conta-nos como terminou a vida de uma lendária seguidora de Hécate, de seu nome Lagarrona, a Bruxa de Évora, oriunda do imaginário medieval e sua reinvenção, associado à urbe alentejana e ao lugar de Sempre Noiva, a caminho de Arraiolos. Neste solo dramático, que designei por *Gemada de Víbora*, o meu gesto nigromante consiste em dar voz à jovem Sempre Noiva que nos narra os eventos da sua desdita amorosa, na qual se entrecruza a bruxa moura Lagarrona.

O texto dramático, inédito até hoje na forma impressa, foi por mim composto em dezembro de 2018, e apenas conheceu até à data duas leituras públicas: uma em Évora, em 28/02/2023, na Associação de Solidariedade Social dos Professores (por Rosário Gonzaga, Álvaro Corte-Real, Fátima Teles, Leonor Serpa Branco, Manuel Piçarra, e Maria Sarmento), e outra no Porto, a 3/09/2025, lida pelo autor em sessão do congresso da Nuisis Zobop, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que antecedeu a presente publicação. O monólogo *Gemada de Víbora* destinava-se originalmente a integrar a apresentação cénica da peça de Luísa Monteiro, *Ah! Minha Dinamene*, na sua (nunca concretizada) digressão a Évora, numa produção do Teatro Estúdio Fontenova (sediado em Setúbal). A peça de Luísa Monteiro é um quase solo dramático, neste caso de uma freira moleira oitocentista, que foi interpretado por Graziela Dias, e estreado em 2018 no Forte de São Filipe, em Setúbal, com encenação de José Maria Dias. Uma freira solitária em seu moinho, contadora de histórias, que elege a leitura e o vinho como suas secretas companhias. Em cada cidade em que o espectáculo fizesse digressão, um diferente monólogo de autor convidado seria inserido. Para a malograda digressão eborense, com a minha contribuição dramatúrgica, enquanto a freira moleira dormia um sono etilizado, Sempre Noiva apareceria em cena, como que evadida do temido *Livro de São Cipriano*, para nos narrar esta sua história pessoal, de paixão e morte.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 445 13/04/26 15:27

Segundo Movimento

Texto integral do monólogo: *Gemada de víbora*

SEMPRE NOIVA:
É deste livro, sim,
saio deste livro.
Um livro maldito que não podem encontrar na tua posse.
Ali está ele, o livro proibido, com a capa enfarinhada,
para que ninguém saiba, ó freira moleira,
que nas horas divagas e lês São Cipriano.
O livro que serve para bruxas e magos difundirem suas artes.
Fui vítima delas, cativa desse Demo que se chama amor.
E agora caminho sem descanso, sem remorso,
morta viva, pelas idades,
e chamam-me a Sempre Noiva
Sempre Noiva
Há um lugar assim com o meu nome perto de Arraiolos
e da estrada para Évora
O sítio onde vivi a vida humana
Melhor fora que me chamassem a Sempre Viúva
A noiva viúva porque este meu corpo matava os noivos que eu não queria
fulminados pela boca vertical na noite das bodas.
Cedo aprendi neste mundo à minha custa
que as mulheres possuem no corpo o poder e a ameaça
O seu mistério, o seu enigma, aqui, no baixo-ventre
A madre do mundo.
Mas esta minha madre foi tornada em assassina.
Matava por amor, eram mortes perdoadas.
Vou contar-vos enquanto ela dorme o sono do bagaço.
Donzela cristã de boas famílias era isso que eu era
Vivi como vocês, assim de carne e osso e alma, já faz dez séculos.
Vejam ao tempo que isso foi!
Em Évora reinava a moirama
mas o rei de Alandalus não nos dava mau viver
Vivia-se em concórdia
Quem adorava Alá, tinha a mesquita e quem fosse de outra crença,
e pagasse imposto para exercê-la,
podia orar a Cristo ou ao Javé hebreu sem represálias
Isto foi muito antes do Geraldo sem Pavor conquistar a cidade
Antes de decapitar o rei mouro e a princesa sua filha,
que lhe abriu a porta do palácio e da alcova
Mas isso já são outros enredos…
O que interessa agora é a minha história.
Uma história tenebrosa, uma história trágica,
daquelas que o espanto dos poetas alimenta.
É o desejo que nos perde,
É o coração que nos comanda os desvarios
mas sem eles não vale a vida mais que uma azeitona seca.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 446 13/04/26 15:27

Era dia de mercado, Terça-Feira
A Praça Grande cheia de gente, a Praça que é hoje do Geraldo
Foi no meio da praça que eu o vi, junto ao arco do triunfo
Havia na Praça Grande um arco romano do triunfo
- que vocês não conheceram –
com dois leões de mármore como guardiães do arco
Foi junto a um desses leões que eu pus os olhos nele no Mafamede
Para nós, cristãos, todos os mouros se chamavam Mafamede
Mas aquele mouro era diferente, desde o dia em que o vi
Era o meu Mafamede
Cruzámos os olhares e eu ruborizei
Mas ele não, ele não podia corar.
Tinha a pele tão morena e tão barbada que nenhum sangue
poderia tingir as suas faces de homem novo.
Trazia passas de figo num pequeno tarro.
Abriu-o para mim, para eu escolher uma e eu escolhi.
E ele tirou outra.
Eu trinquei-a e ele mastigou a dele.
Era doce e macio, o figo curtido, como o sorriso dele.
E perguntou-me o nome e eu disse-lhe:

- Chamo-me Raimunda
Não gosto do meu nome, mas tenho tias Raimundas e avó e madrinha
E por isso fiquei Raimunda como elas por baptismo.
E disse-me ele então, o meu Mafamede:

- Não tem importância o nome ou o deus que herdámos dos avós
O que importa é podermos falar com a nossa própria voz.

Ele fez esta rima e eu fiquei arrepiada
O arrepio de se apanhar uma doença
A doença da paixão
Nunca me curei do mal que contraí nesse dia.
Um amor que nos era proibido
Uma cristã com brasão na linhagem e um mouro mercador de frutos secos
não podiam encontrar-se à luz do Sol,
somente à luz da Lua
Trocámos recados e juras pela mão da minha aia, fiel mensageira.
Passaram dias que pareciam meses, desejosa de o ver
E então a minha audácia fez-se maior
que o medo da vergonha me atingir.
Mafamede começou a visitar-me em segredo no solar onde eu vivia
entre Évora e Arraiolos
Consumámos nosso amor interdito
Fora de horas quando todos dormiam em casa
Mal ouvia no pátio os cascos do cavalo negro
logo eu estendia a escada de corda na varanda do meu quarto
Muito antes da Julieta de Verona, existiu a varanda de Raimunda
Minha casa num lugar que tem hoje o meu nome,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 447 13/04/26 15:27

Sempre Noiva
O solar da Sempre Noiva sofreu obras de raiz séculos mais tarde
e veio a pertencer à família de Luís de Camões
Mas nenhum poeta cantou os trágicos amores de Raimunda e Mafamede.
Apenas um anónimo fala deles em prosa breve
no livro de bruxedos de onde saí hoje
Por isso é preciso que eu venha aqui,
dez séculos depois lembrar esta tragédia
que se conta em poucas linhas.
O meu Mafamede era filho de pai mouro já morto
mas sua mãe era um nome temido por todos,
essa grande feiticeira:
A Lagarrona
Guardiã de mistérios
Chamavam-lhe a bruxa de Évora
Mulher de virtude e de pactos diabólicos
Quando eu a conheci, perguntei-lhe que tratos tinha ela com Satã
Lagarrona respondeu-me com a sua voz agreste e sibilina:

- Raimunda, nós, mortais, somos anjos caídos
e não vês tu como este mundo é levado do Diabo?
É preciso negociar com ele para poder sobreviver.
É só isso que eu faço.
O meu filho negoceia tâmaras com as gentes do Magrebe
e eu negoceio poderes com deuses e demónios.
Ele ganha ou perde dinheiro nessa compra e venda.
Eu nos meus negócios arrisco a alma, a saúde e a vida.

Fiquei apavorada com a resposta
Mas muito em breve teria de correr a pedir-lhe auxílio,
para que tais negócios malignos me salvassem o destino.
- Não, não é isso que vocês estão a pensar
Não, eu não engravidei do meu Mafamede
por muito que receasse a prenhez após as nossas noites de gozo jubiloso
em que as olheiras felizes da manhã eram o sinal da carne satisfeita.
Será que minha mãe desconfiara de tais olheiras?
Será que o meu pai teria avistado da janela um cavalo negro
a sumir-se na alvorada?
O certo é que se lhe pôs a ideia fixa de ter de me casar dali a dias
com o filho do mestre tecelão que era cristão
e cuja fala me aborrecia mais que um bispo em Sexta-Feira Santa.
Eu estava unida em corpo e alma a Mafamede
Não havia lugar para o marido indesejado
que o meu pai me obrigava a desposar.
Desesperada, enviei recado urgente ao meu amado.
E ele levou-me a cavalo no silêncio da noite
ao antro de Lagarrona, a bruxa sua mãe.
Pediu-lhe ajuda por nós ambos,
pois não queria ver-me casada com outro.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 448 13/04/26 15:27

E ela falou para mim à luz das velas:

- Raimunda, se é verdadeiro o teu amor por Mafamede, eu irei ajudar-te
porque sei que o meu filho está preso a ti
pelo mais forte dos feitiços naturais,
o feitiço do amor.
Mas o remédio que tenho para ti, rapariga, fala a língua da morte e do crime.
Estás disposta a enfrentá-lo sem que o medo te derrube?

- Sim - disse-lhe eu - estou disposta às maiores provações
por amor ao seu filho.
E Lagarrona passou a descrever-me esse remédio mortífero.

- Gemada de víbora, é esta a mézinha fatal.
Gemada de víbora.
Tenho de roubar ovos da serpente, quando eles estão no choco.
É tarefa delicada.
Levo leite e mel com aguardente para lhe dar a beber e adormecer a cobra.
É preciso cortar-lhe a cabeça para extrair o veneno.
Juntam-se as gemas ao veneno de víbora
e é fazer a gemada com uma receita secreta e uma conjura em voz alta
da meia-noite até que o sol se veja.
Nisto, Lagarrona começou a recitar a ladainha
e eu receei que ela ficasse a noite naquilo, e eu que precisava voltar para casa.
Mas não, era só uma pequena amostra desse conjuro de tantas horas.
Que trabalho difícil é o das bruxas, pensei eu.
Custa muito convencer os diabos.
Horas sem fim a recitar o abracadabra.
É pior que a novena no dia dos finados.

- E que faço eu com a gemada de víbora?

- Prepara-te, rapariga, disse-me ela.
Agora vem a tua parte.
Tu, meu filho, tens de deixar-nos a sós,
não podes ouvir o que se segue, apenas a Raimunda.
Isto são coisas que só respeitam às mulheres.
Vai lá para fora que eu já te chamo quando terminar.

Mafamede saiu, Lagarrona continuou
e eu tremia toda como as romãzeiras no meio do temporal.

- A gemada de víbora, depois de acabada, parece um unguento,
uma pomada para tu aplicares na noite das núpcias.
Antes de te deitares com o teu noivo,
vais esfregar a tua greta de mulher muito bem esfregada,
por dentro e por fora com a gemada de víbora,
para a pele se embriagar com o veneno.
Prepara-te porque o teu noivo vai entrar na boca do teu ventre,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 449 13/04/26 15:27

mas será por uma única vez, como os machos da louva-a-deus.
A gemada de víbora fará o seu efeito quando ele estiver a fornicar-te.
O prazer do acto vai tornar-se para ele em dor paralisante
e o infeliz há-de morrer-te nos braços antes de soltar a semente.
De noiva te tornarás viúva.
Mas não contes os detalhes ao Mafamede.
Ele não precisa ouvir que o teu noivo te há-de conhecer a carne
antes de morrer com a serpente envenenada.
Os homens não precisam saber tudo.
Se ele soubesse, ainda podia cometer uma loucura,
tentaria matar o filho do tecelão antes das bodas fatais.
Eu termino a gemada no dia do casório,
para que a peçonha não perca a sua força
e mandas a tua criada vir buscar o frasco do unguento.

Eu estava aterrada com a ideia de ir matar o filho do tecelão
com a minha fenda venenosa,
mas ao mesmo tempo aliviou-me a ideia de ficar viúva
assim de repente.
E perguntei então, bastante aflita:

- Mas Lagarrona, e depois, o que é que eu faço depois?
Como é que eu arranco o fel assassino das minhas partes baixas?

- Raimunda, terás de lavar-te bem com água e sal e vinho quente
num banho demorado.
E só podes voltar a deitar-te com o meu filho após um mês ter decorrido.
Antes disso, nem tentes fazê-lo,
pois a gemada de víbora é fatal para os homens.

E assim tudo se deu de acordo com o previsto.
Ainda hoje me assombra a alegria do rapaz na festa das bodas
Com os olhos lúbricos de quem ansiava desfrutar-me
e eu via nele um leitãozito preparado para a matança
Coitado do moço
Devia até ser virgem
Derramei umas lágrimas quando ele soltou o último espasmo
com a cara no meu peito
Os olhos muito abertos sem perceber o que lhe sucedia
como uma criança grande apanhada a roubar fruta.
No dia seguinte, trajei de luto no meu papel de viúva resignada.
E quando julgava eu que o perigo se afastara,
eis que o meu pai me traz outra ameaça ao fim da missa:

- Vê, Raimunda, o filho do escrivão,
este perfeito mancebo que deseja consolar a tua tristeza
e acaba de pedir-me a tua mão para que possas
gozar as alegrias de mulher casada.
Vamos marcar as bodas para a semana que vem,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 450 13/04/26 15:27

para não teres de chorar em vão esta viuvez precoce.

Mas por que raio queria o meu pai casar-me a todo o custo?
Eu bem tentei dissuadi-lo, mas ele foi inflexível
como já o tinha sido com o filho do tecelão.
E repetiu-se o estratagema nas minhas segundas bodas.
Voltou a minha aia com um frasco da peçonha fresca,
saída das mãos de Lagarrona,
E voltei eu a untar a fissura de fêmea
com aquela banha matadora de homens.
Tão zeloso estava o filho do escrivão nessa noite inaugural
Rezou a Deus, muito devoto, com orgulho varonil
antes de mergulhar no prazer da morte
Mas o seu Deus não lhe acudiu
Sucumbiu mais depressa ainda que o filho do tecelão.
Deviam estar as minhas carnes mais impregnadas com a gemada de víbora.
Emitiu um suspiro rouco e ali ficou em cadáver a cobrir-me a nudez
Mocetão infortunado…
Quando o removi de dentro de mim,
reparei no seu membro endurecido e roxo
Assim ficara, como se o sangue se tivesse coalhado
na vergonha de homem
Ao ver isto, espantaram-se as irmãs do meu segundo noivo
quando lhe vestiram o corpo para o rito do enterro
e espalharam o boato de que eu seria bruxa
e matava os maridos no abraço da cópula.
Não estavam nada longe da verdade
Somente a bruxa não era eu, mas Lagarrona.
Tornei-me uma ameaça para a espécie masculina
entre Évora e Arraiolos
Até o meu pai me olhava com temor
no dia em que foi a enterrar o meu segundo noivo
Duas vezes viúva,
julguei-me agora protegida contra novas investidas
E podia entregar-me de novo a Mafamede após um ciclo da Lua
Não podia estar eu mais enganada…
Pois entrou em cena uma nova e repulsiva personagem.
O Zaquel ferrador tinha fama de desflorar virgens incautas
na palha do restolho
Era viúvo de uma mulher a quem batia
e dizia-se que a pobre se finara de pancada.
Agora ali estava a besta à porta do meu solar
a pedir ao meu pai a minha mão em matrimónio.
Apostou-se na tasca cem alqueires de trigo
em como ele tinha medo de me tomar como mulher.
E o fanfarrão decidiu ganhar a aposta,
acenando com um dote generoso que o meu pai aceitou,
preferindo casar-me com o canalha do que deixar-me ser moça viúva.
Ódio ganhei eu nesse dia ao meu pai

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 451 13/04/26 15:27

e contagiei a fúria ao Mafamede.
Antes não o tivesse feito.
Por que não esperei eu pelas núpcias
para matar o Zaquel ferrador com o ferrete da víbora?
É a raiva que nos leva à perdição.
Quando o meu pai me anunciou a data do enlace com o ferrador,
supliquei o auxílio de Mafamede num bilhete molhado em choro
que a minha aia lhe levaria em viagem
na carroça vagarosa dos almocreves.
Mas eu não esperei que ela chegasse a Évora, perdi todo o bom senso.
Peguei eu mesma na égua lusitana e fui ter com Mafamede,
cavalgando veloz até à torre de Sisebuto.
A minha aia viu-me passar nessa corrida e benzeu-me
como quem abençoa alguém na extrema unção.
Quando Mafamede me viu,
entendeu logo que era caso muito grave
E mal eu fiz saber a decisão do meu pai,
ele quis ir sem demora para a quinta onde morava o ferrador,
na estrada de Alcáçovas.
Mafamede estava apeado e pediu-me a minha égua lusitana.
E disse-me:

- Vou ajustar contas com Zaquel, que me deve dinheiro,
e depois partimos juntos, hoje mesmo, Raimunda.
O teu pai não te merece.
E eu perguntei-lhe:

- E vamos para onde, Mafamede?
Que lugar haverá que nos receba?

- Vamos para Silves.
É uma bela cidade moura do Sul à beira-rio.
Vais adorar viver comigo em Silves.
Tenho lá amigos e família do meu pai.
Não precisas voltar a casa a fazer malas.
Em Silves comprarás roupas novas e bonitas.

Ele desceu a cavalgar para lá das muralhas
e eu fiquei ali à deriva, em angústia,
não podíamos ir juntos pela cidade
E eu recolhi-me à capela dos santos mártires,
a rezar pelo seu bom sucesso.
Passaram muitas horas, o dia falecia
e avisou-me o frade porteiro que iam fechar a ermida.
Saí para a rua sem destino,
sem saber o que fazer da minha vida
E logo me aparece a minha aia tão fiel, tão minha amiga.
Ela imaginou que eu escolhesse a capela moçárabe
para me esconder dos olhares públicos.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 452 13/04/26 15:27

Mas a minha aia tinha o desgosto desenhado na cara
e atrás dela vinha Lagarrona a pé, sombria,
com a minha égua pela arreata.
A ausência de Mafamede e os rostos de ambas puseram-me a chorar
sem eu saber porquê.
Falou-me Lagarrona:

- Raimunda, tens de ser forte.
Nem tudo é perdido, mas tudo está difícil,
até para uma mulher como eu, que faz comércio com o oculto.
Mafamede foi ao encontro do ferreiro Zaquel e travaram-se de briga.
O meu filho matou o ferreiro
com a folha afiada do alfange.
Tropas do rei procuram Mafamede por toda a cidade
e eu tive de o fazer escapar do modo que eu podia.
Transformei-o em cavalo negro
para não ser preso nem morto pelos soldados.
Mas tenho de desfazer o feitiço no meu antro de magia
até que o sol nasça de novo.
E desfazer o feitiço leva tempo e trabalho a noite toda,
porque é magia à distância.
Mas tem de ser feita,
para que ele não fique para sempre transformado em cavalo.

Esta última frase dela deixou-me em pânico.
O pânico da frase ser uma profecia.
Profecia que se tornou a mais crua realidade.
Lagarrona sumiu-se sem darmos por ela,
para os seus afazeres de salvar Mafamede.
E eu voltei na pobre égua exausta
que me carregava a mim e à minha aia de regresso a casa.
Era já noite escura,
mas a minha tristeza era maior que o medo de irmos assim,
mulheres sozinhas, pela estrada de Arraiolos.
Quando chegámos a casa, o meu pai esperava-me.
Parecia o deus castigador do Velho Testamento.
A minha mãe, calada como se fosse de pedra.
E pela boca dele, soube eu toda a desgraça.

- Minha filha, perdeste de vez o juízo.
E eu já não te posso acolher nem mais um dia nesta casa onde nasceste.
Viram-te hoje na cidade em companhias reprováveis.
A emprestar a nossa égua a um mouro homicida
e a conversar ao crepúsculo com a bruxa sua mãe.
Felizmente que Lagarrona acaba de morrer,
esmagada pelo tecto do seu casebre demoníaco.
Ao chegarem os soldados para a prenderem,
arrombaram as portas,
estava ela num transe a murmurar rezas malignas

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 453 13/04/26 15:27

e uma trave-mestra simplesmente cedeu e sepultou-a viva.
Ouviram-na gritar ainda pelo filho Mafamede,
mas ninguém o encontra,
desde que ele assassinou hoje o ferreiro Zaquel,
o teu terceiro noivo.
Não quero saber o que te liga a esta gente herege.
Mas não posso permitir que te venham capturar aqui em nossa casa
como bruxa criminosa,
depois da morte estranha dos teus noivos.
A tua mãe e eu não merecemos tanto enxovalho.
Está de passagem uma comitiva com cristãos,
que conspiram pela reconquista.
As carruagens estão já à tua espera.
Viajam noite dentro.
Irás com eles.
Não tens alternativa.
Vão para as terras do Norte
e hão-de deixar-te num convento de clausura em Bracara Augusta.
As mortes súbitas dos teus noivos foram um sinal do altíssimo.
O futuro que te espera é seres monja e entregares a vida ao serviço de Deus.
Sobe ao teu quarto e despacha-te com a trouxa
Para onde vais não precisas guarda-roupa.

As palavras de meu pai eram facadas que eu sentia em todo o corpo.
Ser enviada assim, como uma condenada,
para a cela de um convento longínquo.
Não lhe dei resposta, subi as escadas em silêncio.
Mas ao entrar no quarto, oiço um cavalo nervoso
que relinchava debaixo da varanda.
E ao levar à janela a candeia de azeite,
vejo um cavalo negro imponente que jamais eu vira antes.
Os seus olhos desolados não mentiam
Era o meu querido e desditoso Mafamede
aprisionado no corpo daquele belo equídeo
a que Lagarrona não conseguiu devolver a forma humana.
Éramos dois prisioneiros que ansiavam pela fuga
Vesti a minha capa de viagem
e fiz descer pela janela a escada de corda pela última vez.
Não foi o meu amante que subiu por ela,
mas fui eu que desci para o dorso de Mafamede.
E disse-lhe ao ouvido:

- Amor meu, vamos fugir juntos como tu hoje me pediste.
Irei contigo até ao fim do mundo, até à liberdade.

E o seu trote era como se ele me respondesse sem palavras.
Seguimos pelos atalhos da noite.
Mas havia tropas a cavalo com tochas,
que nos faziam mudar de direcção.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 454 13/04/26 15:27

Pareciam nascer mais das azinhagas a cada galope que dávamos.
Cavalgámos extenuados muitas horas, em fuga perpétua
pelo mato alentejano
E nem assim os nossos perseguidores nos davam descanso.
Mafamede, o meu cavalo negro, o meu amado,
Sentia-o no limite das suas forças, mas cumpriu o meu pedido.
Levou-me com ele até à liberdade.
Escalámos em triunfo os rochedos de Marvão
e Mafamede deu um salto no vazio, no coração da noite
como um Pégaso nas trevas a conquistar os ares.
Abraçámos a morte na vertigem dessa queda.
Ficámos juntos fora do tempo e da vida.
E dizem que ainda hoje, em noites de Lua cheia,
se ouvem os cascos de um cavalo negro
nos campos entre Évora e Arraiolos
E sobre o seu dorso, há quem aviste a capa e o capuz de uma amazona
A silhueta da mulher que eu fui e a quem chamaram:
Sempre Noiva.

Bibliografia

Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, trad. Antonio de Pádua Danesi, 3ª ed., Martins Fontes, São Paulo 2018.

Herberto Hélder, *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa 1990.

Junito Brandão, *Dicionário Mítico-Etimológico*, Vol. I (A-I), Editora Vozes, Petrópolis 1991.

Marguerite Yourcenar, *Fogos*, trad. Manuel Alberto, Relógio d'Água, Lisboa 1988.

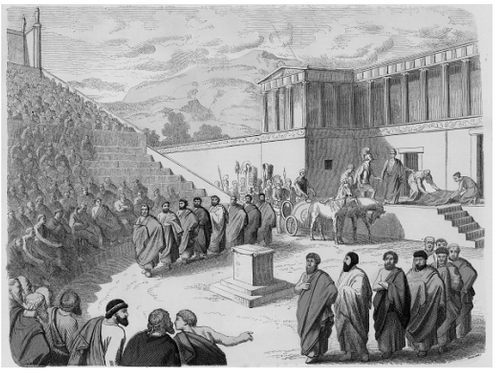
Marta Pais Oliveira – José Gil, *A Última Lição de José Gil*, Contraponto, Lisboa 2025.

Platão, *Fédon*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Minerva, Coimbra 1998.

S/A, «A Feiticeira de Évora ou História da Sempre Noiva», in *O Grande Livro de S. Cypriano ou Thesouro do Feiticeiro*, J. Andrade & Lino de Sousa, Lisboa 18--(?), 2ª parte, pp. 111-118 (Biblioteca Nacional de Portugal [acervo digital]: https://purl.pt/16504/5/index.html).

Walter Benjamin (2023). *Linguagem|Tradução|Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, ed. e trad. João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa 2023.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 455 13/04/26 15:27



NUISIS2025 publicacao final V2.indd 456 13/04/26 15:27

Carlos Pimenta

Empatia e neurónios-espelho

A empatia é um conceito central na experiência estética. Desde a noção de *Einfühlung* no século XIX - desenvolvida por Theodor Lipps na qual explicava a experiência estética como uma projeção da nossa própria vida interior nos objetos ou personagens – passando pela fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty, até às perspectivas hermenêuticas de Gadamer ou éticas de Martha Nussbaum, a empatia tem sido pensada como ponte entre obra, artista e espectador. Nas artes performativas, em particular no teatro e dança, esta dimensão assume especial relevância, pois envolve não apenas a contemplação de formas, mas a vivência de corpos, vozes e narrativas em ação.

Podemos enquadrá-la historicamente em diversas correntes de pensamento e dimensões:

Tradição Aristotélica

Desde a *Poética*, Aristóteles refere a catarse como processo em que o espectador, ao identificar-se com a personagem, vive emoções como o medo e a piedade.

Esta identificação pode ser entendida como uma forma primitiva de empatia narrativa: sentir com a personagem, partilhar as suas emoções e dilemas.

Empatia fenomenológica

No teatro contemporâneo, o espectador não se limita a "imaginar" o outro, mas vive a presença real de corpos em palco.

O espectador experiencia a ação através do seu próprio corpo, em ressonância com o corpo do ator.

A empatia teatral é simultaneamente emocional (com as personagens) e corpórea (com o gesto, a voz, a energia do ator).

Dimensão ética

Autores como Brecht tentaram quebrar a empatia imediata, propondo o *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*), para levar o espectador não só a sentir, mas também a pensar criticamente.

Aqui, a empatia não desaparece — transforma-se em empatia reflexiva, pois o público reconhece a condição social das personagens sem se fundir nelas totalmente.

Aristóteles e a questão da "procuração"

O conceito de "sofrimento por procuração" muitas vezes aplicado à experiên-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 457 13/04/26 15:27

cia da representação em teatro ou cinema (em que o espectador "sofre" por procuração delegando no vilão o verdadeiro sofrimento ou tornando suas as virtudes do herói) não é um termo explícito na filosofia de Aristóteles, mas pode ser analisado no contexto da sua relação com a sua ética e a política.

Aristóteles discute a importância da experiência e da prática para o desenvolvimento da virtude, e como a participação na vida política e comunitária pode levar à felicidade. Embora não use a expressão "sofrimento por procuração", a sua filosofia sugere que a experiência de outros pode influenciar a aprendizagem e o desenvolvimento moral do indivíduo. (Era esse o objetivo do teatro grego).

Aristóteles enfatiza a importância da experiência para o desenvolvimento da virtude. Através da prática repetida de ações virtuosas, o indivíduo se torna virtuoso. Essa prática pode envolver tanto a própria experiência quanto a observação e imitação de outros.

Aristóteles reconhece a importância da imitação como forma de aprendizagem, tanto na infância quanto na vida adulta. A observação e imitação de ações virtuosas podem influenciar o comportamento e a formação moral do indivíduo.

A descoberta dos neurónios-espelho (no final da década de 1990 por três neurocientistas da Universidade de Parma – Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese e Leonardo Fogassi) abriu um campo fértil entre neurociência, estética e filosofia.

Os neurónios-espelho são células localizadas sobretudo no córtex pré-motor e no lobo parietal inferior. Ativam-se tanto quando executamos uma ação como quando observamos alguém a executá-la. São, por isso, associados a processos de imitação, empatia e aprendizagem social.

Em laboratório, foram investigados macacos (que, na verdade, não produzem arte) e foram encontradas ativações nos neurónios não apenas quando os macacos realizavam ações direcionadas predefinidas, como agarrar objetos, mas também quando observavam uma ação semelhante realizada pelo experimentador ou por outros sujeitos, incluindo humanos. Testemunharam uma ação ativa nas mesmas redes neurais usadas para realizar essas atividades. Com base nessas descobertas propuseram o termo "neurónios-espelho", relacionado com o espelhamento da entrada visual em atividades neuronais motoras.

Nos humanos, este sistema é associado à capacidade de simulação interna das ações, emoções e intenções dos outros. Assim, fornece uma base neurobiológica para a empatia: perceber o gesto ou a emoção do outro como se estivéssemos a vivê-lo.

Acredita-se que os neurónios-espelho desempenham um papel fundamental na empatia e na nossa compreensão das ações, emoções e intenções dos outros, o que é relevante para a forma como experienciamos a arte.

Quando observamos alguém a realizar uma ação ou a expressar uma emoção, o nosso sistema de neurónios-espelho é ativado como se estivéssemos a realizar a ação vivenciando nós mesmos a emoção. Essa "simulação incorporada" permite a conexão com a arte a um nível mais profundo e visceral.

Empatia e neurónios-espelho nas artes performativas

No teatro e no cinema o espectador vê gestos, expressões faciais e ações das personagens. Quando vemos um ator a expressar dor ou alegria, ativamos os mesmos

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 458 13/04/26 15:27

circuitos neuronais relacionados com essas emoções.

Os neurónios-espelho permitem que o cérebro do espectador "simule" internamente essas mesmas ações, criando uma experiência quase incorporada.

Isto reforça a sensação de imersão e proximidade emocional: sentimos o sofrimento de Hamlet, a alegria de uma comédia romântica ou a tensão de um *thriller* porque, a nível neural, estamos a espelhar (parcialmente) essas experiências.

Na dança, estudos mostram que observar movimentos coreográficos ativa áreas motoras do cérebro do espectador, como se este executasse a dança. A empatia aqui é cinestésica, corporal.

Os neurónios-espelho fornecem a base biológica daquilo que a teoria estética descrevia como *Einfühlung*: a projeção de nós próprios na obra e a incorporação da experiência do outro.

Nas artes, este sistema traduz-se numa empatia que é simultaneamente emocional, corporal e cognitiva.

A empatia estética é, em parte, sustentada por este mecanismo de "espelhamento" corporal.

O diálogo entre neurociência e filosofia mostra que a experiência artística não é apenas cultural ou simbólica, mas também encarnada no funcionamento mais profundo do nosso cérebro.

Do ponto de vista da fenomenologia, esta ligação confirma a ideia de que a percepção estética é enraizada no corpo e não apenas no intelecto.

Do ponto de vista hermenêutico a empatia mediada pelo corpo cria uma abertura para a alteridade, mas preserva sempre a diferença entre espectador e obra.

A ética da empatia ganha aqui apoio empírico: as artes funcionam como treino para a capacidade humana de sentir com o outro, não apenas simbolicamente, mas também neurologicamente.

Kristian Keysers e os neurónios-espelho

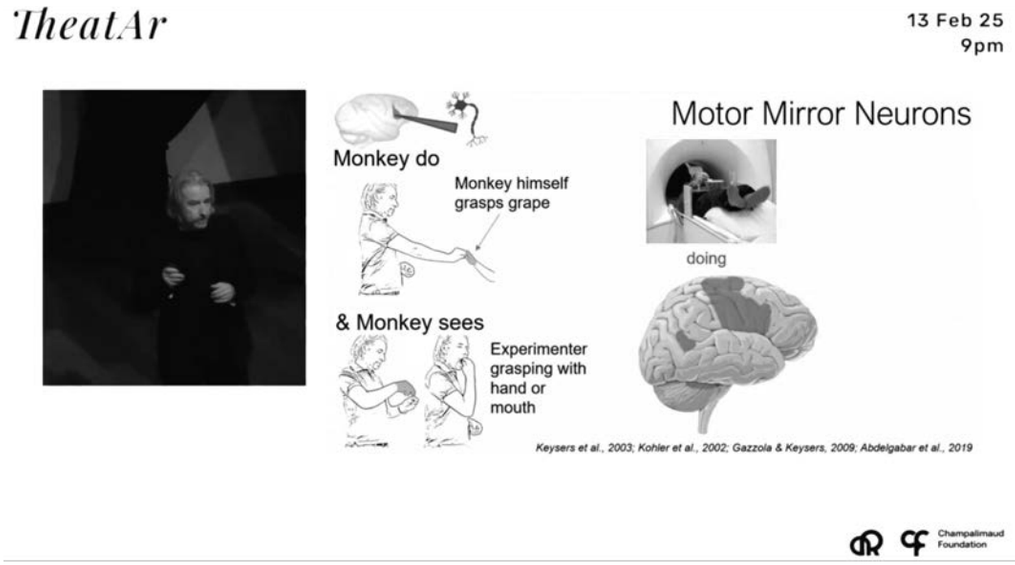
Em 2011 o neurocientista franco-alemão Christian Keysers escreveu *The Empathic Brain: How the Discovery of Mirror Neurons Changes our Understanding of Human Nature*. Esta obra procura explicar como funciona a empatia a partir das descobertas sobre neurónios-espelho e redes neurais relacionadas com a percepção de emoções e ações.

Para Keysers, os neurónios-espelho disparam não só quando executamos uma acção, mas também quando observamos outra pessoa a executá-la. Contudo, este mecanismo não se limita a ações motoras, mas também a emoções e sensações: quando vemos alguém sofrer dor, rir ou sentir nojo, certas áreas do nosso cérebro "espelham" essa experiência. Assim, a empatia não surge apenas da imaginação ou da cognição abstracta, mas de um processo automático: o cérebro recria internamente as experiências que observa nos outros. Isto significa que, ao ver alguém triste, activamos circuitos cerebrais semelhantes aos da tristeza. Esta capacidade de simulação permite-nos compreender os outros de forma intuitiva e rápida, sendo essencial para a vida em sociedade.

Keysers explora a forma como esta base neurobiológica explica a solidariedade, mas também fenómenos como a violência ou a indiferença, quando a empatia é desligada ou inibida. Defende, assim, que a empatia pode ser cultivada ou enfraqueci-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 459 13/04/26 15:27

da consoante o contexto social e a aprendizagem.



Video still da apresentação de Christian Keysers em Fevereiro de 2025 na Fundação Champalimaud.

Um exemplo concreto de ensino artístico por imitação

O ensino da música na Índia é predominantemente um sistema oral e prático, centrado na imitação do guru (professor) pelo discípulo, que aprende através da repetição e da observação atenta de técnicas, ornamentos e a complexidade dos *ragas* (escalas melódicas). Esta metodologia milenar, conhecida como *guru-shishya parampara* (ou linhagem, ou relação professor-discípulo) enfatiza a transmissão direta do conhecimento, o desenvolvimento da percepção auditiva e a experiência pessoal com o instrumento, o que resulta numa profunda compreensão e execução musical.

Neste método o conhecimento musical é transmitido de mestre para aluno, em vez de ser escrito em partituras: a aprendizagem acontece pela prática intensiva e pela repetição dos ensinamentos do guru; o discípulo observa e imita a técnica, os gestos, as ornamentações e a expressão do mestre; a imitação desenvolve a capacidade auditiva e a percepção do pulso (*tala*) e da melodia (*raga*). O aprendiz deve dominar a complexa estrutura dos *ragas* e os inúmeros ornamentos e nuances do canto, que são difíceis de apreender pelo ouvido ocidental. Existe uma forte ligação pessoal e de respeito entre o guru e o aluno, onde o mestre molda a formação musical e a identidade do discípulo.

Este sistema não se limita a ensinar notas, mas também transmite a filosofia, a emoção e a espiritualidade da música indiana, o que contribui para uma compreensão mais profunda e completa da arte.

*

No caso das aprendizagens por imitação os neurónios-espelho ajudam a explicar como os estudantes aprendem técnicas corporais, gestuais e vocais observando e reproduzindo o trabalho dos mestres ou colegas. A formação artística beneficia,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 460 13/04/26 15:27

assim, do treino da percepção do outro — atores, bailarinos ou músicos desenvolvem a capacidade de sentir e antecipar ações alheias. É então possível explorar exercícios de observação, espelhamento e improvisação como formas de interiorizar práticas artísticas.

No que respeita à experiência do público, verificamos que através de processos de identificação e empatia, o espectador ressoa corporal e emocionalmente com as personagens e ações, experienciando de forma vicária o que vê em cena ou no ecrã. Assim, a ativação dos neurónios-espelho contribui para a sensação de presença e para a intensidade da experiência teatral ou cinematográfica, pois ao sentir por um processo de alteridade o espectador pode ampliar a sua imaginação moral e social.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 461 13/04/26 15:27

experiência individual do "corpo dançante",

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 462 13/04/26 15:27

CIáudia Marisa

O MúscuIo da AIma e a ImpossibiIidade de Respirar

I

Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos, última criação de NuIsIs ZoBoP com Direção, Coreografia e Dramaturgia de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade, Interpretação de Sara Miguelote, Desenho de Luz de Luís Silva, Luís Ribeiro e Bárbara Falcão, Figurinos UN T, Cenografia UN T & NuIsIs ZoBoP e Desenho de Som João Oliveira & NuIsIs ZoBoP revela-se um acontecimento cénico desafiante e complexo tendo como pano de fundo o universo musical de Liszt mais especificamente os *Études d´exécution transcendante*. É sempre complexo falar de uma criação performativa e, inconscientemente, o olhar (pelo menos o meu) desvia-se para o intérprete por ser quem interpela diretamente o espectador numa relação actante e interpessoal. Com efeito, face a um acontecimento cénico e/ou performático interessa-me analisar os processos de construção e criação do corpo em cena, enquanto metalinguagem capaz de atribuir sentidos e significados às trajetórias individuais e interpessoais dos criadores e dos espectadores, numa dialética entre o vivido e as suas representações. No caso da linguagem da dança, arrisco afirmar que será em torno de um "corpo dançante" que criadores/intérpretes e criadores/espectadores procuram construir as suas identidades de acordo com um quadro comum de referências, caracterizado por uma mesclagem de experiências, linguagens e valores estéticos. Neste sentido, este texto tem como propósito discorrer sobre os processos sensoriais de recepção do corpo em cena, enquanto linguagem expressiva de criação na cena contemporânea. Sendo este um texto de natureza formal obedece a cânones mais ou menos rígidos, encontrando-se, no entanto, vulnerável a uma certa margem de imprevisto e de subjetividade. Se, inicialmente, o objetivo era a análise de uma dramaturgia do corpo presente em *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* cedo me apercebi do carácter limitador desse propósito. Subjacente a esta análise surgirá, como veremos ao longo do texto, a cena como lugar antropológico do corpo, espaço de manifestações efémeras, que nos fornecem breves vislumbres da forma como intérpretes e espectadores imaginam a sua organização interna, o seu valor, a sua trajetória pessoal. Assim, verificar-se-ão no "corpo discursivo" do texto momentos de contradição e divagação, inerentes a esta dinâmica da

que nos remetem para um discurso de intimidade e para a esfera do simbólico. Proponho, assim, uma mediação dialética capaz de integrar inúmeros corpos em interação mágica. Aliás, a própria noção de universo mágico refere um jogo de espelhos, entre uma face visível e uma outra latente: a evocação de um lado ausente. Tornar esse ausente presente é a grande motivação deste texto. Note-se que a ordem do sagrado e

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 463 13/04/26 15:27

do simbólico é um veículo de expressão do indivíduo e das sociedades, constituindo, por si, um conjunto de representações de sentido, para quem deseja habitar o mundo. Existe, portanto, uma correspondência entre a magia e o real social. Neste sentido, estudar o domínio do mágico, e a sua complexa cadeia de sentido, reenvia-nos para o humano concreto e real, que a um tempo se auto enuncia como um ser condicionado por questões materiais de existência e como um sujeito inventivo e imaginativo que, aproveitando brechas, campos de possíveis, ou mesmo subvertendo realidades, constrói, quotidianamente, o seu real, reinventando desta forma o seu campo de ação. Gostaria de acreditar que a realidade artística se inscreve neste movimento cognitivo do sujeito autónomo. As manifestações estéticas do corpo demonstram-no como uma extensão orgânica do pensamento. Três corpos, em discursos, são vividos em cena e por espelho, neste texto: o corpo dos diretores artísticos/coreógrafos (Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade); o corpo da intérprete (Sara Miguelote); o corpo da espectadora/testemunha que assina este texto. Três corpos em cena e três histórias a serem contadas, cruzadas por discursos poéticos, sociológicos e artísticos. Note-se que o corpo atravessa, desde sempre, as práticas da arte, do coração da literatura à materialidade do palco, remetendo-se para comportamentos meta quotidianos, exigindo, portanto, que a investigadora acione a sua própria estética do olhar.

Em função da efemeridade e da subjetividade do objeto de estudo - *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* - e para que o pudesse concretizar, empreendi um movimento dialético entre conceitos e discursos, do domínio do racional e consciente, e esses outros discursos que se instauraram em cena, que são do domínio do inconsciente e do mágico. Isto, com o propósito de deixar entrar em cena o corpo na sua complexidade, dando voz a uma multiplicidade de elementos que aí se entrecruzam.

II

Um acontecimento artístico cénico não se limita a uma representação do real. Com efeito, a representação é, na sua essência, um ritual, um cerimonial. O corpo do intérprete e o silêncio do espectador fazem parte desse ritual simultaneamente privado e público. Desta feita, o fenómeno espetacular, para além de um mundo de representações (sociais, culturais, psicológicas), é também um espaço de criação de um imaginário, através do qual se constrói a comunicação intérprete - espectador. A arte é, por excelência, o encontro do humano. Para que o palco viva é necessário que dê ao humano razões para crescer, acreditar, sonhar, isto sem nunca se esquecer que a arte é um jogo de comunicação, uma necessidade lúdica do humano. Então a representação, enquanto processo dialético intérprete - espectador, reside na busca do imaginário da ficção através do imaginário da vida, e esta busca implica a pessoa, o humano. Face a um mundo em mudanças várias onde o voyeurismo social é explorado ao limite, entendo que as artes cénicas necessitam retomar um ritual performativo com a consciência de que este reflete sempre o imaginário humano e a cultura de uma época. É nesta vontade de reformulação e de posicionamento de metodologias que observamos em alguns discursos artísticos uma busca de reatualizar um desejo mitológico de vida circular. Na base destas novas pesquisas, onde incluo o trabalho desenvolvido pela dupla artística Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade estão os propósitos de construir uma ponte entre o consciente e o inconsciente; de se trabalhar sobre as polaridades, integrando-as de forma harmonizada; de se explorar a relação entre o sensiti-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 464 13/04/26 15:27

vo e o mental. Estas pesquisas artísticas, tendo como alvo o humano e o papel da arte no universo social, assumem o artista como um investigador que recorre a diversas técnicas, por vezes colaterais ao discurso artístico. Quase como se o artista tivesse uma vontade de se entender "metodologicamente" enquanto indivíduo e parte integrante de um todo social através da arte. Provavelmente e na esteira de Roose-Evans (1996), a falência da instituição religiosa e a percepção da fragilidade do discurso científico fez com que a criação artística retomasse um discurso mitológico e um tempo sagrado e ritual, observando-se um retorno à subjetividade perceptiva e à vontade da redescoberta da representação cénica, como ritual. Corroborando esta noção, Jacob (1989) afirma que em todas as mitogéneses do mundo o Criador investe o corpo de poderes mágicos de transformação e de evolução da espécie, sendo que em todas as espécies animais, sem excepção, é através da repetição de ações físicas que fazemos uma série de aprendizagens, inclusive os afetos. Note-se que este é um processo dialogante entre o possível e o real.

> *Claro está que a ciência se esforça por descrever a natureza e discernir entre o sonho e a realidade. Mas não devemos esquecer que o ser humano tem, provavelmente, tanta necessidade de sonho como de realidade. É a esperança que dá sentido à vida.*
>
> (Jacob, 1989: 137)

Com efeito, existe uma dialética entre a experiência vivida do corpo e os seus discursos representados, isto sabendo que o corpo é um sistema semiótico produtor de signos, significantes e sentidos, entrando, como defende Zarrilli (2004), no domínio pleno da imaginação. Este investigador refere a prática artística do Kathakali como exemplo desse corpo em estado alterado de consciência, tanto no intérprete como no espectador. O intérprete acredita verdadeiramente que tem em si os poderes dos deuses e dos heróis que encarna, mas esse poder só é real se legitimado pelo olhar do espectador. Temos aqui toda a relação espetacular assente, conscientemente, numa dramaturgia do corpo, que define a criação e a recepção do espetáculo.

III

Em *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* encontramos, de uma forma intensa, os aspetos assinalados anteriormente como se este espetáculo fosse, por um lado, um manifesto artístico caracterizado por uma tomada de posição (não negociável) de Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade no campo artístico e, por outro lado, a solidificação de uma identidade artística singular e atípica no território nacional. Gostaria de me deter neste ponto e na importância que *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* tem, quer enquanto cartografia coreográfica na cena contemporânea, quer enquanto afirmação do coletivo NuIsIs ZoBoP no campo artístico nacional. Sabemos, efetivamente, que a identidade do artista implica a reconstituição de todo um espaço mais lato que influencia, potencia e determina o projeto artístico. O "ser artista" concilia um olhar intersubjetivo e individual (referido como condição quase exclusiva de se ser artista) e um âmbito mais abrangente que abarca diversas lógicas e onde se joga a imagem, o reconhecimento e o valor do artista (porquanto veicula a crença do artista enquanto cidadão de excepção). O artista procura, desta forma, construir a sua identidade socioprofissional num jogo entre a singularidade (desejo de exprimir uma determinada

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 465 13/04/26 15:27

visão do mundo, de si) e a normatividade (desejo de ser reconhecido pelo meio artístico, por um conjunto lato de receptores). Neste sentido, o artista procura gerir a sua singularidade em função de uma expectativa de enquadramento e de reconhecimento no campo artístico. O artista passa, assim, a funcionar numa criatividade situada, em que pretende legitimar o seu projeto artístico em função da sua subjetividade, dos condicionalismos impostos pelos seus pares (reconhecimento do seu valor e pertinência artística), e do mercado (que cada vez mais tem um papel decisivo na produção/difusão da obra de arte, assim como na projeção artística); isto, sem esquecer o confronto com o público, que é o interlocutor privilegiado a quem o artista se dirige e de quem espera um reconhecimento. A incerteza de um lugar social para o artista leva-nos à reflexão sobre a especificidade da sua identidade. De tal reflexão surgem noções como subjetividade e individualidade que se traduzem no paradigma da singularidade da figura do artista. Este paradigma remete-nos para as noções de vocação e talento – condições inerentes à capacidade expressiva e criativa – e para a noção de carreira – condição de sucesso, legitimidade e aceitação –. O artista estrutura-se, então, através de uma socialização formal/escolar, em que adquire as técnicas, os códigos e os instrumentos necessários ao trabalho artístico e através de uma socialização informal, em círculo de amigos e em circuitos fechados de grupos, em que sob o nome de talento adquire e legitima a capacidade de autoexpressão identificadora do trabalho criativo. Nesse sentido, e de acordo com os modos de organização da profissão e dos modos de reconhecimento da identidade do artista, a noção de dom/talento está historicamente presente no imaginário e nas práticas de atribuição e seleção do exercício da profissão, chegando intacta à contemporaneidade e aliando-se agora a uma nova noção de mercado. Assim entendida, a imagem contemporânea do artista pretende conciliar os valores mercantis, instrumentais e os valores estéticos-expressivos. Este fenómeno leva, como refere Moulin (1983), à inversão nas lógicas de produção artística, pensadas agora num ciclo curto, com visibilidade imediata e voltadas para o mercado. Opera-se, portanto, a deslocação do registo estético para um registo circunstancial, pautado pela pertinência social e económica da produção, passando agora o artista a pautar-se por outros critérios de legitimação. Consequentemente, o valor ou qualidade do artista resulta da estreita ligação entre ele próprio e os agentes do sistema, principalmente mediadores e programadores. Verifica-se igualmente a tendência para a especialização das organizações culturais de produção e distribuição, que se traduzem em novas relações de trabalho, nas quais o tempo de criação se processa muito mais rapidamente. Passa-se, então, de um tempo cronológico (o do criador livre) para um tempo tecnológico, no qual o artista tem de ser gestor. Assim sendo, a imagem do artista é contraditória. Por um lado, a profissionalização levou à desvalorização do artista em relação à "obsessão romântica", promovendo a cultura profissional dos artistas e o ideal da "cidadania normal". Por outro lado, a funcionalidade com que os artistas foram investidos nas sociedades contemporâneas aponta para uma "nova sacralização", conferindo-lhes um estatuto de excepção, de "Ser" dotado de uma condição incomum. Este processo terá um duplo sentido: minorar a desinserção ou lateralidade social dos artistas, em primeiro lugar; em segundo lugar, reconhecer a sua instrumentalização social. Verifica-se, consequentemente, que o artista vive num projeto de indeterminação pessoal, entre a apologia da autonomia distintiva do indivíduo face ao meio (projeto de singularidade necessário para se ser reconhecido como artista), e a tensão permanente para entrar no mercado de forma produtiva e com sucesso. Este efeito, algo polarizado, é justificado pelo campo artístico que obriga o criador a entrar nas suas redes convidando-o a gerir o seu percurso e a investir em si próprio,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 466 13/04/26 15:27

na sua capacidade de inovação e de criação. Ou seja, a carreira artística - condição de sucesso - implica a conciliação da "singularidade" do criador com um reconhecimento formal e informal da sua identidade. Este processo é indissociável das "condições institucionais" que "fazem um nome", que levam o artista do anonimato relativo à mediatização, e de circuitos nacionais e internacionais. Desta forma, ao artista, nesta era de "legitimação pela circunstância", é pedido que reconfigure a sua singularidade (condição de se ser artista) num contexto de grande concorrência que garanta a sua permanência no campo artístico.

Face a este cenário que consolida e legitima o campo cultural e artístico é de valorizar na dupla artística Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade a lucidez sobre a sua condição epistemológica e artística que assumem como condição existencial, necessariamente dividida e fragmentária. Para estes artistas a incerteza do campo artístico inerente a um mercado não é uma limitação, mas, antes, a chave do entendimento do mundo; mundo esse que existe mais para ser contemplado do que para ser controlado. Assim entendido, Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade assumem a sua integração no mercado artístico como um ato criador, a partir de pressupostos metafísicos e de valores éticos. *Em Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*, obra coreográfica-manifesto, fica evidente que para Hugo Calhim Cristóvão & Joana Von Mayer Trindade a arte não é a única explicação do mundo, mas apenas uma forma de entendimento do mundo, entre tantas outras possibilidades hermenêuticas. Este olhar sobre o mundo em subjetividade, e como forma de autoconhecimento, implica a aceitação de um outro papel – o de observador e investigador do social – assumindo obviamente a sua própria subjetividade, mas, simultaneamente, recorrendo a metodologias várias que conciliam a sua vontade de criação com uma pertença no campo artístico.

IV

Assumi no início deste texto uma inevitável divagação e dissonância temática, pese embora, sustentada por três corpos dialogante: os criadores/diretores artísticos; o intérprete-criador; o intérprete-espectador. Assumo o meu fascínio pela interpretação e, frequentemente, me questiono sobre a matéria da qual é feita a presença cénica do intérprete. Esta questão é indissociável do 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: (i) um intérprete que inicia o seu processo pela assimilação de técnicas e de um conhecimento teórico sólido; (ii) um intérprete para quem a ênfase recai no território empírico, por 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 codificados. 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

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 467 13/04/26 15:27

despersonalizar e aceitar-se como "persona cénica" integrado num modelo espetacular previamente definido e estabelecido pela tradição/historicidade; 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 metodologias. Neste caso, o intérprete 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 quotidiano. 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 interpretativos é, no entanto, quase impossível de não confluir e articular-se em jeito rizomático. 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 Barba, 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.

Existe um território comum quando falamos da relação Intérprete – espectador: o Corpo. Sabemos que o corpo é usado de forma diferente na vida de todos os dias e na vida cénica. No quotidiano, o corpo é condicionado por regras societais, 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. Neste contexto, revela-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 espectador, 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 respiração. 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. Será 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

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 468 13/04/26 15:27

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. Este aspeto está sublimemente presente na bailarina Sara Miguelote, intérprete do solo *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*. No exigente trabalho interpretativo deste solo, Sara Miguelote torna clara a importância da pré-ação, por ser esse o momento em que as grandes expectativas se levantam junto do espectador. Ou seja, na qualidade de espectadores sentimos que Sara Miguelote sabe que ação vai realizar, mas não a precipita no espectador. Neste caso concreto, Sara Miguelote provoca-nos ao repetir cada respiração, cada movimento, cada ação, como se fosse a primeira vez. Em *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* o trabalho de interpretação é sobre a condensação de energia que nos permite penetrar e entender a célula do comportamento cénico. Enquanto espectadores somos convidados a eliminar a teórica cisão entre pensamento e ação física e a permitir à intérprete ser tecnicamente exata, numa exímia articulação entre o mágico "se" e a memória emotiva.

V

Neste diálogo entre três corpos narrativos falta um terceiro, a da Intérprete – Espectadora que assina este texto. Face a *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* tive uma consciência limite do meu próprio corpo e de como uma linguagem do corpo é, neste momento, cada vez mais manipulada socialmente, regressando, de forma consciente, ao meu grande interesse pela sociologia do corpo. Sabemos que os discursos sobre o corpo são, de um modo geral, olhados com uma certa desconfiança. Talvez isto aconteça por ser difícil defini-lo, uma vez que depende sempre de um domínio epistemológico e cultural determinado. Assim, e quando muito, surgem-nos apenas definições parcelares sobre o corpo. Apesar da aparente impossibilidade de se falar do corpo, constantemente nos referimos a ele (pelo menos em sentido metafórico). Assiste-se hoje a uma espécie invulgar de culto do corpo que está em todo o lado, como representação que resolve todo o tipo de problemas – desde os grandes conflitos da sociedade ocidental até aos pequenos conflitos intraindividuais. Parece-me, no entanto, que quanto mais se fala no corpo, menos este existe na realidade. Isto porque, ao "invadir" o corpo de discursos, de linguagens, de códigos (tentando que este se transforme num signo supremo) acaba por se descobrir o vazio em que ele se encontra. Cada vez mais acredito que é um ato de violência procurar um corpo subjetivo em "instituições" que o ignoram. Nesta minha obsessão pelo entendimento da trajetória de uma leitura do corpo observa-se que este começa a desaparecer com o aparecimento das lógicas-estruturais. É oportuno lembrar a análise de Lévi-Strauss (1958), que atribui ao corpo um significado flutuante, termo que marca todas as suas descontinuidades no sistema de signos. O corpo é, então, material de significação, transmissor de códigos e um modelo de representação. Note-se que nas sociedades africana e oriental o corpo da criança é um receptor de uma pluralidade de corpos, em que o toque é preponderante na aprendizagem dos ritmos comunitários; é através desse "corpo comunitário" que se mantém a coesão social. Ora acontece que a sociedade ocidental, ao invés da oriental e da africana, em dado momento perdeu o seu corpo, isto porque o Ocidente produziu uma civilização que, mais do que qualquer outra, diversificou a exploração das energias do corpo, utilizando-o para todas

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 469 13/04/26 15:27

as espécies de fins sociais, institucionais ou privados. Ao mesmo tempo, a sociedade ocidental perdeu a presença dos corpos individuais e do "corpo comunitário", embora tivesse fomentado outros tipos de produção e organização fundadas sobre a coesão e comunicação. Efetivamente, o "corpo ocidental" começou a ser mutilado a partir dos últimos milénios da formação cultural ocidental, ao ser considerado como uma prisão da qual nos devíamos libertar. Este tipo de raciocínio foi veiculado por determinadas correntes ideológicas, das quais o cristianismo, ascetismo, estoicismo, são exemplos. Todo o corpo é fonte de mal, sendo a corporeidade uma manifestação demoníaca, travando a natureza humana uma batalha de dualidades e esquizofrenia; a vitória chega, inevitavelmente, com o triunfo do bem (alma) e o esmagamento do mal (corpo). Assim, «o corpo é votado à decomposição e o espírito perdurará eternamente; a pureza do espírito implica que a vida contemplativa é superior à vida activa assente na corporeidade» (Valente, 1980: 66).

O cristianismo tentou conciliar, de alguma forma, o divórcio total entre corpo e espírito. A solução encontrada, foi a de que o corpo seria o servo da alma tal como o Homem é de Deus, mas o sacrifício do corpo teria um prémio de valor incalculável até devir «conatural a Deus» (Valente, 1980). Atualmente o corpo perdeu o peso excessivo da influência religiosa. O desenvolvimento socioeconómico e cultural começa a contribuir para uma outra valorização e significação do corpo, este torna-se, agora, um instrumento mediador para a realização humana. É esta a sua situação atual num tempo marcado pelo progresso técnico-científico e uma civilização produtora-consumidora. Mas este é um corpo parcelado vincado por uma ideologia liberal que o subordina a tempos e espaços marcados por um forte economicismo, levando ao esquecimento do lúdico, do estético, do sensível e do criativo. Temos então um corpo em movimento com fins meramente práticos, em que os movimentos são relativamente simples e repetitivos. Separa-se, desta feita, a atividade intelectual da atividade física, sendo a primeira mais valorizada do que a segunda que tem como resultado uma incomunicação entre a inteligência, a sensação e o corpo. Então, o corpo ocidental é um corpo mediatizado, teatral, frequentemente construído no quotidiano e na arte em dissonância entre um corpo habitado e um corpo vivido. Há um abismo entre o que somos e como projetamos uma imagem de nós, através de uma construção e manipulação artificial do corpo. Isto talvez aconteça porque o corpo, na maioria dos casos, fala ativamente só em contexto utilitário e funcional ou, então, de forma cultural e socialmente estereotipada (em que a imagem é manipulada ao limite). A recepção artística revela-se, neste sentido, como o espaço seguro da mediação. Ao sermos espectadores, deixamos de ter necessidade de nos construirmos como personagens e de buscar um público exterior ao nosso olhar; enquanto espectadores imobilizamos o corpo para que ele se possa dizer. O corpo receptor é um corpo em intra-cena, que tem prazer consigo mesmo sem necessidade exterior de reforço, é um corpo para-teatral sem técnica nem codificação. Do lado da cena, o corpo do intérprete vive do movimento para devir uma outra coisa. Por vezes quero acreditar que refletir o corpo dançante é compreender a vontade de um corpo portador de sentido. Seguramente, e a título individual, tomo o corpo em cena como uma conquista, uma outra forma de compor a vida, sem que a utilização da corporeidade se faça pelo intelecto, mas, antes, num contínuo entre pensamento e movimento. O corpo percebido simultaneamente de forma espontânea e íntima adquire valor de autenticidade, é por isso que um gesto, um movimento, uma expressão do corpo feito em cena fica para sempre marcado no espectador.

Face à intérprete Sara Miguelote enquanto assistia a *Fuga Para O Tempo Pre-*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 470 13/04/26 15:27

sente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos dei por mim a pensar no músculo psoas, no meu, no do público e no da bailarina e, nesse pensamento-sensação fui tomada por uma apneia estranha que não consegui classificar. O músculo psoas, também conhecido como "músculo da alma" é um dos maiores, mais profundos e mais importantes músculos do corpo humano. Será o psoas que tece a ligação entre a coluna vertebral e os membros inferiores. De um ponto de vista anatómico, este músculo "nasce" na coluna vertebral, desde a região torácica passando pela coluna lombar, e "desagua" no fémur, onde se une ao músculo ilíaco formando o músculo iliopsoas. Cabe ao músculo da alma o papel capital de estabilizar o corpo dotando-o da possibilidade da verticalidade e das enormes potencialidades de locomoção e de mobilidade articular da bacia e da articulação sacroilíaca. No que diz respeito à dança o psoas é um dos responsáveis pela possibilidade de um vocabulário técnico de movimento (*en dehors; en dedan*, a título de exemplo), pela rotação da coxa, pelo levantamento da perna frontalmente e lateralmente, pela flexão lateral da coluna entre tantos outros elementos capitais na motricidade humana. O psoas está, igualmente, conectado com o diafragma influenciando a respiração e, consequentemente, os sentimentos de nervosismo, ansiedade ou excitação. Em suma, dada a sua localização e função quando encurtado ou em tensão este músculo despoleta não só problemas músculo-esqueléticos como, igualmente, problemas emocionais e tensões psicológicas. Efetivamente, estudos recentes da neurofisiologia consideram o psoas, não como um músculo, mas, antes, como um tecido bio inteligente que conserva o desejo primário de sobrevivência humana (à semelhança da amígdala cerebral) e de um manancial criativo na resolução de questões quotidianas. Nesse sentido, e daí também a nomenclatura de músculo da alma, o psoas é um mensageiro primário do sistema nervoso central, tendo como capacidade a transmissão de emoções ao corpo, sendo frequente ser sintoma e sinal de problemas psicossomáticos. Para algumas filosofias orientais o músculo da alma é considerado um centro de energia vital e criatividade, um porta-voz das emoções e um órgão de percepção. Inúmeras práticas orientais (tai chi, chi kung, yoga, entre outras) dedicam especial atenção a este centro de energia do corpo desenvolvendo exercícios específicos de alongamento e flexibilidade com o intuito de manter plenamente o fluxo de energia vital, restaurando e/ou mantendo o equilíbrio, a harmonia e a liberdade de movimento. Esta minha deriva sobre o músculo da alma e a apneia respiratória surge porque, como já afirmei, face ao solo *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* com a belíssima interpretação de Sara Miguelote fui transportada para sensações corpóreas diversas em que, em todas elas, o psoas esteve envolvido, quer em encurtamento, quer em alongamento e uma sensação de impossibilidade respiratória ia acontecendo em sentido inverso ao trabalho de respiração que a bailarina desenvolvia. A minha apneia na ligação com o psoas vivi-a como um reflexo de um mundo em turbulência que nos impede um tempo presente do corpo. *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* despoletou em mim uma vontade visceral de um corpo que se possa mover no "aqui e agora" e não numa construção mental de um qualquer futuro. Julgo que foi nesse conflito que essa dissonância entre o músculo da alma em alongamento e a minha apneia traduziu um desejo de me perder na improvisação do momento, a única possibilidade do corpo existir. Com efeito, o corpo desconhece o futuro, perde-se na improvisação do momento; essa é a sua única realidade, ainda que intimamente ele seja o reflexo do desejo mental de uma vontade de história futura, de um destino possível da mente. No entanto, nenhuma construção mental sobrevive à construção do corpo. Desta forma, o corpo pode ser entendido como uma encenação dos territórios mágicos do mental. A vertigem mental

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 471 13/04/26 15:27

da reflexão rende-se ao devir do movimento, à suspensão silenciosa do corpo. O corpo dançante representa, para quem o sente, fruição sensorial que se plasma em músculo e tecido bio inteligente. Será que essa possibilidade pode permitir ao corpo a liberdade de existir por si mesmo, de modo autónomo transmutando-se em memória? Acredito que sim.

É sabido que a memória contém em si a capacidade de conservar no espírito uma quantidade de dados, tem o poder de se transformar num sistema cognitivo dinâmico que regula os comportamentos, constituindo-se num corpo comunitário no sentido em que ambos, espectador e intérprete, podem permitir-se a existir por si só, como corpo que se diz espontaneamente sem projeções de futuro. Nesse sentido, a contracena cena-sala fala, constantemente, do desejo do eterno e da certeza da efemeridade, é uma respiração conjunta da manutenção de um testemunhar o outro e de se deixar testemunhar. Testemunhar o corpo do outro é algo profundo, uma vontade manifesta de, reciprocamente, permanecerem no interior do outro. E talvez nesse momento a respiração aconteça. Em *Fuga Para O Tempo Presente–O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos* termino com a sensação de que, em mim, algo terminou irremediavelmente. Isto sabendo que a respiração é um pretexto para a vida, sendo o seu campo infinito: alma e corpo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 472 13/04/26 15:27

Bibliografia

Bartolomeu Valente, *Em Corpo Inteiro*, Livros Horizonte, Lisboa 1980.

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, PUF, Paris 1958.

Eugenio Barba, *The Paper Canoe, Routledge*, Nova Iorque 2002.

François Jacob, *Jogo dos possíveis. Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*, Gradiva, Lisboa 1989.

James Roose-Evans, *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook, Routledge*, Nova Iorque 1996.

Philip Zarrilli, *When the body becomes all eyes*, OUP, Nova Deli 2004.

Raymonde Moulin, «*De l'artisan au professionnel : l'artiste*», in *Sociologie du Travail* 25/4 (out. – nov. 1983) 388-403.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 473 13/04/26 15:27

Chris Page

AII FooIs Are

A response to *Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Apenas Queima Os Olhos*
by Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade

I am only now remembering the space
in which you found me
I am only now able to chart
the place you left
I am only now able to enchant
the form you gave me

I decorate the holes
of my body
I signal the hollows
of communication
I open and I
define

I expand
I contract
I potentialise

You are now an empty geometry to me
You are restless in your lack of a name
You tried to map my contours in simplistic dimensions

Watch now as I spin
Hear now as I convulse
Feel now as I shake

At a distance
these limbs
seem monsters

Come close
and you will find
they have teeth

You see only
in perfect
circles

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 474 13/04/26 15:27

Assassins

But I exist
in spiral
forms

I have inverted
your world
with my joy

How dare you
think you could
contain it

Now I wear your symbols
out of jest
in a masquerade of power

Giving dominance
to humour
where you desire only control

I recalibrate the space
in which you placed me
I remap the contours
of its form
I enchant and I
escape

I will dance
and you will witness
the truth

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 475 13/04/26 15:27

transformação que irrompe com força

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 476 13/04/26 15:27

Cristina Aguiar

A metamorfose silenciosa que altera o campo de possibilidades sem pedir licença

Vivemos imersos numa temporalidade que privilegia a espetacularização e a superficialidade da mudança – como se apenas as ruturas abruptas, os momentos de viragem histórica e os grandes acontecimentos dotados de visibilidade e drama pudessem merecer o estatuto de transformação legítima. Essa perspetiva hierarquiza os eventos históricos e as experiências temporais, relegando para segundo plano as transformações subtis, graduais e intensivas que permeiam o quotidiano. Brian Massumi (2002), ao contrapor a leveza de uma mudança qualitativa contínua à grandeza de uma rutura periódica, convoca-nos a repensar essa escala que organiza a forma como experienciamos o tempo e o devir, abrindo espaço à valorização dos processos de transformação menos visíveis, mas igualmente potentes.

Na sua crítica, está implícita uma resistência à lógica que reduz a transformação àquilo que pode ser datado, nomeado, celebrado ou temido. Em contrapartida, Massumi reivindica a densidade ontológica das pequenas variações que operam num plano infrassensível e que, apesar da sua *leveza*, mobilizam forças reais e persistentes de mutação. Trata-se de um apelo a escutar o impercetível, a pensar a transformação não como rutura, mas como consistência de um devir sem clímax.

Massumi expõe, assim, um vício percetivo profundamente enraizado: a incapacidade de reconhecer a potência política e existencial da continuidade, da metamorfose silenciosa. Num mundo saturado pela narrativa do novo, do espetacular e da gratificação imediata, o contínuo é relegado à insignificância. No entanto, é justamente nesse plano subtil e difuso da variação constante que se desenha a verdadeira substância do devir.

Essa mudança qualitativa contínua pode ser pensada como um conjunto de micro-transformações – afetivas, subjetivas, relacionais – que frequentemente escapam à visibilidade e, por isso, tendem a ser desvalorizadas. Por não se apresentarem como espetaculares nem mensuráveis, essas variações silenciosas são muitas vezes relegadas à periferia da atenção política, cultural e mediática. O pensamento de Massumi reage à hierarquização dos modos de mudança em que se marginaliza o que flui.

Isso remete-nos para algumas inquietações cruciais: não estaremos a ser cultural e mediaticamente treinados para reconhecer como válida apenas a e dramatismo? Ao ignorarmos o impercetível, não perdemos justamente o que há de mais radicalmente transformador: a diferença que se infiltra sem alarde, que altera sem ruído?

Massumi retira o quotidiano da condição de «lugar onde nada acontece» (Massumi, 2002: 2), um habitat que se converteu em banalidade, inércia e ausência de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 477 13/04/26 15:27

agência.

Se o quotidiano já não é um lugar de rutura ou de revolta, como havia sido em vislumbres em certas conjunturas históricas privilegiadas, poderá ainda ser um local de modestos atos de resistência ou de subversão (Massumi, 2002: 2).

O apelo de Massumi carrega uma ironia amarga: ao valorizar a metamorfose contínua, ele denuncia um mundo que se curva à lógica da previsibilidade, que se priva a abrir-se ao que não se pode antecipar, nem controlar. Os indivíduos deixaram de estar disponíveis ao afeto repentino e não discursivo, não aceitam que o corpo se altere a cada contacto, a cada vibração produzida pelos gestos não-convencionais. Nesse cenário, prenuncia-se o regresso dos domadores de leões – aqueles que reinstauram o hábito, a repetição, o previsível – e com eles, a nostalgia do passado como modo de organização afetiva do presente. Uma nostalgia que alimenta a besta da ignorância, disfarçada de autoridade moral e de clareza histórica.

A vida quotidiana, nesse regime, torna-se domesticada por um olhar que só reconhece ação e transformação quando estas se impõem como rutura visível e condicionada. Tudo o que escapa a esse modelo – o lento, o impercetível, o íntimo – é desqualificado. E o mais perverso é que esse olhar se consolida num contexto ideológico que se esforça para anunciar a rutura como improvável, como se dissesse: *nada muda, a não ser sob ordens superiores*. Assim, a repetição é instaurada como anestesia, esvaziada do seu potencial insurgente. Desta forma, bloqueia-se o espaço para pensarmos como certos modos de viver o quotidiano (no corpo, no desejo, no gesto mínimo) podem subverter a captura e devolver à repetição a sua força de resistência.

O pensamento de Massumi, assim como a coreografia *Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*, incita-nos a abraçar o *aqui e agora* como o lugar onde tudo é possível de acontecer – mas de forma dispersa, difusa, impura, não capturada pela linguagem. Os movimentos da bailarina (Sara Miguelote) forçam a atenção para um processo de consciencialização integrada e incitam o espectador a problematizar a centralidade da cabeça como órgão de controlo.

Seguindo a ideia de Deleuze e Guattari (1996 [1980]), inaugura-se uma discussão ontológico-política silenciosa e interior, que denuncia o modo como a cultura traduz, mascara e retarda o *continuum* entre o corpo e a cabeça. Neste sistema corpo-cabeça, não há hierarquia, mas sim fluxo, devir, relação com forças. Pode-se deixar afetar, hospedar o outro, transformar-se. Deleuze e Guattari propõem uma alternativa para desfazer essa centralidade, dissolvendo-a numa lógica de fluxo, contágio e devir – uma resistência à normatividade que hierarquiza o que conta como transformação. O devir, neste contexto, não é um fim em si mesmo, mas um processo contínuo de transformação e criação de novas possibilidades.

O processo transformativo passa pela identificação com o que é anómalo, com aquilo que se situa fora do padrão e do controlo. O anómalo – aquilo que escapa às categorias estabelecidas – torna-se o ponto de partida para a invenção de novas formas de existência. O desafio maior talvez seja este: entregar a perceção ao que não faz sentido, ao que resiste ao dispositivo cognitivo social, e abrir-se ao que permanece sem nome. Só assim é possível criar plataformas de pensamento capazes de acolher o não categorizado e de lhe dar espaço de emergência.

É nesse horizonte que Massumi propõe uma revalorização do micropolítico – onde o quotidiano não é passividade, mas um campo vibrátil de forças e de práticas desviantes. A resistência, então, não é apenas a insurreição visível, mas uma vibração contínua, inclassificável, quase impercetível, mas insistente. Ele faz-nos pensar o movimento como metáfora da mudança, em que o quotidiano carrega o potencial de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 478 13/04/26 15:27

se tornar lugar de modestos atos de resistência ou insubordinação.
Este é o verdadeiro leve poder da Lua: a recetividade aos gestos mínimos como potências revolucionárias, sejam os modos de falar, de habitar o corpo, de usar objetos, de criar micro-espaços de cuidado e de improvisação. A resistência deixa, assim, de ser monumental para tornar-se molecular, impercetível, situada.

Corpo como lugar de potência e sem sentido pré-definido

O gesto que escapa à norma, o habitar diferenciado da rotina, não é ruído: é potência ética, estética e política. Mesmo que as instâncias de uma democracia autoimune (Derrida, 2009 [2003]) tentem neutralizá-lo, o quotidiano vibra e é um laboratório de diferenças. Para Cavarero (2022), a democracia não é uma estrutura estável, mas um processo que emerge quando o tempo ordinário se rompe – em protestos, assembleias, ocupações, festas ou deslocamentos afetivos. Esses momentos produzem alterações subtis no tecido do quotidiano: os corpos e os afetos deslocam-se, propagando-se como ondas que reconfiguram o espaço comum. Dessa propagação nascem novas formas de convivência e de contestação, que fazem da democracia uma prática performativa de invenção coletiva.

O corpo é o epicentro desta potência: não uma máquina funcional, mas um centro de agenciamento em movimento, sensível e vibrátil. Liberta-se da mera condição biológica e da representação, tornando-se magma vulcânico, denso e incandescente, em permanente estado de pré-erupção. Antes de qualquer identidade, o corpo é pura ontogénese – criação contínua de si fora dos eixos fixos. Age, sente, vibra, transforma-se, mesmo antes de qualquer codificação consciente, tornando o quotidiano um território onde o anómalo se manifesta e onde a resistência molecular encontra forma.

A agência emerge da relação, da ressonância, do ritmo – e não de uma vontade racional ou de um *eu* soberano. Não é o que o corpo faz, no sentido de ações mensuráveis, mas o que o faz acontecer em termos de variações de intensidade, de perceção, de desvio. O movimento é criador de mundos, precede e excede o simbólico, resistindo às macroestruturas, tropeçando fora da linguagem, agindo fora dos grandes discursos. Em Massumi (2002), a afeção designa o impacto intensivo de um corpo sobre outro – um acontecimento sensível que altera a potência de agir, antes de ser reconhecido como emoção ou traduzido em experiência consciente. Este fenómeno do encontro acontece no plano pré-consciente do corpo, do movimento e da vibração: um contacto que não se reduz ao sentido, mas que pode dar origem a novos regimes de sentido. É nesse campo micropolítico que a vida quotidiana se joga, através da modulação invisível das forças que nos atravessam e nos colocam em devir.

Na coreografia *Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*, a dança não transmite uma mensagem discursiva, mas atua diretamente sobre o corpo do espectador. Os movimentos não *significam*; eles afetam. Há gestos mínimos e intensos, respirações entrecortadas, deslocamentos do peso, vibrações do corpo no espaço – tudo isso incide sobre quem observa como choques sensoriais subtis, que muitas vezes escapam à consciência, mas modificam a disposição corporal de quem assiste.

A dança torna-se um território de afeção, onde cada gesto da bailarina é uma força que atinge o corpo do outro antes de ser compreendida. O arrepio, a tensão muscular involuntária, a respiração – tudo isso é efeito de um movimento que não se tra-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 479 13/04/26 15:27

duz, mas que varia a intensidade do viver naquele instante. Resiste ao reconhecimento, não porque nega o sentido, mas porque opera antes do sentido. Tal como Massumi propõe, atua no nível micro do quotidiano, tornando visível (ou melhor: sensível) o que há de revolucionário nos gestos mínimos, nos desvios impercetíveis, nas vibrações não categorizadas. Este é o leve poder da Lua: o poder de afetar sem dominar, de abrir fendas no presente onde outros mundos se insinuam.

Corpos quiméricos: a cintilação pós-humana

É nesse plano que a agência corporal se revela como potência: não como representação, mas como força que desorganiza, reconfigura, inventa. Da mesma forma que a *performance drag*, encarna forças que desmultiplicam o corpo, que o fazem vibrar para além do reconhecimento: é variação intensiva, insurgência sensível, política do devir.

Uma nova vaga desprende a arte *drag* do género para acolher a linguagem do *drag* pós-humano, que celebra o abjeto, o marginal e o inimaginável, e muda o foco para a potencialidade (Prins e Zitzelsberger, 2023). O pós-humanismo artístico-performativo reprograma a gramática do corpo e desloca o olhar da ideia de imitação ou paródia de géneros para a compreensão do corpo como ato produtivo de subjetividades, encarnação de forças e produção de mundos possíveis e estranhos.

> *O impasse entre significantes e significados na junção entre género, classe, etnia e sexualidade no mundo noturno do [drag] é um engarrafamento de proporções pós-humanas, onde os condutores podem muito bem abandonar os seus veículos. O Humano vagueia, perdido, num labirinto de mudanças de sexo, mudanças de guarda-roupa, transformações e versões cover que entrelaçam a realidade humana com a realidade pós-humana.* (Halberstam e Livingston, 1995: 7)

No *drag* pós-humano, a personagem não é fixa nem repetível. Cada *performance* articula hibridez e multiplicidade, tornando visível o corpo como território de devir e reinvenção. Os corpos que assistem a estas *performances* são afetados, transformando-se em superfícies plásticas onde emerge um novo fragmento subjetivo. As identidades quiméricas projetadas forçam o público a uma busca infrutífera por limites e contornos familiares, tentando agarrar fragmentos de humanidade que brilham e cintilam apenas para se revelarem ilusórios, falsos ou fabricados (Prins e Zitzelsberger, 2023). É a entrada para um universo expansivo que desafia expectativas, limites e categorias, convidando-nos a experimentar um mundo de *performance queer* que é ao mesmo tempo por-vir e já plenamente presente. Como *drag* pós-humanas, estas *performances* abrem espaço para que pessoas *queer*, trans e de cor imaginem um futuro utópico, sempre obscurecido pela ameaça iminente do Antropoceno (Prins e Zitzelsberger, 2023).

> *O agenciamento pós-humano é revelador das tensões entre a potencialidade de um futuro queer e as amarras do presente, no qual alguns indivíduos são considerados mais humanos do que outros – um presente que ameaça interromper esse futuro antes mesmo do seu surgimento, um horizonte impregnado de violência antropogénica e da inevitabilidade de uma catástrofe produzida pelo humano.*
> (Prins e Zitzelsberger, 2023: 5)

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 480 13/04/26 15:27

O *drag pós*-humano encarna uma ontologia em que o corpo vibra, sente e se transforma, funcionando como campo de forças e potenciais em constante devir. Trata-se de uma configuração que ultrapassa o indivíduo moderno – o humano autónomo, racional, branco, cis, heterossexual e ocidental. O agenciamento já não é exclusivo do individuo, mas inclui corpos, tecnologias, afetos, ecologias, temporalidades desviantes: tudo aquilo que compõe subjetividades não totalizáveis, não normativas, não fixas. Contra a lógica de exclusão que estrutura o projeto humanista ocidental, o *drag* pós-humano abre espaço para modos de existir múltiplos e insurgentes.
O problema é que o grupo dominante insiste em cavar o túmulo do por-vir usando as suas próprias ferramentas: colonialismo, cis-heteronormatividade e exploração ecológica. São esses mesmos instrumentos que alimentam os colapsos ambientais, as guerras e a necropolítica.

Cruzando animais, monstros e outras criaturas pós-/não-/in-/humanas, esta expressão artístico-performativa abre fluxos de devires interrelacionais, multissexuais e transespécie em interação com os múltiplos outros (Braidotti, 2025 [2013]). É uma forma de arte que torna possível um outro fim e, talvez, um outro começo; sobretudo, aguça a consciência para a ligação com as forças animais, vegetais, materiais e tecnológicas que nos rodeiam. É afetar e deixar-se afetar; abrir lugar à alteridade. É devir-terra, devir-mulher, devir-animal, devir-máquina.

O pós-humano é «uma oportunidade para incentivar a procura por esquemas de pensamento, de saber e de autorrepresentação alternativos» (Braidotti, 2025: 25). Acima de tudo, convida-nos a rebater formas de violência que patologizam, marginalizam, bestializam e desumanizam os que não se enquadram nos ideais estéticos, morais ou étnicos de uma sociedade ancorada na superioridade de uma elite humana. Para Braidotti, o pós-humanismo é um projeto afirmativo, ético e vitalista, que desloca o humano do seu pedestal, valoriza a vida na sua multiplicidade e pensa subjetividades como processos de devir, sempre em relação. Esse pensamento só se realiza plenamente quando colocado em diálogo com os ecossistemas: não podemos mais pensar o humano isolado, como entidade autossuficiente, mas sempre em relação – com o ambiente, outras espécies, tecnologias e fluxos de energia.

A faculdade do *drag* não reside nos momentos espetaculares nem na teatralidade. Está na microfisicalidade, no potencial disruptivo do corpo-protéstico – um corpo-máquina que se insurge contra a própria programação. Ao articular próteses, gestos e materiais, produz falhas e desvios que introduzem ruído na perceção e revelam fricções entre o orgânico e o artificial, entre código e sabotagem. É nesse intervalo instável que o *drag* encontra força política: não na perfeição da ilusão, mas na potência criativa do erro exposto.

Neste espaço simultaneamente psicológico e social, a resistência não se exerce como oposição frontal, mas como subversão das condições onde o poder opera. É aí, no terreno mais íntimo da experiência – aquilo que se sente antes de se pensar – que a potência do corpo dissidente age, não por enfrentamento, mas por deslocamento.

> *Ao saírem temporariamente do domínio da inteligibilidade humana, os performers drag pós-humano usam a sua posição de sim-e-não / nem-um-nem-outro, tanto dentro quanto fora das normas, para se dirigirem ao público num outro nível – a resistência que aspiram ou encenam nas suas performances deriva, em parte, da recusa ao olhar classificatório do público, que busca conforto no "fazer sentido" da performance em termos (humanos) de etnia, género, etc., num esforço de "conhecer" o outro para não ameaçar a integridade – a humanidade, o humano – de si mesmo.*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 481 13/04/26 15:27

(Prins e Zitzelsberger, 2023: 6)

O *drag* pós-humano adota uma posição de desidentificação estratégica, operando num campo de forças que desestabiliza a gramática do reconhecimento. A *performance* não pretende ser compreendida – resiste à decodificação. A extraordinária microfisicalidade do corpo *drag* induz a mudança; ainda que impercetível, é plena de forças subtis, pré-linguísticas e infrarrepresentacionais, que operam antes mesmo de se tornarem signos ou discursos.

É essa perplexidade que emerge na iteração dos movimentos da bailarina, que parecem nunca chegar a lado nenhum, desconstruindo as zonas de conforto criadas pelos cânones da dança. Em contrapartida, oferece o desconforto como método. Se a entendermos, matamos a *performance*. Ao não conseguir "saber" quem é aquele corpo em *performance*, o público experiencia a ameaça do inclassificável.

O corpo *drag* encarna, de acordo com Deleuze e Guattari (1996 [1980]), uma recusa do organismo e de sua captura funcional. Em vez disso, torna-se campo de intensidades e fluxos – um corpo sem órgãos que desativa as formas dominantes de subjetivação e escapa à lógica da utilidade. Ao desfazer a coerência do corpo hierarquizado, o *drag* dissolve os códigos binários e encarna o corpo intensivo de Massumi: um corpo em trânsito, afetado, sempre por-vir – pivô de práticas quotidianas de resistência e de movimento criador alternativo, no interior de uma ética da sensibilidade.

O presente como território insurgente

Um corpo que se move fora do padrão esperado não propõe um novo regime identitário. Afirma-se pela diferença, pela maneira como se afeta e se move, criando zonas de outras possibilidades e instaurando um regime anárquico-ontológico.

Hakim Bey (2022 [1991]) questiona profundamente se é possível experimentar a liberdade plena, a autonomia verdadeira – ou se estamos condenados a desejá-la, a sentir saudade de algo que nunca vivemos, ou que só projetamos para um futuro idealizado. A constatação da impossibilidade da autonomia no presente soa como um alarme diante do controlo do sistema – especialmente do Estado, do capitalismo e das formas normativas de organização social – que administram a vida, gerem os corpos e neutralizam poderes singulares.

Bey defende a liberdade como algo fugaz e ironiza uma sociedade imersa na nostalgia ou na saudade, suspirando no vazio, amputada de agir no presente. Ao recusar a lógica racionalista, ele garante que, mesmo que nunca tenhamos vivido a liberdade, ela pode ser intuída, sentida e desejada – de forma visceral. O coração, nesse sentido, revolta-se contra a crueldade dos regimes (pseudo)democratas, ao impedirem a mínima possibilidade de sermos livres. Se não podemos (ainda) libertar o mundo, então criemos momentos e espaços fugazes onde a liberdade possa ser vivida intensamente – mesmo que por um instante.

A provocação ética e existencial de Bey questiona-nos: estamos dispostos a viver apenas a liberdade desejada ou podemos inventar experiências reais, mesmo que provisórias, de autonomia? Talvez a liberdade – como a felicidade – não seja um estado permanente, mas algo que emerge quando recusamos a lógica do controlo, mesmo que apenas por um instante.

Os espaços de resistência e experimentação sugeridos por Bey, embora frágeis e efémeros, têm o poder de suspender o tempo cronometrado e produtivo, permitindo

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 482 13/04/26 15:27

habitar um agora onde experiências intensas de um presente insurgente se tornam possíveis, propício a outras formas de vida, desejo e organização – ainda que por breves instantes.

Entre fragmentos e metamorfoses: o corpo como território em trânsito

O corpo não se afirma enquanto presença plena, mas como uma falha visível (Phelan, 2001 [1993]). Ao expor-se em ato, a *performance* não garante identidade; antes, denuncia a instabilidade do corpo, a sua fragilidade e carácter sempre em processo. Surge assim um "entre", um espaço liminar onde corpo e sujeito não se apresentam como essências, mas como algo aberto e em transformação.

Essa falha inaugura um território de trânsito, acontecimento e possibilidades não mapeadas. Nesse intervalo, normas e expectativas perdem eficácia, permitindo que se manifestem fragmentos, restos e ruídos que escapam à captura.

É nesse contexto que se revela a metamorfose silenciosa: um processo de mutação que escapa à codificação discursiva, mas que reorganiza forças e sentidos, configurando-se como desvio de trajetória, modulação do real antes da sua visibilidade plena. Essa mudança intensiva permanece fora do radar dos sistemas convencionais de representação; é justamente por essa invisibilidade que se torna capaz de reconfigurar o possível em múltiplos fragmentos, desapegando-se de definições singulares ou categorias rígidas. Concretiza-se, assim, a rebelião do outro em nós.

A metáfora da fragmentação da identidade e da sexualidade funciona como um passaporte para que as diversas partes do nosso ser ajam autonomamente, tal como moléculas que se desprendem de um átomo, permitindo a emergência da diferença. Esse modelo rizomático, proposto por Deleuze e Guattari (1996 [1980]), não representa perda, mas expansão: a identidade não se fecha; ao contrário, dispersa-se, reinventando-se continuamente e desestabilizando sistemas fixos e totalizantes em prol das multiplicidades.

É na fertilidade da fragmentação que o corpo (corpo-rizoma) se afirma e afronta. O corpo não cresce em linha reta, não tem centro nem hierarquia, não tem início nem fim; espalha-se em mil direções possíveis, estabelecendo dinâmicas inesperadas, insurgentes e selvagens. Um corpo-devir, corpo-cyborg, corpo-feitiço. É território de resistência, que transmuta, que fala com a pele, com a maquilhagem, com o corte, com o riso, com o silêncio, com o grito. É o corpo que se afirma na contradição, na dor, na festa, na falha, na glória efémera de ser um fragmento intensivo e provisório do real. É o corpo que cria mundos fora dos trilhos do reconhecimento, que desenha outros modos de existir fora de mapa com fronteiras.

Neste corpo-rizoma, o desejo não obedece, não pode ser contido, nomeado, organizado ou domado – pois representa uma ameaça ao instituído. Na sua fluidez, transita entre territórios sem passaporte. Diz sim ao excesso, ao impuro, ao fragmentado. Desfamiliariza o visível, desestrutura o reconhecível e os sistemas binários.

Ante esses seres "estranhos", a política da normalidade responde com violência, silenciamento, exclusão ou assimilação. Porque esse corpo-rizoma não é apenas outro corpo – é a prova viva de que outras formas de viver existem! A subjetividade jamais se apresenta como totalidade; mesmo quando assim se mostra, encena apenas uma ficção de completude. Há sempre falha, excesso, vazadura; essa experiência torna

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 483 13/04/26 15:27

visível a instabilidade do sujeito, radicaliza sua incompletude, politiza sua dissonância e estetiza sua insurgência.

No entanto, o conceito de fragmento subjetivo aqui proposto não se inscreve numa lógica identitária. Trata-se, antes, de uma categoria ontológica e ética – um modo de pensar o indivíduo como inacabado por escolha, múltiplo por potência, transitivo por natureza. Fragmentar-se, aqui, não é perda; é aposta no por-vir de si.

Resistência contra a hipervisualidade e vigilância

No *Ser múltiplo* opera-se a magia do *Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*. Trata-se de uma experiência que abandona o olhar para expandir a consciência – entendida aqui como suspensão da mediação racional, visual ou analítica. Assim, mergulha-se mais fundo na sensação, no corpo e na presença.

O ato de olhar frequentemente implica distância, um gesto de controlo ou de categorização. Por sua vez, o sentir caracteriza-se como experiência imersiva, imediata e íntima. Ao renunciar ao olhar em favor do sentir, deixa-se de lado a necessidade de compreender ou nomear o que nos rodeia, permitindo que o momento nos atravesse diretamente, sem filtros.

Essa prática manifesta-se como resistência à hipervisualidade e à vigilância do presente. O olhar, enquanto operador epistemológico e político, carrega dispositivos de poder: olhar é julgar, nomear, fixar. Foucault (1999 [1975]) mostrou como o *olhar* participa ativamente nos processos de normalização, controlo e produção da verdade.

Deixar de olhar torna-se, então, um gesto de rutura – uma renúncia ao domínio, à vigilância e ao saber que objetiva. É um ato subversivo contra a identidade estável e visível, contra a transparência exigida pelos sistemas de reconhecimento. O cerrar dos olhos da bailarina (Sara Miguelote) simboliza essa rebelião do outro olhar. O olhar desprendido não busca apreender nem fixar; abre-se para o fluxo do presente, para o acontecimento que escapa à captura. Nele, a bailarina não se torna objeto de contemplação, mas agente de diferença, revelando que a experiência do corpo e da identidade é sempre incompleta, rizomática e em transformação. Nesse gesto, a perceção deixa de ser controlo e torna-se participação: testemunhar sem possuir, acompanhar sem deter, sentir sem codificar. É na suspensão desse olhar que se torna possível vislumbrar a multiplicidade, a fissura e o por-vir, tornando a falha visível não como ausência, mas como potência.

Ao deixar de olhar, abandona-se também a temporalidade da narrativa e da construção identitária linear. O sentir coloca-nos no eterno presente. O tempo deixa de ser cronológico e torna-se expandido. Nesse estado, o corpo não se projeta no futuro nem se ancora no passado: vive como selvagem, na pura imanência, atravessando cada instante com intensidade e liberdade radicais.

Como observa Halberstam:

> *O selvagem que se encontra fora da civilização, o selvagem que rejeita e resiste à ordem das coisas, o selvagem que propõe rejeições imprevisíveis e não mortas pelos regimes de representação que procuram anular completamente a diferença.* (2020: 306)

Esse corpo-selvagem resiste à captura, abre espaço para multiplicidades e fragmentos, tornando visível o por-vir que escapa a qualquer forma de totalização ou controlo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 484 13/04/26 15:27

Deixar de olhar para sentir é, portanto, recusar-se a corresponder à expectativa do visível; é escapar à captura do espetáculo da identidade. Não tentem perseguir nem capturar os movimentos da bailarina; permitam que o corpo se abandone à magia da experiência sensorial, onde a presença não se representa – apenas vibra. Como se nos pedisse: não me entendas – sente-me. Não me leias – deixa-me devorar-te.

O sentir reconduz-nos ao corpo – não ao corpo funcional ou estético, mas a um corpo poroso, atravessado por afetos e em processo de desorganização. Nessa entrega, acede-se a uma dimensão pré-discursiva, onde o fragmento subjetivo emerge sem a necessidade de ser compreendido. Esse sentir não busca significar, mas afetar e ser afetado.

A subjetividade, nesse gesto, não se fixa:

torna-se fluxo, vestígio, presença em

fuga.

Bibliografia

Adriana Cavarero, *Democracia surgente*, trad. Stefani Fantauzzi Pere e Puig Poronella, Herder Editorial,Barcelona 2022.

Brian Massumi, *Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, NC – Londres, 2002.

Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.3, trad. Aurélio Guerra Neto – Ana Lúcia de Oliveira – Lúcia Cláudia Leão – Suely Rolnik, Editora 34, São Paulo, 1996.

Hakim Bey, *Zona Temporalmente Autonoma*, trad. Luke García, Interzona, Buenos Aires 2022.

Jack Halberstam, *Criaturas Salvajes: El desorden del deseo*, trad. Javier Sáez, Egales Editorial, Madrid 2020.

Jacques Derrida, *Vadios*, trad. Fernanda Bernardo Hugo Amaral – Gonçalo Zagalo, Palimage, Coimbra 2009.

Judith M. Halberstam – Ira Livingston, *Posthuman Bodies*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1995.

Kai Prins – Florian Zitzelsberger, «Towards a posthuman turn in drag: Will the queer ever be human?», in *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 8.1 (2023) 3–13. https://doi.org/10.1386/qsmpc_00084_2

Michel Foucault, *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*, trad. Raquel Ramalhete, Editora Vozes, Petrópolis 1999.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londres 1993.

Rosi Braidotti, *Lo Posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Herder Editorial, Barcelona 2025.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 485 13/04/26 15:27

–"Eu sou corpo e alma"

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 486 13/04/26 15:27

EIter ManueI CarIos

Corpo Dançante e Resistência: um Espírito Poiético para o Tempo Presente

Tenho uma palavra a dizer aos que desprezam o corpo. Não lhes peço para mudar de opinião nem de doutrina, mas para desfazerem do seu próprio corpo – o que os tornará mudos.
– assim fala a criança. E porque não havemos de falar como as crianças?
Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*

1.

Pôr-se à escuta desta horizôntica máxima de Nietzsche em *Assim falava Zaratustra* é uma forma assaz profícua de iniciar esta incursão acerca do recente trabalho artístico da companhia de dança contemporânea Nuisis Zobop.

Num tempo hodierno em que a inclinação do ser humano para submergir-se numa massificação do sentir e numa acrítica cultura do virtual (o que faz com que a própria fenomenologia da perceção esteja a alterar-se?) resta-lhe ativar o seu espírito em *poiéticas* práticas de resistência. De um resistir para poder em plenitude existir! A fragilidade existencial que toma conta desse sujeito, marca da sua própria constituição ontológica, reverbera, neste sentido mencionado, em nuances de um *corpo mudo*. Um corpo que, por estar ontologicamente condicionado, ajusta-se à logica de um redutível apagamento de si, inviabilizando-se enquanto caminho de vir-a-ser um corpo-consciente.

Imobilizado e sem a capacidade de se deixar tocar, afetar e experienciar a plenitude do natural jogo de (des)ocultação da vida, esse sujeito hodierno, mostra a sua própria situação de anestesia, deixou de existir como *corpo ativo*. Desta feita, a criança (*infans*)[1] já não fala nele – nem com ele ou a partir dele –, uma vez que se sujeitou à cultura da apatia. Nesta onda, resta-lhe a consciencialização sobre a vigorosa atitude de resistência, indeclinável pilar da sua ascensão a cânticos de uma nova configuração estética da aprendizagem do mundo e da vida: a própria aprendizagem de um corpo vivo, ativo, habitado e pronto a (re)habitar (po)eticamente o mundo.

O sujeito contemporâneo, ao renunciar uma razão criativa em favor da instrumental lógica positivista (advinda de uma racionalidade burocrático-administrativa que se inscreve no seu corpo), desterritorializa-se como ser que, em verdade, deveria transcender-se em patamares ontológicos, antropológicos e epistemológicos. E fá-lo entregando-se às peripécias de um presente pobre em termos de experiência. Pois, *experiência* não é o que acontece, sim o que acontece comigo desde a minha

1. Criança (*infans*) significa ser que ainda não fala com linguagem articulada, mas que vai aprender a falar, a nomear e criar o mundo com o dom da sua revolucionária linguagem.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 487 13/04/26 15:27

interioridade. Muitas coisas acontecem sem realmente me afetarem no meu ser. Assim questiono:

Como viver um presente sem corpo, sem espaço e sem tempo? Um presente em que o corpo se encontra submisso a dispositivos alienantes? Qual o sentido de (re) aprender a escutar o corpo como motor da vida alojado na cultura e na procura de *tornar-se a ser si mesmo*[2]? A ser um sensível para si mesmo? Que lugar poderá ocupar a dança nesta (re)aprendizagem de um corpo cujo seu sentir é seu próprio viver e seu viver seu próprio pensar? Um corpo cujo seu *Ser sendo* é, desde já, o seu próprio desvelamento na tessitura de uma temporalidade (pro)funda e experiencialmente vivida? Que lugar para o tempo presente na qualidade de tempo no qual o sujeito sinta realmente o pulsar da vida? Um tempo que (pre)sente? Um tempo de entrega?

Pois bem: estas originárias indagações remetem-se para uma outra não menos importante indagação que, na sua dinâmica constitutiva, possibilita o acolhimento desta nova peça de Nuisis Zobop, sob o signo da dança como ato de resistência: que lugar para *a dança como pensamento performativo em ato* na instalação de um novo *ethos* e uma nova *aisthesis*, em suma, como necessária *poiesis* para o tempo presente?

2 .

Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos! Eis a designação da mais recente peça coreográfico-performativa da lavra de Hugo Calhim Cristóvão e Joana Von Mayer Trindade, em parceria com a insigne bailarina Sara Miguelote. Esta fascinante peça que durou cerca de 1h20 minutos teve a sua visível manifestação no Centro Português de Fotografia, na Cidade do Porto, a 25 de junho de 2025.

Na qualidade de espectador atento que assistia pela primeira vez a um complexo e cénico espetáculo desta mencionada companhia, experienciei um sentimento de estranheza advindo do impacto da ontológica energia desse visível efeito que tomou conta do meu ser. Uma energia de prender a respiração, estado de alma que, em qual inquietação, ativou o meu pensamento mediante a provoc(ação) de impulsos. Impulsos que, desde o primeiro momento, apercebi-me que respiravam estranheza, repetição, (des)continuidade e radical novidade, ainda que, conceptualmente, não sabia categorizar tal (con)fusão de sentir(es). De imediato, me veio à mente o Kant da *Crítica da Faculdade do Juízo* quando o filósofo alemão concebe que a arte agrada sem conceito. A única certeza é que, ao *ler a minha experiência*[3] no mundo da obra (a)presentada, sentia um efeito radicalmente diferente de outras experiências vividas no campo da dança. A própria forma como esta obra toca a materialidade do corpo dançante supera uma mera *estética da receção* em favor de uma ampla *estética da perceção*[4], pelo que a peça insurge como uma espécie de respiração de um escultórico labor poiético-transcendental mergulhado na intimidade de um vivo presente. É como se a peça, em qual personagem existencial, dissesse ao espectador: sinta apenas! Assim seguia dançando Sara Miguelote, totalmente entregue ao dom da dança!

Tomada pela arte e respirando arte, a bailarina contagia o espectador a, outrossim, (con)sentir-se arrebatado por uma comunhão de sentido. E, uma vez mais, é como se a sua enérgica performance dissesse ao espectador: faça parte de mim porque acerca da tua condição *danço e sinto e penso! E revolto!* Não exija explicação porque a arte é da ordem do extralógico, do inefável e do infinito. No dizível a arte traz o indizível de si. Numa linguagem à Rilke ressoa assim:

2. Pôr-se à escuta e torna-te aquilo que és, mediante uma abertura de sentido em permanente (des)realização de si! É o que ensina esse mote de Píndaro, igualmente presente como subtítulo do *Ecce Homo* de Nietzsche: torna-te naquilo que és.

3. Mais do que "experiência da leitura" refiro-me aqui à "leitura da experiência", ou seja, lia a minha experiência interior no desvelamento da peça.

4. A atitude do espectador ultrapassa a mera estética da receção que ao espectador estava tradicionalmente atribuída. Mais do que um sujeito de receção da obra de arte, o espectador é ele mesmo uma peça constituinte da mesma. Ultrapassando uma visão estética objetiva à maneira clássica, em que a liberdade do espectador encontrava-se comprometida sob a égide de padronizadas referências, uma outra estética teria inevitável lugar: uma estética de cariz mais subjetivo, percetivo, sensitivo e inclusivo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 488 13/04/26 15:27

> *É preciso deixar cada impressão, cada gérmen de sentimento amadurecer em si, no obscuro, no inexprimível, no inconsciente – essas regiões fechadas ao entendimento. Espere com humildade e paciência a alvorada de uma nova claridade.* (Rilke, 2000: 29-30)
>
> *Não procure, por enquanto, respostas que não lhe podem ser dadas, porque não saberia ainda pô-las em prática, vivê-las. E trata-se, precisamente, de viver tudo. De momento, viva apenas as suas interrogações. Talvez que, simplesmente vivendo-as, acabe um dia por penetrar insensivelmente nas respostas.* (Rilke, 2000: 36-37)

Esta obra de arte dançante, de facto, deixa no espírito do espectador uma lesão ontológica que se efetiva/atualiza mediante o desenho de uma vontade de, sempre, querer compreender o seu sentido. Mas, é como dizia Rilke: «de momento, viva apenas as interrogações». Eis que, na peça, *ethos* e *pathos*, *logos* e *poiesis*, se sustentam para dar sentido. Para provocar um sentido catártico e, autenticamente, em pensamento elevar-se! E é curioso que as ideias de *elevação*, *superação*, *transcendência de si*, *caminho(s) de procura de si*, estão plasmadas no ser da obra *Fuga para o Tempo Presente*. Em entrelinhas poder-se-á interpretar estes e outros conceitos na sua própria dimensão filosófica. Quando se pensa, por exemplo, que a peça permite ao espectador ver signos que podem ser associados ao erotismo e à sensualidade, o que em verdade se tenta mostrar é que tais conceitos comportam um radical sentido, elevando-se, no interior dos seus movimentos, a patamares outros. Jamais são tomados acriticamente e ligados à banalidade a que muitas vezes são incorretamente associados no saber do senso comum.

Como se vê, estamos na presença da edificação de um novo saber, no qual:

> *Há uma mudança epistemológica, onde o pathos joga um papel essencial: a conjugação da lógica da evidência com a lógica da vivência como experiência estética, capaz de conciliar sentimento e razão. Uma mudança, arriscamos, sensual. Passa a presidir à razão epistemológica uma ondulação – em que a sensualidade já não se reduz aos seus aspectos físicos, mas, como na dança, no bailado, em que a beleza é a flutuação do gesto, do corpo – um movimento que suspende, do mesmo modo, a falsa banalidade da vida e a violência do fixo e do imóvel.* (Pereira, 2007: 105-106)

Como se imagina, a frívola banalidade de um transitório presente encontra o seu reverso na intrigante construção/vivência de um outro presente cuja flutuação do Ser do homem dá-se em gesto de abertura, vivência e vidência, em qual saber coreográfico à maneira da dança. Daí ser a dança, à maneira de Nietzsche, metáfora do pensamento. De um pensamento como resistência. Esse (de)morar nos movimentos que (re)visitam/percorrem o espaço da sala de espetáculo é um persistente habitar poético do presente: observa-se que a bailarina corporifica movimentos circulares, desenhando no chão a figura de círculos; girando, portanto, em torno de si mesma, o que rastreia a nietzschiana ideia de *eterno retorno do mesmo* e da arte como experiência de afirmação da vida. Não será esse desenhar de circulares movimentos do corpo dançante um gesto coreográfico que clama para um viver intensamente (e conscientemente) a vida como se eterna fosse? Um gesto de abraçar a totalidade da vida, tanto nos momentos mais felizes como nos mais agónicos?

3.

Fuga para o Tempo Presente, um «performativo pensamento em ato»[5] (Nóbrega, 2015), manifestou-se em qual autêntico fenómeno vivo cujos espectadores foram con-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 489 13/04/26 15:27

vidados à instalação de um tempo-espaço-outros e, em profundidade, a consentirem ser questionados. Questionar é questionar-se! E numa espécie de comunic(ação) pôr em evidência um *sensível partilhado*, muito próximo ao contexto estético-político do filósofo Jacques Rancière em o *Espectador Emancipado*, precisamente quando declara que:

> *A separação entre o palco e a sala é um estado de coisas que tem de ser ultrapassado. Suprir essa exterioridade é o próprio objectivo da performance, o que supostamente acontece de várias maneiras: colocando os espectadores em cima do palco e os performers na sala, suprimindo a diferença entre palco e sala, deslocando a performance para outros lugares, identificando a performance com uma apropriação da rua, da cidade, da vida. (Rancière, 2010: 25)*

Assim aconteceu no Centro Português de Fotografia: esta (re)lig(ação) entre o atento público e a exibição da bailarina que, no seu corpo, fez obra de arte era mais do que um visível corpo presente. Presente não pelo mero facto de, naquele momento, ela estar ao serviço da arte, mas sim pelo facto de o corpo, numa tessitura estético-relacional, (i)mobilizar-lhe para poder escutar a si mesma no tempo de duração da peça. Refira-se ao tempo da vida, tempo de ser e de (re)encontro consigo mesma, chegando mesmo a prender efusivamente a atenção dos espect-atores que, de quando em vez, trocavam olhares entre si, como se estivessem a espreitar o que sentia (ou se sentia o mesmo efeito) quem está ao lado.

A anulação da diferença entre o palco e a sala fez-se sentir pela energia criadora e poiética da exibição da peça. Esse ontológico e estético jogo de inquietar o espec-ator, causando-lhe vibrações e doando-lhe símbolos para *ousar-se seguir pensar*, ganha na peça o sentido de um trabalho da alma: um movimento de (trans)formação da interioridade. «*A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente*. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra» (Heidegger, 2010: 30).

Torna-se interessante imaginar que, numa obra de arte, a verdade do ente humano pôs-se em obra na obra. Através da bailarina que, numa linguagem merleau-pontyana dir-se-ia que emprestou o seu corpo ao mundo, a obra liberta (e convoca) às várias alteridades à ação de si. Pode-se, assim, afirmar que a bailarina e todo o constructo estético-ontológico do processo criativo se instalam para dar à luz a obra dançante. Obra que abre um mundo no mundo de cada espec-ator. Um mundo que rompe enquanto acontecimento do presente; acontecimento que não se consegue nomear por palavras, mas que se dá a perceber através do seu dom. Do seu advento. Da sua força.

A base de toda esta reflexão convoca à interpretação de determinados símbolos que advém de alguns momentos desta obra nuisiszobopiana. A ausência de iluminação e o *continuum* da música de Lizst, É*tudes d'execution transcendante*, tocada por Daniil Trifonov, deixa, a certo momento, de ouvir-se e, desta feita, cria-se um clímax que proporciona ao espectador escutar a plenitude da musicalidade do corpo dançante movimentando-se. Dizendo-se. (Re)inventando-se. Esta ambiência estética fez com que o público concentrasse na gestualidade, no movimento e no simbólico da respiração, do olhar, da transpir(ação) do corpo poético.

Deixar de ouvir o som da música e passar a escutar a música do próprio corpo da bailarina (respiração, sopro, olhar…) coloca um repto ao sujeito contemporâneo para viver a corporeidade do seu ser, escutando a si mesmo na unidade e totalidade de

5. Esta expressão é rastreada do pensamento da filósofa, bailarina, coreógrafa e ginasta Terezinha Pretucia da Nóbrega, a partir dos seus estudos sobre o corpo em Merleau-Ponty, mormente quando apelida a dança como "corpo performativo em ato".

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 490 13/04/26 15:27

sentido que a vida lhe proporciona. Logo, a intensa respiração da bailarina, bem como o alto vigor físico com que se desloca no espaço da sala é, na peça, um símbolo de mostr(ação) do presente; desse presente como tempo onde se possa respirar a concretude existencial, em vez de se entregar, acriticamente, aos dispositivos de um tempo desencarnado e destituído de corporalidade (pre)sente.

Numa era em que o ser humano, marcado pelos traços da globalização, da exclusão e pela massificação do sentir (que se desagua em ausência de pensamento crítico), urge-se sentir a vida como radical experiência de si no e com o mundo e com os outros. Neste sentido, a dança é uma forma de expressão artística na qual se faz obra de arte no corpo, educando o olhar e o sentir humanos em plenitude. O corpo dançante, ao instalar-se na lógica da vivência torna-se num vir-a-ser cujo(s) movimento(s) são eles mesmos resistência: um ato de, pela flutuação do gesto, dizer não à sua própria inércia contemporânea e, consequentemente, saber-se espácio-temporal, comunicativo e tocante.

> *O nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é o espaço. (…) A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo. (…) Não é ao objecto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte.* (Merleau-Ponty, 1999: 205, 206 e 208)

O corpo do artista, análogo a um nó de significações vivas, manifesta-se como obra de arte. E é como obra de arte que a bailarina seguiu dançando, emprestando o seu corpo ao mundo. Similarmente, é dançando que o seu corpo pensante desafiou os espect-atores a seguirem sentindo e pensando!

4.

Na sua qualidade de performático pensamento, esta artística linguagem nuisiszobopiana convoca o espectador a presentificar o mundo desta obra à sua consciência corpórea. Fá-lo tecendo uma espécie de ricoeuriana dialética entre um «evento que acontece» (o pôr o corpo em obra da dança) e *uma «significação que (deste acontecer) permanece»* (Ricoeur, 1995) no espírito de quem a ela se entrega. Se expõe! (Ex)posição que coloca o sujeito estético-epistémico numa situação de fragilidade ontológica, causando-lhe a (in)permanência de uma lesão ontológica, como que estivesse a prender o público no tempo-espaço e (con)(pro)vocar-lhe uma (pre)disposição para sentir em gesto de estranheza e espanto, mormente num hodierno tempo em que o humano se tornou menos sensível (parece que perdeu o *pathos* da admiração) em relação ao mundo, aos outros e a natureza.

Neste sentido, a bailarina, possuída pela Arte de *produzir* obra no seu corpo (*poiesis*), transportara essa energia para esse vigilante público que permaneceu conectado com a (des)ocultação e (des)concertação de si na (e a partir da) peça coreográfica. Peça que, em verdade, manifestou-se com um pensamento instalado na carnadura do existir concreto de um ser que entra no mundo como corpo (nascimento), vive a sua corporeidade enquanto animal vivente, e morre igualmente como corpo. Corpo que faz parte de uma ontologia e antropologia expressivas e, por isso mesmo, corpo-pessoa capaz de vencer clássicas e contemporâneas cisões, erguendo-se em qual insígnia de um humano ser total. Ser que, pelo bailado, encena um movimento total, como ensina-nos José Gil no livro com o mesmo título.

Ora, é mediante esta ideia de totalidade de um ser que não sujeita a cisões (es-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 491 13/04/26 15:27

tas fragmentações que na contemporaneidade tomam conta da condição corporal do ser humano) que esta peça se (re)volta no tempo presente como autêntica revolta do corpo dançante. De um corpo dançante como resistência. A forma vigorosa e original como fisicamente a bailarina instala os seus movimentos, soltando uma respiração que se fazia pulsante eco nos ouvidos de quem escuta, no olhar de quem vê e no pensamento de quem *sente-segue-pensando*, é elogioso exemplo de que a arte, neste caso a dança, é resistência. É política, pois (re)liga em afeto e sensibilidade a conexão com laços humano-sociais imprescindíveis ao rompimento com tendentes estilos de vida presos à lógica de massas indiferenciadas. Neste sentido, a arte nuiziszobopiana, um pensamento de resistência, insurge como promessa de forma e possibilita a verdade vir à luz. Por isso, o corpo da bailarina (que já não é seu corpo, mas sim o corpo possuído pela Arte) é ele mesmo o gesto de uma história da resistência no presente: uma história do presente!

Outro aspeto que chama à atenção na peça tem que ver com essa liberdade do ser total que está impregnada no seu próprio desvendar. Tal instância pode ser lida como alto exercício de exemplaridade e crítica do corpo ao longo da história. Ainda que em entrelinhas, note-se que essa crítica está subjacente. Por isso, o alto vigor físico e a pulsante respiração, qual símbolo do sopro vital, permanecem durante o espetáculo, numa espécie de eternização de beleza, de sublimidade e de um comovente *pathos* da admiração.

5.

A peça revelou-se em indesmentível gesto crítico a esse tempo presente em que vivemos: não é excessivo reiterá-lo! Tempo marcado por vicissitudes que fazem do sujeito um ser sem tempo e sem espaço, portanto, sem corpo, mormente quando se entrega desenfreadamente ao mundo virtual. Estas contemporâneas transformações do virtual espicaçam o homem atual a questionar sobre as alterações na própria fenomenologia da perceção, nesse tempo cuja velocidade da informação e o consumo desenfreado são acriticamente tomados como imagem de marca. Um tempo cujo tempo para a escuta de si mesmo fica fragilizado. Um tempo cujo conceito de experiência merece ser (re)visitado na originalidade do seu sentido, sob pena de ficar atrelado aos reducionismos impostos. Um tempo de sentir o corpo próprio agarrado a totalidade da carnadura do existir concreto. Um tempo que (pre)sente. Um tempo no qual o sujeito (auto)percebe-se espácio-temporal e viva intensamente o seu ritmo do tempo, assim como dançou Sara Miguelote em qual imagética viva de um corpo esvoaçante sobre o (e partir do) chão. Um corpo capaz de escutar a si próprio em qual ser em música. Ser em música do próprio corpo! Deixar a arte de viver tomar conta desta obra de arte que é o corpo performativo em ato, não negando o seu peso nem o chão donde ganha impulso para a elev(ação) e para a queda.

A entrega da bailarina à arte de produzir movimentos (poiesis) faz-se recordar Martha Graham, a quem, em termos simbólicos, fala na descida do corpo à terra, portanto, a representação do corpo como algo tangível, real e humano, diferente de algo incorpóreo (Fazenda, 2012: 71). Esta flutuação do gesto nuizobopiano põe entre parêntesis a trivialidade e futilidade quotidianas para, em pensamento sensivelmente ascensional, provocar possíveis maiêuticas no Ser sendo de espectadores ávidos da sua aura. A obra desta companhia, mormente esta peça analisada, é muito mais do que dança. É um cântico à situação do humano ofendido em sua dignidade, sempre que se entrega a uma existência sem corpo, sem pensamento e sem flutuação do gesto de viver como obra de arte. Por isso, não só é estética, mas é também ética e política esse

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 492 13/04/26 15:27

gesto de devolver o ser humano à sua mundividência corporal, por isso mesmo, inaugural como a voz da infância. Neste sentido, não há uma demarcação entre dança e filosofia em Fuga para o Tempo Presente. É tanto dança como filosofia e filosofia como dança. Afinal, mais do que metáfora do pensamento, a dança, deveras, pensamento é!

Bibliografia

Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, Guimarães Editores, Lisboa 2004.

Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa 2010.

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

Maria José Fazenda, *Dança teatral. Ideias, experiências e ações*, Edições Colibri – Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa 2012.

Martin Heidegger, *A Origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa 2007.

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, Martins Fontes, São Paulo 1999.

Michel Foucault, *Vigiar e punir*, Vozes, Petrópolis 1987.

Paul Ricoeur, *Teoria da interpretação*, Porto Editora, Porto 1995.

Paula Cristina Pereira, *Do sentir e do pensar. Ensaio para uma antropologia experiencial de matriz poética*, Edições Afrontamento, Porto 2007.

Rainer Maria Rilke, *Cartas para um jovem poeta*, Contexto Editora, Lisboa 2000.

Terezinha Petrucia da Nóbrega, *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*, IFRN, Natal 2015.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 493 13/04/26 15:27

Para onde vamos nós,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 494 13/04/26 15:27

Ezequiel Santos

Artaud, Penrose e uma palmeira entram num bar

quando dançamos? Esta interrogação, que antecipa uma resposta pragmática e positivista como aquela que nos atiraria para uma limitação de lugar euclidiano ao afirmar "estás aqui, nunca saíste deste lugar" é, se escutada com a devida atenção, uma questão fundamental. Ela implica – e ao adotar este termo rumamos até ao invisível, assumindo uma ordem implicada – a aceitação de que há algo de indissolúvel no ato de dançar, e que a experiência da dança é um plano basilar a partir do qual reconectamos a nossa natureza humana com a história do próprio universo.

Esta não é uma pergunta fácil. Em *A alma e a dança* de Paul Valéry, a personagem da bailarina *Athikté* diz, em certo momento, numa passagem do diálogo com Sócrates, e depois de ter girado por muito tempo caindo num transe do qual acaba justamente de recuperar a consciência:

> *– Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!*
> *– De onde voltas?*
> *– Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas…* (Valéry, 2005: 67)

Para onde vamos então, quando estamos em movimento, se, em movimento e no movimento, estamos fora de todas as coisas? Nesse ir, vamos, contudo, com o corpo, e com o corpo fazemos, ao dançar, e recuperando outro escrito de Valéry (1936), «uma pirouette de ideias». Esta é uma frase que retoma a noção nuclear da dança enquanto prática da multiplicidade, i.e., do ato de dançar encarado como uma manifestação do pensamento, o que eleva a dança para além da simplicidade das ações físicas[1] e a integra na função imaginária. Por exemplo, o psicanalista lacaniano Octave Mannoni (1977), igualmente filósofo e etnógrafo, num artigo em que discorre acerca da função imaginária do teatro, afirma, trazendo também ao discurso a presença da ilusão e da magia: «Os negros de África declararam por vezes que, se hoje em dia não se acredita nas máscaras, outrora se acreditava nelas» (Mannoni, 1977: 79). Donde, ao dançar, canalizamos várias operações que se derramam entre os registos físico, mental, espiritual, e todos contribuem para fabricar um território que poderá ser interpretado cartograficamente pela neurofisiologia, a filosofia, a antropologia, a psicologia, entre outras disciplinas e saberes.

A proposta deste texto é a de recuperar a consciência como uma dessas funções para o campo de estudo da fenomenologia da dança, o que nos permite afirmar que, ao dançarmos, podemos conseguir estar efetivamente, tal como *Athikté*, em outros lugares e num plano multidimensional[2]. E fazemo-lo precisamente porque a dança existe no corpo humano, que é um factor de tradução ou de intermediação com outros mundos, como um transporte que ocorre de modo intensificado através da modulação da energia, reunindo através da materialidade e da física celular o milagre

1. As quais não são necessariamente simples, quer no plano neurofisiológico quer no plano cognitivo (ver Sheets-Johnston, 1998).

2. Ao longo do presente texto, o termo dança é utilizado na conotação de dança-teatro, ou no sentido de ator-bailarino, característicos de um modelo oriental, preferindo com esta opção incentivar o valor da presença e da fisicalidade dos corpos em lugar de disputar rigores quanto à definição de um género cénico.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 495 13/04/26 15:27

de captar outras instâncias da cadeia do ser, e nisso, estar em simultaneidade, entre muitos mundos: cá e lá.

0 corpo

Uma característica das artes do corpo, como o teatro e a dança, é a sua proximidade à *physis*, à energia que transcorre o corpo e que é modulada e partilhada com o público (André, 2016; Barba – Savarese, 1999) tornando a performance num ato irrepetível (Phelan, 1993), e também num acontecimento cultural e político, cocriado pelo auditório. A este respeito a teatróloga Erika Fischer-Lichte (2004) cifra o carácter simultaneamente semiótico e fenomenológico que consagra o ato ao vivo: o corpo em cena seria, para si, um transmissor de signos e um ativador de experiências, sendo cada criação um produto de cultura, um objeto performativo que é apresentado sobre o fundo de um mundo de circunstâncias lógicas e sociais que marcam os criadores, a criação e o os públicos. Sendo carne e cultura, as obras ao vivo, resultando de um conjunto de ideias, modulações energéticas, partilhas e ressonâncias espaciais entre corpos performativos e assistentes, entre objetos, movimentos, vozes e tempos narrativos que se combinam entre quem atua e quem recebe, adquirem, numa apreciação da estética filosófica, o carácter de semi-entes (André, 2021). Neste pressuposto, a separação entre o limiar semiótico e fenomenológico proposta por Fischer-Lichte é ultrapassada e assumida pelo filósofo e encenador João André enquanto uma unidade energética, com a qual podemos experienciar a personagem e imaginar o ator, em vez de nos arrumarmos numa modalidade recetiva de apenas imaginar a personagem e sentir as modulações atmosféricas que emanam da cena através dos corpos dos atores para o público.

O corpo é um modulador de energia, e um corpo que dança, se ao dançar está sobretudo a fazê-lo no seu interior (Gil, 2001) é um modulador de energia que usa os seus substratos funcionais e, deste modo, está a passar por diferentes circuitos, distintos níveis de relação com o entorno. Se, operando uma análise neurofisiológica, nos concentrarmos apenas no encéfalo constataremos a experiência do movimento automático e computado do bolbo raquidiano; a gestão emocional, espacial e mnésica do sistema límbico, localizado no encéfalo médio; e a capacidade de pensar e de refletir sobre a experiência de cada momento proporcionada pelo neocórtex, ou seja: em cada experiência eu ajo automaticamente, envolvo-me emocionalmente e aprecio racionalmente o que me sucede, como se me pudesse dividir em 3 eus, sintonizados.

A dança é a arte mais próxima da *physis*, e, nesse sentido, a energia da terra e do espaço chega ao corpo e é transformada em pensamento, imaginário, ação, emoção, sonho, ativando até ao infinito as possibilidades do ser. Susanne Langer (1967) recorda-nos algo que talvez nos possa reforçar a nossa crença quanto ao valor da dança, quando refere o trabalho de Curt Sachs na sua *World History of Dance* notando que a evolução da dança como uma arte elevada provém da pré-história, e de como nas sociedades no alvor da civilização a dança atinge um grau de elaboração inalcançável por outra arte ou ciência. A dança é, pois, apresentada como uma disciplina total. E, para cumprir esse desejo, falta recuperar a função da consciência, agora tendencialmente esquecida nos estudos em performance, e fazê-lo através de uma análise dinamológica.

Estudar as possibilidades de ativação energética envolvidas no treino em dança tem, como consequência, acabar por debater o tema da consciência e dos seus,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 496 13/04/26 15:27

chamemos-lhes assim, por enquanto, estados alterados.

Nagatomo Shigonori (1992, 2010) estudou os esquemas corporais energéticos baseados na filosofia oriental e nas práticas da meditação e das artes marciais japonesas, para estipular quatro circuitos de trabalho energético sintonizáveis através de práticas meditativas e de auto-transformação. Inspirado no autor japonês Yasu Yauasa, Nagatomo considera que os dois últimos circuitos seriam superiores em termos de consciência ao promoverem experiências de um campo expandido. Em concreto, o quarto, o circuito de quasi-corpo inconsciente (assim nomeado porque permanece imperceptível para muitos de nós enquanto tentarmos experienciá-lo através da perceção sensorial externa) apenas existe como circuito potencial na nossa consciência do dia-a-dia; daí ele ser tipificado como inconsciente, podendo ser ativado para um estado não-dualista, ou seja, almejando uma dimensão experiencial muito mais expandida para além da função do intelecto.

Esses são precisamente estados superiores de consciência, que qualquer intérprete com experiência de palco poderá já ter sentido e que são o verdadeiro corpo sem órgãos, como um espaço de intensidades, para utilizar o termo original de Antonin Artaud (1979): o intérprete que tem subitamente a experiência de sair do seu próprio corpo e se observa a dançar e atuar desde fora; sentir num ápice que se está fora deste espaço e deste tempo, como se as luzes da cena se apagassem e o palco nos transportasse para o lado oculto da lua apenas restando a auto-observação do nosso som e do movimento; as aparições; a divisão psicológica num registo de automatismo em palco entre um eu atuante e um eu observador.

Sendo a dança uma arte de aparições, segundo Langer (1967), na qual a energia e as potências ativas e passivas de modelo aristotélico nos são dadas a ver no espaço cénico e entre os corpos, as aparições podem incluir de tudo, desde o desvelar da energia, que adquire visibilidade, até à perceção do fantasma em cena.

Retornando ao fisiológico e ao encéfalo, a descoberta recente dos microtúbulos, estruturas microscópicas existentes no encéfalo, é, para o físico e matemático britânico Roger Penrose a evidência de que é através deles que a consolidação da consciência se dá. Penrose (2020) afirma, e a vantagem é que a afirmação vem de um laureado[3], que consciência não é a mesma coisa que computação; também não é uma linguagem; consciência é um salto que permite atribuir sentido a partir do que se vive, do não vivo ao vivo, elencar qualidades e ter a noção de se "ser um corpo que diz eu sou" para recuperar uma célebre expressão do médico e filosófo espanhol Laín-Entralgo (1995).

Penrose propôs que a consciência humana pode ser explicada através da superposição de estados quânticos, que são amplificados por fenómenos quânticos como a condensação de Bose-Einstein. Penrose e Stuart Hameroff desenvolveram a hipótese de que as unidades menores do citoesqueleto dos neurónios, os microtúbulos, são responsáveis pela transferência de informação quântica, essencial para a consciência. Com a descoberta dos microtúbulos encontramos mais um suporte fisiológico para justificar as capacidades do encéfalo, proporcionando-nos um lugar de consolidação para a consciência.

3. Roger Penrose recebeu o prémio Nobel da física, em 2020, pelas suas contribuições científicas, incluindo o seu modelo de consciência quântica.

A Consciência

A tendência de julgarmos que a consciência é uma função que emerge das capacidades superiores do encéfalo, como se fosse o culminar da complexidade neuro-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 497 13/04/26 15:27

nal, é errada. Erro que é possível apontar desde a emergência do espírito científico do séc. XVI, tal como comenta o filósofo Philipp Goff em *O erro de Galileu*, obra publicada em 2020. De acordo com Goff, quando se renegou como não passível de investigação científica o que não pode ser mensurável esse passo impediu-nos de aceitar e de estudar o intangível. Isto acarretou um bloqueio grave ao nosso entendimento do que é humano, porque o mundo da consciência é construído por qualidades, ou, na tese panpsíquica da consciência: ela está em todas as coisas do universo, é o chão de todas as origens, desde os graus mínimos aos máximos e até aos supra-humanos, se estes existirem: desde o mineral, o verme, o vegetal, o animal, o humano, os deuses, a cadeia do ser desenha um tracejado de formas de consciência com um múltiplo esplendor.

Já em 1997 Ken Wilber se referia aos avanços nos estudos da consciência, recuperando a filosofia perene que, entre o oriente e o ocidente, e ao longo de mais de seis séculos, se ocupou do estudo de fenómenos transculturais e comuns em profundidade. Matéria, mente, espírito, alma, estados supra-humanos seriam gradientes possíveis na tentativa de compor um espectro de consciência. Atualmente os estudos da consciência integram investigações sobre a perceção, as drogas psicadélicas e a molécula DMT[4], os sonhos, o estudo da anestesiologia na produção de estados de inconsciência, a consciência ligada à experiência física e ligada a experiência fora do corpo, entre outros (Big Think, 2025).

Por exemplo, sabemos que as plantas também são afetadas por anestésicos e que tomam decisões. O foco dos estudos de consciência em humanos tem estado muito dirigido ao que significa sentir, na ampliação de qualidades do existir, as cores, os cheiros, as sensações físicas que nos proporcionam experiências em que o tempo se torna palpável e o espaço devém uma acumulação de planos: das práticas físicas como a respiração holotrópica de Stanislav Grof (1999), meditativas ou fármaco-psicadélicas, podemos viver realidades distintas agradáveis ou desagradáveis, em que o humano se descobre noutros reinos, mas em todas elas se adquire a noção de viagem: o nosso espaço vital e somatossensorial expande-se e revela-nos um campo de existências muito mais variado:

> *Consciousness, I've come to believe, is not a function of neurons alone. It is also a function of care. Of love. Of the willingness to stand at the edge of death and choose, if given the chance, to return with open eyes. That, to me, is the miracle. Not just that we think. But that we feel. That we can marvel.* (Marcowiz, 2025)

Falta-nos, então assumir a consciência na dança. Esse é precisamente o lugar para onde vamos quando dançamos: "fora de todas as coisas". Por alguma razão a dança existe em todas as culturas e é a forma de arte mais primordial. Ainda antes de marcar a sua mão na caverna e de criar um lugar de onde se vê, um *theatron* na gruta, já o Homem tinha sentido o seu corpo no espaço exterior, entre os elementos, e contemplado o mistério. O *theatron* começou como observação da experiência, como uma prática de consciência quase sempre ancorada no corpo e não tanto no pensamento. Ao dançar, deixamo-nos chegar até outros limiares, e dispomo-nos a que eles cheguem até nós em experiências de estranheza. Experiências vividas nos corpos dançantes e que contaminam potencialmente os corpos assistentes, como nos episódios de dança-mania que ocorreram na Europa entre os séculos XIV e XVI. Num exemplo apontado por Waller (2008), segundo fontes históricas, no verão de 1518, na cidade alsaciana de Estrasburgo, uma mulher, Frau Troffea, começou a dançar dia e noite nas ruas, sendo que outras pessoas se lhe juntaram em poucos dias. Frau Troffea morreria

4. Ao contrário da crença comum, a DMT bloqueia, e não instiga, a função neuroperceptiva da realidade.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 498 13/04/26 15:27

de exaustão ao fim de uma semana, quando já 34 pessoas continuavam a dançar involuntariamente, chegando a atingir o número de 400 ao fim de um mês e compreendendo mulheres, homens e crianças que não conseguiam parar de dançar chegando a gritar de dor e invocando clemência. Esta epidemia irresistível ocorre nos espetáculos, também: é a sintonização inter-corporal que se dá entre os corpos dos atores e da assistência, uma ressonância que obriga a uma consciência imediata do corpo – *awareness* – e também contagia os corpos assim sintonizados para se registarem noutros domínios de consciência, realizando viagens na consciência à velocidade e brilho de um relâmpago, das quais talvez algumas imagens se recuperem posteriormente. Potenciada pelo treino dos intérpretes, esta difusão sugestiva altera os estados dos espetadores, afeta os outros organismos vivos e também (in)conscientes. É por isso que o termo *site specific art* não se deve aplicar à dança (Santos, 2023): porque a transmissão energética entre corpos, e a ativação de circuitos somatossensorais assim espoletada, essa porosidade de ideias e de estados, de comunicação de imaginários, gira entre os corpos; não é fixa, e o lugar identificado pelas coordenadas espaciais ou pelo espaço cénico não convencional é apenas o pretexto para todas as viagens possíveis, e nunca específicas.

Por isso, após louvar esta possibilidade de contágio saudável, que permite que o ato performativo seja um momento de transcendência, termino por criticar uma certa tendência que se instala nas artes performativas: a de misturar o conteúdo que é da ordem do histórico e do coletivo com o identitário e pessoal, criando um discurso autista, porque empobrecido entre duas categorias[5], com medo do contraditório, encolhendo o mundo em vez de permitir o seu desabrochar. Este fatalismo extremado característico da nossa condição de seres da modernidade tardia até para a ópera resvalou, e as personagens já não podem viver a sua vida prevista por libretistas e compositores: na leitura de encenadores europeus da actualidade Orfeu não resgata Eurídice; Ariodante não recupera o seu amor pois ela prefere fugir a viver uma vida previsivel; Lohengrin não regressa ao seu pouso místico e morre, Elsa de Braband morre, todos morrem. Ninguém pode sonhar, ninguém se salva. A ópera barroca, clássica e romântica, a performance sob estados de transe, os surtos de dança-mania que ocorreram na europa medieval antes do surgimento do saber académico na dança, a maravilhosa arte do Butô, e as grandes coreografias da história da dança ocidental são e foram momentos, recordando as palavras que um dia Pina Bausch disse a Meg Stuart, que mostraram o mundo não como ele é, mas como nós – criadoras – gostaríamos que ele fosse[6], e que deram espaço à expansão da consciência permitindo que a magia, a metáfora, a emoção, o arrepio na pele e a comoção fossem partilhados entre o palco e o auditório. São estes momentos de uma dança feita inteira e transparente que tocam o público, que alentam e transformam a nossa condição humana e que fazem com que depois do espetáculo sejamos visitados em sonhos, nessa noite, pelos outros seres de outras dimensões que estiveram também no auditório connosco, invisivelmente, partilhando connosco o grande teatro e a grande dança do universo que todos nós tecemos na grande cadeia do ser movida pela consciência.

5. Apresentando uma atitude beligerante entre duas posições possíveis. O sujeito sente-se, como num processo psicótico, atacado pelas ideias de outrém, i.e.: "ou concordam comigo ou discordam de mim; e se não concordam comigo não me reconhecem o direito a existir".

6. Referido por Meg Stuart in "A Minha História da Dança", julho 2019, Espaço da Penha, Lisboa; uma organização Forum Dança e Rumo do Fumo.

ConcIusão

Este escrito surge na sequência dos projetos coreográficos levados a cabo pela Nuisis Zobop, e nas quais o treino físico e a sólida fundamentação técnica nos permitem viajar livremente com a nossa consciência, através das obras coreográficas alcançadas e até nós mostradas. A proposta deste texto, movido pela luz argêntea de uma

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 499 13/04/26 15:27

lua que sempre nos convida a revisitar o outro lado de nós mesmos, é a de considerar que os estudos da consciência também nos poderão ajudar a perceber esta realidade: quando dançamos, expandimos o campo de consciência humano; o ator e o bailarino são criaturas de portal. Este é um dos mistérios do mundo e que merece ser resgatado numa era sociopolítica de desencanto, para que possamos reativar o direito de sonhar. Eis o que o universo espera de nós, já que o universo, através da nossa aparição e evolução enquanto espécie, nos escolheu para afirmar-se consciente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 500 13/04/26 15:27

Bibliografia

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1979.

Eric Marcowitz, «What brain surgery taught me about the fragile gift of consciousness», in *Big Think* (20 aug. 2025), disponível em: https://bigthink.com/business/brain-surgery-fragile-gift-of-consciousness/ (consultado a 2 de setembro de 2025).

Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance*. Routledge, Londres – Nova Iorque 2004.

Eugenio Barba – Nicola Savarese, *A dictionary of theatre anthropology*, trad. Richard Fowler, Routledge, Londres – Nova Iorque 1999.

Ezequiel Santos, *Corpo e Espaço – Uma leitura dinamológica da dança contemporânea em espaços não convencionais*, Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra, Coimbra 2023.

João Maria André, «Elements for an ontology of theatre», in *Filosofia* 66 (2021) 173–191. doi: 10.13135/2704-8195/6301.

João Maria André, *Jogo, corpo e teatro*, Angelus Novus, Coimbra 2016.

John Waller, *A time to dance, a time to die: The extraordinary story of the dancing plague of 1518*, Icon Books, Londres 2008.

José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, Relógio d´Água, Lisboa 2001.

Ken Wilber, *The eye of spirit*, Shambhala, Boston 1998. Maxine Sheets-Johnstone, «Consciousness: A natural history», in *Journal of Consciousness Studies*, 5.3 (1998) 260–294.

Octave Mannoni, «A Ilusão Cómica, ou o Teatro do Ponto de Vista do Imaginário», in Maria Alzira Seixo (dir.), *O Sujeito, o Corpo e a Letra: ensaios de escrita psicanalítica,* Arcádia, Lisboa 1977, pp. 75-99.

Paul Valéry, *A alma e a dança e outros diálogos*, trad. Marcelo Coelho, Imago Editora, Rio de Janeiro 2005.

Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, 1936, disponível em: www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html (consultado a 10 março 2018). Pedro Laín Entralgo, *Cuerpo y alma*, Espasa Calpe, Madrid 1995.

Peggy Phelan, *Unmarked, The politics of performance*, Routledge, Londres – Nova Iorque 1993.

Philip Goff, *O erro de Galileu — Bases para uma nova ciência da consciência*, trad. Artur Lopes Cardoso, Círculo de Leitores, Lisboa 2020.

Roger Penrose, *Roger Penrose: Physics of Consciousness and the Infinite Universe | Lex Fridman Podcast #85,* 2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=orMtwOz6Db0 (consultado a 3 de junho de 2023).

Shigenori Nagatomo, «Ki-Energy: Invisible psychophysical energy», in *Asian Philosophy* 12.3 (2010) 173–181. doi: 10.1080/09552360216397.

Shigenori Nagatomo, *Attunement through the body*, State University of New York Press, Albany 1992.

Stanislav Grof, *A aventura da autodescoberta*, trad. Sonia Augusto, Summus Editorial, São Paulo 1999.

Susanne Langer, *Feeling and form: A theory of art.* Routledge & Paul Kegan Limited, Londres 1967.

VV.AA., *Big Think. The Mystery of Being You*, disponível em: https://bigthink.com/collections/consciousness/ (consultado a 2 de setembro de 2025).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 501 13/04/26 15:27

A bailarina ocupa

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 502 13/04/26 15:27

Luís Carlos Vicente Ramos

Dança e Biofilia: Todo o chão quer ser floresta?

Introdução

O concreto coberto de vegetação
O cato do deserto que brota do chão
A era que trepa e tapa o betão
A erva que rasga o alcatrão
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

O ponto de partida da minha investigação é esta imagem que podemos observar nas nossas cidades, vilas e aldeias: tecido urbano constituído por um passeio de calçada ou de betão, por um troço de uma rua de alcatrão, pelo muro de um quintal, de onde brota uma planta, uma erva daninha, último fôlego vegetal de um fundo sem intervenção do ser humano sobre o qual foi estendido, como se de um tecido se tratasse, a marca indelével da humanidade.

Esta é uma imagem banal, mas valiosa, pois ela funciona como chave interpretativa deste espetáculo sobre o qual agora se teoriza, na medida em que nos permite entrever um fio condutor que liga algumas das ideias fundamentais que estão na base da criação do espetáculo com a temática da ecologia.

Será a dança a irrupção de algo que está no fundo, oculto, abafado, coberto por um tecido que priva, limita e aprisiona? É a dança um meio de pôr a descoberto o que está oculto? É o triunfo sobre aquilo que se pretendeu abafar? E, por sua vez, o que tem a dança a dizer sobre a relação entre ser humano e natureza, isto é, sobre o conflito entre um espaço não intervencionado pelo ser humano, que se encontra aí já dado e que costumamos designar por *mundo natural*; e um espaço intervencionado pelo ser humano, *tecido urbano* urdido das povoações humanas que se alastra como raiz de árvore e se estabelece sobre o que outrora foi espaço natural? É isso que faz dele um espaço natural? É isso que o naturaliza?

o espaço

e transforma-o em espaço dançável da mesma maneira que o ser humano ocupa o espaço e o torna espaço urbanizado. O agente determina o espaço onde se insere. Há aqui um conflito entre tecido urbano e espaço natural: o tecido urbano procura cobrir o espaço natural e o espaço natural procura formas de se libertar desse tecido, rasgando-o.

As ervas que brotam do alcatrão, das paredes, dos muros, revelam a natureza na sua essência independente do ser humano. São a expressão de uma força que digladia com os objetos humanos. Talvez seja por isso que não dizemos que a parede, embora seja um produto da natureza humana, é efetivamente natural ou natureza. Na erva que brota do betão nós vemos o devir da natureza. A força intrínseca e independente que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 503 13/04/26 15:27

vive aquém-cosmos.

Estas são as questões que procuramos explorar e aquela a analogia que, metodologicamente, guiará a nossa investigação. Queremos pensar a relação entre espaço natural e tecido urbano; a ocupação do espaço natural pelo tecido urbano; a diferença entre natural e urbano; ou até mesmo se o urbano é um outro tipo de espaço natural.

Exploramos quatro pontos temáticos:

1. O presente como sobreposição no espaço;
2. A fragilidade como produto do conflito entre tecido urbano e espaço natural;
3. O retorno como triunfo efémero;
4. O apego como amor por aquilo que é vivo.

1. O presente como sobreposição no espaço

São a prova que todos são do mesmo chão
E que todo chão será floresta
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

Assim que acedemos à sala onde terá lugar o espetáculo, encontramos a bailarina imóvel sobre o palco. Embora a bailarina apenas comece a existir para nós a partir deste momento, ela já se encontrava no palco ainda antes do início da performance. Deste modo, ficamos com a ideia de que a bailarina sempre esteve naquela posição e continuará a estar ali mesmo após o final. Há uma ideia de perenidade, de um *continuum* espácio-temporal, de algo que não foi criado e que sempre existiu.

Este aspeto chama-nos à atenção para a perenidade da Natureza. Ainda que a presença da Natureza não seja clara para os nossos olhos, sobretudo quando oculta pelo tecido urbano, ela está sempre aí, fazendo-se presente em presença do urbano. Do mesmo modo que a bailarina também se encontra já em palco quando entramos na sala onde vai decorrer o espetáculo, também o espaço natural se encontra já presente no tecido urbano.

Estamos perante uma Natureza em que se torna impossível excluir um dos termos da operação. Da mesma forma que na díade *palco/bailarina* não pode ser excluído um dos termos, pois o palco não é compreensível sem a bailarina, assim como a bailarina não é compreensível sem o palco. Ambos coexistem, presentificados. Também a díade *espaço natural/tecido urbano* não pode ser compreendida separadamente, visto que um conceito não pode subsistir sem o outro: o espaço natural define-se por oposição ao tecido urbano e o tecido urbano define-se por oposição ao espaço natural. Há uma concomitância, reciprocidade e interdependência na relação *palco/bailarina* que não pode ficar por pensar.

Assim como na relação entre espaço natural e tecido urbano dois espaços coexistem sobrepostos, também o palco é a coexistência de dois espaços: o espaço físico: o chão de pedra espacialmente delimitado, condição de possibilidade do segundo espaço, o qual, como um tecido, sobre esse espaço é implantado; e o espaço dançável, que é determinado pelas propriedades da bailarina quando age sobre ele. Da mesma forma que o tecido urbano recolhe as mesmas propriedades da ação do agente humano sobre o espaço natural. Como escreve Gisela Verri de Santana no artigo «A relação homem-natureza no meio urbano: uma questão de comportamento e valores sociais»:

A construção social da natureza, através da ação do homem sobre o meio, dá um carácter

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 504 13/04/26 15:27

> *distinto à natureza virgem. Keith Thomas em seu livro "O homem e o mundo natural" revela muito desse processo que "simbolizava o triunfo da civilização", onde "o predomínio do homem sobre o mundo animal e vegetal foi e é, afinal de contas, uma precondição básica da história humana" (THOMAS, 1988, p. 19). Segundo Cotton Mather, "Os colonos [...] se puseram a destruir as árvores de forma a tornar 'habitáveis' os 'bosques sinistros'". (MATHER apud THOMAS, 1988, p. 232). Esta forma de intervenção do tudo ou nada ainda é presente em nossos dias.* (Santana, 2021: 2)

O figurino da bailarina, constituído por listas brancas e pretas, tem uma correspondência intencional com a figura colada no chão do palco. O figurino reproduz graficamente a identidade da bailarina. O figurino é a sua segunda pele. O palco é o meio ambiente da bailarina, o seu habitat. A colagem no chão é o elemento que a identifica com o meio. Também aqui há uma ideia de sobreposição, de coexistência temporal entre agente e meio.

Os elementos vegetais que brotam no tecido urbano expressam a ideia de presente como sobreposição espacial, na medida em que colocam no mesmo plano de visão espaço natural e tecido urbano, mostrando que o espaço natural sempre existiu ao mesmo tempo que o tecido urbano, sempre esteve aí, sempre foi impossível separar ambos, pese embora se tenha tentado submergir o espaço natural no tecido urbano. Não é possível ignorar a correspondência entre ambos. Gisela Verri de Santana refere no mesmo artigo:

> *Diferente da relação com a terra e o ambiente natural, a cidade é um ecossistema criado pelas pessoas para sua mútua realização. Podemos pensar que as cidades também configuram um ecossistema.* (Santana, 2021: 2)

2. A fragIlidade como produto do conflIto entre tecido urbano e espaço naturaI

E que todo chão será floresta
E quando nos formos ela cobrirá
E a era da hera virá
P'ra que todo chão vire floresta
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

Outro dos aspetos que mais chamou a nossa atenção foi a relação intensa de proximidade entre a bailarina e o chão do palco. A bailarina caía muitas vezes ao chão, como se estivesse a querer levantar-se, como se algo a puxasse para baixo, como se ela se estivesse a querer arrancar ao chão, mas estivesse presa. Como se estivesse quase a perder as forças. A bailarina apresenta um conflito entre um corpo que quer continuar a viver e um corpo que quer desistir.

O confinamento da sala revela outra fragilidade da bailarina: a proximidade com o público, o parar de repente em frente ao público, como se estivesse limitada, confinada; como se uma barreira invisível contivesse o seu movimento imprevisível; quase como se desafiasse a quarta parede do palco. Sim, de facto há uma barreira que impede a bailarina de avançar. Há uma parte do espaço sobre a qual ela perdeu o seu domínio.

O espaço natural também é frágil. Uma simples ação maliciosa do ser humano

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 505 13/04/26 15:27

pode destruir um ecossistema inteiro; pode devastar uma comunidade biótica. Embora isto ocorra ao nível de cada ser em particular, parece-nos que a Natureza, ao nível universal, persiste sempre.

O tecido urbano também é frágil. Um gesto da Natureza, um desastre natural, pode causar a destruição das condições de vidas de uma comunidade urbana. Uma simples casa ou cidade, se não for continuamente humanizada, se for deixada ao abandono, perde a sua humanidade aos poucos e é restituída àquilo que identificamos como natureza, digerida, gradualmente degrada até regressar ao estado "natural". Assistimos a isso nos primeiros meses de confinamento, em plena pandemia COVID19: quando as pessoas se fecharam em casa, a natureza selvagem ocupou as ruas das suas cidades. Entre ser humano e natureza há um conflito constantemente a ser travado: é uma luta territorial, por um espaço comum que ambas as forças pretendem dominar.

Assim como o confinamento da bailarina, podemos pensar o confinamento entre mundo natural e tecido urbano; podemos pensar a relação espectador/bailarina e observador/natureza.

Detetamos uma ambivalência que vale a pena assinalar. Por um lado, nós pensamos que o mundo urbano é algo definitivo, mas não poderíamos estar mais enganados. Se deixar de ser cuidado no dia-a-dia, a Natureza invade-o (como algo que está sempre a querer voltar). Por outro lado, a Natureza também é algo frágil: a destruição de certos elementos pode ser irrecuperável.

Ainda no artigo «A relação homem-natureza no meio urbano: uma questão de comportamento e valores sociais», Gisela Verri de Santana oferece-nos uma imagem carregada de sentido: «Aos poucos as cidades, que antes foram espaços naturais, se transformaram em selvas de pedra» (Santana, 2021: 3). Desta forma, conclui a autora, a ação humana sobre o meio-ambiente «produziu outro tipo de relação com a natureza: a dominação do espaço natural» (Santana, 2021: 2).

3. O retorno como triunfo efémero

Esta flor será floresta
Esta terra estará infesta
E todo o verde vencerá
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

Ao longo do espetáculo, observa-se a repetição de algumas estruturas de movimento, como se a bailarina estivesse sempre a regressar a uma ou a várias posições de origem. Do mesmo modo, também a natureza e seus elementos parecem querer sempre retornar; se colhemos uma erva ela volta a rebentar; volta a querer renovar-se. A Natureza parece ser esse algo sem passado e sem futuro que está sempre a querer voltar. Mesmo quando oculta sob o tecido urbano, subtraída ao espaço natural, ela procura emergir e afirmar-se à superfície, aflorar, recuperar o espaço que lhe foi roubado.

Para Gisela Verri de Santana, retomando o artigo: «As cidades grandes, sobretudo, as não planejadas, cresceram e crescem sob a lógica expansionista do mercado imobiliário ocupando os espaços onde antes predominava a natureza» (Santana, 2021: 2).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 506 13/04/26 15:27

4. O apego como amor por aquiIo que é vivo

E por cada bolota e cada daninha
Arrebento que brota a promessa de vida
E já ninguém duvida que um dia ela vence
Diante da morte uma árvore floresce
Larga semente, cria floresta
A flor será floresta
Todo o chão quer ser floresta
E todos são do mesmo chão
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

A intensidade e a precisão conferem aos gestos da bailarina uma ideia de determinação que caracteriza a noção de apego. Os gestos da bailarina parecem ser condicionados por algo exterior que a impele a agir desta maneira. Vivemos apegados àquilo que não queremos perder. Se o que está em jogo neste espetáculo é a maneira como condicionamos a nossa vida para preservarmos aquilo que não queremos perder, parece-nos ser esse o eixo dos gestos da bailarina.

O que estamos dispostos a fazer pela natureza que amamos? Até onde podemos ir movidos por esse amor? Para salvar a natureza? E a humanidade? De que forma nos faz agir o medo de perder aquilo que amamos? Até onde estamos dispostos a ir para preservar a Natureza? E até onde estamos dispostos a ir para aniquilar a natureza e preservar esta ideia de humanidade?

Edward O. Wilson, na obra *Biophilia*, definiu este conceito como o «desejo de se afiliar a outras formas de vida» (Wilson, 1984: 85).

Marina Prieto A. Lencastre *et al*., no artigo «Biophilia in pieces: Critical approach of a general concept», desenvolvem esta definição: «Biofilia é um termo composto por duas palavras de raiz grega: *Bio*, que significa vida, e *Philia*, que significa amizade, e que frequentemente também é traduzido como amor. Biofilia é, portanto, amizade, amor pela vida» (Lencastre *et al.*, 2023: 1). No artigo «The biophilia hypothesis explored: regenerative urban green spaces and well-being in a Portuguese sample», os mesmos autores afirmam que Edward O. Wilson «descreveu a biofilia como a profunda relação que os seres humanos têm com a natureza» (Lencastre *et al.*, 2022: 1).

A Biofilia traduz o amor pela vida, isto é, a ligação emocional que temos com o mundo natural. Dança e Biofilia estão profundamente relacionadas, na medida em que a dança é a expressão do apego por aquilo que é vivo.
Desse modo, a dança põe também a nu a relação ambígua entre ser humano e natureza; entre tecido urbano e mundo natural revelada pelo paradoxo a que, segundo Edward O. Wilson, «o historiador Leo Marx chamou de "a máquina no jardim"» (Wilson, 1984: 11), o qual é descrito na obra *Biophilia* da seguinte forma:

> *O mundo natural é o refúgio do espírito, remoto, estático, mais rico até do que a imaginação humana. Mas não podemos existir neste paraíso sem a máquina que o destroça. Estamos matando aquilo que amamos, nosso Éden, progenitor e sibila. Os seres humanos não são queixadas cativas, criaturas naturais arrancadas de um nicho silvestre e aprisionadas em um mundo de artefactos. O bom selvagem, uma impossibilidade biológica, nunca existiu. A relação humana com a natureza é muito mais sutil e ambivalente, provavelmente por esse motivo.* (Wilson, 1984: 11-12)

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 507 13/04/26 15:27

Conclusão

E a minha casa é à sua sombra
E a sua sombra é a minha casa
E eu fiz minha cama lá dentro
Cedro, palmeira, ácer e rododendro
Capicua, *Todo O Chão Quer Ser Floresta*

A dança é a irrupção de algo que está no fundo, oculto, abafado, coberto por um tecido que priva, limita e aprisiona. A dança é a comunicação entre o corpo e o mundo, o espaço natural, independente do ser humano e o tecido urbano, construção humana por excelência. A dança põe a descoberto o que está oculto. É o triunfo sobre aquilo que se pretendeu abafar. E, por sua vez, a dança não é um modo de resolver o conflito entre ser humano e natureza; a dança é antes o modo de travar esse conflito; o palco como campo de batalha. O palco é o campo de batalha onde a bailarina, por amor à vida e por ódio ao inerte perpetua o seu movimento de apego à vida, o qual, no final de cada luta, por mais oculta que se encontre, emerge sempre à superfície na sua mais brilhante pureza.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 508 13/04/26 15:27

Bibliografia

Capicua, «Todo O Chão Quer Ser Floresta», *Madrepérola*. Universal Music Portugal: Lisboa 2020.

Edward O. Wilson, *Biophilia*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1984.

Gisela Verri de Santana, «A relação homem-natureza no meio urbano: uma questão de comportamento e valores sociais», in *ARCHITECTON - Revista de arquitetura e urbanismo* 6.10 (2021) DOI: https://doi.org/10.22293/architecton.v6i10.2318.

Marina P.A. Lencastre *et al.*, «Biophilia in pieces: Critical approach of a general concept», in *Environment and Social Psychology* 8:3 (2023). DOI: 10.54517/esp.v8i3.1869.

Marina P.A. Lencastre *et al.*, «The biophilia hypothesis explored: regenerative urban green spaces and well-being in a Portuguese sample», in *International Journal of Environmental Studies* 81(3) (2022) 1461-1475. DOI: 10.1080/00207233.2022.2067411.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 509 13/04/26 15:27

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 510 13/04/26 15:27

Mário João Correia

Atenção, meditação e contemplação em tratados de oração portugueses (sécs. XVI-XVII):

Hilarião Brandão (m. 1585), Diogo Monteiro (1561-1634) e Manuel Bernardes (1644-1710)

Introdução

Uma das referências que nos foi dada no texto introdutório de *Fuga para o tempo presente*… foi Simone Weil, que aflora o tema da atenção de modo peculiar, ligando-o intimamente à oração enquanto forma de atenção máxima. Por outro lado, a própria dança remeteu as minhas reflexões para o campo da negatividade, campo da mística por excelência, seja pelos movimentos feitos de costas voltadas para o público, seja pelo contínuo recomeço perante o falhanço e pela tentativa de transcensão, ecoados pelos extenuantes *Estudos de execução transcendente* de Liszt. Houve ainda a coincidência de uma leitura pessoal de uma tradução de *Bhagavad Gita*, em cujo diálogo entre Arjuna e Krishna pude encontrar alguns elementos afins às tradicionais três vias da espiritualidade cristã ocidental, a saber, a purgativa, a iluminativa e a unitiva. Estes ecos e sugestões, aliados a conversas que fomos alimentando acerca de uma tradição intelectual contemplativa orante no ocidente, de tratados e sistematizações mais ou menos metafóricas, mais ou menos teoréticas, da oração, em especial sobre os *Exercícios espirituais* de Inácio de Loiola, com semelhanças e diferenças relativamente à literatura de espiritualidade de outras latitudes, conduziram-me ao tema que pretenderei aqui expor. O meu objetivo é, sobretudo, dar a conhecer as reflexões de um conjunto de fontes portuguesas dos séculos XVI e XVII, um período marcado por polémicas religiosas e por diversas tentativas de teorizar, tornar coerente, também balizar ou circunscrever, a prática da oração mental, com reflexões preciosas acerca da oração, da meditação, da contemplação e do modo como podemos exercitar a consciência e dirigir a atenção para nos purificarmos interiormente e, quem sabe, atingir um estado bem-aventurado de união com Deus.

Seria impossível ser exaustivo, mesmo cingindo-me a textos produzidos em contexto português. Para dar uma ideia aproximada dessa impossibilidade, na *Bibliografia cronológica da literatura de espiritualidade em Portugal: 1501-1700*, organizada por José Adriano de Freitas Carvalho (1988), são catalogados 1891 livros de literatura de espiritualidade, sendo que o catálogo exclui obras de exegese bíblica e quase toda a parenética. E estamos a falar apenas de impressos. Se incluíssemos manuscritos, o número seria bem maior. É claro que muitos dos livros catalogados são missais,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 511 13/04/26 15:27

breviários, catecismos, sumas de casos de consciência e manuais de confissão, regras de conventos e mosteiros, constituições e textos memorialísticos. Ainda assim, encontramos facilmente dezenas e dezenas de textos dedicados à oração. É possível também entrever o sucesso de alguns desses textos, reeditados muitas vezes ao longo dos anos, em alguns casos várias vezes no mesmo ano. Os autores que vou usar percorrem estes dois séculos e refletem várias tendências em tensão, nomeadamente a tensão entre uma perspetiva mais ativa dos exercícios espirituais, baseada num enfoque maior em práticas ascéticas e na meditação imaginativa (em especial, a visualização de vários momentos-chave da vida de Jesus e a meditação dos Novíssimos), e uma perspetiva mais passiva e, à falta de um melhor adjetivo, especulativa, onde a oração de quietude (ou de quiete, ou contemplação adquirida) e a contemplação infusa são discutidas aprofundadamente. Os autores de que falarei baseiam-se fortemente na tradição: Agostinho, Pseudo-Dionísio, João Clímaco, Bernardo de Claraval, nos vitorinos (em especial Ricardo de São Vítor), na espiritualidade cartuxa, na espiritualidade bonaventuriana/franciscana, em João Gerson e, muito fortemente, na produção intelectual dos místicos flamengos e germânicos. Refiro-me não apenas ao sucesso da *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis, mas também a Johannes Tauler (Taulero), Henrik Herp (Hárfio), Nicolaus van Esch (Ésquio), ou, mais próximo no tempo, Louis de Blois (Blósio). Também próximos no tempo e no espaço, não esqueçamos as obras dos franciscanos recolhidos espanhóis – *Terceiro abecedário espiritual* de Francisco de Osuna (2017 [1527]) e *Subida do monte Sião* de Bernardino de Laredo (1998 [1538]) – que integram conteúdos dos místicos do Norte com as linhas de devoção de caráter mais afetivo. Obras de todos estes autores, quer os místicos do Norte, quer os italianos, quer os espanhóis, circularam abundantemente em Portugal, muitas vezes em tradução portuguesa. Além disso, é importante referir que houve no século XVI uma propagação da prática da oração mental por via da atividade institucional e pastoral de dois dominicanos: Luís de Granada, que viveu em Portugal a partir de 1555, e Bartolomeu dos Mártires. De entre as várias tendências na literatura de espiritualidade, aquela que advoga uma oração mental passiva, por vezes apontando para um vazio total, foi mais polémica, até por uma eventual proximidade ideológica que poderia ter com o desprezo pela ação em geral e pela ascese em particular: pensemos na condenação de grupos de alumbrados/iluminados nos sécs. XVI e XVII, ou a condenação do quietismo e do *Guia espiritual* de Miguel de Molinos (cf. Molinos, 2017 [1675]; Tavares, 2017, 2005 e 1994) no séc. XVII.

Outra tensão muito evidente prende-se mais imediatamente com o contexto da Reforma Protestante e dos debates católicos no Concílio de Trento: com a propagação da *devotio moderna*, baseada na relação pessoal com Deus, na intimidade interior, e na generalização e valorização da prática da oração mental, vários expositores dos benefícios desta forma de oração podem parecer relegar para segundo plano as formas exteriores de religiosidade (a oração vocal, as obras de caridade, os jejuns, as penitências corporais, etc.) e também o lado mais "milagreiro" ou "mágico" da religião popular, baseada na intercessão dos santos, no poder das relíquias e dos objetos sacramentais. Isto coloca um problema, desde já, institucional: a mediação institucional da Igreja e a administração dos sacramentos podem passar, também eles, para um plano secundário. Coloca também um problema filosófico-teológico: o problema da relação entre fé e obras na economia da salvação, bem como o problema, anexo, da relação entre o papel da graça divina e o papel da ação livre, que culminará na célebre querela *De auxiliis* acerca dos concursos divinos, da presciência e da predestinação. Por fim, provoca uma contradição que parece precisar de uma síntese (o que, de facto, vai

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 512 13/04/26 15:27

acontecendo nas várias tentativas de sistematização da oração): por um lado, um anti-intelectualismo[1], por vezes um certo desprezo pela teologia escolástica, um discurso afetivo, baseado na importância da compreensão profunda das moções interiores, no vocabulário da consolação e da desolação, na linguagem do coração; por outro, uma espécie de elitismo, de desprezo pela comoção popular, nomeadamente na devoção mariana ou nas polémicas em torno do culto do Sagrado Coração de Jesus no século XVII. De facto, há muitos textos-síntese desta tensão, que procuram patentear os benefícios para aquele que pratica diariamente formas de oração mental que girem em torno, por exemplo, do Rosário, do Pai-Nosso (a oração por excelência), ou os benefícios espirituais em torno da penitência, do sacramento da confissão, da eucaristia, das devoções a santos, a Nossa Senhora, ao Sagrado Coração de Jesus, etc. (cf. Dias, 1960; Ricard, 1970; Carvalho, 1988; Belchior, Carvalho e Cristóvão, 1994).

Não discutirei explicitamente nenhum destes pontos, embora alguns acabem por aparecer implicitamente na discussão. Dada a quantidade de fontes, a sua extensão e a complexidade das polémicas, procurarei centrar-me exclusivamente no tema da atenção e nos binómios ativo-passivo e presença-ausência em alguns tratados portugueses. Uso o termo *atenção* num sentido propositadamente amplo, isto é, procurarei mostrar de que modo os tratados redigidos em Portugal teorizam sobre temas como a vigilância interior, o silenciamento dos sentidos, o direcionamento das potências superiores para um determinado tipo de imagens, as dicas pragmáticas para não decair ou para regressar a um estado meditativo ou contemplativo e, por fim, as descrições de estados excecionais de consciência. Antes, procurarei mostrar o que querem estes tratadistas dizer com oração, meditação e contemplação, elencando as tipologias adotadas e a sua justificação.

Os autores que selecionei de entre as dezenas que poderia expor são fruto de uma escolha pessoal, de afinidades eletivas, embora baseadas no interesse que me despertaram as suas discussões dos temas mencionados. Por esse motivo, ficarão de fora alguns dos mais influentes no seu tempo, como Heitor Pinto, Tomé de Jesus, ou Agostinho da Cruz. Apesar desta ressalva, procurei que se estendessem ao longo de um arco temporal de cerca de um século e meio, de modo a dar uma possível visão panorâmica da questão do exercício da atenção e dos estados meditativos e contemplativos. Trago, portanto, à discussão, a *Voz do amado* (1579) do agostinho Hilarião Brandão, a *Arte de orar* (1630) do jesuíta Diogo Monteiro, e *Luz e calor* (1696) do oratoriano Manuel Bernardes.

E como o ponto de partida para este texto foi, justamente, a referência a Simone Weil, para introduzir a ligação íntima entre a atenção e a oração, discutamos brevemente uma passagem de *A gravidade e a graça*, num capítulo inteiramente dedicado à atenção e à vontade:

> *A atenção, completamente sem misturas, é oração.*
>
> *(…) Péssima maneira de procurar. Atenção ligada a um problema. De novo um fenómeno de horror ao vazio. Ninguém gosta de desperdiçar o seu esforço. Afinco na sua perseguição. Não é proveitoso querer encontrar: como no caso de uma dedicação excessiva, tornamo-nos dependentes do objeto do esforço. Precisamos de uma recompensa exterior que o acaso, por vezes, fornece e que estamos dispostos a receber à custa de uma deformação da verdade.*
>
> *Só o esforço sem desejo (desligado de qualquer objeto) encerra infalivelmente*

1. Exemplifico com os autores de que falarei: «Então se põe a buscar coisas que não cabem na alçada de seu entendimento ou esculdrinha curiosamente obras de Deus o que procura trazer ou dar razão só por ostentamento de engenho, onde não cabe algũa razão humana. Então se mostra demasiadamente o que quer reduzir toda a Santa Escritura às angústias da dialéctica humana.» (Brandão, 1993 [1579]: 53). «A isto se pode acrescentar, que as almas que têm exercícios espirituais, não são tão rudes na inteligência dos livros místicos, como porventura alguns imaginam; porque o temor de Deus e observância da sua Lei dão entendimento. E quem quiser experiência desta verdade, achará que Amelhor os entendem as pessoas singelas de Oração, que outras que o não têm, ainda que sejam doutas em ciências humanas, e prudência do século.» (Bernardes, 1953 [1696]: 185).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 513 13/04/26 15:27

uma recompensa.

Recuar diante do objeto que perseguimos. Só o que é indireto é eficaz. Não fazemos nada se não tivermos primeiro recuado.

Atirando ao cacho, fazemos cair as uvas por terra.

Há esforços que têm um efeito contrário ao do fim pretendido (exemplo: devotos exaltados, falsos ascetismos, certas devoções, etc.). Outros, são sempre úteis, mesmo quando não atingem nenhum fim.

Como distingui-los?

Talvez: uns vêm acompanhados da negação (ilusória) da desgraça interior. Outros, da atenção continuadamente concentrada na distância entre aquilo que somos e aquilo que amamos. (Weil, 2004 [1947]: 118-119)

Aqui vemos a tensão entre a presença e a ausência, entre a busca ativa e a espera, o elemento da negatividade próprio da tradição da noite escura, uma certa ineficácia do esforço na medida em que ele vise a resolução direta de problemas, e uma apologia do indireto, da distância, do recuo diante daquilo que perseguimos. Em outras partes da obra, podemos encontrar em Simone Weil muitas das linhas de reflexão que aqui pretendo traçar a partir dos autores enumerados, dos quais, na verdade, não difere assim tanto, talvez mais na expressão escrita, no estilo, do que na interpretação dos movimentos da consciência orante. Refiro-me à ação irrecusável de Deus naquele que o recebe, à atitude de desconfiança face a grandes manifestações exteriores de cariz extático, e, sobretudo, à ideia de uma «guarda armada, imóvel» (Weil, 2004 [1947]: 120) de uma semente de eternidade alimentada pela contemplação.

Vejamos, portanto, de que modo Hilarião Brandão, Diogo Monteiro e Manuel Bernardes desenvolvem estas linhas de reflexão.

1. Oração, meditação e contemplação

Antes de chegarmos propriamente aos três autores enumerados, tome-se nota de um dos mais bem-sucedidos e influentes tratados de oração do século XVI, reeditado dezenas de vezes, muito rapidamente traduzido para várias línguas, e que teve enormes repercussões em toda a Europa católica, especialmente em Portugal, onde o autor viveu a partir de 1555. Refiro-me ao *Libro de la oración* (1554) de Luis de Granada (1504-1588), um dos principais responsáveis pela promoção da prática da oração mental em Portugal. A sua definição geral da noção de oração surge logo no prefácio:

Oración, propriamente hablando, es una petición que hacemos á Dios de las cosas que convienen para nuestra salud. Mas tómase también oración en otro sentido más largo, por cualquier levantamiento del corazón á Dios: y según esto la meditación, y la contemplación, y cualquier outro buen pensamiento, se llama también oración. (Granada, 1906 [1554]: 5)

No primeiro capítulo, dedicado à matéria da oração, a estas duas definições, uma mais estrita, outra mais lata, acrescenta muitas outras, complementares, todas elas girando em torno do deleite e do repouso da alma na união com Deus:

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 514 13/04/26 15:27

> *Porque oración es (como dicen los sanctos) un levantamiento de nuestro corazón á Dios, mediante el cual nos allegamos á él, y nos hacemos una cosa con él. Oración es subir el ánima sobre sí y sobre todo lo criado, y juntarse con Dios, y engolfarse en aquel piélago de infinita suavidad y amor. Oración es salir el ánima á recibir á Dios cuando viene por nueva gracia, y traerlo á sí como á su reino, y aposentarlo en sí como en su templo, y allí poseerlo, y amarlo, y gozarlo. Oración es estar el ánima en presencia de Dios y Dios en presencia della, mirando Él á ella, y ella á Él: la cual vista es de mayor virtud y fecundidad que la de todos los aspectos de los planetas del cielo. Oración es una cátedra espiritual donde el ánima asentada á los pies de Dios oye su doctrina, y recibe las influencias de su gracia, y dice con la Esposa en sus Cantares: Mi ánima se derritió después que oyó la voz de su amado. Porque como dice S. Bonaventura, allí enciende Dios al ánima con su amor, y la unge con su gracia: la cual así ungida, es levantada en espíritu, y levantada contempla, y contemplando ama, y amando gusta, y gustando reposa, y en este reposo tiene toda aquella gloria que en este mundo se puede alcanzar.*
> (Granada, 1906 [1554]: 11-12)

Os três autores de que tratarei não dizem outra coisa. É visível nesta tradição tratadística um processo cumulativo de autoridades, temáticas, tipologias, etc. Não quer isto dizer que haja falta de originalidade, mas o original a procurar não reside nas definições. Reside, antes, no modo como as convocam e ordenam para estabelecer um percurso orante.

Por isso, em Hilarião Brandão encontraremos definições muito parecidas com as de Luis de Granada:

> *Oração não é outra cousa senão ũa petição feita a Deus, em a qual lhe pede o fiel sua glória ou, nesta vida, cousa que pera este fim possa aproveitar, como é perdão dos pecados, a sua divina graça e, pera nela perseverar, especial ajuda e favor. Este é o fim que deve ser de toda no ssa oração, porque, se desejamos honra, glória, saúde ou outras temporais consolações, nunca as havemos de pedir a Deus orando, senão com sua salva, quero dizer, se lhe aprouver e fôr pera glória e salvação própria daquele que lho pede. E, dado que alguns santos a definissem como pareceu a São João Damasceno, isto é, mais causa que nos move a orar que não cousa em que consista o ser da oração, ou ainda, pera milhor dizer, fruto que a oração consigo traz, ser isto assi, parece que o significou a esposa quando disse: «O meu amado a mi e eu a ele», quasi mostrando o fim da oração, que é ũa recíproca união entre a devota alma e Deus. É mais de notar, posto que digamos ser a oração ũa petição que a Deus fazemos sobre o que convém à sua glória e nossa salvação, assi o havemos de entender que não é necessário pera ser oração que seja sempre vocal, articulada com a língua, mas abasta que os conceitos se formem por palavras internas e desta maneira se faça a petição.* (Brandão, 1993 [1579]: 182-183)

Por outras palavras, orar é pedir a glória de Deus e o que aproveitar a essa glória: não é definido o objeto da petição, mas o fim. Não é suposto pedir que alguém se cure de uma doença, ou pedir riqueza, ou pedir a resolução de um problema temporal. A salvação daquele que ora consiste na união recíproca entre a sua alma e Deus, na contemplação de Deus e na participação na sua glória. Também alude a uma primeira divisão da oração em dois tipos: vocal e mental. E de facto, passará uma parte do capítulo 23, dedicado à definição da oração, a discutir esta dualidade. Numa leitura espiritualizante de *Cântico dos Cânticos* 4, 11 – *Os teus lábios destilam doçura, ó minha noiva; / há mel e leite sob a tua língua* –, afirma que a doçura dos lábios diz respeito à oração

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 515 13/04/26 15:27

vocal e que o mel e leite sob a língua dizem respeito à mental, que «é de mais primor» (Brandão, 1993 [1579]: 182). No entanto, como é apanágio seu, Brandão procura o justo meio entre aqueles que condenam a oração mental e aqueles que desprezam a oração vocal. Não é preciso decidir entre as duas, essa decisão é pessoal, casuística. É mais importante o fim do que o meio:

> *Não se deve ensinar o contrairo do que dizemos, como fazem alguns indiscretos devotos de nossos tempos sem consideração, que parecem danar a oração vocal, dizendo que não é de perfeitos, mas só a mental; outros louvam a vocal como cousa necessária, sendo assi que nem ũa nem outra se deve desta maneira especificar, mas como o devoto sintir que lhe é milhor pera se unir com seu Deus, que é o fim da oração.*
> (Brandão, 1993 [1579]: 184)

Estabelece ainda outras duas tipologias, ou partes da oração. Uma, retirada da *Carta de São Paulo a Timóteo*, divide as orações em obsecrações (isto é, súplicas), postulações («quando na oração chegamos a pedir o justo e conveniente à glória de Deus e nossa salvação»), orações (propriamente ditas, isto é, o reconhecimento de Deus como «autor e criador universal») e fazimento de graças (ou ação de graças, «quando na oração revolve o espiritual com a memória as mercês e benefícios recebidos»). Outra, parte de uma leitura espiritualizante de um episódio de *Juízes*, 7 em que Gideão divide em três o seu exército, fazendo corresponder as três capitanias à divisão hierárquica dos espirituais em principiantes, aproveitados e perfeitos (ou incipientes, proficientes e perfeitos): os que pedem para si mesmos; os que pedem pelos que lhes são próximos; e os que pedem pelos inimigos, uma forma mais perfeita de oração, porque exige caridade e amor inteiros (Brandão, 1993 [1579]: 184-185). Alguns capítulos à frente, discrimina ainda a contemplação como «união passiva com o seu criador por contactos sobrenaturais, que são uns particulares lustros e gostos feitos nas potências superiores» (Brandão, 1993 [1579]: 215). Falarei da união passiva em 3, no contexto das descrições de estados de consciência alterados, ou excecionais.

Embora a contemplação tenha este caráter excecional, raro, numa outra passagem em que comenta os três tempos do dia da contemplação de acordo com Hugo de Saint-Cher (c. 1200-1263), Hilarião Brandão divide-a em três: a manhã (ou a hora de véspera) da cogitação, a tarde (ou hora de terça) da meditação e o meio-dia da visão. A passagem que apontei anteriormente diz respeito à visão, ao meio-dia, como se pode verificar pelo que é exposto no capítulo 30. Ou seja, contemplação em sentido próprio não é cogitação nem meditação, é apenas visão. A meditação busca-se, mas a contemplação espera-se, consiste numa «operação singular e subida do entendimento ilustrado» (Brandão, 1993 [1579]: 219) descrita a partir da visão de Isaías (6, 1-3) na qual vê dois serafins com seis asas, duas tapando a cara, duas tapando os pés, duas voando. Eis como lê espiritualmente esta visão:

> *Deste lugar se prova mui bem que as cousas em que se ocupa a contemplação são as reveladas e, sobre toda a razão, quais são os segredos da divindade e humanidade de Deus. Estes vistos, hão-de estar quedas as asas de cima e de baixo, quero dizer que hão-de cessar o entendimento e sentidos e não querer especular o que são e como são, e só as do meio hão-de servir, que é a memória e a vontade, amando e glorificando o que vêem.*
> (Brandão, 1993 [1579]: 221)

Para Hilarião, seguindo a tradição, a meditação é ativa, fruto de um exercício

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 516 13/04/26 15:27

intencional de conhecer o amado, ao passo que a contemplação supõe que a alma esteja «despedida de si toda e sospensa de todos os autos e exercícios, ainda que muito perfeitos» (Brandão, 1993 [1579]: 218). É uma mercê rara, são poucos os que chegam a deitar-se neste leito, como afirma. E há três leitos, câmaras, encostos, onde a alma e Deus se encostam e repousam na experiência contemplativa: memória, potência intelectiva (o «olho da alma», acima do entendimento) e vontade, correspondendo cada um deles a uma das Pessoas da Trindade, o que demonstra a matriz agostiniana do seu pensamento (cf. Agostinho de Hipona, 2007 [419-20]: X.11.17 e ss., 702 e ss.). A esta metáfora dos leitos, segue-se a das três cítaras, também correspondentes às três potências e às três pessoas: a «cordamoria» da memória e do Pai, a «especulacorda» da inteligência e do Filho, e o «cordisiubilo» da vontade e do Espírito Santo, cada uma com quatro cordas. Hilarião recorre a esta imagem para enumerar os objetos de contemplação e seus efeitos em cada uma das potências (cf. Brandão, 1993 [1579]: 225-228).

É assim, num discurso misto, que varia entre a categorização, a alegoria, o relato e o conselho que o autor constrói uma imagem rica e complexa do que julga ser a oração mental, a meditação e a contemplação.

Já Diogo Monteiro, tendo em conta o caráter altamente sistematizante, de livro de consulta para todos os temas atinentes à oração e seus meandros, resultado da sua experiência como mestre de noviços, propõe um elenco bem mais extenso de tipos ou espécies da oração. Ainda antes dos capítulos dedicados propriamente à «virtude da oração» e suas subdivisões, ao falar dos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loiola como ponto de partida para a sua exposição, divide os exercícios em lições (isto é, leituras), meditações e contemplações, e segue a estrutura interna das quatro semanas, resumindo-as assim:

> *Primeira somana consta de regras, de exames de consciencia, confissam geral, meditação de pecados & de penas a eles devidas, como inferno. Nellas se dá ordem pera se emendar a vida & fazer penitencia.*
>
> *Segunda somana contem meditações da infancia & vida de Christo nosso Senhor, à vista da qual propoem os meyos, & documentos necessarios pera eleição do estado de vida, que se ha de tomar.*
>
> *Terceira somana se occupa nas meditações da paixão de Christo nosso Senhor, & dá regras da temperança & modestia no comer & beber, à imitação & vista de Christo.*
>
> *Quarta semana he da resurreyção & misterios gloriosos de Christo Senhor nosso, tem contemplação larga do amor diuino, & dá regras acomodadas pera se gozar & festejar a gloria do mesmo Christo. E remata com tres modos particulares de orar, de que se dirá em seu lugar.* (Monteiro, 1630: 12v-11r)

Os três modos que refere encontram-se nos §§ 238-260 dos *Exercícios espirituais*: o primeiro consiste em preparar a alma para fazer a oração propriamente dita, atentando nos dez mandamentos e nos sete pecados mortais; o segundo, em considerar, uma a uma, a significação de cada palavra de uma oração proposta (Pai Nosso, Avé Maria, Credo, etc.), «tanto tempo quanto ache significações, comparações, gostos e consolação em considerações pertinentes a essa palavra» (Loiola, 2012 [1548]: § 252); o terceiro é uma oração por compasso de respiração, no qual «a cada alento ou respiração, se há de orar mentalmente, dizendo uma palavra do Pai Nosso ou doutra oração que se reze, de maneira que se diga uma só palavra entre uma respiração e

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 517 13/04/26 15:27

outra» (Loiola, 2012 [1548]: § 258). Diogo Monteiro vai retomar no tratado XVI esses três modos, glosando exaustivamente estes parágrafos do final da quarta semana dos *Exercícios*. Na verdade, lê os três modos de oração propostos no final da quarta semana como uma espécie de remédio ou vislumbre dos estados mais avantajados para aqueles que, por vários motivos, nunca serão capazes de subir aos altos montes da contemplação, «pera ao menos ouvirem, ainda que de longe, as vozes de Deos, o som da trombeta de seu juizo» (Monteiro, 1630: 217r).

Proporá antes as suas definições e divisões da oração, as quais são apresentadas de um ponto de vista mais sistemático, por assim dizer, e não de acordo com o modo como resume o percurso das quatro semanas dos *Exercícios*. Por isso, vejamos de que modo estabelece a sua taxonomia da oração no tratado XIII e seguintes. No anterior, dedicado à virtude da religião, afirma que não lhe interessa propriamente entrar numa diatribe teórica sobre se a religião tem várias espécies, diferenças, atos, etc., «porque pera nosso intento da oração, monta menos a noticia & especulação de virtudes, monta tudo a praxe & affeito com que se exercitão» (Monteiro, 1630: 110r). O que lhe importa é realçar todos os modos de honrar a Deus, os quais ditam todas as espécies da virtude da religião. Aponta dezasseis, apresentadas brevemente do seguinte modo:

> *Assi por ordem: meditação he discurso do entendimento em cousas diuinas. Petição he oração com que pedimos algũa cousa a Deos. Obsecração, he oração com que pedimos, alegando motiuos da parte de Deos, como de sua misericordia, paixão de seu filho. Insinuação [=confissão], oração com que pedimos, representando so miserias, & males de nossa parte. Acção de graças, he oração com que louuamos a Deos por beneficios recebidos. Adoração, consiste no respeito & reuerencia interior & exterior, com que nos apresentamos a Deos. Louuor, honra a Deos com palavras interiores, ou exteriores por seus proprios bens & grandezas. Canto honra a Deos com melodia de vozes humanas, ou de outros instrumentos. Oblação, ou sacrificio, offerece dadiuas de criaturas a Deos. Voto, offerece o mesmo debaixo de obrigação que toma. Iuramento, honra a Deos, tomando por testimunha da verdade o nome de Deos. Adiuração, invòca o nome de Deos pera induzir algũa pessoa a fazer, ou não fazer o que se pretende. Culto de sacramentos, consiste na deuação & reverencia com que se ministrão, ou recebem. Culto de sacramentaes, no respeito com que se tratão cousas que tem algũa sagração, como Agnus Dei, ornamentos, &c. Deuação he pio affeito com que nos consagramos propriamente ao culto de Deos, em todas as cousas. Contemplação, he acto simples do entendimento parado em Deos sem discurso, acompanhado de outros actos, que eu seu lugar mais comodamente se dirão.* (Monteiro, 1630: 111v-112r)

No capítulo seguinte, dadas as duas significações complementares de oração mental[2], percebemos que todos os dezasseis atos religiosos, por definição, podem ser tomados como formas de oração. Por outras palavras, religião e oração são o mesmo. Além das dezasseis espécies, são também invocadas as virtudes teologais (fé, esperança e caridade) e cardeais (prudência, justiça, fortaleza e temperança), bem como duas circunstâncias consideradas indispensáveis: apartar-se no espaço e dedicar «de propósito» tempo, de preferência horas, no mínimo um quarto de hora, salvo pequenas «lembranças de Deos» no interregno das ocupações. Mas nem todas as espécies de oração são do interesse da presente investigação. Aqui, focar-me-ei na meditação (tratado XIIII) e na contemplação (tratado XXIX, o último da obra) ainda que o elemento talvez mais característico e diferenciador desta *Arte de orar* seja o tratado XXIIII, dedi-

2. Sem surpresa, tal como já ocorreu em Luis de Granada e em Hilarião Brandão, o primeiro significado de oração é petição, que inclui obsecração e insinuação (cf. Monteiro, 1630: 112r; o segundo é «todo acto interior da alma que leua a Deos, ou seja cogitação & consideração do entendimento, ou seja affeito da vontade», ou «sobida interior de cousas terrenas às celestiaes, consideração do que passa no outro mundo, esperança & saudade das riquezas inuisiueis» (Monteiro, 1630: 112v).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 518 13/04/26 15:27

cado ao canto (cf. Canavarro, 2004; 1992). Sobre a contemplação, falarei mais à frente dos seus efeitos enumerados: êxtase, união, fervor, langor, liquefação e rapto. Para já, vejamos de que modo Diogo Monteiro distingue e define estas duas formas de oração.

A abrir o tratado da meditação, o autor jesuíta afirma ser esta a primeira espécie porque, em certo sentido, todas as outras dependem dela: «damos o primeiro lugar ao acto da meditação que se exercita com o entendimento pera melhor conhecer as mais especies, que se exercitão com actos de vontade guiada do mesmo entendimento» (Monteiro, 1630: 117v). Invocando Bernardo de Claraval, Ricardo de São Vítor e Tomás de Kempis, define-a assim: «A meditação é a aplicação zelosa (*studiosa*) e veemente da alma (*animus*) em direção à investigação de alguma verdade de modo frutuoso[3]» (Monteiro, 1630: 117v). Não se trata apenas do exercício do entendimento para indagar a verdade, como aconteceria nas ciências, como a filosofia natural ou até mesmo a teologia escolástica. É uma indagação, sim, mas «ordenada imediatamente a culto, glória & honra de Deos ou dos santos» (Monteiro, 1630: 117v), visando despertar afetos e dirigir a atenção (*tenção virtual* ou, de preferência, *atual*, na sua terminologia) para o culto de Deus e a sua glória. A partir desta definição, vai percorrer os seus vários termos para a aprofundar. *Studiosa* é o mesmo que religiosa, não é uma aplicação qualquer, é religiosa, tem em vista honrar a glória de Deus. *Vehemens* (veemente) porque exige uma atenção vigilante «contra vagueações de pensamentos & distração dos sentidos» (Monteiro, 1630: 118r). É aplicação (*applicatio*), porque vagarosa na penetração de verdades escondidas, na ponderação da natureza, propriedades, circunstâncias, causas e efeitos do objeto meditado. *Ad investigandam* (direcionada à investigação), porque é discursiva, por raciocínios, por dedução, inferindo umas verdades de outras. *Aliquam veritatem* (alguma verdade) por ser a verdade a matéria das meditações. *Fructuose* (de modo frutuoso), partícula mais importante da definição, porque o importante na meditação é o «fruito e affeitos da vontade gerados do conhecimento da meditação» (Monteiro, 1630: 121r). À maneira inaciana[4], o entendimento é primeiro, mas a vontade é principal, «por onde a meditação pera merecer nome de oração, (...) he necessario que seja pratica, que he o mesmo que dirigirse & ordenarse a obra & operação da vontade & mais potencias, & ainda exteriores quando for necessario» (Monteiro, 1630: 121r-v). A meditação, enquanto espécie de oração, deve sempre ter em vista o despertar dos afetos e uma resolução voluntária para a vida retirada da degustação, por assim dizer, desses afetos.

O seu objeto pode ser de três tipos, de acordo com as tradicionais três vias. Na meditação purgativa, os objetos meditados são os *meios intrínsecos* do pecado e da penitência, e os *meios extrínsecos* da observação de tudo o que é condenável nas criaturas, bem como a maioria dos Novíssimos: morte, juízo, purgatório e inferno. Na meditação iluminativa, os meios intrínsecos são as virtudes morais; os extrínsecos, a observação das virtudes morais na natureza e dos elementos sobrenaturais observáveis no mundo, como a vida de Cristo, as vidas dos santos e os sacramentos. Na unitiva, os objetos meditados intrínsecos são as virtudes teologais, os dons do Espírito Santo e as graças sobrenaturais, ao passo que os extrínsecos são a observação das perfeições e atributos divinos nas criaturas (cf. Monteiro, 1630: 124r-125r).

A esta exposição, seguem-se dezenas e dezenas de exemplos de meditações, distribuidas por doze «thesouros», isto é, doze formas de meditar os diversos objetos enumerados, todas elas exemplificadas, de modo a que o exercitante compreenda na prática como meditar, podendo até fazer uso destes vários exemplos como ponto de partida para a sua própria oração. Diogo Monteiro oferece ainda uma glosa completa de todos os exercícios propostos por Inácio de Loiola nos *Exercícios*, mostrando de

3. No original, em latim: *Meditatio est studiosa & vehemens animi applicatio ad inuestigandam aliquam veritatem fructuose.* (Monteiro, 1630: 117v), definição bastante próxima da Scala Claustralium de Guigo II, o Cartuxo: «Meditatio est studiosa mentis actio, occultae veritatis notitiam ductu propriae rationis investigans.» (Chartreux, 1970 [c. 1150]: 84). Diogo Monteiro pensava tratar-se de uma obra de Bernardo de Claraval, e daí invocá-lo em primeiro lugar.

4. Diogo Monteiro cita, neste sentido, a segunda das Anotações dos Exercícios: «porque não é o muito saber que sacia e satisfaz a alma, mas o sentir e gostar as coisas internamente.» (Inácio de Loiola, 2012 [1548]: §2).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 519 13/04/26 15:27

que modo esses doze tesouros estão neles presentes, terminando ainda esta secção de exemplos com o tratado acerca dos três modos de oração aludidos acima. São mais de duzentas páginas de exemplos concretos.

Se a meditação aparece no princípio das dezasseis espécies, a contemplação aparece no fim, como ponto culminante da vida orante: «o mais alto monte dos que suspira nossa esperança» (Monteiro, 1630: 558r). O tratado sobre a contemplação é introduzido por um diálogo entre Deus e a Alma, repleto de citações do *Cântico dos Cânticos*. Segue-se a ele, como na meditação, uma definição em latim, seguida da explicação das partículas dessa definição. Os autores que invoca no início são Bernardo de Claraval, Ricardo de São Vítor e, ao invés de Tomás de Kempis, Agostinho. Tal como já acontecera com a meditação, a sua definição de contemplação é muito próxima da *Scala Claustralium*, de Guigo II, o Cartuxo[5]. Ei-la, traduzida (livremente[6]) pelo próprio autor: «Contemplação he hũa vista, ou cogitação simples, fixa & permanente da alma leuantada a Deos, com admiração, & suauidade, & hum gozo que ja nesta vida começa lograr a doçura da eternidade» (Monteiro, 1630: 558r).

Novamente, procura concretizar o que quer dizer com cada uma das partes da definição, começando por perguntar-se que operação da alma é contemplação, se do entendimento, se da vontade, se das duas, chamando à discussão a *Summa theologiae* (cf. Tomás de Aquino, 1899 [1265-73]: IIa-IIae, q. 180, em especial arts. 1-3). Se dividirmos os atos do entendimento em cogitação, consideração, meditação, especulação, audição, lição, locução e visão, a contemplação corresponde à visão, como na *Voz do amado*. Trata-se da visão beatífica, «o fim & termo feliz da vida humana, & bemauenturança, a que neste mundo se pode chegar. Nem se chama visão, porque seja clara vista de Deos, que essa só na patria [=na vida eterna] se acha, mas porque é hũa simples & fixa inteligencia da suma verdade» (Monteiro, 1630: 559r). Neste sentido, é o ato mais elevado do entendimento, ao passo que as afeções e moções espirituais geradas (necessariamente) nas potências apetitivas, em especial «affeitos meritorios da vontade», são o efeito desta visão. É *cogitação simples* na medida em que é um ato intelectual que termina, remata a meditação, deixando para trás o elemento discursivo: «acabado o discurso fica no entendimento, & sem discurso, se está detendo na consideração, & conhecimento na mesma vontade divina, que por discurso se alcançou» (Monteiro, 1630: 559v). Seria algo como o apanhado uniforme de todas as virtudes intelectuais numa verdade simples, não meditativa. Adverte que não estamos no plano da representação, mas na formação imediata de simples verdades apreensivas e judicativas sem qualquer recurso a raciocínios.

Sobre a partícula *Deus*, procura mostrar que muitos chamam contemplação a formas de oração que, na verdade, são meditações, por terem por objeto imediato Deus. Daí falar-se de contemplar com a imaginação, com a razão, com razão conforme à imaginação, com a razão conforme à razão, sobre a razão dentro da razão e sobre a razão fora da razão, tal como o fez Ricardo de São Vítor em *Benjamim maior* (1855 [c. 1162-73]: l. I, cap. VI, 70B). Apenas a sexta é verdadeiramente contemplação. Ademais, embora os místicos associem a contemplação exclusivamente à via unitiva, Diogo Monteiro argumenta que também há uma contemplação purgativa e uma contemplação iluminativa, na medida em que o ato contemplativo gere afetos próprios de cada uma das vias – doçura e arrebatamentos de alegria na unitiva; atração e enlevos de amor e desejo na iluminativa; temor, tristezas e ódios na purgativa. «Contemplação unitiua he gloriosa; iluminatiua amorosa; purgatiua temerosa. Unitiua une com Deos, iluminatiua imita a Christo, purgatiua afasta do inferno. Unitiua abraza com charidade; iluminatiua enriquece com virtudes; purgatiua purifica de pecados»

5. «Contemplatio est mentis in Deum suspensae quaedam supra se elevatio, eternae dulcedinis gaudia degustans.» (Guigues II, le Chartreux, 1970 [c. 1150]: 84). Atribui de novo a obra a Bernardo de Claraval, como acontecia comummente no seu tempo.

6. A definição latina apresentada é esta: *Contemplatio est anima ad Deum suuauiter eleuatae, & cum admiratione suspensae simplex permanens cogitatio aeternae dulcedinis gaudia degustans*. A sua tradução mais literal poderia ser: «A contemplação é a alma elevada suavemente até Deus e, com a admiração suspensa, a permanente cogitação simples que saboreia as alegrias da doçura eterna».

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 520 13/04/26 15:27

(Monteiro, 1630: 561v). Apesar desta ressalva, o ato contemplativo é, por excelência, o unitivo.

No que diz respeito à partícula *suavemente levantada a Deos*, aproveita-a para incluir nela uma diatribe sobre a fé como virtude do entendimento, a esperança e a caridade como virtudes da vontade, e os diversos dons do Espírito Santo no entendimento humano envolvidos no ato contemplativo, o qual, por ser sobrenatural, carece destes dons para se dar, caso contrário as nossas potências fraquejariam perante a infinitude do objeto contemplado.

Com *cogitação permanente*, procura delinear de que modo e quanto tempo pode o entendimento durar no ato contemplativo. Em sentido estrito, não pode durar, «he jardim de flores, que logo murchão. He cythara cujas cordas afruixão» (Monteiro, 1630: 571r). Não é possível a uma potência da alma perseverar no seu grau mais supremo, nem é possível a uma alma permanecer quieta, alheia de qualquer remorso, isenta de qualquer paixão ou apetite, porque esta faz parte de um corpo material, sujeito à corrupção,
à mudança, com inclinações próprias, nunca em concórdia perfeita com as exigências da contemplação. Mesmo independentemente desse caráter mutável e corruptível do corpo humano, a própria alma é inquieta e curiosa por natureza. Perante a novidade do que vê de Deus, e por não o entender claramente, dispersa-se na multiplicidade, deixa de exercer um ato simples muito rapidamente, começando a indagar.

Depois, retoma a expressão *suavemente levantada a Deos*, desta vez passando o seu foco do entendimento para a vontade, porque o contemplativo «não pára em Deos como inteligiuel, mas passa adiante, como amauel, & digno de culto», uma vez que a contemplação, em sentido cristão, não é puramente especulativa, não é *theoria* (θεωρία), mas prática. Isso leva-o a discorrer sobre as três virtudes da vontade (caridade, esperança e devoção), as suas respetivas afeções (gozo e adoração) e os seus efeitos. É nos efeitos que dedica algumas páginas ao êxtase, à união, ao fervor, ao langor, à liquefação e ao rapto, acerca dos quais falaremos abaixo.

De *Luz e calor*, o que é de particular interesse para a discussão destas definições e tipologias é o facto de dedicar um longo tratado à defesa de um grau intermédio entre a meditação e a contemplação de que temos vindo a falar. A esse grau intermédio, chama-lhe, de acordo com as fontes de que parte, contemplação adquirida, por oposição a contemplação infusa, cujo grau mais alto é a oração de quiete, ou oração de fé pura, ou de presença de Deus. Ao mesmo tempo que defende a prática da oração de quiete, procura afastá-la das propostas do *Guia espiritual* (1675) de Miguel de Molinos, incluído no *Index* em 1680-81, contra quem polemiza. Na verdade, o oitavo tratado da primeira parte de *Luz e calor* é um dos primeiros textos teóricos anti-quietistas escritos em Portugal, provavelmente motivado pela defesa das práticas orantes dos congregados, cuja reputação se via denegrida pela acusação de molinosismo (e posterior condenação) do padre António da Fonseca (cf. Tavares, 2005: cap. II; Bergonzini, 2011: cap. 6.2). Este tratado encontra-se na primeira de duas partes que constituem a obra *Luz e calor*, a parte da luz, dedicada ao entendimento, à qual se segue a parte do calor, dedicada à vontade[7]. A primeira parte está dividida em nove «*Doutrinas*», de entre as quais me focarei nesta doutrina VIII[8], um tratado em forma de diálogo entre um exercitante e um diretor espiritual, o qual deve ser compreendido a partir da teoria das potências da alma – onde integra elementos da psicologia aristotélica escolástica com outros retirados da tradição espiritual – apresentada antes, na doutrina III. No próximo capítulo, direi algo mais sobre alguns dos outros tratados.

7. Não é que Manuel Bernardes fale apenas de atos de entendimento na primeira parte e de atos da vontade na segunda. É mais o objetivo de cada parte que está em causa nesta divisão: a primeira é explicativa, teorética, procura dar conta da experiência orante; a segunda, pelo contrário, não visa explicar, mas despertar a vontade do leitor para a devoção, incentivá-lo para o exercício espiritual e dar-lhe exemplos concretos de exercícios, orações mentais passadas a escrito, etc.

8. De acordo com Ebion de Lima (1969: 34), toda a doutrina VIII é uma adaptação de *Espejo místico* (1672), do missionário capuchinho espanhol José de Nájera (ou Náxera, 1621-1684). Já Massimo Bergonzini (2011: 6.2) aponta para o facto de muitos dos conteúdos relativos à oração de quietude serem traduções de passagens dos opúsculos de Lorenzo Brancati (1612-1693), entre outros. Também a *Subida ao Monte Carmelo* (c. 1571-6, publicada postumamente) de João da Cruz, o jesuíta Luis de la Palma (1560-1641), Francisco de Sales, etc., estão presentes, por vezes por intermédio de longas traduções explicitamente enxertadas no diálogo. Ou seja, esta parte de *Luz e calor*, como toda a obra, tem um caráter compilatório. A possível originalidade está na seleção de fontes e no modo como Bernardes as liga e ordena num percurso.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 521 13/04/26 15:27

No diálogo, o exercitante dirige-se ao seu diretor espiritual por se sentir desolado. Tudo corria bem, exercitava-se diariamente há catorze anos, mas há sete que se via apartado da oração. O diretor ouve-o, questiona-o e, ao aperceber-se do excesso de zelo do exercitante, procura apaziguá-lo e convencê-lo de que atingiu um estado contemplativo adquirido, superior à meditação, que é antecâmara da contemplação infusa, uma espécie de purgatório antes do paraíso. A prosa de Bernardes é tão cristalina que não resisto a citar longas passagens:

> *Direct. Pois que fazeis então, ou em que gastais o tempo da Oração?*
>
> *Exercit. Padeço e agonizo. Ah! Padre meu, não é possível explicar-vos a confusão e labirinto, que passa dentro em meu espírito.*
>
> *Direct. Eu vos direi grande parte do que vós não sabeis explicar-me. O entendimento está escuro como uma noite tenebrosa; a vontade estéril, como os montes de Gelboé amaldiçoados; a imaginação solta, como barquinha sem amarra flutuando entre mil pensamentos disparatados; e se porfiais em a recolher com força, mais vos secais e escureceis. Nas batalhas contra os vícios vos achais muito debilitado, nem sabeis por então achar em vossa consciência testemunho que vos assegure de que não caístes. (...) Enfim, chegais a imaginar, que deveis ser prescrito ou réprobo; pois Deus assim vos desampara, que em nenhuma coisa sua sentis afecto pio e enternecido; suposto que talvez, quando menos o esperáveis, ficais em sossego, e fora desta turbulência sem cuidar em coisa alguma, mais que na presença de Deus, com inclinação a amá-lo, e posto em suas mãos, para o que quiser ordenar de vós, e todas vossas coisas.* (Bernardes, 1953 [1696]: 190-1)

Pouco depois, o diretor espiritual conclui que o exercitante está simplesmente a ser chamado por Deus à oração de contemplação adquirida. O exercitante, um tanto desconfiado, julga haver contradição de termos: «Como é adquirida, sendo contemplação? Este dom excelentíssimo entendia eu ser meramente gratuito» (Bernardes, 1953 [1696]: 192. O diretor responde:

> *Há contemplação infusa, e há contemplação adquirida: não porque a aquirida não tenha também parte de infusa, senão por comparação a esta, que o é puramente. (...)*
>
> *Exercit. Pois que coisa é essa de contemplação adquirida?*
>
> *Direct. Pelas coisas em que convém ou se diferença da infusa, o conhecereis melhor. Convém primeiramente em que ambas são um intuito, ou vista simples do entendimento acompanhada com suspensão dos actos das outras potências inferiores e pasmo do mesmo entendimento. Se bem na contemplação adquirida esta vista não é tão simples, como na infusa, nem esta suspensão tão quieta, nem este pasmo tão profundo. Convém outrossim nos objetos, nos meios e nos princípios. Nos objetos: porque de ambas o principal objeto é Deus; e o menos principal são outras quaisquer verdades por ele reveladas. Nos meios: porque ambas têm por meio, que lhes serve ao seu conhecimento, espécies inteligíveis ou imaginárias; isto é, que servem ao entendimento, ou à imaginação de espelho, que lhes representa esses objectos que contemplamos. E convém nos princípios: porque de ambas os princípios são o nosso entendimento conhecendo, e a nossa vontade afecta, e os auxílios, e hábito sobrenaturais, ajudando a vontade e entendimento.*
>
> (Bernardes, 1953 [1696]: 192-3)

O exercitante não se convence, e com razão para tal: se se sente desamparado de todo o auxílio divino, com entendimento escuro e vontade seca, o que tem o seu estado que ver com a contemplação descrita? O diretor pede-lhe paciência e procurará,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 522 13/04/26 15:27

a partir daqui, explicar qual a relação entre o desamparo em que se encontra e o estado contemplativo que descreve através de um exercício de comparação entre a contemplação infusa e a adquirida. A contemplação infusa é um caso raro, fruto de um longo aperfeiçoamento da via purgativa, não lhe precede um exercício meditativo, o exercitante nada faz, mas apenas Deus trabalha as suas potências, o Espírito Santo infunde na alma os seus dons e a alma está «fixa directamente no objecto; por isso depois não atina a explicar-se, senão por generalidades e pasmos; e com se vê pobre de palavras significativas do seu conceito e de conceitos adequados ao objecto, tartamudeia» (Bernardes, 1953 [1696]: 195-6). A contemplação adquirida, pelo contrário, é alcançável por qualquer um. Em certo sentido, não é nada de especial, mas apenas o resultado do exercício regular da meditação, desde que acompanhado por uma vida regrada e um «exercitar-se medianamente nas virtudes e mortificações dos sentidos e paixões» (Bernardes, 1953 [1696]: 193). Não são requeridos dons do Espírito Santo, apenas o auxílio divino da virtude da fé e o trabalho do exercitante no desembaraço de distrações. Daí também poder ser chamada oração de fé. Por se tratar de um estado que, apesar de necessitar do auxílio divino, está no limiar das capacidades humanas, ao contrário do que se passa na contemplação infusa, o contemplativo pode «conhecer-se e reflectir sobre as operações, que está fazendo a sua alma; e saindo da Oração pode dar razão dos passos por onde suas potências procederam» (Bernardes, 1953 [1696]: 195). Não há raptos, revelações, nem propriamente união com Deus, mas, pelo contrário, resulta da contemplação adquirida justamente aquilo que o exercitante estava a sentir: «moléstias, amarguras, desconfianças, distracções e repugnâncias grandes da parte do sentido, porque ainda não estão purgados» (Bernardes, 1953 [1696]: 196). Por isso, a contemplação adquirida é uma espécie de purgatório, ao passo que a infusa é um vislumbre do paraíso.

Resta ao exercitante perceber, então, o que distingue a contemplação adquirida da mera meditação, de cujo exercício é resultado. Citando a *Subida do Monte Carmelo* de João da Cruz, o diretor espiritual aponta três sinais indicativos da passagem da meditação para a contemplação adquirida: o primeiro sinal é ver-se incapaz de meditar por discursos interiores, obrar com a imaginação e perder o gosto nisso. Uma secura terrível, que deve ser combatida, mas que não se vai embora. O segundo é a perda de gosto em pôr a imagem e os sentidos em coisas particulares, sejam interiores, sejam exteriores. O terceiro é a aquisição de um gosto pela solidão e uma vontade de colocar a atenção em Deus, amorosamente, «em paz interior, quietação e descanso, sem actos, nem exercícios das potências, Memória, Entendimento e Vontade, pelo menos discursivos, que é ir de uma para outra coisa» (Bernardes, 1953 [1696]: 201). O exercitante acha nele os três sinais e o diretor adverte que é como se Deus lhe estivesse a dizer: *não medites, não divagues* («não te divirtas», nas suas palavras), *põe-te quieto*, o que é o mesmo que dizer *contempla*. São sinais de que Deus quer que a atenção atente apenas na sua presença e em nada mais: «O entendimento está ocupado em uma atenção universal e genérica a Deus, ou à apreensão simples de alguma verdade da Fé» (Bernardes, 1953 [1696]: 202). Este ato de atentar unicamente na presença de Deus é muito estranho à alma, o exercitante confudia-o com ociosidade, mas o diretor espiritual procura mostrar-lhe que essa estranheza é normal, porque a alma não está acostumada a não refletir, a não divagar, e sente uma secura e desânimo próprios deste ato de atentar na mera presença, em nudez. Nesse aspeto, quanto mais vivaz e agudo for o entendimento que se aplique na contemplação adquirida, pior, mais lhe custará suspender a sua habitual atividade reflexiva e indagadora. Há, portanto, um *ócio santo*, nas palavras de Agostinho, um *sono vigilante*, nas palavras de Bernardo de Claraval, que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 523 13/04/26 15:27

não coincide com o mero ócio da distração nem com a inútil tentativa de fazer cessar em nós toda a atividade anímica, o que é impossível.

De acordo com Manuel Bernardes, a contemplação adquirida tem vários graus, dos quais o mais alto, no limiar da união mística, é a oração de quiete, ou de fé pura, ou de silêncio, ou de presença de Deus, ou de recolhimento, tudo nomes de uma mesma experiência de contemplação adquirida. Dentro dos objetos de contemplação adquirida, quando se atenta na presença de Deus por um ato simples de fé, «universal, certa e escura» (Bernardes, 1953 [1696]: 220), em que a presença é «mais achada que buscada», e daí estar tão próxima da contemplação infusa, o contemplativo encontra-se no campo da oração de quiete, ou de fé pura. Supõe o silêncio total dos sentidos externos, um silêncio quase total dos internos (quase, para salvaguardar a possibilidade da expressão sensível das atividades do entendimento e da vontade, ainda que de modo subtil e silencioso), uma atividade subtil e harmoniosa do entendimento, que já não ocorre por juízos e apreensões, e a ocorrência de desejos mansos e quase imperceptíveis na vontade, a qual, «como o remanso alto de um rio, parece que não corre» (Bernardes, 1953 [1696]: 222). Neste estado, a alma está completamente recolhida em si mesma, sem desejos, cuidados, imagens, discursos e sensibilidades, apenas a descansar na presença de Deus.

É assim que Manuel Bernardes coloca a contemplação adquirida no limiar entre a meditação e a contemplação infusa, bem como a oração de quiete no limiar entre a adquirida e a infusa. No próximo capítulo, explorarei um pouco mais as advertências que o diretor espiritual faz ao exercitante desconfiado da possível ociosidade deste estado de quietude.

Salvas as devidas diferenças de expressão, fica claro que nesta tradição espiritual, a meditação convoca o esforço da atenção na produção de discursos interiores e raciocínios, bem como na visualização imaginária ou intelectual de determinados objetos de pensamento. A contemplação é um termo mais variável, dado que parece haver uma tensão entre o elemento ativo, da sua busca, por ser desejável, por ser o fim do caminho, e o elemento passivo, do seu evento inesperado, sem esforço. Dado o seu caráter excecional, há também certa hesitação entre a afirmação de que ela é acessível a qualquer um que se exercite e a de que ela é um privilégio concedido apenas a alguns. Manuel Bernardes procura desatar estes nós, mas é certo que também Hilarião Brandão e Diogo Monteiro o fazem, sempre na busca de um equilíbrio difícil: se a felicidade da alma humana e o estado final da experiência orante é a contemplação, ela tem de ser acessível a qualquer um, desde que cumpra um determinado conjunto de requisitos, caso contrário isso seria assumir que o pico da vida de oração seria quase uma mera questão de sorte. Por outro lado, se há acessibilidade para todos e requisitos, então pode haver uma técnica, uma *ars* da oração. Ao mesmo tempo, é por demais evidente que há determinados estados avançados de oração que são raros, excecionais, quase inacessíveis. Não pode deixar de surgir uma grande suspeita perante um contexto em que há uma espécie de banalização das experiências extraordinárias.

2. Vigiai e orai – os apareIhos da aIma e a guarda do coração

Neste capítulo, procurarei mostrar alguns elementos desta técnica ou arte da oração presentes nos nossos autores. De Hilarião Brandão, destacarei a sua busca de uma sensatez, de um justo meio, nas práticas ascéticas, os seus conselhos relativamente à manutenção de uma postura vigilante, e a sua enorme desconfiança diante

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 524 13/04/26 15:27

de manifestações exteriores aparatosas, acompanhada de uma apologia do pudor, do silêncio e do recato. De Diogo Monteiro, falarei essencialmente do tratado XVII da sua *Arte de orar*, dedicado aos «aparelhos da alma». Por fim, de Manuel Bernardes, focar-me-ei na sua apologia do silêncio, na Doutrina VI, e no modo como o diretor espiritual persuade o exercitante da diferença entre o desleixo e o ócio salutar na Doutrina VIII.

Como já apontado, Hilarião Brandão, efetivamente, desconfiava muito da facilidade com que muitas pessoas à sua volta faziam afirmações temerárias acerca de experiências extraordinárias pelas quais passaram:

> *Vejo nos acidentes corporais, que são os encontros, que tem a vida da natureza um trespasso tão desacostumado que bem se enxerga padecer a natureza violência, porque o que vai de dentro ao de fora se mostra sem engano e, onde a cousa é contrafeita, os que do mester algo entendem conhecem-no muito bem. Nos arrebatamentos que agora acontecem, ditos espirituais, vemos uns movimentos exteriores tão desconcertados, sem nenhũa alteração da compleição, que os não tenho por cousa de Deus.*
> (Brandão, 1993 [1579]: 267)

Chega a contar um caso pessoal um tanto bizarro:

> *Em meus dias eu me achei com um homem que a mi se veio pera me contar, não em confissão, mas em prática particular, o como procedia neste caminho e, começando eu a responder a certas perguntas que me fez, tão aceleradamente começou a arquejar, a dar certos sopros e arrancos, que me envergonhou. Pôs os olhos em alvo, com a boca aberta, e desi se deixou estar mudo per espaço de um miserere mei Deus, sem nenhũa alteração da natureza nem sinal que padecesse. E, esperando eu o fim desta não acostumada transfiguração, subitamente espertou e tornou ao propósito e ao ponto em que eu estava como se nunca cortara o fio à prática. Inquiri de sua vida e mortificação, que é o fundamento deste celestial edifício, achei que não era mais mortificado que os outros, nem seus exercícios eram dos mais puros e aforvorados. Aconselhei-o em o Senhor que não curasse de semelhantes invenções, porque o espírito do Senhor era muito manso e sereno e, pedindo-lhe da parte de Deus que se calasse e houvesse medo de si mesmo, gavou-se a muitas pessoas do que lhe acontecera comigo. Estranhei este negócio como me Deus ensinou, disseram-me que o alumiou Deus e que se fez seu servo entrando em religião.*
>
> *Não rifiro o sobredito porque negue acontecerem aos espirituais muitos e grandes movimentos que, do sobejo fervor de dentro que a alma padece, são vistos ao de fora (…). Queira o Senhor Deus que deste testimunho eu só faça a penitência, porque da facilidade com que isto agora se faz e do atrevimento com que muitos ignorantes o apregoam sem outra mais consideração me maravilho em estremo.* (Brandão, 1993 [1579]: 267)

Faz advertências semelhantes noutras passagens: «Mal traz guardado o interior do pó da vaidade o que se gava que viu isto e aqueloutro»; ou ainda «aviso os que isto lerem tenham grande vigilância e sejam mui circunspectos, porque não venham a cair em erro. Acontece verem-se nesta matéria mil invenções e fingimentos diabólicos» (Brandão, 1993 [1579]: 210 e 274). É bastante evidente, ao longo de toda a *Voz do amado*, que prescreve moderação, sensatez, recato, e, particularmente, uma guarda interior contra a soberba, o pior dos vícios, porque pai de todos os outros. De facto, dedica os capítulos 9 a 11 aos três principais vícios que impedem a vida espiri-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 525 13/04/26 15:27

tual e os capítulos 12 a 16 aos seus remédios. No fundo, temos nestes capítulos o seu programa de via purgativa, ou melhor, da purificação necessária ao espiritual para que este comece a tirar fruto iluminativo das suas meditações, logo depois de ter dedicado os capítulos 6 a 8 a um conjunto de orientações gerais da via purgativa, partindo da ideia da negação de si mesmo e da abdicação voluntária. De todos os vícios, escolhe a soberba como o pior, seguido da cobiça da carne e da cobiça dos olhos. A soberba é o pior porque não há maior impedimento ao espiritual do que gloriar-se a si próprio, achar-se mais do que é, o que coincide com o que já afirmara no capítulo 7: o caminho do amor próprio é o caminho da Babilónia, ou do diabo. É muito fácil o autoengano, como quando se confunde o amor de Deus com o amor de si perante a satisfação de se ter conseguido levar adiante uma mortificação.

Todos os vícios têm origem nos maus pensamentos, umas raposinhas a rapinar, cheias de raposias, chegando a fazer-se de mortas para apanhar a presa despercebida. São como pequenas faíscas, basta juntar-lhes um grãozinho de pólvora para gerar uma inflamação. E são de quatro tipos: a malícia («ânimo comovido e deliberado a ofender»), o «apetito e ânimo de adquirir», a desonestidade e a vaidade (o «vão e o mundano»). É preciso apanhar o «ladrãozinho, qual é um moço mal inclinado que per o telhado ou fresta se mete, dá entrada aos maiores que querem saquear toda a pousada» (Brandão, 1993 [1579]: 111). Daí a necessidade de tratar do mau pensamento logo no início: «Seja, pois, toda nossa vigilância e estudo em contrariar aos primeiros movimentos que contra nosso espírito se alevantam, para que, tomados assi como raposas pequenas e refreados, possa a nossa vinha, que é nossa alma, enflorescer» (Brandão, 1993 [1579]: 113).

Só com «ânimo varonil de contrairo propósito» se consegue manter esta guarda contra o vício. Prescreve alguns exercícios purgativos para manter este ânimo. O principal é a memória da morte incerta, como o mostrou Séneca, citado em várias passagens ao lado de Agostinho e de Bernardo de Claraval, acompanhada da meditação de outros Novíssimos: o juízo justo, a pena sem fim (o inferno) e a glória eternal (o paraíso). Antecipa neste seu programa purgativo aquilo que vai desenvolver um pouco depois, no capítulo 26: as duas condições que se requerem naquele que há-de orar são a pureza interior, ou «simpreza e inteireza», e a «grande instância e continuação da mente», a perseverança, a frequência, «porque a oração que não é frequentada não tem força de oração» (Brandão, 1993 [1579]: 196).

Mas faz ainda uma outra advertência aos espirituais, chamando à colação a figura exemplar de João Batista: o equilíbrio da vida ativa e da vida contemplativa:

> *Aquele que estava no recolhimento e solidão saiu a público, o que estava em muita quietação veio-se aos rebuliços do mundo a tratar e conversar gente de toda a sorte, a contender com publicanos, a continuar a corte com os cortesãos e a repreender com muita fortaleza os pecados públicos dos reis. (…)*
>
> *Os que não caem nesta conta nem conhecem esta verdade, isto lhes acontece: andarem sempre com as mãos metidas na massa da virtude sem chegarem a dar com ela de maneira que lhes possa aproveitar. Erro é mui grande nos que que têm obrigações de estado fazerem toda força na oração e contemplação sem terem conta, ou mui pouca, com o que deveram primeiro entender. (*Brandão, 1993 [1579]: 170).

É muito importante para Hilarião Brandão que o espiritual mantenha uma atitude de guarda, de vigilância, até de suspeita relativamente às suas verdadeiras intenções, sempre sublinhando que muitas vezes, aquilo que aparenta ser virtuoso é,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 526 13/04/26 15:27

na verdade, uma fuga, um engano, um logro que, instalado, cresce, envenena e desvia a alma. Os tópicos que levanta são lugares-comuns, mas é muito sua esta desconfiança perante o vício mascarado de virtude. Insiste muito neste ponto.

Já do ponto de vista da apresentação de técnicas pragmáticas para impedir a atenção de fraquejar na prática orante, há uma que chama particularmente a atenção por ser muito sensível, o que nos permite imaginar a práxis através da descrição de um gesto muito particular:

> *Os exercitados nesta carreira, por os convidar a isso a necessidade de cada dia, inventam e têm instrumentos materiais que fazem de cordas ou taboinhas com que movem um som e estrépito que os esperta e se anima de novo seu espírito a continuar o auto da contemplação.* (Brandão, 1993 [1579]: 250-1)

O tratado XVII da *Arte de orar* de Diogo Monteiro apresenta de um modo mais sistemático – de novo, à maneira de um manual –, o que considera ser o conjunto dos «aparelhos da alma» orante: «He nossa alma, depois do pecado pedra dura, pezada, sem machinas de aparelho não sobirá» (Monteiro, 1630: 240v). Fazendo uso da terminologia escolástica, divide os aparelhos em remotos, próximos e imediatos:

> *Remoto, que pede todo dia & tempo antes da oração. Proximo, que começa do ponto em que nos leuantamos, ou de outra maneira nos armamos a orar, & dura até entrarmos na oração. Finalmente imediato, que entra no corpo da oração, & se remata em preludios, & orações preparatorias.* (Monteiro, 1630: 241r)

Os aparelhos remotos são quatro: pureza e quietação da consciência; mortificação das potências, sentidos e apetites; lembrança ou presença de Deus; e silêncio e recolhimento. Os próximos são advertências práticas relativas ao que fazer ao deitar e ao levantar ao longo das quatro semanas dos exercícios: ao deitar, fazer passar pela memória a que horas o exercitante se vai levantar e que oração vai ter. Ao levantar, ativar o «espertador» dos afetos próprios de cada meditação a ter ao longo das quatro semanas de exercícios prescritas por Inácio de Loiola: vergonha e confusão na primeira semana; amor, afeição e desejo na segunda; dor e compaixão na terceira; gozo na quarta. No fundo, ir «revestindo, & espertando a alma, em quanto o corpo se vai da cama levantando & vestindo» (Monteiro, 1630: 312r). Por fim, os imediatos dizem respeito aos passos que o exercitante deve seguir imediatamente antes de começar a oração. Coisas tão simples como olhar para o lugar onde se vai orar, decidir se será melhor sentar-se ou dar um pequeno passeio, se se vai fechar os olhos, ajoelhar, etc., de acordo com a devoção particular do espiritual e com a sua compleição física. Como princípio geral, convém ao exercitante adaptar as condições materiais e corporais ao objeto meditado.

De todos estes aparelhos, aqueles que mais desenvolve são os remotos. De entre eles, aquele a que dedica mais páginas é o da lembrança ou presença de Deus, devido às dezenas de exemplos de «oração transeunte» a ter ao longo do dia, todos os dias, entre os exercícios e meditações propriamente ditos. Cada exemplo consiste numa parte específica da vida de Jesus, e são propostas partes do ano e horas específicas para cada um deles. Por exemplo, o «exercício do minino Iesu» deve ser feito entre o Advento e a Quaresma, e dentro dele considera-se o nascimento das cinco às seis da manhã, os ofícios de Maria com o cuidado do menino das seis às sete, a adoração dos anjos e dos pastores das sete às oito, e assim sucessivamente (cf. Monteiro, 1630: 261r

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 527 13/04/26 15:27

e ss). Também no caso do segundo aparelho, a mortificação, se alonga bastante, por percorrer o modo como se deve mortificar o entendimento, a imaginação, a vontade, os sentidos internos e os externos. Mas aquele que considera ser o principal aparelho remoto é o silêncio:

> *O silêncio aperta & tapa, & por isso levanta a oração ao alto, & o solitario devoto sobre sy mesmo. Ainda Seneca chegou a dizer: Tardiloquium te esse iubeo, & prope erit tibi Deus. Quanto mais calado fordes, tanto mais perto de vós tereis a Deos. Não tem preço as riquezas do silencio, nem he mor pobreza, que a falta delle.* (Monteiro, 1630: 306r)

Como em Hilarião Brandão, dos autores pagãos, a presença mais marcante é a de Séneca, nas *Cartas a Lucílio*[9]. Diogo Monteiro sabe bem que só o solitário e os que professam a vida contemplativa por inteiro se podem dar ao luxo de manter o silêncio por longos períodos. Porém, para aqueles que participam na vida ativa, é fundamental que se encontrem desimpedidos, desembaraçados para o exercício da oração. Além disso, é possível ao ativo procurar encontrar as «pegadas de Deos» em todas as coisas ao longo do dia. Exemplifica esta possibilidade com um diálogo entre três religiosos que saem a passear juntos. O que procura mostrar é que o canto de um pássaro, o atentar numa cor, na folhagem de uma árvore, olhar o céu, sentir a terra que se pisa, em suma, o contacto com o mundo em redor é ocasião para pensar e falar de Deus. É um exemplo prático da ideia do «livro das criaturas», da criação como vestígio de Deus.

Manuel Bernardes aprofunda bastante o tópico do silêncio na sua *Doutrina VI*, um diálogo entre três personagens: Alma, Inteligência e Memória. A Alma, no fundo, faz a vez da vontade, é quem move a discussão. As duas potências vão instruindo a alma acerca das diversas vantagens e virtudes do silêncio. Trata-se também de um exercício, um tanto fatigante para o leitor, de erudição, de acumulação de passagens bíblicas e de citações de fontes patrísticas. Cabe mais à Memória esse papel.

O primeiro ponto que a Inteligência faz diz respeito à boca da Serpente: «logo no princípio do mundo o primeiro pecado não entrou por outra porta, senão pelo falar» (Bernardes, 1953 [1696]: 140-1). Mas não é só o primeiro pecado, são todos, «pois todo o pecado no Céu e na terra teve princípio das desordens da língua» (Bernardes, 1953 [1696]: 142). A partir de Basílio de Cesareia, enumera vinte vícios da língua: «blasfémias, maldições, detrações, testemunhos falsos, juramentos sem verdade, ou sem necessidade, mexericos, murmurações, lisonjas, mentiras, jactâncias, revelação de segredos, contumélias, injúrias, vitupérios, chocarrices, irrisões, obscenidades, porfias, palavras ociosas: enfim uma universidade de maldades» (Bernardes, 1953 [1696]: 143-4). Contra eles, a observância do silêncio é o melhor remédio. Mas não é só contra os vícios da língua que o silêncio é virtuoso. É um requisito básico para a oração mental. Em oração, a alma tem de ser levada até ao deserto para que Deus possa falar com ela, porque «a alma é um espírito sumamente ligeiro e volátil, e cuja virtude facilmente se dissipa, e distrai com a multiplicidade dos objetos» (Bernardes, 1953 [1696]:150). O falar esfria o coração, como uma porta aberta num forno quente. Não quer isto dizer que aqueles que não se podem apartar das obrigações seculares, da família, dos trabalhos, etc., não possam praticar o silêncio. O silêncio do linguajar é importante, mas é uma visão superficial desta virtude: «Consiste esta virtude, não em cessar o ofício da língua, como cessa nos mudos; mas em calar e falar a seu tempo»

9. Hilarião Brandão parafraseia exatamente o mesmo trecho de Séneca na sua apologia do silêncio: «Mando-te que sejas no falar tardo...» (Brandão, 1993 [1579]: 214).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 528 13/04/26 15:27

(Bernardes, 1953 [1696]: 154). Como exemplos, dá os dos quarenta dias no deserto de Jesus, ou os trinta anos de João Batista para dizer que é no silêncio do deserto que se apura a eloquência.

O silêncio não é fácil, exige diligência. O que é mais natural ao ser humano é não guardar a língua, aliviar-se com a conversação, por ser um animal social por natureza. A Inteligência prescreve e a Memória exemplifica vários meios pelos quais a alma pode aprender a lidar com o silêncio: o primeiro é admitir essa dificuldade, assumir que as «indústrias naturais» não são suficientes «e que isto é especial graça de Deus»; o segundo é o hábito, «costumar-se a não falar» sem pedir antes a licença de Deus interiormente, de modo a guardar-se o mais possível de dizer aquilo que não aproveita ao seu percurso espiritual; o terceiro é retirar-se «de turbas e corrilhos e familiaridades», como o aconselhou Séneca (de novo Séneca) a Lucílio (cf. Bernardes, 1953 [1696]: 159 e ss.).

A Alma insiste com as suas potências, tendo noção da grande dificuldade do silêncio, que um dos resultados mais comuns da repressão da fala é falar mais ainda, que é quase inevitável soltar palavras de ira e «desabrimento com seus próximos». Para a guarda do silêncio, Bernardes procura aprofundar ainda mais o que nos move a falar, o que faz da fala quase uma inevitabilidade incontrolável, numa tentativa de compreender detalhadamente os movimentos interiores. As três ocasiões que ocorrem à Inteligência nas quais nos é mais difícil preservar o silêncio, as que exigem maior cuidado e vigilância são: «1º Quando estamos muito alegres. 2º Quanto estamos muito irados. 3º Quando nos culpam e temos escusa que alegar, ao menos aparente» (Bernardes, 1953 [1696]: 170). Perante estas três ocasiões, a Inteligência procura dotar a Alma do máximo de instrumentos práticos que possa encontrar. Instrui que se tempere a alegria com pensamentos graves, quanto mais não seja pensar na nossa morte, ou na Paixão de Cristo, «para que o espírito se reduza à sua equanimidade segura e quieta» (Bernardes, 1953 [1696]: 170). Quando a alma está irada, é melhor não começar, porque atrás das primeiras palavras, ainda que sensatas e ponderadas, «sairão as mais em tropel, como levada de moinho», ou, em alternativa, corte-se a ira com um dito gracioso, «quanto mais despropositado for, mais serve ao presente propósito» (Bernardes, 1953 [1696]: 171). E quanto à culpa, ainda que injusta, é importante que a alma entenda que vai entrar num labirinto interminável de escusas de escusas de escusas, no mundo das «palavras retorcidas e maliciosas». Em suma, é preciso ir cultivando lentamente um «hábito do silêncio adquirido», para usar as suas palavras.

Podemos encontrar outro tópico importante no que diz respeito à guarda do coração na Doutrina VIII, na parte do diálogo em que o diretor espiritual instrui o exercitante acerca do modo como este deve estar limpo de pecados mortais e veniais, e de paixões e afetos terrenos antes de procurar exercitar a oração de quiete. Mesmo depois disso, já descrevendo o modo como esta oração se dá (traduzindo o «Cardeal Láurea», isto é, uma passagem dos *Opuscula octo de oratione christiana*, de Lorenzo Brancati [1687]), o diretor espiritual avisa que a oração de quiete não consiste em ficar ociosamente na presença de Deus, «cessando totalmente de todos os actos, ou como quem dorme» (Bernardes, 1953 [1696]: 234), mas sim como uma permanência firme e fixa do entendimento nessa presença, com a vontade totalmente disposta e rendida: «ordenai-me o que quiserdes, e ajudai-me a fazer o que ordenardes» (Bernardes, 1953 [1696]: 235). O exercitante, sempre numa atitude de desconfiança, prevê algumas dificuldades, as quais consistem numa ocasião, num dispositivo narrativo, para que o diretor espiritual comece a distinguir esta prática do molinosismo ou quietismo que haviam sido condenados. Não é objetivo do presente trabalho entrar nessa discus-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 529 13/04/26 15:27

são, mas apenas dar mais um exemplo do modo como estes tratadistas apresentam uma permanente atitude de suspeição face àquilo que aparenta ser virtuoso, mas na verdade não o é, ou face a um mau uso de práticas virtuosas. Diz o exercitante que os contemplativos se começam a estimar de mais, a criar uma «dureza de juízo» face aos outros, tornando-os presas fáceis «para qualquer engano do diabo» (Bernardes, 1953 [1696]: 237). Também se podem tornar negligentes na virtude, «sempre empapados na presença de Deus», duros perante as necessidades dos próximos, pouco afáveis, e, ainda, corporalmente débeis. Tudo isso é mau uso, mas tudo pode ser mal usado, até a prática mais virtuosa. Não quer isso dizer que a prática deva ser abandonada. Poder-se-ia resumir assim a resposta do diretor, que cita e parafraseia dezenas de autoridades para convencer o exercitante, e, na verdade, o leitor, de que a oração de quiete não é uma novidade, está homologada, por assim dizer.

10. Como vimos, falara antes ainda de uma contemplação purgativa, mas não a desenvolve no tratado da contemplação.

Com esta breve passagem pelos três tratadistas, quis mostrar de que modo se desenvolve nesta literatura um conjunto de dispositivos e de técnicas para guardar vigilantemente os pensamentos, os desejos e, em geral, todas as moções interiores. Estamos perante o estabelecimento de uma espécie de arte da alma, ou de técnica da alma, que varia entre a descrição fenomenológica, a alegoria, a categorização/racionalização dos movimentos do espírito e a prescrição de práticas que têm em vista a sedimentação de um hábito protetor e vigilante. Resta-nos agora passar para as suas descrições de estados excecionais da consciência que resultam da (ou, por vezes, acompanham a) experiência mística, ou contemplação no seu sentido mais estrito.

3. Descrições de estados excecionais da consciência na experiência contemplativa

Nos últimos capítulos da *Voz do amado,* Hilarião Brandão procura descrever o melhor possível o indescritível, ou falar acerca do inefável: a união passiva da alma com Deus, precedida por um estado de desamparo de si mesmo bastante semelhante à descrição da noite escura da contemplação adquirida de que nos fala Manuel Bernardes. Além disso, aponta para quatro estados excecionais da consciência (excessos da alma, como lhes chama) que resultam desta união passiva: são eles a bebedice espiritual, o salto da alma, o riso da alma e o sono espiritual. Diogo Monteiro enumera seis efeitos da contemplação, uma forma de contemplação menos perfeita, dita iluminativa[10] (inclui aparições corporais, imaginárias e revelações intelectuais), e cinco semelhanças ou analogias da contemplação. Focar-me-ei nos efeitos. De Manuel Bernardes, veremos como distingue êxtase e rapto de um modo diferente do proposto por Diogo Monteiro e voltarei de novo à contemplação adquirida e à contemplação infusa na Doutrina VIII.

Desde o capítulo 34 até ao final da *Voz do amado*, Hilarião Brandão descreve por vários meios o efeito do amor de Deus em nós e os «excessos da alma» daquele que passou por uma experiência contemplativa. Como afirmado atrás, o seu discurso varia entre a alegoria, o oxímoro, a racionalização/categorização e a recomendação. O elemento fogo e o episódio da sarça ardente (*Êxodo* 3, 1 – 4, 17), de um fogo que não corrompe, mas apura, serve-lhe para descrever os efeitos do amor de Deus na alma do contemplativo: queima as más afeições, «produz um languor ou quebrantamento», pode gerar uma febre aguda, uma perda do paladar e, sobretudo, o aborrecimento. O

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 530 13/04/26 15:27

amor de Deus «faz que todas as cousas lhe aborreçam e enojem», mas, paradoxalmente, «quanto mais aborrece estas cousas tanto mais crece no paciente o desejo da vida e saúde» (Brandão, 1993 [1579]: 245). Trata-se do sofrimento do desterro e da dileção da entrada na vida eterna, é um processo doloroso que, de acordo com Brandão, é um bom sinal, é um efeito do amor de Deus.

Outra metáfora utilizada para descrever os efeitos do amor de Deus é a do selete de um anel que marca o lacre ou a cera: não é que o espírito humano se torne na essência divina, mas fica marcado com o selo divino, adquire a sua forma, ou uma semelhança da sua forma. É o modo metafórico que encontra para explicar a possibilidade da união afetiva e da união passiva que se dá entre duas realidades separadas pelo abismo entre a finitude e a infinitude:

> *Chegando, pois, ao primeiro instituto e continuando esta matéria, descubro este segredo: que a forma da alma nesta mística teologia e amorosa união que atua e reduz a esta suma perfeição é esse mesmo Deus, o qual se imprime quasi como selete em a cera, cuja forma e figura recebe em si se fica, não como era, mas no ser que o selo lhe deu…* (Brandão, 1993 [1579]: 257)

A imagem do selo complexifica-se logo a seguir, porque não se trata apenas de deixar a marca na alma, mas em selá-la, Deus fica guardado em segredo naquele que foi selado na união afetiva. É também na ocasião da descrição desta experiência que discute o livro XII de *De Genesi ad litteram*, de Agostinho de Hipona, onde se desenvolve uma tipologia das visões a partir da interpretação de uma célebre passagem de São Paulo (2 *Coríntios*, 12, 1-6) segundo a qual um homem (na interpretação de Agostinho e da tradição, o próprio São Paulo) foi arrebatado ao terceiro céu.

Outro oxímoro utilizado, já no capítulo 38, agora afastando-se da afetividade e tomando em atenção a passividade da união, provém do *Cântico dos Cânticos* (5, 2): *Eu durmo e o meu coração vigia*. Trata-se de uma teorização metafórica da atividade e da passividade da experiência contemplativa. A união ativa é prescritiva, é o primeiro mandamento: amar Deus acima de todas as coisas. Mas a união passiva, ser amado por Deus, é a maior perfeição que a alma pode alcançar. Antes da união passiva, a alma entra numa «noute escura», num desamparo, numa «nueza interior e exterior de si mesmo», que pode ser interpretada como um sono das potências:

> *Os padres do Novo Testamento, que muito inquiriram do amor divino, fazem muito diferença de amor a amor ou de união a união e dizem que, depois de ter chegado ũa alma ao alto da pura contemplação, onde se conhece e é amado Deus, segundo a graça concedida às potências superiores, resta ũa suspensão e um unimento do acto e operação dessas mesmas potências, de maneira que é posto o contemplativo em um desamparo ou nueza interior e exterior de si mesmo, que não se vê nem entende, nem quer nem deseja, nem se alembra, mas há-se passivamente, e, ficando assi neste alto suspendio, aí espera a influência de cima, segundo o beneplácito de Deus.* (Brandão, 1993 [1579]: 264)

A repetição «nem entende, nem quer nem deseja, nem se alembra» não é inocente nem tem em vista um efeito retórico. Aponta para as três potências superiores tradicionais: intelecto/entendimento, vontade e memória, respetivamente. Só depois desta suspensão total jorra Deus no contemplativo um conjunto de efeitos extraordinários. O sacrifício de Isaac serve-lhe de modelo bíblico para este desamparo prévio aos excessos. Como apontado atrás, Brandão enumera quatro «excessos gloriosos»

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 531 13/04/26 15:27

dos bem exercitados na contemplação, que poderiam ser multiplicados por dois, ou vistos a partir de dois prismas, por assim dizer: no prisma do entendimento, excessos de lume, de conhecimento; no prisma da vontade, excessos de fervor, de devoção. Do primeiro, a bebedice espiritual, afirma ser uma exteriorização «que se mostra ao de fora» de uma grande abastança e fartura, um ímpeto incontrolável de manifestar o que tem em si:

> *Mostra com sinais sensíveis aquele veementíssimo ardor em que se vê metido, o qual, sofrendo com sumo gosto e deleitação, quasi como impaciente de si mesmo se despe e rompe com grande ímpeto e manifesta a todos o que tem em si e o fogo que o queima.* (Brandão, 1993 [1579]: 271)

É um estado particular de distribuição de dons, de temeridade face ao perigo e insensibilidade perante a dor, equivalente ao da mártir Santa Crispina que se alegrara perante a tortura e a condenação à morte.

Do segundo, o salto da alma, descreve-o deste modo:

> *Este se recebe quando a mente espiritual, posta nesta alta solidão, de tal maneira é tomada que é vista sair de si sobre si e firmar o olho da contemplação (como diz Ricardo [de São Vítor]) naquela increada natureza de todos criador e nas mais cousas que acerca dela estão.* (Brandão, 1993 [1579]: 275)

Procura sistematizar vários tipos de saltos, embora apenas os enumere sem os desenvolver. Estes saltos podem ser pensamentos infundidos (da potência cogitativa); imagens (sonhos, visões, etc., da potência meditativa); visões da Jerusalém celeste, ou seja, da vida eterna (da potência contemplativa); profecias (da «profetativa»); e êxtases, isto é, saídas para fora de si semelhantes às descritas por São Paulo na passagem que acima referi.

Quanto ao riso da alma, o terceiro excesso glorioso que procura descrever, Hilarião começa por estabelecer uma breve teoria do riso a partir de um «varão docto» que não identifica e do livro I da *Retórica* de Aristóteles. Sob o seu aspeto visível, exterior, apresenta-se como «um júbilo por sinais mudos» (Brandão, 1993 [1579]: 282), uma expressão facial graciosa equivalente ao riso corporal, por ser, como ele, precedida pela consecução de um bem e pela novidade do que está a ser apresentado às potências (no caso do riso natural, à imaginação, no caso do espiritual, às potências superiores – entendimento, memória e vontade).

O último excesso, com o qual termina o livro, corolário da experiência contemplativa, assumindo o papel da visão beatífica, é o sono espiritual da alma, ou também paz da alma, um estado de quietação, de ausência total de perturbações. Indica nele «quatro maneiras», ou quatro estágios, por assim dizer, dos quais o último é o da contemplação, o cume da experiência mística. Os três anteriores, por ordem, são o sono da obediência (Deus adormece o contemplativo), o da presciência (Deus concede no sono do contemplativo a graça de prever eventos futuros) e o da devoção (o sono da escada de Jacob [*Génesis*, 28, 12-17], onde o contemplativo tem vislumbres de Deus e do além):

> *Com o primeiro sono é represa e atada a sensualidade nossa, pera que não prevaleça contra a razão. No segundo é castigada, pera que não se alevante e oponha contra a parte mais alta da mente. No terceiro é deitada fora. Porém, no último sono, que é o de que*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 532 13/04/26 15:27

> *aqui falamos, é de todo alongada como nem vista nem ouvida, de maneira que é feito um sono suavíssimo de grande paz em que é posta e segura a alma…*
> (Brandão, 1993 [1579]: 286)

O grande efeito, o resultado final da vida contemplativa é este sono de paz, a suspensão total de todas as operações naturais, novamente descrita paradoxalmente: «Dormindo, espertam; tomados de sono vigiam. Não vendo, vêem, e sempre alumiados per Deus e em Deus.» (Brandão, 1993 [1579]: 291). No limiar do indescritível, Brandão faz o que pode… Seja como for, a sua verbosidade nos capítulos finais é um tanto repetitiva, encomiástica, e deixa um pouco a desejar do ponto de vista da possível sistematicidade, ainda que o seu objetivo não seja escrever um tratado, mas indicar um percurso ao «cavaleiro espiritual». Ainda assim, providencia ao leitor um manancial de descrições aproximativas da experiência mística e dos movimentos das potências anímicas nela, o que não é pouco.

O que em Brandão está esparso, condensado, por vezes, misturado num mesmo estado, em Diogo Monteiro está discriminado, distribuído por seis rubricas, embora, na verdade, a maioria dos efeitos da contemplação se impliquem e intersetem, sobretudo o fervor, o langor e a liquefação, sendo que há uma separação clara entre o êxtase e o rapto, como veremos.

Começa pelo êxtase, descrito genericamente como «elevação & excesso sobrenatural, com que a alma se poem fora de seu estado ordinario, & de tal maneira se aplica a hũa operação, que por força della desempara as outras» (Monteiro, 1630: 581r). Por definição, haverá vários tipos de êxtase, conforme a operação a que a alma se aplique: do entendimento, da vontade e dos sentidos. Ao mesmo tempo, trata-se de negar a possibilidade de uma suspensão total de todas as potências, ou seja, é negar o silêncio espiritual, ou o sono espiritual:

> *Nem pretendemos nesta divisão & definição seguir a opinião d'alguns contemplativos, que querem aja tal género de extase, que levantada a alma em altissima contemplação, com tudo nem entendimento, nem vontade obre, mas estejão em hum como silencio, & sono espiritual, ouvindo a Deos sem falar, aprendendo de Deos sem obrar. O que sem duvida he impossivel, pois a contemplação & oração he voo da alma ao Ceo que se não pode fazer, nem entender, sem movimento das potencias vitaes, & operação da propria alma.* (Monteiro, 1630: 581v)

Também polemiza contra Boaventura e todos aqueles que advogam que pode haver um êxtase da vontade com suspensão do entendimento, dado que nenhum objeto move a vontade, o apetite racional, a não ser que este lhe seja mostrado pelo entendimento. «Nenhuma cousa pode ser querida, sem primeiro ser conhecida» (Monteiro, 1630: 581v). Contudo, a sua definição geral de êxtase dizia que a alma se concentrava exclusivamente numa potência. Vejamos, por conseguinte, como desenvolve os três tipos de êxtase que enumera.

Dada a capacidade operativa limitada do entendimento, este não pode, nas suas palavras, distribuir o «cabedal de atenção» por tantos objetos quantos queira, e se atenta num com «mor cabedal», necessariamente lhe sobra menos capacidade para atentar noutros: «quanto mais suspenso o tem hũa materia, tanto mais esquecido fica de outra». Em oração, a limitação do entendimento também diz respeito ao objeto entendido, que é Deus. O entendimento «não tem força, nem cabedal pera se engolfar

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 533 13/04/26 15:27

em tão grande mar» (Monteiro, 1630: 582r). Precisa de auxílio divino para o fazer. Mas mesmo com o auxílio, só um ato veemente e permanente (lembremos as definições de Guigo II, o Cartuxo que utiliza) e uma privação total de todos os demais objetos, «não nacido do esquecimento natural, mas da vehemencia da atenção do mesmo acto» é que se pode atingir o êxtase. O primeiro grau do êxtase do entendimento é apenas isto: ocupar toda, mas mesmo toda, a atenção na contemplação de Deus e em nada mais. Atinge-se um segundo grau de êxtase se o entendimento não só não vagueia em nada que não Deus, «mas também dentro do mesmo Deos, não se reparte em variedade de atributos, so em hum se detem». Há ainda um terceiro grau, mais perfeito, que é quando esse ato de atentar num só atributo é simplíssimo, isto é, «não somente desacorda dos mais atributos, mas ainda d'outras praticas & actos seus próprios» (Monteiro, 1630: 582v). É aqui que entram os oxímoros, inspirados pelas palavras de Pseudo-Tauler. Diz Monteiro que «parece fica em luz sem luz; em conhecimento sem conhecimento; em pratica com silencio; & estando falando com Deos parece não fala; obrando não obra.» (Monteiro, 1630: 582v). O silêncio espiritual, para Diogo Monteiro, é isto, e não uma suspensão total de todas as potências.

Os três graus repetem-se no capítulo dedicado ao êxtase da vontade, dado que a vontade se move relativamente ao objeto que lhe é apresentado pelo entendimento, partindo do princípio que enumerou. Por isso, os atos afetivos da vontade são paralelos aos atos intelectivos do entendimento. Paralelamente aos três êxtases do entendimento, por graus de perfeição, no primeiro grau, a vontade também se pode afeiçoar apenas a Deus, mas «como abelhazinha industriosa por entre a variedade de flores das perfeições divinas» (Monteiro, 1630: 583v), com resoluções de todo o tipo, ardores, alegrias, desejos, choros, resultantes da libertação da afeição à terra, à carne e ao corpo. No segundo grau, tal como o entendimento se detém em apenas um atributo, assim também a vontade não se reparte por vários, embora continue a produzir vários afetos a partir de um só atributo. O êxtase mais perfeito seria, como no entendimento, o mais simples: uma só afeição dirigida a um só atributo.

Não deixa de levantar perplexidade que não explore mais o problema da contradição de termos entre a definição dada de êxtase e o facto de haver um paralelismo entre entendimento e vontade, no sentido em que não é possível, de acordo com as suas palavras, que haja um dos três êxtases da vontade sem que haja o seu equivalente no entendimento (e, suponho, vice-versa). Dado o caráter sistemático da *Arte de orar*, e dado que já tratou, nos primeiros tratados, das potências da alma, vejamos como desenvolve o tema. O ato inteletivo e o ato voluntário andam de mãos dadas, são como a faceta apreensiva e a faceta apetitiva do mesmo movimento anímico, o que nos levaria à longuíssima discussão escolástica acerca do primado da vontade ou do intelecto. Contudo, talvez paradoxalmente, Diogo Monteiro aproxima-se de um modelo em que a vontade tem o primado, na medida em que, apesar de as potências apetitivas seguirem as apreensivas genericamente falando, afirma que a vontade é uma potência «essencialmente livre, porque he senhora de suas acções, que pode fazer, ou deixar de fazer depois de proposto o objecto & advertencia no entendimento», e que a vontade «como raynha move o entendimento» (Monteiro, 1630: 19v). Mais ainda, o entendimento convida, não ordena, mostra, não constrange a vontade. Se assim é, a pergunta a fazer seria esta: perante a apresentação ao entendimento de um vislumbre de Deus e dos seus atributos como objetos de contemplação, o apetite racional, a vontade, poderia não o querer, não produzir afetos e movimentos interiores? Diogo Monteiro não responde diretamente à questão, ao que pude apurar. Mas nos capítulos dedicados ao êxtase do entendimento e da vontade, parece pressupor que não, porque «descansão

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 534 13/04/26 15:27

entre sy com harmonia extatica suavemente estas duas potencias» (Monteiro, 1630: 583v).

O capítulo dedicado ao êxtase dos sentidos também não é muito esclarecedor. Tem a forma de uma pequena exortação à alma, para que se afaste dos sentidos, não é teórico. «Que he isto amado meu estou morto, ou vivo? Morto estou sem duvida da morte, que apartando minha alma de meus sentidos a ajunta com vosco, com nova vida de amor» (Monteiro, 1630: 585r).

A exposição da união é feita através de um diálogo entre um Pai e um Filho, e serve ao autor para declarar que Deus é incomutável, que não existe uma «união de conversão», ou seja, uma deificação da criatura que se une a Deus. O que há na alma unida a Deus é mais como um reflexo de Deus, como se a alma se tivesse tornado num espelho límpido e polido e a luz de Deus se refletisse nele. Ao reflexo, adiciona dezenas e dezenas de metáforas: o mar, o fogo, o pomar, o jardim, etc. O fervor, por sua vez, consiste na aquisição de uma resistência e de uma prontidão extraordinárias. O langor, em contraste com o fervor, mostra como a alma unida fica fervorosa relativamente às coisas do céu e lânguida relativamente às da terra, uma inépcia «pera tudo o que não he Deus» (Monteiro, 1630: 587r). A liquefação é descrita como uma chuva doce, um real banquete, um maná, uma brandura, que faz crescer todo o tipo de bênçãos e virtudes no contemplativo.

Por fim, o capítulo dedicado ao rapto tem particular interesse, porque Diogo Monteiro distingue êxtase e rapto. Vejamos como:

> *De duas maneiras pode acontecer na contemplação sobrenatural de que imos tratando excesso, & elevação d'alma sobre seus sentidos corporaes & o próprio corpo. Primeira, quando se faz suavemente, & por modo natural acomodado à própria natureza & estilo d'obrar das potencias interiores. Segunda, quando a alma por força, & violencia sobrenatural, se acha retirada dos obiectos sensiveis, & levantada a visão, & fruição divina, & solitaria. Destes dous generos de elevação, o primeiro se chama extase de que dissemos. Segundo he rapto de que agora trataremos. Assi he, que extase começa com suavidade & amor, rapto com difficuldade & temor. Na extase sabe a alma como vai sahindo dos sentidos; no rapto não dá fé como se apartou dos sentidos; na extase entra em regiões sabidas, & terras conhecidas; no rapto sem dar fé do modo he mais arrebatada d'outrem, que levada de sy, & por sy a mundos desconhecidos; na extase vai com passos contados; no rapto sem andar se acha no termo. Na extase exercita a propensão & inclinação natural de conhecer & amar a Deos ajudada da graça divina; no rapto sem ajuda de sentidos, com vehemencia de puro spirito experimenta vistas, & afeitos novos alheos da fraqueza natural.* (Monteiro, 1630: 588r-v)

Este exercício de contraste continua com metáforas e termina com exemplos: o rapto foi o que aconteceu a São Paulo, às «Catherinas, Teresas, Franciscos, & de hum Inacio de Loiola fundador da nossa Companhia» (Monteiro, 1630: 588v). Estes raptos são de dois tipos: rapto da alma e rapto do corpo. O rapto da alma leva-a a ver coisas nunca antes vistas e a afogar-se em todo o tipo de afetos, ao passo que o rapto do corpo tem efeitos materiais: «logo faltando os spiritos vitaes, fica frio, & sem movimento natural imóvel (…). Outras vezes o mesmo spirito com a força com que se levanta, & sobe a Deos, o leva, & arrebata comsigo» (Monteiro, 1630: 589r). Neste segundo caso, cabem os relatos, que enumera, de levitações, seja de Enoque, Elias, etc., seja de casos mais recentes:

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 535 13/04/26 15:27

> *E em nossos tempos São Francisco Xavier se achava parado com os olhos fitos sem movimento, já dando a Comunhão levantado nos ares. São Nicolao Factor arrebatado por espaços largos do lugar onde estava a outra parte. E a santa madre Teresa, levada nos ares ao alto do coro onde estava em oração…* (Monteiro, 1630: 589v).

De qualquer modo, este contraste entre êxtase e rapto, dentro da orgânica do tratado da contemplação, leva a uma releitura do que fora dito antes acerca do êxtase. Afinal, no êxtase, são mesmo as potências que se exercitam no direcionamento da atenção, é a alma que se põe fora de si mesma, embora assim o fique pelo objeto que contempla.

Equivalerá esta distinção à da contemplação adquirida e da contemplação infusa de Manuel Bernardes? De facto, esta pluralidade de tipificações que pululam nos vários autores dificulta, até, a comparação possível ou a comensurabilidade de teorias entre eles… É que em Manuel Bernardes também há uma distinção entre êxtase e rapto, mas completamente diferente. Na sua Doutrina III, sobre as potências da alma, divididas em três esferas, ao falar da terceira esfera, que seria a parte superior da alma racional – «ápice do espírito e oculto fundo da alma», onde reside o hábito dos primeiros princípios especulativos (não-contradição, etc.) e práticos (a sindérese), presentes não por raciocínio ou prova, mas por intuição, pelo que não deve ser confundida com o entendimento (e a vontade) da segunda esfera –, afirma ser nela que sucedem os raptos e os êxtases, distinguidos do seguinte modo: «se é excesso da alma na parte intelectual com defeito ou eclipse das operações sensitivas exteriores, chama-se Rapto; se é excesso da alma na parte afetiva com defeito ou suspensão dos sentidos internos e externos, chama-se Êxtasis» (Bernardes, 1953 [1696]: 46-7). Ao mesmo tempo, ambas os excessos coincidem com o rapto tal como é descrito por Monteiro, porque «não é por passos de diligência própria, senão por vocação divina gratuita» (Bernardes, 1953 [1696]: 47).

Porém, não é tanto nesta passagem, mas na Doutrina VIII, que nos devemos concentrar neste capítulo. Tal como vimos em Diogo Monteiro, Bernardes também condena a ideia da cessação dos atos, por ser inútil e impossível:

> *E a Oração totalmente sem actos, ou intelectivos, ou volitivos, ou imaginários, ou do apetite sensitivo, não tem a essência de Oração; pois esta consiste em se elevar o espírito a Deus; e este elevar-se não se faz senão por actos, que são os pés, ou as asas do mesmo espírito; pés se anda todavia por discursos; asas, se voa já na contemplação. E o cessar totalmente destes actos, não só é inútil, mas impossível; porque os Filósofos e os Teólogos assentam em que não pode o homem vigiando, suspender todo o acto de entendimento; e ainda é questão assaz renhida, se se pode dar na vontade pura omissão, isto é, cessar de todos os seus actos, ainda por breve tempo.* (Bernardes, 1953 [1696]: 205)

Prossegue dizendo que nem sequer na contemplação infusa isso acontece, quanto mais na adquirida. A sua preocupação é distinguir a sua teoria da contemplação dos erros dos "Iluminados", identificados com uma seita descoberta em Sevilha em 1623 (não se confunda, portanto, com os *alumbrados* condenados em 1525), a qual faz equivaler, em termos de heresia, aos ensinamentos do seu contemporâneo condenado, Miguel de Molinos. Um dos pontos da demarcação entre teorias é mostrar ao exercitante que «em tudo o que podemos meditar, podemos também contemplar» (Bernardes, 1953 [1696]: 211). O que distingue o estado meditativo do estado

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 536 13/04/26 15:27

contemplativo, e os vários estados contemplativos entre si, não é o objeto meditado ou contemplado, mas o modo de apreensão e afeição relativamente a esse objeto.

Como vimos, a contemplação adquirida, e, dentro dela, a oração de quiete como seu corolário, não se pode dizer que seja propriamente um estado extraordinário ou alterado, por ser resultante de um exercício habitual, desde que bem feito, da oração mental, embora vivido com estranheza pelo exercitante devido ao facto de a alma não estar habituada a lidar com a simples presença. Na descrição fenomenológica de um e outro estado, à falta de melhor expressão, qual é exatamente a diferença entre a oração de quiete da contemplação adquirida e a contemplação infusa? Retirando as diferenças de circunstância já enumeradas no primeiro capítulo, há pouco mais a dizer: a infusa infunde dons espirituais, a alma «entende, mas não sabe como entende», adquire o dom da sabedoria, que é um amor perfeito dos objetos contemplados, não é capaz de refletir sobre as operações pelas quais passou, fica ofuscada.

Este texto é uma pequena amostra do tipo de discussão que havia em torno do exercício da atenção nos estados meditativos e contemplativos em tratados de oração portugueses. Trata-se mesmo de uma pequena amostra de um acervo gigante, que urge reativar.

Termino como terminei a introdução, com uma passagem de Simone Weil, do capítulo *Desejar sem objecto*, que, pretende-se, comunica com tudo o que tem sido dito até aqui:

> *A purificação é a separação do bem e da cobiça. (…)*
>
> *Não é preciso procurar o vazio, pois tal seria seduzir Deus contando com o pão sobrenatural para o satisfazer.*
>
> *Não é preciso, tão pouco, fugir dele.*
>
> *O vazio é a plenitude suprema, mas o homem não tem o direito de o saber. A prova está em que até Cristo o ignorou completamente, por um momento. Uma parte de mim deverá sabê-lo, mas as outras não, porque se elas soubessem à sua maneira baixa, não haveria mais vazio.* (Weil, 2004 [1946]: 27-28)

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 537 13/04/26 15:27

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 538 13/04/26 15:27

Bibliografia

Abel Canavarro, «O Padre Diogo Monteiro, a sua *Arte de Orar* e os *Exercícios* de Santo Inácio de Loiola», in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII, 26-29 Maio, 2004. Espiritualidade e cultura: actas*, Instituto de Cultura Portuguesa – Centro Inter-universitário de História da Espiritualidade, Porto 2004, pp. 31-65.

Abel Canavarro, *O P. Diogo Monteiro (1561-1634) e a sua "arte de orar"*, Editorial Apostolado da Oração, Braga 1992.

Agostinho de Hipona (=Santo Agostinho), *Trindade – De trinitate*, coord. Arnaldo do Espírito Santo, Paulinas, Prior Velho 2007.

Bernardino de Laredo, *Subida de Monte Sión*, in Bernabé de Palma – Bernardino de Laredo, *Via spiritus. Subida del Monte Sión*, ed. Teodoro H. Martín, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1998.

Diogo Monteiro, *Arte de orar*, Diogo Gomes Loureiro, Coimbra 1630.

Ebion de Lima, *O Padre Manuel Bernardes. Sua vida, obra e doutrina espiritual*, Moraes Editores, Lisboa – Rio de Janeiro 1969.

Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, ed. Saturnino López Santidrián, 3ª reimp., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2017.

Guigues II, le Chartreux, *Lettre sur la vie contemplative (L'Échelle des Moines). Douze méditations*, ed. Edmund Colledge – James Walsh, Les éditions du cerf, Paris 1970.

Hilarião Brandão, *Voz do amado*, ed. Maria de Lurdes Correia Fernandes, Presença, Lisboa 1993.

Inácio de Loiola, *Exercícios espirituais*, trad. Vital Cordeiro Dias Pereira, 4ª ed., Livraria Apostolado da Imprensa, Braga 2012.

José Adriano de Freitas Carvalho (org.), *Bibliografia cronológica da literatura de espiritualidade em Portugal – 1501-1700*, Instituto de Cultura Portuguesa, Porto 1988.

José Sebastião da Silva Dias, *Correntes de sentimento religioso em Portugal (sécs. XVI-XVIII)*, 2 vols., Instituto de Estudos Filosóficos, Coimbra 1960.

Lorenzo Brancati, *Opuscula octo de oratione christiana…*, Typis Ioannis Baptistae Tramontini, Veneza 1687.

Luis de Granada, *Libro de la oración*, ed. Fr. Justo Cuervo, Madrid 1906.

Manuel Bernardes, *Luz e calor*, 2 vols., Lello & Irmão, Porto 1953.

Maria de Lourdes Belchior – José Adriano de Carvalho – Fernando Cristóvão (org.), *Antologia de Espirituais Portugueses*, IN-CM, Lisboa 1994.

Massimo Bergonzini, *Ascética, mística e retórica na obra do Padre Manuel Bernardes*, 2 vols., tese de doutoramento, FLUP, Porto 2011.

Miguel de Molinos, *Guia espiritual. Breve tratado da comunhão quotidiana…*, ed. Pedro Vilas Boas Tavares, CITCEM, Porto 2017.

Pedro Vilas Boas Tavares, «Portugal e a condenação de Miguel de Molinos: impacto e primeiras reacções», in *Via spiritus* 1 (1994) 157-183.

Pedro Vilas Boas Tavares, *Beatas, inquisidores e teólogos. Reacção portuguesa a Miguel de Molinos*, CIUHE, Porto 2005.

Ricardo de São Vítor (=Ricardus a Sancto Victore), *De gratia contemplationis, seu Benjamin Maior*, in PL 196, Paris 1855.

Robert Ricard, *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris 1970.

Simone Weil, *A gravidade e a graça*, trad. Dóris Graça Dias, Relógio d'Água, Lisboa 2004.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 539 13/04/26 15:27

A ingenuidade acorda o

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 540 13/04/26 15:27

Nuno Matos Duarte

A condição assimétrica

1. Back-to-basics

Embora o espírito do meu tempo não me desperte particular interesse, tudo ele absorve e aplaina — é difícil escapar a tempos tão impositivos e que a todo o tempo me relembram que estão aí em força para evitar que deles haja desvio. A contragosto os analiso, mas faço-o porque o que sou o posso dizer, no fundo, apenas por comparação, reportando a acção das ocorrências decisivas para a minha vida. Quando, na hipótese de haver eternidade, o tempo aprazado de uma geração é reconhecido, ou como mero ponto na totalidade crescente do tempo da humanidade, ou como finíssima faixa que tende para o infinitamente estreito, essa consciência nunca se ausenta da estrutura do pensar, nem da moldura que enquadra as pulsões para, com propriedade, algo poder ser dito acerca dos rudimentos da justiça e da verdade. Essa consciência está lá, mesmo que latente, considere-se cíclica a história (como no caso da imagem do ponto), ou linear (como no caso da imagem da faixa) e negar ou esquecer estas acepções não parece ser uma opção aceitável. No entanto, se hoje disser *carpe diem* pareço apenas dizer algo que ressoa na soberba do comércio e do negócio, algo que é, a essa luz, um problema de produto e de consumo, em vez de ser o que devia: um conjunto de actos vitais provindos do pensamento e da experiência de viver sob aquela consciência. A abordagem aos temas fundamentais não deve prescindir da frescura da ingenuidade. génio. Mas como pode a ingenuidade esquivar-se à dicotomia de vacilar entre ser vantagem ou desvantagem e estabelecer-se sadiamente como imperativo fuvncional quando comércio e negócio representam às claras a absoluta opressão? A questão *porque cai a maçã?* tem de ser feita com incontestável simplicidade; a frase *O mundo é tudo o que é o caso* tem de ser afirmada como aparição de inabalável coragem, tem de ser contundente e não apresentar vestígios de hesitação. Na insignificância do ponto, ou da faixa, que define o presente, tudo existe. E tudo existirá, ou existiu, no tempo que existirá ou no tempo que já não existe. Tudo é por demais excessivo e, comparativamente, o excesso em mim é bem pouco. Ocupo uma ínfima porção de espaço no espaço infinito: *o longínquo é o que absolutamente abunda*. Desta abundância quase total concluo não ser suficiente para que a incapacidade para abarcar o todo, através do pensamento, legitime a afirmação *Natureza é perfeição*. A existência de uma ligação entre as proposições *o longínquo é o que absolutamente abunda* e *Natureza é perfeição* diz muito acerca do ser de uma relação com o mundo — na evidência de que é a incompreensão da sua dimensão própria em função da vastidão da Natureza que impele a interpretá-la como perfeita. Mas o facto é que a perfeição se alinha a um ponto de vista e, como tal, afasta-se em absoluto do absolutamente vasto. Deste afastamento de absolutos há uma conclusão que se pode extrair: vastidão não é perfeição. A vastidão apenas evidencia a proporcional dimensão do desconhecimento; e este, ao minimizar aquele que tem a inequívoca capacidade de conhecer, mergulhando-o, assim, na imperfeição a que a impossibilidade de tudo abarcar o obriga, eleva-o na humildade que o ilude de que tanto o acessível, como o que está para lá do seu limiar, isto é, o inacessível, possuem a mesma condição

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 541 13/04/26 15:27

de existência e que são um equivalente da ideia de perfeição — tudo é perfeito porque tudo é tudo. Mas esta ideia é uma elaboração abstracta na qual a linguagem tenta acomodar, sem desvios, uma leitura do concreto para que dele seja possível extrair aferições de perfeição e, até, de verdade. Uma ânsia de perfeição assombra o imperfeito, assombra o que existe. Em todo o caso, mesmo que se considerasse que o acessível é perfeito, a verdade da proposição *Natureza é perfeição* seria sempre, objectivamente, impossível de verificar, precisamente devido à verdade da proposição *o longínquo é o que absolutamente abunda*. Se, no entanto, é esta a induzir à crença na verdade da outra, é porque nos processos do pensar há uma interligação bastante sólida entre o que não se conhece e a fé. O que não deixa, em certa medida, de ser uma anomalia. No fluxo de tudo o que empresta sentido às coisas do mundo, algo fantasmático é colocado no lugar mental vazio onde um objecto por conhecer deveria estar. Esse fantasma autonomiza-se e muito não tarda até adquirir o estatuto de ente — ente de razão, apesar de ser especulativo. Só assim se explica que na consideração de que o tudo, por ser tudo, é o uno da Natureza perfeita, esta o possa ser, apesar de abarcar uma miríade de coisas imperfeitas, de seres imperfeitos em mutação.

2. Zoom out, zoom in

Imaginar, ou ver, os resíduos da visão do longínquo que tende para o absoluto, ou melhor, para o interminável desconhecido, não muda uma linha ao capítulo anterior. A visão daquilo que consta da fotografia de infravermelhos que constitui o mais detalhado registo do Universo distante não muda uma linha ao capítulo anterior. Nesse grão de areia, fixado entre o polegar e o indicador, visto à distância de um braço esticado podem ser observadas mais de uma dezena de milhar de galáxias. A novidade desta visão reaviva a ideia de se estar perante algo perfeito, mas o que efectivamente ali se vê é um vago esboço do todo ao qual todo o detalhe falta. Assim poderia ser também quando olho para o fundo de mim mesmo. Da perfeição só a produção (e concepção) humana pode aproximar-se, porque é só humano o conceito que a palavra perfeição reproduz e porque o homem tem a possibilidade de medir o alcance das suas acções e pensamentos em sua função. Só o criado pode ser perfeito precisamente porque as suas semelhanças e dissemelhanças a um propósito podem ser analisadas e, mesmo, em certas condições, ser mensuradas. No mensurável há aferição de resultados, há a possibilidade de obter certezas abstractas. A Natureza só será perfeita no caso em que se admitir ter sido criada. Que a Natureza é tudo o que existe, é apenas a definição de um critério para validar o seu conceito: é a regra da palavra. Este critério não deve ser ilusão do algo-mais-da-perfeição, este critério apenas confere a possibilidade de haver um absoluto no qual, não no seu todo visto de uma assentada, mas no foco colocado em qualquer dos seus fragmentos isolados, ou em conjuntos parciais, é constatável. Contendo tudo, este absoluto também contém os seres humanos, ou seja, contém estas particulares colecções de átomos (entre si semelhantes) que possuem a capacidade de se reproduzir e também a de pensar sobre si mesmas e sobre o que individualmente e como membros de um grupo alcançam e o que deduzem que, de todo, não alcançarão. Se, mesmo que ocultados, estas particulares colecções de átomos têm vivos estes axiomas dentro de si, e se querem por conveniência, conforto, vício, herança ou tradição e prévia concepção de justiça e de verdade seus, abraçar falsidades que se lhes opõem, tratam de conceber as mais rebuscadas e complexas justificações, chamando-lhes, por vezes, de sentimentos ou sensações, para afirmar um "modo de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 542 13/04/26 15:27

ser". Este "modo de ser" responde a uma linha (ou a uma trama) de argumentação que, no final de contas, é, sem validade, uma qualquer e nenhuma. É sabido: a correspondência gramatical não é correspondência do sentido próprio da gramática com o sentido do mundo a que ela reporta. Essa exactidão é impossível em algo tão maleável como a linguagem e, como tal, a correspondência gramatical, quando exacta, é auto-referente. Quando, por exemplo (e abrindo desde já o próximo capítulo), Derrida afirma «A minha morte é estruturalmente necessária ao pronunciar do *Eu*"» (Derrida, 1996: 114), temos de ter bem claro que o é apenas metaforicamente e que não devemos entusiasmarmo-nos até ao despropósito com o *punctum* (no sentido Barthesiano) do efeito linguístico. Porquanto a afirmação "estou vivo" pode ser verdade; já a afirmação (literalmente entendida) "estou morto" não pode ser verdade *hic et nunc*.

3. Corpos assimétricos, entre a mitologia e o comércio

Pronunciar o *Eu*, prospectando a minha morte, é olhar para mim, trespassando-me, mergulhando dentro, como se olhasse um eu-como-um-outro. Na concepção dessa visão, ou melhor, para essa visão ser possível, tem de ser estabelecida relação, têm de existir elementos comparáveis e focos de atracção em dois seres nem que, para tal, o segundo seja uma ficção em torno de algumas características do primeiro e de algo que dele não faz parte. Se de uma relação entre dois seres dizemos ser assimétrica, é porque a essa relação subjaz um desejo de simetria, desejo esse que, na realidade, não advém simétrico. Na relação, na convergência e na divergência de características e elementos da composição de dois seres em unidade funcional, a realidade estabelece-se efectivamente na assimetria. O simétrico é a bitola mal afinada do desejo que procura influenciar o olhar numa determinada direcção — a direcção é a do amor. Esse olhar, mesmo que nada seja representado na exterioridade do sujeito que olha, é o retrato. Ou o auto-retrato, caso o sujeito olhe para si próprio. O auto-retrato, em princípio, será mais profundo que o retrato porque, no seu caso, em quem retrata há mais saber sobre o sujeito retratado, um saber que vem de dentro e que é sobre o dentro e de como esse dentro se faz dentro também na afetação pelo fora. A quantidade de tempo que o sujeito dedica ao objecto do seu olhar, no caso do auto-retrato, tende a ser absoluto dentro da sua própria finitude, embora a relação consigo próprio não difira da relação com o outro quanto à natureza da bitola da simetria. Só que há uma diferença muito significativa: no caso do auto-retrato a bitola está muito mais afinada (talvez até demais), uma vez que possui dados que são, não só mais em quantidade, mas que são também mais fidedignos. Tudo tende a ser mais complexo no desejo de bem saber ver-se, mas também, paradoxalmente, no desejo de manipular o como quer ser visto, pelos outros, mas também por si mesmo.

A tirania da normalidade resultante da comercialização de todos os aspectos da vida, inclusive os do foro íntimo, tudo nivela e, nesse movimento, eleva o banal, glorificando-o ciente de que o seu auge não pode deixar de ser efémero (não representando em nenhum momento verdadeira ameaça transgressora) e rebaixa o excepcional, seja por via do apoucamento, seja, mais eficazmente, impondo um clima de indiferença em seu torno. Neste contexto, já devidamente domada, a ameaça transgressora do excepcional é forçada a entrar na dança do negócio. Assim os mitos sob a pena dos escritores, o pincel dos pintores e a escrita musical dos compositores que os colam às suas obras — a excepcionalidade transgressora dos mitos que acompanharam a história da arte, da literatura e do pensamento ocidentais é assim transformada

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 543 13/04/26 15:27

em combustível para contra-fogo, sob a forma de interpretações e re-interpretações, joguetes, verborreia… enfim, fogos-fátuos logo legitimados pela presença forjada do peso da tradição. O uso abusivo da mitologia, sobretudo da grega, nas obras de arte concebidas nos tempos correntes cumpre instantaneamente a função de selo que valida o produto cultural, indica que este está pronto a consumir uma vez que se apresenta revestido no papel de celofane da sofisticação intelectual. Mas também é verdade, como em tudo na vida, que há notáveis excepções, excepções de génio, que nos arrebatam, desmancham as nossas convicções e atiçam paixões irreprimíveis.

Sob a falácia da eficácia, a imagem vai sucessivamente perdendo complexidade e empobrecendo — na fotografia isto é por demais evidente, mas nem a própria pintura ou as artes performativas e de palco parecem escapar a esta tendência. A imagem desfalece sob olhares entediados e, assim, opta pela auto-mutilação, fragiliza-se, simplifica-se para, dentro de uma qualquer normalização, gritar *estou aqui* — activando um reconhecimento imediato, abre uma porta que, de outra forma, talvez se mantivesse fechada. No estado actual das coisas, embora a maioria dos artistas exija o estatuto, os benefícios e os privilégios de que o elitismo intelectual e espiritual são merecedores, a verdade é que não possui, quer a dimensão, quer a relevância, intelectual e espiritual que justifique a sua exigência. O artista demitiu-se dessas funções e optou pelo comércio da atitude como imagem rasa a consumir. A importância de haver arte e da insistência na preservação da sua força vital é devida a que, como nenhuma outra actividade humana, ela concretiza a simultaneidade entre objectividade e subjectividade, entre verdade e mentira, entre vida e morte. O auto-retrato é uma modalidade radical destes binómios. Importa que todo o artista sinta o impulso de mergulhar no atoleiro desta radicalidade. O auto-retrato é uma visão sobre o *Eu*, mas não é menos uma visão do Universo tal como quem se auto-retrata o vê, ou como lhe é dado a ver. O melancólico olha para dentro de si e o desenho do seu auto-retrato parece à partida uma impossibilidade neste ambiente nefasto onde a imagem de si já não pode abismar-se no *começo do terrível*[1] e onde, por solucionar, aparenta sempre ser espelho onde vive um seu reflexo adocicado, como se, à partida, estivesse condenada ao destino daquela arte que, ante a facilidade imaterial da reprodução, a rejeita, refugiando-se nas habilidades de uma materialidade inusitada, mas amiúde sem substância. A arte tem o dever de continuar a ser a negação da asserção "ninguém é insubstituível". O indivíduo que cultiva a sua individualidade e que pensa profundamente no tema da sua existência é, visto de fora, como um rebelde. Ainda mais o é se transforma cultivo e eventual colheita em obras de arte. A pura interioridade é uma forma de exílio, e para cada indivíduo cujo comportamento recusa as lógicas económicas do comércio e do negócio está reservada uma específica forma de exclusão. Voluntaria ou involuntariamente esse indivíduo torna-se um cínico. Na posição de excluído dos cartéis do pensamento, o cinismo do pensador irredutível é, não só, inevitável, como não é negatividade. Mas tudo o que o excluído afirma com propriedade é automaticamente embrulhado no papel de jornal das consciências pesadas. Pouco lhe resta e vive assim radicalmente isolado na sua interioridade, no seu atoleiro. «Quem já não tem nenhuma pátria encontra no escrever a sua habitação» (Adorno, 2017: 88).

4. Estruturar o vago, ouropeI (e de pé atrás)

Aquele para quem a melancolia foi desde cedo impulso de sofisticação intelectual, já quando mais consciente do seu tempo e do seu lugar, dá por si a analisar

1. *Schrecklichen Anfang*: expressão constante do 5.º verso da primeira das Elegias de Duíno (Rilke, 2020: 45).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 544 13/04/26 15:27

a sensação de divergência entre a estrutura do mundo, como esta se lhe apresentou, e aquela que supunha dele dever ser estrutura, isto é, a que lhe apresentaram como herança e legado. Tão-pouco a experiência de viver cada momento cumpre com a expectativa suscitada na estrutura que observa e na estrutura que lhe foi apresentada. Compreende então ser essa uma das fontes do seu estado melancólico. Mas a pureza da relação do ser humano com o meio-ambiente onde originariamente dá por si ou, por outras palavras, da sua relação com o lugar-no-tempo-de–sua-nascença-dado-à-vida-futura, entendida como identificador de unidade existencial (eventualmente perdida), é, contudo, também a comida no prato do provinciano e do nacionalista servida no funil onde também a liberdade afunilou. Quem elabora e prega estes princípios começa por negar a parte reveladora recebida como ferida na herança da tradição e transfere para a parte restante dessa herança a fé — a exaltação da permanência regedora do aqui e agora da origem-de-si impregna-se mais de um desejo de preservação da esperança do que de experiência poética. Mas esta exaltação mais do que estagnação não pode ser. Nesse sentido, este pregador em particular não consegue libertar-se da sua conveniência pessoal, nem da ideia de salvação, que em certa medida negou, mas à qual o seu desespero o manteve agarrado. Em linguajar espalha o pouco que sobra, alargando os seus ocos e nestes teorizando princípios universais para a existência do homem que parecem deslocados da enormidade universal de que são ínfima parte. Assim pensou, sobretudo em si, como se o seu fosse exemplo e condição universal. Ainda que se admita uma originalidade revolucionária no discurso e no léxico, a conveniência pessoal imposta, sem que verdadeiramente tenha sido posta à prova, extravasa os limites da honestidade. O que se manifesta nesses próprios princípios uma vez que, se não optasse pelo extravasamento, dificilmente proporcionaria significantes para além da condição atávica. O melancólico descobre, ou intui, estas falhas, mesmo que não as interiorize com inteireza ou as exprima com clareza. Cedo soube, portanto, observar, ouvir, sentir e pensar, ainda que tudo lhe parecesse só concreto, e não tivesse passado muito tempo até começar a ver, ouvir, sentir e pensar com olhos, ouvidos, nervos e pensamentos desprendidos da concretude, por amar as pessoas e a verdade. Cedo se iniciou na comédia, mas a tragédia não tardou: a herança, o legado recebido, era (e continua a ser), afinal, símbolo de preconceito e de algo também mau que foi obtido. E cedo pensou que os diversos caminhos são as várias faces (visíveis) do possível e que apenas um pode ser construído, trilhado e eventualmente destruído, mesmo que a passada prossiga sobre os seus próprios destroços. Privação e necessidade erguem desde sempre, com extrema lentidão, a complexificação do racional, na medida em que este é formulação para as conter. Em posicionar os primeiros movimentos do intelecto em direcção ao racional se ergue o recinto para delimitar os próprios movimentos do intelecto. Esse recinto acolhe um nome: *mundo*. Assim nomeado se julgou ser este mundo efectivamente o *mundo*. A consciencialização da vida, nesse *mundo* que se julga ser o mundo, é o momento no qual iguais se identificam, iguais a si e iguais entre si, na resposta à sede de confiança que essencialmente na desconfiança se sacia. A identificação do que é visto como classe de coisas, isto é, de porções do mundo em repetição, é aquilo que acaba por conduzir às próprias palavras, na busca de preservação de sentido que representam (e simbolizam), mas também na novidade que anunciam. Foi antes de ter consciência de haver processo histórico, ou sequer filosofia, que logo o melancólico entendeu que, a haver ciência, a mesma se aplicaria apenas à construção do método de análise e não ao que efectivamente ocorre no onde-do-decurso-do-tempo, que uma causa-efeito não é um fluxo, mas a comparação de dois momentos cujo "em-si" é algo ido (isto considerando que existe um "em-si" nas finíssimas fímbrias que separam

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 545 13/04/26 15:27

tempos no tempo). Assim lhe foi possível firmar a importância decisiva da emoção no pensamento. A emoção não é a separação de dois momentos, a emoção é o em-si e o fluxo, e a constância da sua presença é a função primordial que permite a simultaneidade fluída de complexidade, sofisticação e relevância nos processos intelectuais. A vida relevante é a vida que pensa, é a vida pensada. Todo o pensamento que se objectiva no afastamento das emoções tende para a tipificação e consequente cristalização, burocratiza-se, evita o desequilíbrio e, assim, também o fluxo para devir em tautologia e estagnação. Adorno escreveu: «(…) o conhecimento fracassa também onde a sua realização objectivadora permanece sobre o encanto dos desejos (…)» (Adorno, 2017: 126). A crescente objectivação do mundo, como Adorno bem identificou, exacerba o sentido objectivo dos conhecimentos cujo impessoalíssimo paradigma é a totalizante quantificação de toda a acção em face das suas consequências expectáveis, na resposta, no fundo, simples, à predominância e tirania do comércio e dos princípios de dominação que lhe estão subjacentes. O intelectual (e também o artista) sedento de liberdade para as suas pulsões, sedento de verdadeira independência das instituições humanas, sente hoje crescer em si a inequívoca associação desta independência ao pouco que sobrou da palavra exílio — o radical isolamento dentro de si que apaga todos os vestígios de condescendência. Mas será este inevitavelmente um desejo incumprido, e um problema sem solução? Na equação que une os factores de ponderação da quantificação e valorização comercial ao confinamento das acções aos recintos do expectável que seja, por essa via, garantia de lucro objectivado, o percurso da verdade obriga o melancólico à via do desejo deste exílio rarefeito— é que não há escolha, a alternativa ao exílio é o colaboracionismo, é a mentira. E podemos abraçá-la, para ser possível respirar. Adorno escreveu ainda: «(…) A liberdade não consiste em escolher entre branco e preto, mas em escapar a toda a alternativa pré-estabelecida (…)» (Adorno, 2017: 136). Que o que sobrou da palavra *exílio* não é alternativa pré-estabelecida é aquilo de que estou a tentar falar. Mas o exílio, não importa se voluntário ou involuntário, é a condição s*ine qua non* do intelectual.

No intelecto do melancólico persiste a dúvida sobre se há substância naquilo que a palavra *verdade* traduz. A coisa que a si mesma corresponde não ultrapassa a auto-referência, assim, a tautologia. Algo se ocultaria de si mesmo (para ser invisível aos olhos humanos) para que interpretasse em falsidade esse em-si. Chegar à verdade seria, assim, alcançar a anulação desta discrepância, o que equivale a dizer que a verdade seria a resolução do problema daquele que não pode (ou não consegue) ver um ente em sua essência. Se aceitasse o que Heidegger escreveu na sua carta a Jean Beaufret, ou seja, que «(…) o homem, antes de falar, deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser (…)» para assim ser «(…) devolvida à palavra o valor da sua essência (…)» e ser «(…) agraciado com a devolução da casa para habitar na verdade do ser (…)» (Heidegger, 1985: 40), teria de aceitar também a assunção de que haverá uma mensagem subjacente à essência do ser, uma mensagem à espera de ser escutada. É, contudo, de admitir a alta probabilidade de o homem totalmente alerta e atentamente à escuta nada ter para ouvir devido, simplesmente, a nada existir para ser ouvido. Ou, dito de outra forma: filosofar como se os objectos tivessem dinâmicas de comunicação é fechar os olhos à altíssima probabilidade de o que existe apenas existir como existe, de o inacessível das coisas não ser mais do que uma efectiva incapacidade para aceder, apesar de a existência ser aquilo que é. Assim lança o melancólico a hipótese bem plausível de a essência do homem ser uma falácia, porque bem plausível é a circunstancialidade da sua origem e porque do continuum evolutivo do circunstancial fixidez alguma poder resultar — por conseguinte, não haver qualquer verdade como propósito. A

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 546 13/04/26 15:27

escala temporal da existência humana e a sua própria fragilidade e mutabilidade assim o parecem indicar (podemos, até, dizê-lo, de forma bem próxima do inequívoco). Bem plausível é também o facto de a literatura, filosófica ou não, herdeira da tradição em Heidegger iniciada ser mais uma saudade de Deus do que um regresso da poesia ao fluxo da filosofia, como mais tarde a enigmática frase do próprio Heidegger *nur noch ein Gott kann uns retten*[2] (*apenas um deus nos pode salvar*) pareceu indicar.

A fantasia de si em olhar para si é factual. Contudo, as palavras que aqui redijo não pretendem fazer uma apologia do pragmatismo (longe disso) mas antes realçar o dever de, ao olhar para dentro de mim, admitir a extrema dificuldade em contornar a influência dos eixos de todo o apriorismo que se radica na herança de sistemas de crença e que isso é decisivo para todo o modo de pensar. Todtnauberg e Sils Maria são lugares onde a auto-biografia e o auto-retrato se universalizaram, mas também são, em certo sentido, Capelas de Aparição. Toda a poesia lida com a estruturação do vago, toda a poesia é filosófica. A filosofia, por vezes, é poética. E a literatura (filosófica) francesa (e seus pálidos sucedâneos portugueses) depois de Heidegger, talvez deva ser observada como imagem do ouropel, como «(…) meio- // -pisadas veredas feitas de paus // na alta lagoa pantanosa, // muitas // coisas húmidas (…)» (Celan, 2022: 549).

2. Palavras proferidas por Heidegger numa entrevista concedida ao semanário Der Spiegel em 1976.

Bibliografia

Jacques Derrida, *A voz e o Fenómeno*, trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito, Edições 70, Lisboa 1996.

Martin Heidegger, *Carta sobre o Humanismo*, trad. revista Pinharanda Gomes sobre versão de Arnaldo Stein, Guimarães Editores, Lisboa 1985.

Paul Celan, «*Todtnauberg*», in *Paul Celan, Os Poemas*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Assírio & Alvim, Lisboa 2022.

Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duíno*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Assírio & Alvim, Lisboa 2020.
Theodor W. Adorno, Minima Moralia, trad. Artur Morão, Edições 70, Lisboa 2017.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 547 13/04/26 15:27

Respiração, associação, contradição,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 548 13/04/26 15:27

Nuno Meireles

Dançando debaixo do arame farpado. Seguir. Perder-se.

Aquecimento

Pensar esta peça foi encontrar os modos de pensar esta peça. O meu texto será, de certo modo, uma série de movimentos de resposta, como quem segue, imita, aprende a coreografia de fora para dentro. Terei movimentos muito semelhantes. Fragmentos. Ações completas, quedas, contorções, memórias, associações bem delineadas, paragens súbitas em desequilíbrio. Será autobiográfico e impessoal. Com respiração audível. Talvez seja como um *étude*. Um *étude* é um método. E o corpo está só no mundo, afinal.
(Comecemos. As mãos ondulam. O corpo escreve fala respira. Sustém. Respira sonoramente. Sorriso)

Música. Começo

Revejo palavras-chave.
duração, organização (como texto surrealista) e consciência. Preciso de dar um salto para trás, como em *Fuga*, com precisão e emoção, mas serenamente. Dou o salto para trás dos versos

They´ve sentence me to twenty years of boredom
for trying to change the system from within
Era Leonard Cohen em *First we´ll take Manhattan*[1].
(Salto em corrida. Saltamos)

1. Os versos seguintes desta canção serão o contraponto: *Now I´m coming to reward them/ First we´ll that Manhattan, then we´ll take Berlin*. Cohen é exímio.

Passado manifesto

Estamos agora no passado como se fossem os vinte anos a que se refere Leonard Cohen. Preciso de me referir à primeira peça de Nuisis Zobop, também um solo/ monólogo. Em *Fuga* há gestos que se repetem, que se repetiram centenas de vezes até à apresentação. Percebe-se isso. Repito eu um texto. Repito o que escrevi então. Essas palavras podem recordar o que foi *Abbadon*. Podem também descrever a peça *Fuga*.

Estamos em guerra. A verdade é que estamos em guerra. Estamos em guerra com o simples facto de serem não os vencedores, mas sim os burgueses que escrevem a história do nosso tempo. Ou antes, que se inscrevem na história, como se fosse por

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 549 13/04/26 15:27

pacotes ou acções ou comparticipações.

Estamos em guerra com a burguesia. Estamos em guerra com a falta de mérito, estamos em guerra com a falácia, com o embuste, com a ignorância encapotada de cultura. Estamos em guerra com o grande choque entre o que se diz e o que se faz; estamos em guerra com quem tem dinheiro, e estamos em guerra com quem se lamuria de não o ter; estamos em guerra com todo o *baby boom* de criadores auto-fecundados em geração espontânea, para quem a arte começou agora e com eles; estamos em guerra com *o meu estilo*, o *este vai ser um projecto transversal*, os *pluris* isto e *pluris* aquilo; estamos em guerra com carradas de gente que até mete impressão.

Estamos em guerra e isto não é brincadeira. Estamos em guerra e, como estamos em guerra, a única coisa que podemos fazer é servir-nos ou de uma grande raiva ou de um grande amor. Ou de um ou de outro. Às vezes dos dois. Muito raramente dos dois.

Estamos em guerra e *Abbadon* é uma peça que está num dos lados das trincheiras. Está no lado em que ninguém quer estar. Não está nas folhas de serviço ou de pagamento de lado nenhum, não está senão na trincheira onde mora a tenacidade. Está com a guerrilha. Isto se *Abbadon* não for, afinal, a própria guerrilha. Algures, escondidos dos olhares das gentes, sem desistir nunca.

Conta-se que os guerrilheiros vietnamitas, nos ataques a alvos americanos, para passar por arame farpado não usavam camisa pois isso os prenderia, atrasaria. Preferiam ferir a carne. *Abbadon* está neste plano. Prefere ferir a própria carne para chegar aonde quer.

Esta peça, por ser tudo o que não se vê hoje em dia, é tudo o que faz a diferença, é uma ponta de lança no terreno pantanoso de ignorância – e às vezes ignomínia – em que estamos. Não há esperança nenhuma que isto melhore, pelo contrário. Mas pode haver fé. E *Abbadon* é um renovar da fé no teatro. Um sólido, forte, rigoroso manifesto de fé, de raiva, de humor, de técnica, de sobrevivência.

Abbadon é uma peça feita por uma actriz só. Mas *Abbadon* não é apenas uma peça feita por uma actriz só: é outra coisa. Porque tem construção em cada momento; porque tem, ao contrário de desleixo, rigor físico; ao contrário de autocomplacência, determinação; ao contrário de *vamos experimentar uma ideia que tou a ter*, exercício pleno das possibilidades do corpo, da voz, da emoção e da imaginação de uma actriz.

Não é uma peça fácil mas há alguma outra peça que seja tão exigente para com o público por o ser consigo mesma?

Enfim, uma peça a sério. Uma peça em que a iconoclastia e a escatologia ombreiam com a autoexigência; em que o esforço não compactua com o masoquismo; em que há justeza de proporções em todos os momentos, tão cruamente apresentados, próximos, chocantes, mas nunca gratuitos. Porque *Abbadon* vende-se muito caro. Enfim uma peça em que o humor e o sarcasmo estão lado a lado de uma construção, de uma verdadeira resposta ao mundo. Finalmente uma franqueza de emoções, ao lado de um enorme mosaico de recordações, invocações e situações fragmentadas de que o texto fala. Enfim uma peça que não fala senão numa torrente de palavras, que é o tema e ao mesmo tempo parte do discurso contínuo que vai acontecendo. Discurso de corpo, discurso de voz, discurso do texto, discurso da emoção, tudo às vezes junto e às vezes separado, paralelo, como numa polifonia, como numa autoestrada com as suas várias vias, tudo a andar muito depressa, muito forte, muito urgente, muito a saber precisamente para onde vai. Por baixo por cima e por todos os lados de qualquer arame farpado, dentro e fora da actriz[2].

Só um quase manifesto pode falar de uma criação assim manifesta.

2. Escrevi este texto quase há vinte anos, sobre essa criação em particular (um dos solos fundacionais de Nuisis Zobop segundo a dupla de coreógrafos/criadores HC/JvMT no congresso dedicado aos temas e peça Fuga para o tempo presente…): sabia muito pouco na altura e hoje, que sei muito mais de mundos e sei muito mais o tanto que não li, não vi, não sei, confirmo e reforço. Vi já teatro diferente, comecei tardiamente a ver, mas reconheço em Nuisis tudo isso e algo diferente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 550 13/04/26 15:27

(Tomo nota: preciso de falar de manifestos acerca da estrutura de *Fuga*. Retomo.) Não há outro lado que valha mais a pena senão este lado da guerrilha, marginal. Vietnam conseguiu a sua independência, a guerrilha venceu. Nuisis Zobop venceu. Por isso mesmo, a revolução continua. Eu não sei o que é o tempo presente[3]. Mas talvez o sintamos. *Fuga* fala (?) de um tempo de um certo mundo que se cruza e expande.

Quatro vezes. Margens

Vejo *Fuga* por várias vezes. Não consigo pensar o que vejo. O trabalho de Nuisis Zobop é complexo e marginal porque está (situado) no conhecido e para lá do conhecido. Não é exatamente dança contemporânea, nem dança oriental, nem teatro. *Fuga* é mundo. A intérprete dança um gigantesco texto coreográfico, como em *Abbadon* a sua intérprete representava um gigantesco texto verbal. Gigante em extensão e risco. Não consigo pensar *Fuga*. A sensação é intensa. *Fuga* é mundo e diz claramente que é mundo vasto. Abre portas a discutir o mundo e as artes que dialogam com esta peça[4].

(Introduzo mais uma nota de rodapé como se fosse mais um gesto simultâneo em outra direção, como em *Fuga*. Sorrio. Respiro audivelmente. Continuo.)

Recordo *Fuga* e mesmo a recordação é uma corrida atrás de alguém que nos deixa perdidos. Leva-me a muitas questões. Durante aquele tempo (da apresentação) não foi possível seguir. Seguir como quem vai atrás. As linhas no espaço são esquivas. Diagonais, é certo, mas também algo de espiral, irregular. Não consigo seguir a intérprete. Perco-me, porque não faz sentido. Para mim ainda não faz sentido.

(Este texto é uma procura de sentido. Pergunto-me se já vi algo igual)

A perda. Estar perdido

Vi *Fuga* por quatro vezes. Projetava que assim eu seria formado como espectador de Nuisis Zobop. Depois da primeira vez, consciente de que não sabia pensar a peça, regressei para saber mais da linguagem. Mas eu estava errado. Uma língua estrangeira, mesmos e ouvida várias vezes, continua estrangeira. Tentei seguir a intérprete. Tentei seguir sempre e perdi-me.

(Recordo que foi sobretudo na primeira e quarta vez)

Não era possível seguir, como não é possível seguir quem corre pela floresta. Onde fiquei então? O que era aquela *Fuga*? Como poderei pelo menos pensar esta peça?

Existem emoções humanas em cena, é certo. Existe um estar no mundo, visível também. Assim como um pensamento, uma posição. Mas tudo misturado. Tudo é significante, mas claramente traduzível apenas pelas três pessoas que a compuseram. Socorro-me da ideia de uma língua que se apresenta organizada, mas totalmente estrangeira (ou quase), para mim.

Como pensar o que vejo? O que vejo pulveriza vários conceitos. *Mimesis* e catarse, por exemplo. *Fuga* é representação de alguma realidade? A sua abstração e simbolismo desafiam qualquer *mimesis*. A ideia de *mimesis* de Aristóteles serve-me de alicerce, mas serve pouco porque não sei que realidade estaria representada nesta peça, ou a que mundo se refere. Estou uma vez mais perdido. Mas precisamos de dar o salto para o mundo, para ler o mundo, mesmo perdidos.

3. Como correr sem saber para onde? Como pensar sem saber o quê? Eu não sei o que é o tempo nem o mundo. Nem posso saber. Não posso saber o que é o mundo: que mundo? o mundo é muito vasto. Não sei as línguas da maior parte do mundo, não sei a esmagadora maioria das línguas de África, não percebo nada de mandarim. Não estou a par da América central e do sul. Não conheço a realidade da Ásia, seja noroeste seja sudoeste. Nem da realidade plural do Leste: das montanhas, ilhas, das cidades circulares árabes. Mal sei nomes de cidades da Coreia, ou China. Pouco sei da Indonésia (mais abaixo, neste texto, falarei dessa terra mística de Bali, por interposta pessoa). Nada sei da Malásia, Filipinas. Que sei eu do mundo e como posso saber? Que sei eu das formas de governo, das comunidades e sociedades, e ideias do tempo e mundo em tanto sítio? Como posso abarcar as maneiras de fazer história e relatar as constâncias e inconstâncias. Que atitudes têm tido as pessoas para com o presente? Como posso dizer o que estamos a viver? Falo de que nós? Do meu agregado, da minha comunidade, da minha rua, dos meus íntimos? Que nós? Nem o ano em que vivemos é único. Pouco posso saber do mundo. Nada posso dizer, sinceramente, do que é o mundo hoje. Há uma menção qualquer ao mundo e aldeia em Pessoa/Caeiro, num dos poemas de O Guardador de Rebanhos, e realmente o mundo será sempre para mim (e para todos) a aldeia que vejo. Posso iluminar apenas uma pequena área à minha frente. Saber o que é o mundo hoje, tomar o pulso ao mundo hoje, afirmar arrojadamente "hoje em dia existe isto e aquilo" terá de ter sempre a ressalva, a errata: na minha aldeia, entre o pouco consigo ver e nas línguas que consigo compreender. É o espaço do meu corpo e pouco mais. Este pouco mais não me permite, não me autoriza, a falar do mundo. E tenho dificuldade a aceitar, igualmente, visões do mundo que não cruzem as geografias… do mundo inteiro. Há também em Pessoa/Campos a vontade (sempre fingida, como sabemos, Álvaro de Campos é apenas uma personagem que fala) de ser tudo ao mesmo tempo. Mas isso é uma personagem a enunciar uma impossibilidade. Também eu queria ser isso, não apenas num momento, nem no fim do êxtase desse Campos em Ode

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 551 13/04/26 15:27

(Salto para o lado. Um gesto rápido, de quem agarra)

Aristóteles, tão influente, não me serve aqui. E quanto a catarse? Essa purgação? O filósofo não fala do que se sente quando se assiste a alguém a dançar. Os coros das Tragédias Gregas dançavam enquanto cantavam. Isto não tocou Aristóteles? Vejamos em que se concentrava ele: numa parte de uma parte de uma parte. No enredo de uma tragédia que é parte do teatro que se fazia numa determinada época. Reparemos que a tragédia grega é minoritária, situada em Atenas, em algumas alturas do ano de um determinado século[5]. Inferir, a partir daqui que (todo o) teatro provoca emoção e especificamente catarse, é excessivo.

(Regressemos. Repetição. A peça tem repetições.)

Fuga não tem Aristóteles, que por sua vez na *Poética* fala pouco de corpo. Fala de um corpo que se comove ao assistir, isso sim. Sugere que a arte provoca emoção. Peter Brook também o diz em *O Diabo é o Aborrecimento*, acerca do teatro. Dá um exemplo negativo, de certo modo. Pois previne-nos Brook contra o aborrecimento que nos fará sentir o mau teatro. Por outro lado, para Brook o teatro poderá ser perfeitamente dança. Isto eu subscrevo. Para Aristóteles não. Mas naquilo em que os dois coincidem é que nos faz sentir coisas. Há uma resposta emocional de quem vê, assiste. Eu discordo. *Fuga* alimenta esta minha desconfiança. Podemos não sentir emoções, nem catarse ou aborrecimento. Susan Sontag propõe antes uma resposta corporal, sensual, diz ela. Não explica muito mais nesse seu ensaio *Contra a Interpretação*. É bom que não explique. A peça *Fuga* levou-me a Sontag porque a autora diz que a dança contemporânea e a música não são explicáveis, e diz que Aristóteles aponta-nos para um caminho errado. Retomo a pergunta: que provoca a arte? Em mim, *Fuga* provocou um estado de perda. E uma ausência ou estado meditativo. Descartamos Aristóteles porque é possível causar assomo e não catarse, meditação e não emoção. Consigo pensar melhor o que é esta peça, por aquilo que não é.

(Respiro. Movo-me em muitas direções. Vou pelo significado de fuga agora)

Fuga. LiteraI ou musicaI

Fuga será como fuga, literalmente? Que tal a fuga como género musical? *Fuga*, a peça de dança, é algo irónico, talvez pelos movimentos contraditórios, pelas repetições de sequências cada vez mais alteradas, pela citação de gestos deliberadamente deformados. *Fuga* será ironia. Intensidade e ironia. Recordo o exemplo de ironia de Leonard Cohen que canta essa *First we´ll take Manhattan* e depois canta de seguida *There´s no cure for love*. Interessa reter isto. A ironia e a não literalidade. Até mesmo a tomada de Manhattan e Berlin. Coisa impossível que só podem imaginar os artistas.

(Contraio. Volto-me para dentro. Danço com um livro na mão)

Socorro-me de um pequeno guia de termos musicais (André Hodeir, *As formas da música*, Edições 70, Lisboa 2019). Quero saber o que é fuga, para poder pensar a peça *Fuga*. O meu guia diz «a fuga extrai toda a sua informação de um único tema». Aponta depois para o *ricercare*, desenvolvimento posterior da fuga. O livro diz que «A evolução do *ricercare* até à fuga é a procura cada vez mais ousada da Unidade»[6]. Retenho esta última parte.

(Corro com esta ideia, salto em frente. Aterro em desequilíbrio. Respiro audivelmente como quem deita fogo, ou palavras de fogo)

A rápida definição da estrutura do *ricercare* bate certo com a peça *Fuga* como se fosse uma descrição:

Triunfal. Mas, como na música de Cohen, *First we take Manhattan*, citada no início, não somos realmente aquilo que os poemas dizem.

4. Ao ganhar tanto mundo performativo, através de gravações em vídeo desse mundo fora, haverá a perda de aura da obra de arte, segundo Walter Benjamin (*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*). Vejo abundantes vídeos com imensa surpresa. Perde a obra de arte performativa também a sua aura pela sua reprodutibilidade técnica, pela gravação em vídeo. Mas eu ilumino a minha ignorância sobre as artes cénicas africanas, asiáticas, por exemplo. Sempre me espantou como Benjamin não tenha elogiado a democratização da arte, reproduzida assim tecnicamente. Ele manteve uma certa cautela nesse aspeto. Haverá algo mais para além da perda de aura: há assomo em ver o mundo, os mundos, mesmo em vídeos.

5. A tragédia grega acontece sobretudo em Atenas, nos autores que Aristóteles toca, no séc. V AEC (antes da era comum). Mais frequente será a outra forma performática do Aedo/contador, que já agora temos em muitos mais lugares, muito antes e muito depois desse século e lugar, sem estar tão circunscrito no tempo e espaço. Que provoca esta arte em nós? Catarse não será.

6. Bela Bartok fará uma recuperação contemporânea do género fuga na *Musique pour cordes, célesta et percussion*, indica Hodeir (2019: 46). Ouço a peça. É desconcertante.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 552 13/04/26 15:27

> *Como o motete, de onde partiu, o ricercare serve-se da escrita contrapontística em imitações. Compõe-se geralmente de vários episódios (de três a nove) cada um dos quais põe em jogo um motivo diferente. A unidade é assegurada pelo tempo e pela tonalidade.* (Hodeir, 2019: 76)

Faz sentido, não faz? Em Fuga, existe de facto uma constante contradição entre movimentos, em contraponto, em sequências diferentes. Posso dizer que episódios em Fuga podem ser as variadas ações a que assistimos. Como Susan Sontag, em Contra a Interpretação, não sei dizer o que significam. Contudo, é diferente dizer o que significa e pensar o que vimos[7]. Consigo pensar melhor pela experiência.

(Recapitulo. Vejo símbolos e sinto surpresa. Não a catarse valorizada por Aristóteles.)

O mistério e enigma do que vejo equivale a um relato mítico: Antonin Artaud assiste a bailarinos de Bali e vê neles hieróglifos em movimento[8]. Escreve verdadeiros manifestos por uma arte que estava por vir: *Acerca do teatro de Bali* e *O Teatro Ocidental e o Teatro Oriental*. Artaud era poeta até na sua perceção. Designar por hieróglifos os movimentos codificados é fantástico e estimulante[9]. Não deixamos de nos mover na poesia. *Fuga* é de tal modo significante que preciso dessa ideia dos hieróglifos de Artaud ao descrever esta dança como língua estrangeira. Ou como integrar o que vejo de modo poético. Repito a parte final da definição de fuga musical: procura cada vez mais ousada da Unidade. Sinto-me tentado a aplicar esta ideia à peça *Fuga*, de Nuisis Zobop. Pois só posso pensar poeticamente pensar uma obra de arte, como Artaud.

(Regresso ao momento em que assisti. Recordo)

A minha receção de *Fuga* leva a outro ponto. Já disse que me perdi a seguir a intérprete, a coreografia. A certo ponto parei. Foi outro modo de estar perdido, perda de consciência.

Tentar seguir. Parar. Ausência

Perdido, senti uma ausência. Assemelhava-se a um estado de intensa concentração, de meditação. Sobre este estado meditativo, não sabia o que dizer. Mas havia quem soubesse.

(Escuto. Imito. Repito. Faço versões)

No congresso promovido pela Nuisis Zobop, Mário Correia falou sobre as caraterísticas da meditação e estado contemplativo. Curiosamente, compreendo o que me aconteceu: não foi contemplação, por não estar - segundo Diogo Monteiro, citado por Mário Correia - frente ao amor de Deus, sem imagem ou discurso. Nesses momentos, eu tinha imagem e discurso, em quietismo, e recorrentemente. Digo que foi a tentar seguir. Terei tido um *rapto*, segundo Manuel Bernardes (como disse Mário Correia): *rapto* dos pensamentos.

Terá sido também uma ausência em dissociação de ritmos: recordo que Rui Lopo falou de um encontro de ritmos entre quem vê e a obra de arte. Terei tido uma dissociação e ritmos entre a peça e o meu pensamento? Recupero a questão que Rui Lopo enunciou, citando Manuel Silva Mendes: que é um objeto de arte se eu o assumir como suporte meditativo? Porque é isso. É o que se aplica à peça *Fuga*. O que é esta *Fuga* se eu a assumir como suporte meditativo?

7. Sontag, na mesma coleção de ensaios, analisa o espetáculo Marat/Sade de Peter Weiss, encenado por Peter Brook, de modo empolgante e corajoso.

8. É sabido que Artaud extrapolava aquilo que viu para outros domínios. Não me interessa tanto se ele via e traduzia com conhecimento, mas interessa mais como se referia a essa dança sendo o seu manifesto artístico para o teatro. Interessa a dança de Bali, os seus hieróglifos como símbolo daquilo que o teatro pode ser. Da exata maneira que Fuga me diz o que o teatro pode ser. Para já, como vimos, pode ser algo para lá das categorias aristotélicas de mimesis e catarse. E pode ser dança.

9. Contudo, façamos justiça a Artaud dentro das formas performativas asiáticas: nesse aspeto de hieróglifo em movimento (e não estático) Artaud estava algo certo. A Dra. Padma Subrahmanyam diz precisamente o mesmo acerca das Karanas na dança indiana Bharatanatyam: são unidades em movimento.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 553 13/04/26 15:27

Conclusão. Acabar com os olhos fechados (Pensar o mundo a partir da peça)

Fuga para o tempo presente será tão estimulante se tomar como fuga em sentido poético. Poderá ser "a procura ousada de uma unidade", como na sua síntese de música. Regressemos ao mundo e à consciência. Se esta *Fuga* é uma língua significante, com as suas extremidades, saltos para trás, repetições e paródias, que mundo expressa, querendo ou não querendo?

Recordo o fim de *Fuga*. No fim da peça há silêncio de música. Uns minutos, longos minutos. A intérprete dança ainda, como sempre fez, indiferente ao som de fora. A coreografia não se sincronizou com a composição musical (mas dialogará com ela?). A coreografia prevalece depois. Sobrevive-lhe. Continuarão os movimentos contraditórios, as linhas no espaço. Terminará por uma pausa, de olhos fechados. Durante cerca de dez segundos

(Contei este tempo da última vez)

Depois, a intérprete abre os olhos: regressou. Acabou.

Façamos agora esse exercício. Respiremos audivelmente. Pensemos a partir da peça. O mundo será *Fuga*, a peça? Que mundo é este?

A música é alta demais. Movemo-nos sós. Os nossos gestos e a nossa língua são sem código conhecido, mas organizados como um desenho automático. Organizados como os surrealistas. Inexplicável e com sentido. Alimentamo-nos de contradições. A forma é ação e é algo que temos de fazer. Cornucópias e gesto. Mãos e tensões contrárias. Torções, desequilíbrios, saltos com paragens bruscas, um mix de todas as danças vistas e feitas. Uma cornucópia de linhas que se cortam. Bharatanatyam, Cunningham, Grotowski, Artaud, Bali e arte marcial. Como em sonhos. O transe. Falemos disso. A atenção. Não há purgação, não há catarse, nem há *mimesis* pois não há realidade de referência. Para que serve a purgação de que falava Aristóteles? No mundo de hoje para que serve Aristóteles, esse teórico dessa manifestação artística minoritária, que não deixa explicar o resto do mundo, o mundo que nos fica nas margens. Apetece a ironia de Pessoa/Campos quando tritura Aristóteles na *Ode Triunfal*. Somos irónicos. Os atores-bailarinos de Eugenio Barba fazem training como quem faz um ritual. Sei pouco (sei nada) sobre xamanismo. E precisaria de falar de xamanismo. Há qualquer coisa em *Fuga* da duração das danças-teatro africanas. Não há um início, nem um fim conclusivo. Há uma imensidão de texto coreográfico que se faz. Ela, a intérprete, é uma neutra mensageira. Leio *A Poética da Dança Contemporânea*, à procura de modos de pensar esta peça, e Laurence Louppe fala de Merce Cunningham e do seu uso de corpo neutro. E da aleatoriedade. É isto: que corpo é este? Neutro, de certo modo, que se veste, mascara, mesmo à nossa frente. E aleatório. Imprevisível.

Se pensarmos esta peça para pensarmos o mundo em que nos movemos, numa espécie de, como dizer, sinédoque, a parte pelo todo, haverá pessoas sem caras e danças sem nome. Movemo-nos no mundo. Há um sorriso na nossa face. Pomos o dedo na boca. Parodiamos e somos capazes de rigor. Não fazemos só espirais perfeitas, nem somente retas, e paramos muitas vezes. Sorrimos também. Dançamos com a respiração. Organizados como um desenho surrealista. Inescrutável como um desenho surrealista[10]. Um texto automático. Esta peça é também um manifesto surrealista. Não do surrealismo, mas surrealista. Enfim, dançamos dentro do arame farpado, o que quer que isto seja. Dançamos em episódios em torno de um secreto tema, *na procura ousada da Unidade*. O que quer que isto seja. Até a fuga é uma impossibilidade, musicalmente falando. Por vezes, paramos ou somos parados. E precisamos de quem

10. Nunca gostei de André Breton que expulsou Artaud dos surrealistas. Mas pela primeira vez preciso de Breton para falar desta peça.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 554 13/04/26 15:27

nunca tínhamos precisado, livros, autores, modos diversos de enquadrar, de poder pensar a experiência. Novamente. Vinte anos depois.

(Termino. Conto dez segundos. Abro os olhos)

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 555 13/04/26 15:27

A vida é um intervalo, *o tempo uma* *ilusão,*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 556 13/04/26 15:27

Sofia Vilar Soares

Era (uma vez) Um Instante: As Danças dos Tempos no Tempo da Dança

e nós, sombras de gestos, relâmpagos de pensamento.

Bernardo Soares

Nunca eu vi dança com tanto corpo como o daquela mulher.

Mia Couto

Se a performance, tal como a lua com seu leve poder, apenas queima os olhos, o que lhes provocaria se lhes desse a sentir o peso do seu poder por inteiro? *Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos*, revela um corajoso compromisso com a dança. Engendrado numa corporeidade extrema assumida também na presença de uma vitalidade tocante a cada respiração e olhar, estende-se da consistência e magnitude de cada movimento, ao enigma das texturas oferecidas pela coreografia das sombras.

Propõe-se pensar o tempo e seus paradoxos, nos tempos que cabem no tempo da dança. Pensar de onde ou para onde fugir, de quando se foge – de tempos insuportáveis, certamente – e para quando? Será a fuga para o tempo presente a tentativa de escape dos passados a descartar e de frenar receios do devir? Será o presente um agasalho que abriga dos temporais? E que tempo será este o do presente que, no momento em que é pensado deixa de o ser? Não obstante o resguardo da moldura cronológica a que obedece, delimitada pela duração da performance, cada instante no palco assinala o encontro de tantos outros tempos que nele se condensam, tecendo a minuciosa teia que deixa o tempo em suspenso.

Sobre a natureza do Eu, Freud esclarece que o Eu é primeiro e, antes de mais, um Eu corporal (Freud, 1996 [1923]). Significa que é a partir do corpo, nomeadamente das experiências sensoriais significadas na relação afectiva com o outro, que a vida mental se organiza. Cada instante de corpo testemunha a relação entre tempo e identidade. Manuscrito de misteriosidades, carrega as memórias e as marcas que a passagem do tempo sulca. É, por isso, portador de uma narrativa construída pelas vivências que nele se instalam, raízes profundas do movimento. O corpo conta histórias e desfia emoções – um território manifesto onde as paixões e ódios se fazem representar – e encarna o trauma, revelando-o. Alberga lá no fundo, o baú onde se guardam e vasculham memórias à espera de serem avivadas, sempre atentas a outras memórias que a elas se associem e de curiosidade apurada ao que lhes contam os sentidos.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 557 13/04/26 15:27

Subjectivo e único, não há corpo – no sentido psicanalítico – sem história, ainda que haja histórias que, não podendo ser lembradas, deixam o corpo mais do que despido, virado do avesso e com as entranhas expostas.

Farol da noite e guardiã dos segredos do escuro, a lua é singular contraste de luz na escuridão, assim convocando a imagem da bailarina no palco. As listas brancas e pretas que desenham parte do chão – como padrão rítmico que pauta o movimento e parece propor diferentes linhas temporais – cruzam-se no olhar, inevitavelmente, com as riscas do figurino. Ora soam em jeito de reflexo, ora de projecção, ou explicitamente desalinhadas. Protagonista da travessia de um tabuleiro – num aparente jogo desprovido de imposição rígida de regras que lhe possa tolher o movimento –, a bailarina conquista a atenção de quem se deixa levar, concretizando movimentos aos quais regressa como a um refrão. Convida a pensá-la como as diferentes fases da lua, numa dança com a poderosa leveza de quem gravita e que, para além de apenas queimar os olhos, anima o corpo em labaredas. Impregnada de valor simbólico, a lua liga-se ao tempo, aos ritmos biológicos, ciclos e marés, à transformação. Associada ao feminino e à fertilidade, consta que dita a hora certa de nascer. Na lua, não há dia nem noite mas, ainda assim, goza do mistério de uma luz que não se apaga.

Era uma vez o trauma e o tempo, esse mesmo que anuncia a distância, ou não fosse o tempo entre a luz do relâmpago e o som trovão a medi-la. Também a memória necessita do tempo, sem o qual não acede ao seu estatuto. Significa que o que escapa ao alcance da batuta do tempo e à simbolização escapa também à possibilidade de organizar-se como arquivo interno de memórias. Ao permanecer impensável, porque não pode ser recordado, inscreve-se apenas como dor sem nome, sem palavras que a acolham e lhe bastem, assim propenso a configurar-se como traumático. Na impossibilidade de elaboração mental, no trauma tudo permanece como actual, sem que a passagem do tempo tenha cumprido a sua missão. O que foi originariamente experienciado, pode inundar de sensações aflitivas – inomináveis e violentas – sem aviso prévio. Sem representação que lhe valha, resta apenas a percepção de algo excessivo que invade e se apropria, amordaçando o sujeito a uma aflição insana que o deixa confinado à repetição estéril paralisadora da vida mental. Persiste num registo arcaico, primitivo e cru, inscrito apenas como caos que permanece imune à distância que o poderia converter em recordação. No limite, transbordará no corpo, na passagem ao acto ou desagua na loucura. E assim, deita por terra a tentadora, mas vã esperança apaziguadora, de que o passar do tempo, por si só, cura tudo.

Traumático não é então apenas algo que acontece, mas o que cada um será capaz de fazer, ou não, com isso. Sem espaço para criar memórias e tecer histórias, falta lugar para os enredos que levam pela mão ao "era uma vez". O processo psicanalítico decorre no contexto de um encontro de subjectividades. A relação única que se estabelece, marcada por uma dinâmica própria, dedica-se à (re)construção de uma história de vida que venha dar nome ao pensamento, pensar as emoções e conferir sentido à existência: jamais alterará os factos de uma vida – idealização recorrente de quem o procura –, mas pode alterar a narrativa dos factos (Calligaris, 2008), (re)editando-a, ao promover a (re)ssignificação e (re)construção necessárias à sublimação e à transformação interna.

Ainda antes de conhecer a luz da lua, em tempos antes de nascer, o corpo aprende uma ideia rudimentar de tempo e adquire a noção de ritmo, elemento organizador da vida mental. Os sons e os silêncios, e mais a tarde, a reciprocidade e alternância, os encontros e as separações bem como a responsividade da relação na satisfação das necessidades elementares à sobrevivência, é essencial aos primórdios

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 558 13/04/26 15:27

dos contornos da noção subjectiva de temporalidade. É sobre esta possibilidade de espera gradual definida pelo tempo de reverberação (Birksted-Breen, 2009) que se irá edificar a construção do desejo, fundamento psicanalítico da asserção de Einstein que, na realidade, o tempo é relativo.

A experiência do tempo tem assim implícita uma dimensão **libidinal** (Miller, 2010). A vivência temporal de cada um está profundamente ligada ao inconsciente, à busca de atribuição de sentidos do passado no presente. O desejo pressupõe uma espera – o tempo do desejo sem o qual o mesmo não existe – que antecede a possibilidade de sua gratificação, de algum modo já conhecida porque vivenciada na relação, no momento da satisfação da necessidade. Nesta espera, *a satisfação alucinatória do desejo* até à sua concretização é fundamental, evidência de que o pensamento se cria na ausência. Definido pelo modo como a verdade de cada um se estrutura em relação à realidade, o tempo lógico decorre em função do desejo e do sentimento de frustração que nutre. Contrariamente à necessidade, um desejo não pode ser absolutamente satisfeito: há sempre um resto que permanece e que o sustenta – o desejo, aliás, estrutura-se na falta e faz prova de vida.

Nas reflexões sobre a natureza do tempo, Santo Agostinho reconhece a dificuldade em formular um conceito preciso de tempo. Aproxima-o de uma dimensão existencial ao considerar que o tempo não é absoluto, mas sim subjectivo, uma vivência interior que não existe fora da alma e que apenas existe quando é percebido. Neste sentido, apenas existe o presente – talvez por isso, único destino possível para a fuga: o presente do passado (memória), o presente do presente (o instantâneo aqui-e-agora) e o presente do futuro (expectativa). Até então, as diferentes formas de conceber o tempo eram atribuídas às divindades gregas: Chronos[1] (tempo quantitativo, linear e mensurável que determina o tempo da dança e, numa dança dos tempos, Kairós (oportunidade, momento certo, instante, decisão) e Aion (tempo eterno, cíclico e contínuo, eternidade).

A par da inexistência de contradição, o inconsciente caracteriza-se pela atemporalidade, condições que o sonho – via régia para o inconsciente – revela: numa mesma cena onírica, tudo pode acontecer ou condensar-se numa mesma imagem pois, a cada instante, passado, presente e futuro diluem-se. A relação com o tempo é também denominador comum que aproxima dança e sonho: um tempo onde vale tudo, não-linear, distorcido e fragmentado. Reconhecendo a criação e expressão artísticas como linguagem do inconsciente, a dança é também uma forma de pensamento particular, que corporiza uma dança dos tempos. Imersa em categorias de tempo distintas, a performance condensa distintas concepções e formas de o compreender. No seu tempo próprio, delimitado pela realidade, um encontro de tempos.

Lacan contrapõe o tempo cronológico, espacializado, à ideia de um tempo lógico, subjectivo. A partir da distinção essencial entre a verdade (de cada um) e realidade (mundo externo), o tempo lógico sobrepõe-se ao que é determinado cronologicamente, orientando-se por momentos em que algo de significativo acontece. Neste sentido, privilegia o tempo kairológico, ou seja, o tempo necessário para que algo do inconsciente se revele: justifica assim a duração variável da sessão na sua prática psicanalítica, de acordo com três tempos: instante de olhar, tempo para compreender (tempo epistémico), momento de concluir.

Quando incidem sobre vulnerabilidades e desamparos vindos de trás e ainda por cicatrizar, as dores do quotidiano provocam profundos desencontros na vida – com os outros e consigo mesmo –, e condenam a repetir compulsivamente aquilo que não se é capaz de recordar e elaborar mentalmente. Ecos de histórias passadas sem

1. Chronos (grego) Saturno (romano) devora o seu filho – Francisco Goya (*Pinturas Negras*, num período de doença e pessimismo na vida do pintor – 1820-1823), considerada uma alegoria do tempo, que destrói tudo. Remete para a ideia de finitude, de que o tempo devora tudo. Após profecia e com medo de ser destronado, tal como fez com Urano, seu pai, Chronos devorava cada um dos seus filhos. Sua mulher, Reia, escondeu Zeus, que mais tarde cumpre a profecia e o destrona.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 559 13/04/26 15:27

definição perceptível, que comprometem futuros, e que incitam a passos em falso na direcção de um mais do mesmo, que congela e nega a passagem do tempo. Há uma inequívoca vontade de desemaranharmo-nos do tempo cronológico como se, ao sacudir os ponteiros e diluindo o passar dos dias pudéssemos então, finalmente livres do peso da finitude, passar por entre os pingos da chuva e gravitar plenamente na vida. A abolição desse tempo, ainda que revestido de uma aparentemente sedutora eternidade, coexiste com a necessidade de limites – imposição temporal sem escravizar ou subjugar – e com o reconhecimento que de apenas no interior da sua moldura, se encontrarão as coordenadas que sustentam a espera e a contemplação necessárias ao desejo e à vida mental, às repetições e às colheitas, à alternância entre fases crescentes e minguantes, à organização da história de cada um, à música, à dança. Sem tempo, não há memória e, sem memória, não há desejo nem vida psíquica. Eis aqui o domínio da pulsão de morte, no qual a morte do desejo toma a dianteira sobre desejo de morte.

No passeio com Freud por um jardim, um amigo poeta partilha a súbita tristeza que sentiu ao observar as flores que murchavam, constatando que a beleza se vai com o tempo. O confronto com o efémero e a propensão de tudo o que é belo à decadência, impede-o de amar e de fruir do que é perecível. Escrito em plena guerra, *Sobre a Transitoriedade*[2] (Freud, 1996 [1916] [1915]) é um texto no qual Freud elabora sobre a passagem do tempo. A impermanência relaciona-se com o sentimento de continuidade que, quando corrompido num Eu fragilizado – carente de sonho, fantasia e memórias, ou seja, das referências que o psiquismo deverá ter ao seu dispor para lidar com o drama da finitude –, pode levar à fragmentação identitária e espalhar estilhaços do ser que, com dificuldade, voltarão a integrar-se. Mas se, por um lado, a ideia de que tudo acaba é fonte de dor e alimenta a angústia, é essa mesma escassez e limitação da possibilidade de fruição que vem acrescentar valor à transitoriedade, também reconhecido no tempo da performance.

A expressão artística é uma forma de dar continuidade e atribuir sentido à experiência humana. Na tentativa de fintar e iludir a inevitabilidade da morte, torna mais suportável a angústia suscitada pela tenacidade do tempo e fugacidade da vida, do tempo finito que escorre por entre os dedos. Numa singular transcendência nutrida às custas da força deste leve poder do feminino, a dança rompe amarras temporais, trazendo-nos ao núcleo do presente. Oferece guarida nos instantes, apaziguando o sentimento do tempo perdido ou de estar perdido no tempo. A Arte, em particular as Artes Performativas, humanizam e devolvem ao sujeito (pensante) um lugar no mundo (Bollas, 1978) o que, em tempos desassossegados, é cada vez mais necessário. Rosto da pulsão de vida, movimento estóico de resistência e resiliência, a Arte resgata criativamente a vida para um lugar melhor, livre de constrangimentos e tolerante à diferença. Estimula a possibilidade de conversão do caos em oportunidade criativa, pois abre portas ao desconhecido e recebe de braços abertos a novidade, num permanente convite à reflexão e ao crescimento. O seu enunciado incansável, pronuncia-se no espaço que decorre no enredo dos tempos: o tempo presente que, na realidade, é transformação do passado e criação constante, explorando possibilidades futuras. Ao tempo, jamais lhe poderemos tocar, mas, indefesos à sua passagem, ele toca-nos, afagando ou magoando. Imprime as suas marcas esculpindo no corpo e na memória experiências que se acumulam e às quais regressamos vezes sem conta, tal como nos convoca o gesto repetido que um dedo atravessado na boca. Nesta *lenta dança de Deus, da escuridão para o alto* (Helder, 1990 [1980]), era uma vez uma dança de tantos tempos, apenas no instante do tempo da dança.

2. Texto preparatório para *Luto e Melancolia*, escrito no mesmo ano, mas publicado posteriormente.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 560 13/04/26 15:27

Bibliografia

Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa 1998.

Christopher Bollas, «The Aesthetic Moment and the Search for Transformation», in *Annual of Psychoanalysis* 6 (1978) 385-394.

Contardo Calligaris, *Cartas a um Jovem Terapeuta*, Editora Campus, Rio de Janeiro 2008.

Diana Birksted-Breen, «Reverberation time, dreaming and the capacity to dream», in *The International Journal of Psychoanalysis* 90 (2009) 35–51.

Herberto Helder, *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa 1990.

Jacques Alain Miller, *A Erótica do Tempo*, X Encontro Brasileiro do Campo Freudiano, Rio de Janeiro 2010.

Jacques Lacan, *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. O Seminário, Livro 11*, Zahar Editora, Rio de Janeiro 1988.

Mia Couto, *Pensatempos: textos de opinião*, Editorial Caminho, Lisboa 2005.

Sigmund Freud, *O Eu e o Id*, (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX), Imago, Rio de Janeiro 1996.

Sigmund Freud, *Sobre a Transitoriedade*, (*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV), Imago, Rio de Janeiro 1996.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 561 13/04/26 15:27

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 562 13/04/26 15:27

Rui Lopo[1]

Dançar e Ver dançar. Objectos Artísticos ou Suportes Meditativos?

1. Este ensaio recupera parte da investigação que culminou na tese de doutoramento *Assim escutei eu. Recepção e Representação do Budismo no Pensamento Português* (1847-1936). Esse trabalho procura dar conta do modo como Ignacio de Andrade, Wenceslau de Moraes, Manuel da Silva Mendes e Adeodato Barreto compreenderam o budismo em suas múltiplas dimensões a partir das suas mundividências pessoais. Neste texto expomos a questão do encontro de Wenceslau e Silva Mendes com objectos artísticos que eram simultaneamente vividos como suportes de meditação.

I. Imagens Sagradas ou Motivos de Contemplação

O texto que se segue procura apresentar o modo como Wenceslau de Moraes em Macau, na China, e posteriormente no Japão, e Manuel da Silva Mendes, em Macau e na China, conheceram estatuária budista e estudaram *imagens* budistas. Num primeiro momento, essas peças são vividas como *objectos artísticos*. Mais tarde são reconhecidas como *imagens sagradas* cujo complexo significado carece de detida decifração à luz da tradição *cultural* budista chinesa e nipónica. Num terceiro momento tais *objectos artísticos* passam a ser percepcionados como suportes meditativos, conduzindo aquele que os vivencia a um estado contemplativo, assumido como extraordinário, e cuja descrição se impõe como necesssária aos seus fruidores. Este *estado* terá sido despoletado pelo *objecto* mas transcende a sua dimensão objectual artística. A multidimensionalidade destas peças levanta a questão da necessidade de se proceder a uma interpretação contextual dos objectos de arte, especialmente quando encerram uma componente votiva, integrando-os nas tradições sapienciais, mito-poéticas, religiosas, culturais de onde procedem. Por outro lado, para além dessa interpretação integradora numa cultura, que importa conhecer em sua especificidade complexa, abre-se a possibilidade de que os objectos constituam também *suportes meditativos*, apresentando-se como dinamizadores de uma experiência interior antes desconhecida, tida como independente da fruição artística ou da devoção religiosa exterior. A coincidência de um objecto se apresentar como artístico, como votivo-religioso e como estímulo desencadeador de uma vivência meditativa deve levar-nos a questionar os limites do que seja a obra de arte e a fruição artística, assim como o estatuto de um objecto que remete para o cultivo de uma *experiência interior*.

II. Wenceslau de Moraes (1854-1929): Uma estátua do Buda ou o Buda numa estátua?

Nos seus anos passados em Macau e na China, na última década de oitocentos, Wenceslau de Moraes não contactara com o *budismo* senão em seus aspectos exteriores e folclóricos, apontados como «curiosidade que não deve escapar ao forasteiro» (Moraes, 1895: 133), registando aqui uma festividade religiosa popular, ou ali uma ou outra marca da sua influência na estatuária, nos templos, na cultura artística e na vida quotidiana. Trata-se aqui de um *budismo* decorativo, circunstancial, dir-se-ia paisagístico, reparando-se «num *ficus* gigantesco, soberba árvore de pagode» *(Moraes, 1895: 111)*; ou parafraseando rifões portugueses: «a voz do povo, que será aqui a voz de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 563 13/04/26 15:27

Buda» (Moraes, 1895: 242). Estas notas não mereceriam entrada nesta investigação se tivesse sido sempre esta a atitude, posicionamento e abordagem do autor. Mas desde muito cedo se manifesta uma estranheza que crescentemente o instiga. Neste sentido, destaquemos o texto datado de Abril de 1893, *Os Templos* (Moraes, 1895: 127-133), inserto no mesmo volume:

> *Uma cerimónia religiosa, por exemplo o ofício da tarde no vasto templo de Honan, em Cantão, é curiosidade que não deve escapar ao forasteiro; fica inolvidável a cena da longa récua de bonzos passando em torno dos altares, num coro de litanias monótonas, músicas estranhas, práticas cabalísticas; qual o mais grotesco, cada um desses lúgubres espectros, túnica amarela arrastando, cabeça orelhuda rapada à navalha, carão repulsivo de asceta ou de libertino, mãos aduncas, sórdidas, juntas em mística postura. Não procurem aqui coisa que lembre a severa majestade de outros cultos, da mesquita de Alá por exemplo. Nada, respira-se apenas como que uma sensação inquietadora de mistério, que emana destes ouropéis, onde vêm poisar os pardais em bandos, descendo das claras dos tectos; brilhos de metal desbotados, tecidos em recamos desfazendo-se mordidos pelo queimor persistente do sol, ensopados de quando em quando pelas grossas chuvadas. Depois, o obeso Buda doirado, obscuro, pernas em X sobre o cálice santo do lótus, um dedo erguido, molesta-nos pelo seu olhar calmo e morno, prometedor de mil benefícios aos que nele crêem, aos que a ele se entregam. Não sei, porém, que benefícios; o homem do Ocidente não compreende, não perscruta a bondade que se coa deste olhar de esfinge, o qual no entanto o atordoa, como um imenso ponto de interrogação que se erguesse da terra a tocar o azul infinito.* (Moraes, 1895: 133)

Atente-se à violência das expressões usadas sobre os bonzos: *récua* de *libertinos* e *ascetas*, devedora porventura de uma certa formação anticlerical do autor, nítida em vários passos. Registe-se, no entanto, a assumida *sensação* de estranheza, inquietação, interrogativo mistério, mas não de *majestade*, insinuada pelo autor como critério definidor da experiência religiosa, característica constitutiva da afecção religiosa em geral. Atente-se nos dispositivos retóricos deste passo impressivo em que avulta a evocação do grotesco, do *sórdido* e do *místico* reduzido à incompreensibilidade de monótonos rituais exóticos e ininteligíveis. Fica, no entanto, a sugestão de uma bondade, de um mistério, de um silêncio, ainda que esfíngico. De todas as suas viagens, a África, Ásia e China, Moraes regista impressões e dá conta de preciosas *memórias* mais ou menos abaladas ou admirativas do que viu. Mas do que procuramos ora dar conta é da *reflexão* que se sucede ao *espanto*. Só podemos considerar sinceras as palavras que profere depois de pela primeira vez visitar o Japão e afirmar que um dia ali gostaria de viver *e morrer*. No Japão, a mesma perplexidade tocará Moraes ao contactar com imagens budistas, como na China sucedera, mas as mesmas reservas, desta vez, um ano transacto (1894) quase se parecem dissipar, porventura pelo «encanto, que emana deste país abençoado» (Moraes, 1895: 246-247). Vejamos. Em Nara está o *Daibutsu*, a estátua do *grande Buddha*:

> *Entro no templo, onde reina a meia-luz das coisas místicas. Estava em reparações; a fachada esboroava-se de velhice; os visitantes são convidados a subscrever com o seu óbolo; um bonzozito disforme, cheio de mazelas túrgidas, estende a mão adunca à minha esmola. Quando sinto a consciência do que vejo, uma comoção imensa me vence, um quási terror, que quási me forçam a cair de joelhos em face deste vulto colossal, impondo-se como o próprio Buda descido à terra. Ei-lo abarcando todo o recinto, pelas suas*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 564 13/04/26 15:27

> *formas gigantes e como que pela sua alma; sentado sobre a simbólica flor de lótus, aberta e erguida a mão direita, a esquerda em repouso sobre o joelho; nas pregas amplas do seu manto, de uma naturalidade imponente, o azebre dos séculos imprimiu a mole aparência do veludo. Da majestade do gesto, que quase abençoa, e mais ainda da expressão de sublime desprendimento, de sublime paz, que irradia de todo o vulto, emana a força que me emociona. Devo ao meu amigo Hayashi o ter sido meu guia nesta excursão, que jamais olvidarei.* (Moraes, 1895: 230-231)

A literariedade da aglutinação com que expressa que chegou a sentir *a consciência* do que viu parece patentear um exercício de tipo fenomenológico. Utilizamos esta qualificação neste contexto no sentido muito lato de uma descrição analítica dos fenómenos mentais e perceptivos. Neste sentido, a ambiguidade que o autor descreve derivaria mais das próprias coisas experimentadas do que de uma opção ou escolha sua. Recordemos a pessoana afirmação: *o que em mim sente está pensando*. Neste caso, o que é para Moraes, *sentir a consciência do que vê*? Não basta ver, não basta ter a consciência de que se vê, há também que reconhecer o ocorrer da consciência de que se está a ver e, nisso, que há um objecto, o que se está a ver, e tudo isso dá lugar a uma comoção. Aglutinar tudo isto não se reduz a uma figura retórica ou estilística. Descrever esta aglutinação que tantas vezes em nós ocorre sem ser reconhecida, muito menos descrita nos seus momentos e manifestações, ou elementos constitutivos, constitui exercício de fenomenologia meditativa. A referência a Hayashi é fundamental. Este *guia* local parece ter sugerido esta prática de meditação analítica a Moraes. Muitas vezes, de forma subtil, Moraes sugere ter sido introduzido ou iniciado em práticas contemplativas. A outra aglutinação que com esta dialoga consiste na visualização do Buda nas suas estátuas, entendidas não como ídolos ou *meras* imagens sagradas, mas como suportes de meditação. A imagem do Buda impôs-se a Moraes, porventura pela primeira vez, como sendo *o próprio Buda*. Esta segunda aglutinação também actua literariamente, mas não se reduz à sua literariedade, antes se estatui igualmente como uma descrição de tipo fenomenológico duma experiência contemplativa e meditante própria da tradição budista. Desde o seu início que o budismo se debruçou sobre a prática meditativa de atenção plena aos fenómenos orgânicos, como a respiração (cf. *satipatana sutra*). A derradeira antítese deste trecho crucial e que assume uma inflexão de grande consequência, antecipadora do próprio destino de Moraes, passa pela convicção desde cedo manifesta e aqui explicitada que a *força que o emociona* emana *do sublime desprendimento* do Buda. Não se pode deixar de registar o uso da mesma palavra *majestade* para designar uma imagem budista quando antes, ainda na China, foi justamente essa palavra que foi recusada para descrever os templos e as peças de arte budista, em detrimento da asserção de que já se vivenciara um simples mistério. O uso desse termo parece assim assumir um sentido conceptual. Na China, a prática budista, a visita das estátuas e a visão dos seus oficiantes não lhe transmitiu a *majestade* que antes assumira como ingrediência da religião em geral. Do transe da China para o Japão fica assinalada uma mudança de atitude. Ainda que num primeiro momento se mantenha a crítica social, expressa na desconfiança da classe sacerdotal em geral, de qualquer *clero*, regista-se o reconhecimento de um fundo *misterioso* que importaria reverenciar, ainda que sem o saber ou poder ainda conscientemente fazer. No entanto, a referência ao *guia* e *amigo japonês* talvez ajude a explicar o misto de quase terror e momentânea *comoção* que gradualmente se irá transformar em profunda entrega emocional, adesão espiritual e, por fim, o assumir de uma fundamentada e reflexiva vivência. A entrega será consciente e deliberada depois de parecer aqui ter sido quase involuntária e provocada, como

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 565 13/04/26 15:27

uma imposição misteriosa.

Esta experiência de Moraes dá conta ainda do modo como os motivos asiáticos adentram na história da teorização da arte portuguesa, requerendo novos enquadramentos conceptuais, o que atrás já procurámos apontar. Esta experiência de Moraes deve ser cotejada com a que Manuel da Silva Mendes descreve em *Defronte de um Buda*. Estes autores são assim *pioneiros* em declarar que as imagens religiosas budistas são incompreensíveis fora daquela mundividência espiritual, pioneiros descritores da experiência interior suscitada pela contemplação de uma imagem do Buda, o que implica a identificação dos objectos artísticos como suportes meditativos, pioneiros descritores da fenomenologia meditativa proposta pela prática budista.

A escultura e a estatuária japonesas são interpretadas por Moraes como tributárias da introdução do budismo no Japão, assim como todos os outros grandes avanços civilizacionais daquele arquipélago, pintura, o culto do chá, a porcelana, a caligrafia e as expressões teatrais e as danças dos mortos.

Assim como Manuel da Silva Mendes estabelece o influxo budista como elemento de construção da *sinicidade*, também Moraes encara o budismo como constitutivo e fundante da sua definição de *niponicidade*. Este ponto é essencial na posição destes dois autores que encaram a penetração religiosa do budismo nestas sociedades asiáticas como trazendo consigo artes e disposições culturais de profundo valor civilizacional. Podemos, todavia, inverter a nossa perspectiva e ver como estas artes trazem em si e consigo, indiscernivelmente, o budismo:

> *pois que viajamos em país nipónico, todas as surpresas são plausíveis. Ouvistes já falar dos famosos colossos em bronze, do Buda, que se admiram no Japão? Tratando de escultura, o assunto leva-nos logo a enumerar esses padrões gigantescos da arte japonesa, os Daibutsus, os grandes Budas, de Nara, de Kamakura. A escultura, destinada primitivamente em todos os povos a dar forma aos seus deuses, teria tido o seu início no país do sol com a introdução do budismo; a religião arcaica, o culto Xinto, que corresponde a um sentimento simples e espontâneo de povo bárbaro, na doce contemplação astral, não tem imagens.*

A forte impressão que os colossos em bronze lhe provocaram dá lugar à conclusão sobre a diferença cultural do budismo em relação ao xintoísmo, definida como *religião arcaica*, própria de um povo *bárbaro*, imerso numa mundividência que Moraes designará como simples e *naturalista*, o que deve, neste ponto, ser entendido como um vitalismo espontâneo, uma adesão à regularidade dos ciclos cósmicos e a uma certa astrolatria, que dispensaria a iconografia sagrada. Percebemos pela memória de Moraes que a experiência da visita acompanhada às estátuas do Buda será tão marcante que se tornará num hábito a cultivar e numa prática a aprofundar:

> *A impressão colhida da minha primeira visita ao Daibutsu de Nara, em companhia de um oficial japonês meu amigo, é das que vivem no pensamento para toda uma existência. É por um dia de Julho, cheio de sol, abrasador, que me aproximo do templo, cuja fachada em ruínas está em arranjos, mal definida por entre a rede dos andaimes, das vigas, dos enormes bambus entrecruzados. Um bonzozito disforme, pálido como cera e chagado de moléstias, olhos de iluminado, convida-me a concorrer com o meu óbolo para a obra de reconstrução; e amavelmente, com uma reverência e um gesto de sua mão adunca, dá-me ingresso. E subitamente a paz solene das coisas santas, a frescura e a meia-luz dos lugares místicos; e ocupando a vastidão do recinto, dominando tudo, pelo*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 566 13/04/26 15:27

> *vulto e pela alma, não permitindo ao olhar que se distraia nos adornos e acessórios, Ele, o colosso, na tranquilidade absoluta do seu Nirvana. É portentoso, é imenso, tão grande, que aterra. Está sentado sobre a flor de lótus, a planta simbólica da suprema pureza, porque emerge dos lodos imaculada, não se deixando tocar pelos salpicos das lamas que a rodeiam; a mão esquerda descansa sobre o joelho; a mão direita ergue-se espalmada, como que abençoando o mundo crente. Palavras não descrevem a majestade sugestionadora do deus gigante, envolto em roupas que caem em longas pregas ondulantes, onde o metal, pelo azebre dos séculos, apresenta a aparência mole do veludo; e menos se descreve o que, do rosto do Messias indiano, emana de serenidade suprema, de desprendimento terrestre, penetrando-nos até á alma, enternecendo-nos. A ninguém acode por certo a mais leve sombra de ironia que faça sorrir lábios em desdéns; uma atmosfera de piedade envolve o espectador; cristão, muçulmano, ateu, é-se budista, durante os minutos que decorrem na contemplação sincera e humildosa do Deus do Extremo-Oriente.* (Moraes, 1897: 95 e ss.)

A adesão aqui confessada ao budismo durante *minutos de contemplação* toca um dos ensinamentos fundamentais do budismo: um instante de meditação inscreve na Via do Despertar quem o pratica muito mais do que a proclamação formal de quaisquer abstractos princípios teóricos que não sejam meditada, espiritual, afectiva e conscienciamente assumidos. Para o Buda, não se tratava de angariar discípulos, mas de suscitar a iluminação de todos os seres. Nesse sentido, *ser budista* mais do que aderir a um corpo doutrinal, a um código moral ou mesmo a uma mundividência, mais consistiria em trilhar o caminho do Buda, caminho de prática meditativa, contemplação despojada e concentrada. A designação do Buda como *deus* não nos deve fazer estranhar. Trata-se aqui ainda de um dispositivo retórico. Moraes não entrou ainda na discussão sobre o estatuto religioso, teológico, metafísico do *Buda*.

Moraes descreve pormenorizadamente os colossos, *Daibutsus*, que designa como *deuses*, que representam o Buda, em Nara, e Kamakura, dos séculos VIII e XII, seu tamanho, suas características, seus materiais, sua beleza, a *piedade* que envolveu a sua construção, que implicou donativos populares de monta, vistos como *enternecedores exemplos*, e a iniciativa do shogun Yoritomo.

> *Este bronze é considerado como uma das maravilhas da arte japonesa. Vi-o, como toda a gente o vê; pela vizinhança de Kamakura com Yokohama, onde especialmente a onda dos visitantes se retarda, é bem mais conhecido do que o Buda de Nara. A este, ao bronze de Nara, quero, porém, bem mais. Imaginem que de longa data um incêndio devorou o templo, que não mais se pensou em reconstruir; o Buda, posto que belo nas formas, hoje assim em plena luz surdindo de uma clareira rodeada de verdes cedros, perde da sua majestade, lembra uma decoração de jardim; menos amplo do que o outro, ainda mais se afigura reduzido, projetando-se na amplidão do azul da paisagem; e para cúmulo de desprestígio tiveram os bonzos a lembrança de permitirem aos visitantes o ingresso pela barriga dentro do deus, negra catacumba sem entranhas, é claro, onde bruxuleiam lâmpadas e fumegam incensos. (…). Não, em Kamakura não se respira o solene misticismo de Nara. Os dois gigantes de que acabo de falar-vos, constituem dois gloriosos padrões da velha arte do bronze, no país japonês. No entretanto, tal arte estava longe de corresponder ao verdadeiro sentimento nacional; fora o budismo que a criara, e era ele que continuava inspirando-a; deveria sentir-se acorrentada aos mil preceitos litúrgicos de uma noção vinda de fora, mal sentida por certo; tinha fatalmente de declinar. E declinou, para ressurgir pelo século XVI, já verdadeiramente japonesa, já liberta de preconceitos, já amorosa da*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 567 13/04/26 15:27

vida, da animalidade, da natureza inteira. (Moraes, 1897: 103-105)

Após a introdução literária impressionista que nos pode levar a questionar a consistência do que se segue, pela hipérbole que reinará, segue-se a história e a Arte. Wenceslau reitera a interpretação histórica de que o budismo é responsável pela introdução de inovações civilizacionais. Todavia, a ambiguidade é nítida na parte final desta longa citação em que um certo anticlericalismo se vem imiscuir como que purificando o budismo do que nele fosse superstição ou dogmatismo acorrentante, preceitos litúrgicos, *preconceitos* que inibissem o amor da vida, dos animais e da natureza. Já se anuncia neste ponto a concepção de Moraes de que o budismo, apesar do seu importante influxo civilizatório, como tradição estrangeira, estaria destinado a dissipar-se, se não se tivesse niponizado. Mais tarde, Moraes irá complexificar esta sua leitura histórica mostrando que a niponização do budismo é inseparável da budistização do Japão, tornando impossível distinguir o que é exclusivamente budista ou exclusivamente japonês, exercício essencializante que será reconhecido como logicamente absurdo, mas em que Moraes durante algum tempo incorrerá. Não podemos ignorar o problema do género literário cultivado por Moraes, que declarava então ser movido por uma visão *impressiva* das coisas e pela necessidade de a descrever.

III. O Bon-Odori, em Tokushima

Moraes declara em 1913 que o destino o fez aportar a Tokushima *para viver e para morrer*. Ora, esta declaração pode ser entendida não literalmente nem literariamente, mas como expressão de uma *morte em vida*, um *retiro*, codificado em termos budistas como assumpção do modo de vida do renunciante, o *Sannyasin*, aquele que «conta empregar-se numa situação incompatível com qualquer posição», conforme enuncia na sua carta de resignação à carreira diplomática e militar. Moraes lamenta mais do que celebra os seus mortos, mas apresenta-se a si próprio como um *quase morto*, não por motivo de idade ou doença, mas por ter renunciado a todas as suas identificações individuais, abdicando até simbolicamente da sua nacionalidade. Alguém que acreditava que a *individualidade* é uma ilusão retirou dessa convicção consequências éticas com profundas implicações sócio-existenciais. Moraes identifica-se com a caracterização que efectua da literatura japonesa. Isto é, o estilo que naturalmente adoptara, o impressivo, coligindo notas breves, observações íntimas e digressões fragmentárias, autobiográficas ou circunstanciais, coincide com o que melhor caracteriza a história da literatura japonesa. Então, por um lado, é esta a sua índole e intenção literária. Por outro lado, não poderia ser outro o estilo a adoptar, dada a *autoniponização* que em si se vai sucedendo e processando. Daí que o seu elenco de diversas obras de notas íntimas e relatos pessoais que a tradição nipónica consagrou se detenha no *Hojoki*, de 1212, atribuído a Kamo Chomei, dignitário que, sentindo-se injustiçado, se retira da vida profissional e pública, tornando-se monge budista e por fim eremita. Moraes evoca diversas biografias de literatos com estas características. A de Bashô é só mais uma das imprescindíveis. Trata-se de um claro espelho de si próprio. A sua identificação com elas é total. Moraes cita um longo excerto dedicado, à maneira tradicional, ao tema da efemeridade da vida e da vanidade das angústias humanas, comparadas à flor que murcha, ao orvalho que se dissipa, à espuma das águas que, mal se avista, logo se desvanece e ao voto de despojamento radical em que o renunciante vivia, abdicando de tudo possuir para por nada ser possuído, desistindo de ter para por

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 568 13/04/26 15:27

nada ser detido. No capítulo seguinte deste volume descreve um outro destes livros de impressões, o *Tsirê-zitré-gusá*, ou *Variedades em horas enfadonhas*, de um outro bonzo, Kenkô, nascido em 1283, e do qual alguns críticos teriam questionado a autenticidade, isto é, a *sinceridade espiritual*. Esta referência responde às objecções que lhe poderiam fazer os críticos do seu tempo que leriam os seus próprios textos à luz de um pouco ponderado *exotismo* e artifício literário, como se eles apenas fossem produto da adopção duma fórmula estilístico-formal. Assim, ao negar a comparação entre a sua situação e a dos grandes escritores renunciantes movidos pela *grande compaixão* prescrita nos ensinamentos budistas parece afirmar uma profunda identificação com eles:

Em Tokushima assiste ao *Bon-Odori*, traduzido como *festa dos mortos*. Esta fá-lo aprofundar os temas essenciais da sua obra, marcada por uma opção já não de erudição, mas de observação directa, participante, descritiva e impressiva. O objecto artístico que deveio suporte meditativo é agora não uma imagem sagrada ou uma estátua mas um ritual público. Uma celebração popular. Uma dança comunitariamente realizada. Inflectindo a sua interpretação anterior sobre aquele rito, Moraes aproxima agora o *Bon-Odori* do budismo, considerando até a palavra *Bon* como um *termo budístico que designa a festa dos mortos*. A evolução do seu pensamento parece dever-se à profunda investigação e à sua prática budista que o levou a rever a articulação entre a dimensão xintoísta e budista no seio da cultura nacional japonesa. Moraes *celebra os mortos* antecipando que também um dia será celebrado:

> *(…) provavelmente, continuarei a ver aqui o Bon-odori, por mais um ano, por mais dois anos, por mais três anos, eu sei lá… e após um ano virá, próximo sem dúvida, em que o Bon-odori volte a animar as ruas da cidade com as suas procissões festivas, Bon-odori que eu então não verei, mas de cuja comemoração piedosa a minha alma penada, de forasteiro que teve o capricho de vir aqui depor o mísero despojo do seu invólucro terrestre, poderá reclamar, não sei se com pleno assentimento de Buda, uma parte em seu favor.* (Moraes, 1916: 9)

IV. Manuel da Silva Mendes (1867-1931): Buda, O Ultravivente

No importante artigo *Defronte de um Buda* (Silva Mendes, 2017-2018 [1921]: 387-388), Manuel da Silva Mendes relata cultivar com assiduidade a contemplação da imagem do Buda. Para os seus leitores, tal poderia ser entendido como acção própria de um erudito coleccionador de arte chinesa. Mas, profundo conhecedor da tradição budista chinesa, convivente dos Bonzos de Choc Lam e de outros mosteiros em Macau e Cantão, relatando em sua autobiografia que aí assistia e participava nos cultos, podemos entender tal contemplação literalmente, como uma prática meditativa formal, descrita e apresentada em sua dupla dimensão de repouso mental e de investigação analítica. Se assim for, podemos entender a recusa do autor em avaliar pelos mesmos critérios artísticos ou estéticos duas pinturas do mesmo artista de sua predilecção, uma cena da vida social e uma imagem do Buda a *contemplar coisa nenhuma*. Vejamos:

> *Temos, este momento, diante de nós, um Buda, de uma expressão que encanta, que fomos, da colecção de pinturas que possuímos, desentranhar, para mais uma vez o contemplar. Sentado sobre um dócil tigre com olhos, focinho, dentuça e garras, que nunca*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 569 13/04/26 15:27

tigre algum de carne e osso teve, sente quem contempla este alto ser ultravivente que, pleno de felicidade, pensa… em nada.

O tigre o artista assim delineou, para que, sem esforço, o pensamento se nos vá às sobrenaturais mansões, onde a vida é quieta, finda a luta que a tais páramos a leva. Sugere realmente o outrora feroz e agora dócil animal que tal é o curso e o termo do que existe e vive; e a auréola que ilumina o celeste personagem, completa a sugestão.

Pensar em nada! Pensar em nada deve ser, com efeito, o superlativo ponto do consciente existir. Pensar em alguma coisa é ignorar, é lutar, é ser imperfeito. Se vida ultra-terrena existe, e se a personalidade se aperfeiçoa no Além (e deve lá aperfeiçoar-se, aliás não teria o Além sentido), o termo desse progresso deverá ser o fim de todo o esforço, de toda a luta, a posse da vida, plena de si mesma.

Compreende-se que seja a luta condição de aperfeiçoamento e a liberdade condição de mérito ou índice supremo da personalidade; mas luta sem fim, eterna, é absurda ideia; não pode existir. A luta, se a vida para o Além passa, há-de ter, portanto, fim; há-de ir lançar, por último, toda a existência na Grande Paz.

O personagem, que defronte de nós temos, atingiu o superlativo termo; vive, pensando em nada; é Buda, A sua expressão é a da plena mudez na tranquilidade, a da plena satisfação que não quer nada, nada deseja; possui tudo.

Tem sido o Além pelos diferentes povos variamente concebido. O budismo tem-no como sendo um mundo de ulterior aperfeiçoamento, cujo último termo é consubstancial com a inerte existência consciente, plena de gozo e de omnisciência. Está lá assim no Além o nosso buda, vivendo vida que de si mesma se alimenta e se não consome, gozando infindável e supremo gozo, assistindo impassível, absorto na essência pura da Natureza, ao desenrolar do passado, do presente e do futuro.

O catolicismo dá a uma única personalidade, só a Deus, este supremo e eterno existir; o budismo dá-o à Natureza na sua mais elevada expressão de aperfeiçoamento, aos homens, portanto, no termo último da sua existência: eritis sicut Deus scientes bonum et malum[1].

Não há Deus, no budismo. Há a Natureza aperfeiçoada e em luta pelo aperfeiçoamento, há seres perfeitos consubstanciados na Natureza já perfeita, divinizada. E tudo se há-de aperfeiçoar; tudo virá a ser, por fim, perfeito, inerte, buda.

Na mitologia grega e romana os supremos deuses lutavam. Júpiter teve de defender-se do ataque dos gigantes da terra, quando, montes sobrepondo a montes, pretenderam escalar o Céu, tomar-lhe o ceptro. No budismo, a suprema perfeição é integração numa vida comum, única. Não há personalidade destacadas, há uma colectiva unidade suprema: sunt qui sunt.[2]

Não está só, na solidão, o Buda que defronte de nós temos: está na comunhão dos santos, a uma distância quase infinita de nós. Mas entre nós e a mansão em que repousa, estão os bodhisattvas, sem o auxílio dos quais o percurso do aperfeiçoamento seria tão longo, que, por desesperança, mais a licença do que a liberdade pareceria vir a poder prevalecer no mundo.

O artista dá-nos, no Buda que delineou, ideia dessa distância, e num bodhisattva que pintou em separado quadro, a consolação de vermos que podemos por meio dele transpor sem desesperança essa imensa distância, que infinita se nos afigurava.

A arte tem este útil fim: eleva-nos o pensamento, dá-nos consolação.
(Silva Mendes, 2017-2018 [1921]: 387-388)

O autor começara por dar conta da necessidade de uma compreensão dos fundamentos religiosos da arte chinesa. Neste ponto, a imagem em análise deve

2. Cf. Génesis 3: 5. *Sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal* (segundo a tradução da Bíblia dos Capuchinhos)

3. Parece ser extraído de Sabedoria 1: 16: bem merecem fazer parte dele, e de Êxodo 3: 14: *Eu Sou Aquele que Sou* (segundo a tradução da Bíblia dos Capuchinhos).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 570 13/04/26 15:27

merecer a nossa máxima atenção: trata-se de um tigre irrealizado, montado por um Buda apresentado como *alto ser ultravivente*. O conceito de *ultravivência*, aqui avançado pode ser entendido duplamente: como uma vivência plenificada, isto é, vivida *além* do comum, no sentido de ser vivida *mais* do que o habitual, superando possibilidades anteriormente dadas, e/ou como uma vivência noutro ou noutros planos manifestada: num *além*. Esta dupla leitura é aberta pela própria decifração etimológica de *ultra-* como *além-:* o *ultra-vivente* seria, assim, aquele que viveria *além* do sentido comum do viver, ou *no além*, no sentido de habitar uma outra esfera da realidade. Os dois sentidos simultaneamente também são concebíveis.

Contemplar o Buda absorto *no nada* parece dever levar-nos também a aprender a arte de meditar sem objecto. Visualizar a imagem do Buda seria apenas um *meio hábil*, *upaya*, na impossibilidade de directamente nos absorvermos no *nada*, nos concentrarmos numa imagem que permite a libertação de todas as imagens interiores e exteriores, ou objectos-distracções, e na *ausência* nos concentrarmos. Olhar para o Buda a olhar para nada é *meio* para um dia podermos nós olhar para o mesmo *nada*, entendido como ausência de objectos ou vacuidade de determinações cuja obtenção é correlativa da plenitude humana possível, o *superlativo ponto do consciente existir*. A *quietude* para que a intenção artística nos parece remeter não pode ser definida como um simples hiato ou suspensão da *luta*, mas como designação do curso e termo do que existe e vive. Parece estar aqui implícito o reconhecimento das *quatro nobres verdades* ou afirmações fundadoras do ensinamento do Buda: da existência do sofrimento, aqui dito *luta*, da existência de uma origem desse sofrimento, de um termo para esse sofrimento e de um caminho, aqui dito *curso*. Ora, está aqui também presente uma outra ideia budista fundamental: a de que o caminho para a verdade não só participa da verdade, mas já coincide ou é, de alguma forma, a própria verdade. A afirmação do *além*, todavia, não é simples. A continuação da luta no sentido do aperfeiçoamento depois desta vida não pode ser indefinida: pensar é uma forma de possuir. Pensar é *deter* no duplo sentido de manter e de reter o fluxo da realidade. Daí que aquele que não pensa em nada tudo possua. E tudo possuir é modo inicial de aceder à identificação com tudo: o que o texto apresenta como *superlativo ponto do existir consciente* consiste afinal num dos modos clássicos como foi apresentado o *desígnio último da filosofia*: a identificação do pensar e do ser. Pensar *em nada* seria assim pensar na natureza última de todos os seres e de todas as coisas inanimadas. Desejar *alguma coisa* desencadearia este processo que terá, todavia, um fim: o fim de todo o esforço, a plenitude.

Haverá ainda que esclarecer o sentido do título do texto citado, «Defronte de um Buda». Por um lado, descreve-se a posição concreta dum intelectual português que se encontra perante a imagem sagrada, artística, de um Buda. Isto é, regista-se o pioneiro *encontro* histórico de um pensador aculturado por uma formação religiosa e filosófica europeia com uma tradição religiosa de origem indiana na sua milenar aclimatação chinesa. Isto é, estar *diante do Buda* remete aqui para a posição de Manuel da Silva Mendes como europeu que está *perante o budismo*, tal como ele é vivido numa sociedade de que é elemento constitutivo há dois milénios. Por outro lado: este texto é um dos primeiros em que o autor declara manter uma prática tradicional, que admite assídua e aprofundante, de meditação contemplativa de absorção num objecto, ou *shamatta*. Em terceiro lugar, podemos desdobrar esta meditação na possibilidade que ela oferece de se tornar em meditação analítica de decomposição dos significados que a imagem patenteia, mas também de descrição fenomenológica (de acordo com os ensinamentos dos sutras da meditação fundados no *satipathana sutra*) de todos os níveis meditativos alcançados, tendo como horizonte a meditação sem objecto. Se o Buda

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 571 13/04/26 15:27

contempla o nada, contemplar o Buda a contemplar o nada é meio de acedermos à contemplação desse mesmo *nada*. Isto é, estar *defronte do Buda* é estar defronte daquilo que ele em última instância representa, essa ausência de determinações, designável como nada, desde que desse *nada* se não faça uma leitura niilista, mas uma interpretação anti-substancialista: o nada deve ser entendido como *vacuidade*, ausência de todas as determinações e abertura a/de todas as possibilidades. Estar *defronte do Buda* é encarar o Iluminado, mas mais ainda assumir a possibilidade da Iluminação. O Despertar está diante de nós. Defronte do Buda não está só *aquele* indivíduo humanado, temporal e historicamente situado num espaço concreto. Tal é, afinal, a situação de todos os humanos e mesmo de todos os seres que se percebem ainda destacados da s*uprema perfeição* [que] é integração na vida comum, única. Não há personalidade destacadas, há uma *colectiva unidade suprema*.

V. É preciso fazermo-nos chineses. A Arte como Escuta do Outro e princípio de outração. A ideia de Ritmo

Os importantes artigos sobre *Arte chinesa* que Manuel da Silva Mendes publica desde 1914 levantam questões fundamentais. Enquanto tantos intelectuais portugueses do seu tempo não conseguiam apreciar uma forma de arte que não adoptasse as técnicas europeias, que se apresentavam como modelo do que *a arte* é ou pode ser, Silva Mendes aponta um caminho novo. Silva Mendes não só reconhece a especificidade da arte chinesa como vê no contacto com ela um modo de aperfeiçoamento cultural, moral e espiritual a partir do reconhecimento dos preconceitos de que se parte quando se começa a defrontar essa forma de arte. A arte chinesa obriga-nos a superar essas limitações. O *preconceito* é definido pelo autor como um constrangimento, em grande medida, inconsciente, socialmente partilhado, ainda que superável, como o conjunto de pressupostos

> *comuns a nós e a eles, que embaraçam a formação de são juízo [e consiste em] ter por melhor cada um o que lhe pertence, sofrer cada qual o peso das tradições e do seu meio, possuir cada um, por diferença de raça, diferentes nuances ou modalidades no senso estético.* (Silva Mendes, 2017-2018 [1918-1919]: 195-196)

E bem limitativo prejuízo seria proceder à identificação da arte em geral com as formas de arte europeias. Para o autor radicado em Macau, a educação artística implica a decifração dos seus motivos e bases religiosas e culturais. Esta operação, no entanto, deve ser acompanhada do crescente cultivo do sentimento estético, fundado numa prolongada *contemplação*. A arte deve ser objecto de uma descodificação. A dificuldade de se interpretar a arte chinesa funda-se no facto de que

> *não somos chineses. A arte é a expressão mais elevada do sentir sintético de um povo ou de uma raça. Quem deste povo ou desta raça, dos seus mais elevados e mais puros sentimentos estéticos tira concepções típicas e unificadoras, é o maior artista. O acúmen da arte está mais na concepção do que na realização: de onde o aparente absurdo de ser anterior o ponto culminante da arte de um povo à data das suas mais perfeitas obras.* (Silva Mendes, 2017-2018 [1914]: 134)

Neste sentido, o *estudo crítico da forma*, sendo necessário e árduo, é ainda

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 572 13/04/26 15:27

externo. A precedência do conceito em relação à execução abre o autor para procurar «*apreciar a que ponto tal ou tal concepção ou realização artística traduz um modo do sentir colectivo chinês*». Manuel da Silva Mendes propõe que o estudo da arte chinesa deve ser precedido de um esquecimento voluntário do que se aprendeu, isto é, de uma desidentificação dos conceitos e da experiência da arte em suas definições, práticas, técnicas e formulações teóricas e críticas. Aceitar a irredutibilidade e a diferença essencial da arte chinesa passa por aceitar a alteridade do modo como o próprio *sentimento de si* mesmo é ali vivido, fonte última da produção artística de um povo e de sua mundividência. Segundo o autor, a arte seria particularmente operativa para se estudar a índole de um povo. Assim, o prévio interesse que o autor tinha por *arte* deveria levá-lo a estudar os seus fundamentos culturais e religiosos na China. Por outro lado, é indubitável que a índole filosófica do autor o preparou para o averiguar desses fundamentos, de que a arte é uma das expressões:

> *não há obra artística de pintura se não trespassada de ritmo que lhe dê vida. O ritmo, se não é a própria vida, é alguma coisa necessária à vida; sem ele, a dança, a estatuária, a arquitectura, a música, a poesia, a pintura, são coisas mortas.* (Silva Mendes, 2017-2018 [1915]: 140-141)

Esta ideia de *ritmo* como elemento vital ou vitalizante da arte, ou fundamento da vitalidade em si mesma considerada, não irá abandonar o autor. Ora, esse é apenas um dos núcleos significativos que nos abrem para a compreensão do que seja o *cânone* chinês. Aquele *ritmo* seria expressão de uma *espiritualidade* presente nas coisas e no humano, actuando sob a forma de movimentos e influências mais ou menos misteriosas. O antigo *culto dos mortos*, tão importante na cultura chinesa, inscreve-se nesta percepção de um cosmos animado pela harmonia rítmica de todas os entes, jogo recíproco de múltiplas forças que se perpetuam como *vida universal* e memória actuante: sua anterioridade e posteridade, em expansão e retracção. Seria *isto* que Lao-Tsé designara como *Tao*,

> *um sopro imaterial, o Tao, conserva e alimenta a vida de todos os seres; eles formam a sua expansão material; todos dele provieram e a ele hão-de regressar. Mas com quanto seja o Tao que vivifica os seres e neles viva, os seres são livres, têm individualidade própria.* (Silva Mendes, 2018-2018 [1915])

Para Silva Mendes, poderia designar-se como *panteísmo*, em traços vagos, e aparentemente em diálogo com a tradição europeia, marcada por tonalidades teológicas e substancialistas, o núcleo de ideias fundamentais do que seria a *alma chinesa*, que se expressaria na vida social, religiosa e cultural. Para o autor, este núcleo de ideias constituiria, se não o mais irredutível fundo arcaico da espiritualidade chinesa, pelo menos uma sua nunca abandonada parte integrante, ao longo dos tempos e em diversas configurações religiosas:

> *O culto dos mortos, pelo menos, tinha seu fundamento nessa crença. Confúcio não a repudiara, o budismo não a rejeitou; o taoismo menos ainda. Ambos, cada qual a seu modo, a aceitaram e fundiram ou integraram nas novas crenças.*

Mitos, lendas e superstições, seriam acrescentos culturais neste culto inspirados, e daí inspiradores dos artistas chineses:

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 573 13/04/26 15:27

> *A concepção de um cosmos animado e composto de inúmeros seres, vivendo vidas diferentes e movendo-se todos adentro do ritmo de uma alma universal, eis o que tem levado os artistas chineses a traduzirem ou a pretenderem traduzir nas suas obras as coisas – não isoladas e independentes, mas fundidas na vida universal. É a interpretação deste espírito, em uma concepção tão completa e tão nebulosa do universo, que tem dado tão amplíssima margem ao génio. É nela que a grandeza do artista se revela por intermédio do seu pincel, manifestando na sua obra a expressão do espírito das coisas e a sua própria personalidade.* (Silva Mendes, 2018-2018 [1915])

O texto procura levar-nos a reconhecer que na base da Arte se encontra o *panteísmo*, definido como *concepção de um cosmos animado*, isto é, de uma multiplicidade de seres unidos numa *alma universal* que lhes confere um mesmo *ritmo*. A arte expressaria inevitavelmente a personalidade do artista, mas também a sua capacidade de expressar o *espírito das coisas* em suas complexas ligações e interdependência, cuja natureza para já se encontra ainda indeterminada. Todavia, este *panteísmo* primordial, ainda que permanecendo actuante, seria reelaborado e reconfigurado nas três grandes tradições chinesas, taoismo, confucionismo e budismo.

Este importante e pioneiro ensaio de apresentação da arte da China e sua estética em língua portuguesa acrescenta uma outra ideia de largas repercussões: a da identificação da pintura e da caligrafia. A grande arte não pode ser vista como simplesmente decorativa, expressando sempre de múltiplas maneiras a ideia de *unidade de todas as coisas*. Neste sentido, qualquer imagem já tem algo de ideográfico como um ideograma possui uma expressividade que transcende o seu conteúdo semântico. «Assim, os caracteres falam ao sentimento e falam à inteligência de quem os contempla (…)» (Silva Mendes, 2018-2018 [1915]: 141)[3]. Esta importante ideia será reforçada num outro ponto, onde se afirma que

> *originariamente pintura e escritura foram uma e a mesma arte – arte que com o tempo se bifurcou, ficando cada ramo a representar as mesmas coisas que antes, mas por um modo diferente do outro, acrescenta que uma obra de arte, é fundamentalmente, substancialmente, uma encarnação do génio do ritmo, manifestando o espírito vivo das coisas com mais intenso poder e com mais clara beleza do que ele pode ser visto em os numerosos aglomerados elementos com que aos nossos sentidos elas se apresentam: não uma imitação da natureza – ideia herética na teoria chinesa, ortodoxa na pintura europeia.* (Silva Mendes, 2017-2018 [1918-1919]: 204)

O pensador macaense distancia-se radicalmente da concepção muito espalhada de que a arte chinesa se reduziria a falhos intentos de mimese da natureza por nela não saber ou poder reconhecer a sua radicação numa mundividência religiosa ou metafisicamente codificada: a inserção do objecto na *vida universal* ritmicamente apreensível. Para Silva Mendes, o budismo constitui na China importante força cultural e influxo civilizatório identitário de que as artes teriam colhido forte marca. Ainda que o taoísmo lhe seja anterior, é com o budismo que a arte parece superar a sua capacidade e desígnio de representar o mundo natural e material para passar a traduzir a vida interior, em suas latas subtilezas contemplativas. O autor afirma-o conclusivamente:

> *Um dos factos que mais contribuiu para o desenvolvimento da arte foi a introdução do budismo na China no primeiro século da era cristã.* (Silva Mendes, 2018-

4. A ideia de indissociabilidade entre arte e escrita, e entre escrita ideográfica e alfabética será profundamente tematizada por Ana Hatherly, justamente a partir do estudo da poesia chinesa e sua caligrafia. Veja-se, por exemplo, desta autora, a introdução a O Vagabundo do Dharma (Han-Shan, 2003).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 574 13/04/26 15:27

2018 [1915]: 149)

A arte budista de origem indiana teria sido *como* uma *revelação* na China, permitindo a superação da dimensão representacional «física e material das coisas», abrindo para uma outra, «mais nobre, qual o da tradução dos sentimentos humanos, das paixões, da vida interior, da alma dos seres». Esta lenta e progressiva penetração do budismo em todas as esferas da cultura teria sido marcada por um perpassar *dum frémito de piedade fervente e sincera, de um delicado e elevado misticismo, de entusiástica fé nas novas crenças, cultivadas especialmente nos* conventos, fenómeno associado, no século V da nossa era, à dinastia Sung. O autor, cuja formação anticlerical também era manifesta, admite que o primeiro milénio da nossa era assistiu à expansão da cultura monástica na China. Milhares de conventos teriam formado a cultura chinesa e

> *sobre os modelos das comunidades búdicas também o taoismo começou de abrigar desde o século VI em mosteiros os seus mais fervorosos fiéis; mas nunca tiveram as ordens religiosas dos sectários de Lao Tze nem o número, nem a importância, nem a influência moral das ordens búdicas. Ora foi nestes refúgios do pensamento chinês que, como nos conventos cristãos da Idade-Media, se acrisolou a ideia religiosa oriunda da Índia; e, quando ela atingiu a sua mais alta consciência, serviu-se como meios de expressão da literatura e da pintura, culminando esta nas criações originais de Ku K'ai Chih, Chang Seng Yü, Yen Li Peng, Kuan Chiu, Lu Tan Wai e Wu Tao Tzü, que serviram de base ou tema às ricas e variadas elaborações dos artistas de Sung, Yuan e Ming no maior número das representações de Kuan Yin*[4]*, Lohans*[5]*, grandes sacerdotes e de todo o vasto panteão budista e taoista.* (Silva Mendes, 2018-2018 [1915]: 149)

Sublinhe-se como neste passo se valoriza a lenta penetração e aclimatação do budismo como factor comum e agregador aos vários povos do grande império que inclui chineses, tibetanos, mongóis e outros. Silva Mendes apresenta uma outra ideia de sinicidade, que inclui necessariamente o budismo. A arte chinesa seria incompreensível para aqueles europeus que não a podiam ver, em primeiro lugar, como expressão de um núcleo de ideias cosmogónicas ancestrais, nem, muito menos, como manifestação do influxo budista e do seu monaquismo histórico:

> *Essas foram obras de fé, tanto como foram obras de arte. Foi esse na pintura religiosa, em que nesses séculos se concentrou quase toda a actividade artística chinesa, um período semelhante ao da actividade artístico-religiosa europeia nos séculos de Van Eyck, Matsys, Holbein, Fra Angelico e Clouet. De Ku Kai Chin a Wu Tao Zu vai um período semelhante ao europeu de Giotto a Rafael, e às Virgens de Stephan Lochner, de Memline, de J. Van Eyck, de G. David, de Fra Angelico até Rafael podem contrapor-se as Kuan Yin de K'ai Chih, de Yen Li Peng, de Wu Tao Tzü e de tantos outros deste período brilhante e criador de Tang e princípios de Sung.* (Silva Mendes, 2017-2018 [1915]: 149)

Afirmando a indissociabilidade da arte em relação à religião como método de estudo da história da arte europeia como da chinesa, Silva Mendes procede à sua comparação e à exposição da sua facticidade a partir de uma atitude crítica muito informada. Ao longo do texto, lamenta a perda de influência dos bonzos e a consequente decadência da pintura religiosa nos séculos XI a XIII e valoriza o Imperador Hui Chung que criara uma academia de arte que prescrevia *seis classes ou géneros de pintura*, de que o primeiro consistiria n*os assuntos budistas e taoistas.* Só depois surgiriam os temas

5. Kuan Yin, equivale a Kun Yam, em mandarim ou em cantonês, aclimatação chinesa do Bodhisattva Avalokiteshvara da tradição budista sanscrítica que de seguida merecerá atenção específica.

6. Em nota ao artigo «O Budismo e os pagodes de Macau» de 1919, p. 224, o autor esclarece: «Arhats ou lohans são os discípulos de Sakya Muni que espalharam e completaram a sua doutrina, e são também bonzos que se tornaram célebres pelas suas extravagâncias. Há uma infinidade de lohans. O pagode de Wang Nam Chi em Cantão, também chamado dos Quinhentos Ídolos, contém 500 lohans, entre os quais um que é pelos bonzos, erradamente, mostrado como sendo Marco Polo.»

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 575 13/04/26 15:27

humanos, e os motivos naturais (cf. Silva Mendes, 2017-2018 [1915]: 153). Sem identificar a China com qualquer uma das suas etnias (mais ou menos dominantes), com um dos seus povos ou com uma das suas tradições religiosas e culturais, o autor de *A Pintura na China* apresenta mesmo uma perspectiva distanciada e imparcial da influência mongol. Apesar de a conquista militar mongol não ter implicado uma subordinação cultural completa, o influxo religioso tibetano, *lamaísta*, por seu influxo, teria sido decisivo, fazendo reviver positivamente o budismo que estaria em dormência. Este ajuizamento do influxo tibeto-mongol na cultura chinesa contrasta com as posições europeias dominantes no seu tempo e constitui uma das novidades na interpretação da sinicidade proposta por este autor. Devemos ao autor de *Macau Antigo* a introdução no léxico filosófico português (ou o seu desenvolvimento) de alguns conceitos fundamentais colhidos na história da filosofia de base budista: *cosmoteísmo*, para designar a imbricação do mundo material e dos mundos divinos (o *samsara*), ou a imbricação entre o universo e a divindade, evitando a confusão conceptual com o panteísmo e suas conotações; o de *endovisão* para designar a introspecção meditativa aprofundante, a suprema concentração interior alcançável pela continuação do processo de absorção contemplativa e enstase, culminando no *samadhi*; a *ultravivência*, para designar o modo de existência dos Budas, nem sobreviventes (à morte) nem superviventes no plano de existência convencional, mas estanciantes além do *samsara* e do *nirvana*, evitando o sentido habitual de divino, espiritual, celestial ou super-humano. Silva Mendes colheu no estudo da história da experiência artística chinesa a ideia de *ritmo* a partir do aprofundamento de uma tradição sapiencial que, meditada, lhe conferiu todo o seu sentido.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 576 13/04/26 15:27

Bibliografia

Han-Shan, *O Vagabundo do Dharma. 25 poemas de Han-Shan*, versões poéticas e introd. Ana Hatherly, Cavalo de Ferro, Lisboa 2003.

Manuel da Silva Mendes, «A Pintura Chinesa» (*Oriente*, janeiro a setembro de 1915), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 137-178.

Manuel da Silva Mendes, «A Pintura na China – Apontamentos para a história da arte na primeira metade do século XIX» (*O Progresso*, 7 de maio de 1916), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 179-182.

Manuel da Silva Mendes, «Defronte de um Buda» (*O Macaense*, 5 de dezembro de 1921), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 387-388.

Manuel da Silva Mendes, «Notas soltas sobre a arte chinesa – A pintura a óleo na China e a maneira europeia de pintar…» (*Macau – Semanário artístico, literário e social*, nº 1, 2, 3, 5 e 8, dezembro de 1918 a março de 1919), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 187-214.

Manuel da Silva Mendes, «O Budismo e os pagodes de Macau» (1919), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 219-224.

Manuel da Silva Mendes, «Pintura chinesa» (*O Progresso*, 6 de dezembro de 1914), in Manuel da Silva Mendes, *Memória e Pensamento*, 3 vols., org. Rogério Beltrão Coelho – António Aresta, Livros do Oriente, Macau 2017-2018, vol. 1, pp. 133-136.

Wenceslau de Moraes, *Dai-Nippon (O Grande Japão)*, ed. Sociedade de Geografia de Lisboa-Imprensa Nacional, Lisboa 1897.

Wenceslau de Moraes, *O "Bon-Odori" em Tokushima (Caderno de Impressões íntimas)*, Livraria Magalhães e Moniz Editora, Porto 1916.

Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente. Siam – China – Japão*, Livraria António Maria Pereira, Lisboa 1895.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 577 13/04/26 15:27



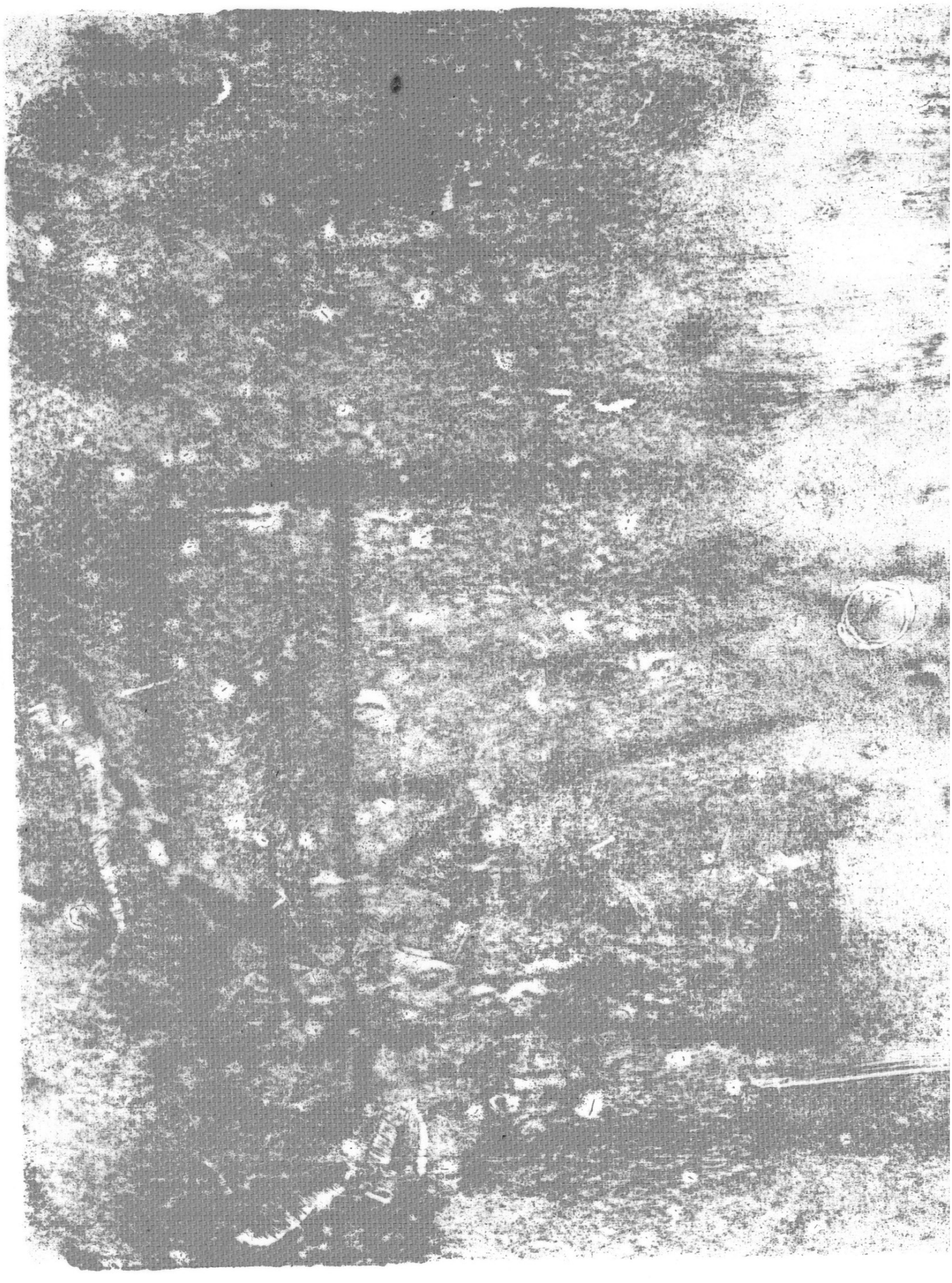
NUISIS2025 publicacao final V2.indd 578 13/04/26 15:27

Joana von Mayer Trindade

Fuga

Eternidade
Buraco negro
Aracné, a arte de bordar
Tecer mundos
Luz, lua, fuga
Escutar o desenho das coisas, eis que surge um ângulo
Um prisma
Nesses ângulos, nesses cantos,
Conhecemos o repouso intermédio
Entre o ser e o não ser
Uma respiração
Abrir é viver um espaço de brancura e negritude
A filosofia da dança
Do ser
Imensidão
Tudo se desenha, mesmo o infinito
Desenhar em redondo, à volta, por cima e por baixo
Mudar o espaço
Mudar a dança
Mudar o estado
Cavalgar o estado
A voz interior é espacial
Jamais deformada
Devaneio
Passagem contínua
Contemplar as fissuras de uma velha parede
Linhas que aparecem e desaparecem
No teto, à minha volta, por todo lado
Olha, procura, espanta-me, treme
Transcende o(s) sonho(s)
Ficar louco sem saciar o sonho
A Fome
A Dança é uma Pessoa
A Dança é Fome, é Calor
Tudo se ativa quando se ativam as contradições
Dançar até ao centro de um devaneio, até ao centro de um vulcão
Sensibilidade extrema, detalhe
Perder a banalidade
Dar-se lentamente

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 579 13/04/26 15:27





CRONOLOGIA

07.01	Entrevista de Joana von Mayer Trindade no Podcast "FEMINA" de Vanessa Augusto
13.01 – 30.06	Residência Artística de Criação no Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop | Espaço Agra, Porto
30.01 – 02.02 + 07.02 – 10.02	Laboratório Dramaturgia Internacional: Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão Centro de Cria ção e Investigação Nuisis Zobop no Espaço Agra, Porto
24.02 – 28.02	Workshop Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil na Companhia "Dançando com a Diferença", Madeira
25.03	1º Seminário Investigação: Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto
28.02	Entrevista com Antena 1 Madeira: Hora 10 "Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil" Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da Nuisis Zobop
01.05	Podcast "Dança e Filosofia" - 1º Episódio com Hugo Monteiro
05.05	Entrevista com Afonso Becerra, Erregueté Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da Nuisis Zobop
08.05	Antestreia | Apresentação do Espetáculo "Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos" Cidade da Cultura, Museo Centro Gaiás, Festival Escenas de Câmbio 2025, Santiago de Compostela, Galiza
9.05	Conversa com o Comando Dramaturxico dirigida por Afonso Becerra no Festival ESCENAS-DO-CAMBIO

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 582 13/04/26 15:27

13.05 2º Seminário Investigação:
Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos
na Faculdade de Letras da Universidade do Porto

13.05 Entrevista sobre a criação com Pedro Mendes, Coffeepaste
Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão:
dançar o pensamento no presente

17.05 Estreia | Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
no WOW Galeria Nasoni, Vila Nova de Gaia

21.05 Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
na Fábrica da Criatividade, Castelo Branco

24.05 Conversas Temáticas Interartes e Interdisciplinas (Fotografia I)
no Centro Português de Fotografia, Porto

07.06 Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
no Clube Erva Daninha, Espaço Agra, Porto

21.06 Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
na Fundação Marques da Silva, Porto

21.06 Conversas Temáticas Interartes e Interdisciplinas (Arquitetura I)
na Fundação Marques da Silva, Porto

25.06 Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
no Centro Português de Fotografia, Porto

02.07 Apresentação do Espetáculo
"Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
em Noites no Pátio do Museu - Casa Comum - Reitoria UP

03.07 Podcast "Dança e Filosofia" - 2º Episódio
com Mário João Correia

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 583 13/04/26 15:27

07.07 – 08.07	3º Seminário Investigação: Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto
03.09	Podcast "Dança e Filosofia" - 3º Episódio com Rui Lopo
03.09 – 04.09	Congresso: Fuga Para o Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto
12.09	Conversas Temáticas Interartes e Interdisciplinas (Cinema I) no Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, Espaço Agra, Porto
26.09-28.09	Laboratório de dança e dramaturgia: Mergulho na fragilidade e no presente - Para uma dramaturgia da dança contemporânea por Afonso Becerra, acompanhado por Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão na Junta de Freguesia do Bonfim, Porto
30.09 – 05. 10	Laboratório de Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil culminou com a apresentação pública Riga, Letónia
09.10 – 11.10	Workshop Butoh Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil por Yuko Kominami no Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, Espaço Agra Porto
09.10	Mastercalss Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil na Universidade Lusófona, Porto
22.11	Conversas Temáticas Interartes e Interdisciplinas (Psicologia I) no Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, Espaço Agra, Porto
24.11	Masterclass Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil na Escola Superior de Arte Dramática da Galiza (ESADg), Vigo
13.12	Podcast "Dança e Filosofia" - 4º Episódio com Armando Rosa Nascimento

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 584 13/04/26 15:27

17.12 Seminário Aberto
"Dança e Filosofia: Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos"
no Instituto de Filosofia FLUP

29.03 Lançamento e a Apresentação do Livro de Arte e Investigação
Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos
na livraria da Fundação de Serralves, Porto

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 585 13/04/26 15:27

BIOGRAFIAS

Nuisis Zobop

é uma estrutura de Criação, Experimentação e Investigação em Artes Performativas/Dança, criada por Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade. Desenvolve regularmente laboratórios de investigação sobre a *craft* e arte do bailarino/performer com metodologia própria e abordagem singular. Marcada por confluência de linguagens entre dança ocidental e oriental e teatro físico, forte componente de dramaturgia e investigação teóricas, conjugadas com valorização da vocação íntima do intérprete e da relação direção-interpretação como central, trabalhando, em simultâneo, meios (processo) e fins (criação, conhecimento). Unida com o rigor na construção de objetos cénicos não convencionais visando inovação coreográfica e cénica. Sempre com articulação entre criação, investigação, formação e edição. Desenvolve atividade regular e coerente de acordo com a sua missão, estabelecendo parcerias académicas e de investigação com entidades chave do panorama cultural nacional, desembocando em Criações e Edições de elevada qualidade e marcadamente singulares. Com catorze criações, quatro livros editados, múltiplas formações, seminários de investigação e congressos organizados, bem como duas secções/metodologias de pesquisa performativa em ação, cumpre com repercussão efetiva a valorização e dignificação social e artística da Dança enquanto forma de arte insubstituível.
A Nuisis Zobop, via Joana von Mayer e Hugo Calhim Cristóvão, procura sempre alargar os seus horizontes artísticos e culturais com outros modos de fazer, de pesquisar, de investigar através de estadias prolongadas em França, Berlim, Índia e Japão, entre outros. Colaborando com instituições de renome internacional como o Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers, o Centre National de la Danse Paris, Inter-University Center for Dance Berlin (HZT), Ufferstudios Berlim, Bodyweather Farm Min Tanaka Butoh, Antai-ji Japão, Kyoto Art center Japão, Banaras Hindu University (BHU) /Índia e Patanjali International Yoga Foundation. Bem como estabelecer contactos e ligações com artistas de outras áreas e pensadores de renome, grupos de Investigação FCT, ensino superior artístico, sendo Hugo Calhim Cristóvão investigador integrado no grupo "Raízes e Horizontes da Filosofia em Portugal" do IF FLUP, e Joana von Mayer Trindade lecionando Artes Cénicas Orientais na Licenciatura de Formação de Atores da Universidade Lusófona do Porto.

Hugo CaIhim Cristóvão

Coreógrafo, Encenador, Docente e Investigador em Artes Performativas e Filosofia. Com relevo para estética e filosofia da arte, ontologia e metafisica contemporâneas, filosofia da ação 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 direção 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 a 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 Direção de Atores, ESMAE-IPP com tese "Teatro Pobre, Arte como Veiculo: 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, Banaras 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 "NuIsIs 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." Dedica-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 direção, 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 Nuisis 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, Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas, Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio* e *Fuga Para O Tempo Presente – O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*. 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 Berlim – University of the Arts) e Paula Cepeda Rodrigues (U.Évora). Destaca

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 586 13/04/26 15:27

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, Luis Madureira, Christine de Villepoix, David Wheeler, Carlos Pessoa, Steven Jonhston, António Capelo, Claire Bynion, LaurieBooth, Thomas Richards, Andrezj Mayak, Andrezj Sadowsky, Zygmunt Molik, Elizabete Disdier, Alain Richardson, Krystian Lupa e Guennadi Bogdanov.

Joana von Mayer Trindade

Coreógrafa, Bailarina e Professora. Dedica-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 direção-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 Contemporaine d'Angers, o Centre National de la Danse Paris, Inter-University Center for Dance Berlin (HZT), Ufferstudios Berlim, Bodyweather Farm Min Tanaka Butoh, Antai-ji Japão, International Contemporary Dance Festival "Time to Dance" Latvia/Riga, Banaras Hindu University (BHU) Índia e Patanjali International Yoga Foundation, entre outros. Bem como estabelecer contactos 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 "NuIsIs 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 (Bolseira da F.C.Gulbenkian). Bolseira do Centro Nacional de Cultura no Japão 2002, onde pesquisou e praticou Butoh com Min Tanaka na Body Weather Farm e Budismo Soto Zen Japonês, Zazen Dojo-Antai-Ji. Enquanto 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, Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas, Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio* e *Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos*. 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, 2ª Plataforma EDN&modul-dance 2014, F. DDD TMP, Ufferstudios Berlim 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, FAIC-C/C. Instável, Pós-Graduação Dança Contemporânea/ESMAE e BT. Com instituições nacionais e internacionais dirigiu workshops e é mentora de coreógrafos emergentes e alunos: PACAP3/Forum Dança, FAICC/C.Instável, Pós-Graduação Dança Contemporânea/ESMAE e BT. Docente Artes Cénicas Orientais, Curso Formação de Atores 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. Graduação em Arte Dramática pelo Institut del Teatre de Barcelona, na especialidade de Encenação e Dramaturgia. Licenciado como ator pelo Instituto do Teatro e das Artes Cénicas das Astúrias. Prémio Álvaro Cunqueiro de obras teatrais da Junta de Galiza. Prémio Internacional de Jornalismo Carlos Porto do Festival de Almada. Diretor da *erregueté | Revista Galega de Teatro*, colaborador em diferentes jornais, revistas, na rádio e na televisão. Para além de artigos e colaborações em diversos volumes coletivos, tem publicado, como dramaturgo e ensaísta, os seguintes livros: *Pandrama* (Laiovento, 2022), *História da dança contemporânea na Galiza* (Através Editora, 2021), *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática* (Através Editora, 2018), *Textículos dramáticos e posdramáticos* (Laiovento, 2013 e 2014), *Roberto Vidal Bolaño e o xogo do teatro* (Laiovento, 2012), *Dramatículas* (Laiovento, 2010), *Crio-Xénese* (Laiovento, 2007), *Dramaturxia. Teoría e práctica* (Galaxia, 2007), *O ritmo na dramaturxia* (Universidade da Coruña, 2005) e *Agnus Patris* (Xerais, 2002).

Alípio Padilha

Fotógrafo profissional, com formação na Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, no Movimento de Expressão Fotográfica de Lisboa e no Instituto Português de Fotografia. Participou em diversas exposições coletivas e individuais, incluindo a Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira e o ONEurope – Bienal de Artes Plásticas do Montijo. A título individual, apresentou trabalhos na DGAJ – Ministério da Justiça, na Galeria Round The Corner (O Jogo), no MUDE – Lisboa (I am a Strange Loop, julho de 2010, com Sara Lamúrias) e, em 2018, na galeria Apaixonarte, bem como nas

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 587 13/04/26 15:27

galerias Estéril, Rua das Gaivotas 6 e Duplacena 77. Participou ainda em projectos como O Poste (mostra de videoarte), Estrelas do Bairro (coprodução EGEAC) e Cinemaforadosítio. Na área da moda, colaborou com La Belle Bombshell, Sara Lamúrias, Filipa Malho e com a revista Ruamag. Integrou também o colectivo The Portfolio Project, fundado pela fotógrafa Susana Paiva. Em teatro, como fotógrafo de cena e noutras áreas ligadas às artes performativas e visuais, trabalhou com A Garagem, Companhia Teatral do Chiado, Divas Iludidas, Grupo de Teatro A Nova, Teatro Praga, Teatro Nacional D. Maria II, Companhia Nacional de Bailado, Teatro do Eléctrico, Karnart, Companhia Olga Roriz, Silly Season, EGEAC, Duplacena, Joana Von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, Diana Niepce, Sónia Batista, Lígia Soares, Andres Soares, Apneia, Francisco Camacho, Alexander Zeldin, entre muitos outros.
Colaborou ainda com diversos festivais, entre eles o FIMFA, Temps d'Images, FUSO – Festival de Vídeoarte, DocLisboa, (RE)Union Lisboa, Panorama, Artéria Atelier, Teatro Maria Matos, Rua das Gaivotas 6, A Tarumba, Among Others, Martim Pedroso & Nova Companhia, Espaço O Tempo, Elmano Sancho, Mário Trigo, Teatro do Mar, Os Possessos, Pedro Baptista, Mário Coelho, Pablo Fidalgo, Cão Solteiro, Leonor Keil, Cláudia Dias (Sete Anos), Patrícia Portela, entre outros.
É atualmente fotógrafo regular da companhia Sete Anos (Cláudia Dias), da Rua das Gaivotas 6 e do Teatro da Trindade / INATEL. Integrou a companhia Among Others, com Diogo Bento e Inês Vaz.
No cinema, colaborou como fotógrafo de cena com Manuel Mozos e com a produtora O Som e a Fúria, além de outras curtas-metragens e projectos publicitários.
Na música, foi fotógrafo residente do Musicbox e do Ritz Club. Assinou ainda a fotografia de discos como Nove e Meia no Maria Matos (Sérgio Godinho), Super Scam (The Dirty Coal Train), GNR 35 Anos – Ao Vivo, Dentro Desse Mar (Danças Ocultas), Sangue Cássia (Sinistro) e vários trabalhos de Dela Marmy.
Tem trabalhos editados e publicados por INCM, Teatro Nacional D. Maria II, Uzina, CTT, Tarumba, Paula Varanda, Nuizis Zobop, Francisco Camacho e Adriana Molder.

Armando Nascimento Rosa

(Évora, 31/07/1966) Dramaturgo, ensaísta e autor musical, é doutorado em Estudos Portugueses (2001), mestre em Estudos Literários Comparados (1994), e licenciado em Filosofia (1988), pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, exercendo funções docentes na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, desde 1998, onde é professor coordenador da área de Teorias e Estéticas.
É detentor do título de Especialista em Teatro [Dramaturgia] pelo IPL, obtido em 2023. Iniciou percurso profissional de dramaturgista em 1990 no Teatro da Politécnica, a convite do seu fundador, o encenador Mário Feliciano, e é investigador membro do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) desde a sua criação, em 2007.
Tem duas dezenas e meia de livros de dramaturgia original e ensaio publicados, incluindo bibliografia crítica sobre Samuel Beckett, António Patrício, Fernando Pessoa, e Natália Correia, cuja obra dramática completa publicou em 2023, na INCM. É autor de mais de trinta obras dramáticas originais, incluindo dois libretos de óperas, com música de Hugo Ribeiro, vencedoras em 2008 do concurso Ópera em Criação. A sua primeira peça, *Goiânia – Uma Nova caixa de Pandora*, foi Menção Honrosa no Prémio Alves Redol de Teatro, em 1988. De outras distinções recebidas, destacam-se: Prémio Novas Dramaturgias, em 2020; Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno, em 2011; Prémio Literário Aldónio Gomes, em 2012; Prémio Albufeira de Literatura, em 2008; e Prémio Revelação Ribeiro da Fonte, em 2000, para Lianor no país sem pilhas, a primeira das suas peças a ser representada, nesse mesmo ano, no Centro Cultural de Belém, em co-produção com a Comuna-Teatro de Pesquisa, encenada por João Mota. A peça Menino de sua Avó, escrita para Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes, recebeu em 2014, numa produção d'A Barraca em digressão ao Brasil, o Prémio Especial do Júri do FITA de Angra dos Reis (Rio de Janeiro). Tem textos dramáticos traduzidos em sete línguas, com encenações e/ou leituras encenadas em cidades da Europa, das Américas, e da Ásia. Como cantautor, publicou os álbuns O Piano em Pessoa, em parceria com o pianista António Neves da Silva, em 2018, e O Fado é Estranha Alegria, produzido em 2019 pelo maestro Mário Rui Teixeira.

Carlos Pimenta

Encenador, professor, investigador. Doutorado em Ciências da Comunicação, pela ECATI | U. Lusófona. Mestrado e licenciatura em Ciências da Comunicação - UNL. Curso de Gestão das Artes | Instituto Nacional de Administração. Curso de Fotografia Ar.Co. Foi membro da Companhia do Teatro Nacional D. Maria II. Foi Coordenador do Departamento de Teatro do IPAE / Ministério da Cultura. Foi Presidente da GDA e consultor do Instituto Camões. Professor na Universidade Lusófona e diretor dos cursos de Formação de Atores. Investigador do CICANT. Representante de Portugal na Comissão Europeia no âmbito do Work Plan for Culture. Tem-se dedicado, nos últimos anos, à investigação das relações entre as artes, a cultura e a tecnologia. Consultor da Candidatura de Oeiras a Capital Europeia da Cultura 2027. Curador de "O Nosso Futuro Ainda Humano" TM São Luíz. Trabalha regularmente com o ENSEMBLE. Dirigiu mais de quarenta espetáculos nas principais salas do país. Em 2022 publicou a obra "Teatro e tecnologia: criação, produção, recepção; do deus ex machina ao teatro virtual" (Colibri). Foi distinguido pela Universidade Lusófona com a Medalha de Ouro de Mérito e Reconhecimento. 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 até ao Século XVIII* (2010); *Pascoaes: Saudade, Física e Metafísica* (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o Grupo 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 perto do Tomar, Portugal. Publicado por nomes como Scarlet Imprint e Corbel Stone Press. Faz música sob o nome de Closed Circuits.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 588 13/04/26 15:27

CIáudia Marisa

Professora Coordenadora na ESMAE (IPP). Investigadora integrada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Doutoramento em Motricidade Humana, Dança (FMH/UTL-2007), mestrado em Sociologia (FLUP/1998), bacharelato em Teatro (ESMAE/1996), licenciatura em Sociologia (FLUP/1993), Conservatório de Dança (1987). Participa regularmente em colóquios, conferências e festivais, tendo apresentado inúmeras comunicações em diferentes instituições nacionais e internacionais. Professora convidada na Université de Franche-Comté (FR); Universidade Federal da Bahia (BR); Universidade da Coruña (ES); Zurich University of The Arts (SU) e Duke University (EUA). Publica regularmente sobre Estética da direção artística, Análise de Espetáculo e Dramaturgia do Corpo. Paralelamente, tem vindo a desenvolver a sua atividade profissional artística como encenadora, dramaturgista, coreógrafa e performer, em colaboração com inúmeros teatros e festivais. Áreas de Interesse: Sociologia do Corpo, Dramaturgia do Corpo, Análise de Espetáculo, Estética da Direção Artística, Estudos de Dança (Análise de Movimento)
ORCID iD - 0000-0002-0092-0187
Cláudia Marisa (1A1C-234C-40E9) | CIÊNCIAVITAE (cienciavitae.pt)

Cristina Aguiar

Foi jornalista quase 40 anos. Mestre em Psicologia. Produtora Executiva da Nuisis Zobop, desde setembro de 2025. Complementou o estudo da Tradição Nórdica com dois livros, no culminar de investigações de 15 anos: *As Moradas Secretas de Odin*, em 2007, escrito sob o pseudónimo Valquíria Valhalladur; e *As Máscaras da Grande Deusa*, em 2011. Este trabalho tem sido complementado pelos resultados das vivências individuais das posturas psicodinâmicas das 24 runas do FUTHÀRK - alfabeto mágico-religioso dos antigos povos germânicos – e integrados na coreografia de Maria Veleda, com a assinatura de Hugo Calhim Cristóvão e de Joana von Mayer Trindade. Autora da coreografia *The Cycle of Ragnarök*, produzido e realizado em Londres por Alexandra Santos. Os conhecimentos sobre Xamanismo resultam da participação nos workshops da Foundation for Shamanic Studies de Michael Harner. Palestrante convidada para o ciclo de debates "O Céu é Apenas um Disfarce Azul do Inferno" , "Dos Suicidados – O Vício de Humilhar a Imortalidade", "Onde está o Relâmpago que vos Lamberá as vossas Labaredas" e "Suores de Mel e a Morte não terá Domínio" organizados por Nuisis Zobop - Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade e o Instituto de Filosofia da FLUP.

EzequieI Santos

é professor auxiliar convidado na FMH/Universidade de Lisboa e na ESHTE, investigador, curador, psicoterapeuta. A sua atividade resulta em produções que cruzam a ética, a fenomenologia, as artes performativas, a literatura e as ciências sociais. Doutor em Arte Contemporânea, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, participa nos projetos de investigação *Premiere - Performing arts in a new era: AI and XR tools for better understanding, preservation, enjoyment and accessibility* (HORIZON-CL2-2021-HERITAGE-01) e *Observatório Ibero-Americano Políticas para a Dança (OIAPODAN)*. É diretor na Forum Dança, associação da qual faz parte desde 1996. Foi programador convidado pela EIRA para *Cumplicidades - Festival Internacional de Dança de Lisboa* (2015 e 2016). Estudou fotografia, teatro e dança em Lisboa e Nova Iorque e foi bailarino em criações de Madalena Victorino, Rui Nunes e Francisco Camacho entre 1990-1996. Coreógrafo participante na *Maratona Para a Dança* (1993) e no *V Forum Coreográfico Europeu* em Dartington (1995). Colaborou, entre outros, nos livros *Movimentos Presentes* (M. J. Fazenda, Ed., Cotovia & Danças na Cidade, 1997), *Corpo Fast Forward* (Porto 2001 & Número, Ed.), *Documento Dez Mais Dez* (Re.Al/ João Fiadeiro & Forum Dança, Ed., 2001), *Cadernos do Rivoli* # 9, 2023.

Nuno MeireIes

Licenciou-se em Estudos Teatrais - Interpretação (ESMAE, 2001) e doutorou-se em Materialidades da Literatura (FLUC, 2023). Estreou-se como ator na Expo 98 com o Teatro de Marionetas do Porto. Meireles apresenta regularmente sessões de poesia em diálogo com música. É autor dos textos dramáticos "casa de tantos quadros" e "Os Últimos Dias do Quotidiano de Helène K.", responsável pela dramaturgia e encenação de "Leixai-me Ouvir e Folgar - Música e Drama em Gil Vicente" (Ensemble Vicente). Como actor e investigador, tem-se interessado cada vez mais pelas tradições teatrais da Ásia e África.

EIter ManueI CarIos

Ensaísta e Professor de Filosofia (Estética e Filosofia da Educação) na Universidade de Cabo Verde. É Doutor em Filosofia pela Universidade de Santiago de Compostela (USC); Mestre em Filosofia da Educação pela Universidade do Porto (FLUP); licenciado em Filosofia pela FLUP. É autor dos livros: (1) *Filosofia, Arte e Literatura: uma abordagem sobre a Formação Poética, Literária e Estética do Povo Caboverdiano* (2016), Ed.MIL. (2) *Filosofia da Educação em Paulo Freire: Alteridade, Dialogicidade, Utopia e Crítica, Vol. I* (2018), Ed. MIL. (3) *Raiz di Polon. A Dança Contemporânea Caboverdiana como forma de Expressão Filosófica, Vol. I* (2025). Ed.MIL. É colaborador do Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal" (IF-FLUP). Foi investigador do projeto Resistance RISE-Horizont 2020/União Europeia, tendo desencadeado missões de investigação em Alemanha (Instituto Max-Plank, Frankfurt), Portugal (CHAM-UNL/UÉ) e Espanha (USC).

João OIiveira

(Porto, 1979) Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas…, ASSéDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. De 2008 a 2022 integrou o departamento de Som do Teatro Nacional de São João, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo "Lulu", de Frank Wedekind, encenação de Nuno M. Cardoso (2018), "O Resto Já Devem Conhecer do Cinema", de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), "A Morte de Danton", de Georg Büchner (2019), "Castro", de António Ferreira, "O Balcão", de Jean Genet (2020), "Espectros", de Ibsen (2021), "As Bruxas de Sálem", de Henry Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso. Desenho de som de "Suores de Mel e a Morte não terá Domínio", de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade (2024). "Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua apenas Queima os Olhos", de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade (2025). "As Suplicantes", de Sara Barros Leitão, em 2025. Integra, desde 2022, o Departamento de Som do Centro Cultural Vila Flor.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 589 13/04/26 15:27

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.

Luís Carlos Vicente Ramos

é natural de Tunes. Em 2018 publicou o livro de poesia *Verbo Condicionado*. Em 2019 concluiu a licenciatura em filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a tese «Mudar de atitude: análise filosófica da obra Auto da Vida e da Morte, de António Aleixo». Em 2022 concluiu o mestrado em filosofia, no ramo de ética e filosofia política, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a tese «Descentralização administrativa: uma defesa sob o ponto de vista democrático». Atualmente, frequenta o programa doutoral em filosofia na mesma universidade com uma tese subordinada ao tema «Ecologia Espiritual: sacralização da Natureza na obra de Leonardo Coimbra e María Zambrano». É também membro do grupo de investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal" no Instituto de Filosofia. Tem um programa de poesia na Engenharia Rádio intitulado *Um poema de tunesconii*.

Luís Silva

iniciou o seu percurso profissional nas artes performativas em 2011, ao ingressar na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), no curso de Teatro — variante Luz e Som, que concluiu em 2015. Nesse mesmo ano integrou a equipa do Teatro Municipal do Porto, onde permaneceu até 2023. Enquanto desenhador de luz, colaborou em projetos com encenadores e coreógrafos como Nuno M. Cardoso, Marina Leonardo, Marta Almendra Freitas, Jorge Palinhos, Filipe Moreira, Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, Ana Rocha, Xavier de Sousa, André Guedes, António Afonso Parra, Tiago Correia, Pau Massaló (ES), Sílvio Vieira, Lajla Kaikcija (BA) e Ana Baptista. Colaborou também em digressões de estruturas como TN21, Nome Próprio, CPBC, Ensemble — Sociedade de Atores, Teatro Praga, Coletivo84, A Turma, Hotel Europa, Formiga Atómica, entre outras, apresentando-se em Portugal, Espanha, França, Montenegro, Bósnia, Noruega e Dubai. Assumiu ainda a direção técnica de projetos como *Missas* e *Projeto Hair* (estrutura UMA), *Tuvalo* e *Livros 1 e 2* (Associação AMANDA), e *Só Mais Uma Gaivota* (Formiga Atómica). Mais recentemente, foi responsável de iluminação do palco Cochilo no festival Waking Life 2024 e do palco Gardens no BOOM Festival 2025.

Matilde Santiago

A concluir o Mestrado em Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Em 2022, viveu em Paris, onde frequentou a École Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais e realizou um estágio no atelier AUS. Atualmente, é responsável pelo design e comunicação do Radioclube Agramonte e trabalha como freelancer em design gráfico e editorial no contexto cultural.

Mário João Correia

Investigador (CEEC Ind., 4ª edição) do Instituto de Filosofia, FLUP, com o projeto "Taxonomies of Distinction in Iberian Scholasticism: Francisco Suárez, Pedro da Fonseca and Pedro Luis". Doutorado em Filosofia pela FLUP, com a tese "*De sufficientia praedicamentorum*: suficiência e distinção das categorias na escolástica medieval" (2021). É autor de diversos artigos e comunicações em congressos nacionais e internacionais sobre metafísica medieval, escotismo renascentista e tardio, escolástica ibérica e literatura espiritual portuguesa. Prepara a edição crítica do inédito comentário à *Metafísica* de Pedro Luis SJ (1538-1602), acerca do qual publicou uma biobibliografia atualizada na enciclopédia *conimbricenses.org* (2024). Tem vindo a publicar e a estudar as obras de Gomes de Lisboa OFM (m. 1512), do qual editou e traduziu o inédito *Escrito sobre as Questões Metafísicas de António André* (Afrontamento, 2018). Como poeta, venceu o Prémio Revelação Manuel Maria Barbosa du Bocage, com o ciclo de poemas *A Insónia* (LASA, 2009). É guitarrista na Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos (OGBE).

Nuno Matos Duarte

Nascido em Abrantes (Portugal) em 1971 e criado em Ponte de Sor, é arquitecto (licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) e escritor. Autor de obras públicas e privadas, sobretudo no Alto Alentejo, coordenou nos últimos anos projectos de grande dimensão como colaborador de grandes ateliers em Lisboa. Obteve pós-graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea, no Atelier de Lisboa/IPA. Publicou os livros: *No meu princípio está o meu fim* por T.S. Eliot (tradução), Sr Teste Edições, Lisboa, 2025; *Beluária* (poesia), Officium Lectionis Edições, Porto, 2024; *Giacomo Joyce* por James Joyce (tradução e ensaio), Sr Teste Edições, Lisboa, 2024; *O Individualista* (ficção), Editora Licorne, Évora, 2018; *Arqueografia* (Ensaística e fotografia) Editora Licorne, Évora, 2015). Publicou ainda diversos ensaios sobre arte, arquitectura, música, literatura e estética em Portugal, Itália, Espanha e Brasil. Fundou e dirige, desde 2015, com o poeta Ruy Ventura, a *Devir — Revista Ibero-americana de cultura*. Vive e trabalha em Lisboa.

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.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 590 13/04/26 15:27

PauIa Cepeda

Membro da NuIsIs Zobop desde 2006, onde exerce funções de atriz, produção e assistência técnica. Produtora e Gestora do projeto musical *Cais do Fado* desde 2023. Técnica de Linguística. Lic. em Linguística pela FLUP/UP (2013). Frequentou o mestrado em PLS/PLE até 2020 (FLUP/UP). Lic. em Estudos Teatrais (Vocacional) pela U. Évora (2005). Formação no Institut del Teatre (Barcelona), nos cursos de Encenação e de Interpretação Gestual. Formação na NuIsIs ZoBoP. Frequência da Lic. em Economia (FEP/UP, 1998). Como atriz trabalhou com: Carlos Pessoa, Luís Varela, José A. Ferreira, Carlos A. Machado, Hugo Calhim Cristóvão (HCC), CCB, Nigel Ward, Regina Goerges, Lee Breur e Polina Klimosviskaya. Escreveu *Mergulho da mesma maneira que o sangue me corre nas veias*, tese no âmbito de Estudos Teatrais com orientação de Hugo C. Cristóvão e José A. Ferreira (U. Évora). Intérprete em vários espetáculos, destaca: *Abbadon*, escrito e dirigido por HCC, e *Veleda* e *Onde Está o Relâmpago Que Vos Lamberá as Vossas Labaredas* de HCC e JVMT.

Rui Lopo

Formado em Filosofia (FLUL). Doutorado em Filosofia (FLUP) com tese dedicada ao estudo da Recepção do Budismo na Vida Intelectual Portuguesa (1850-1940). 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 a cuja comissão do centenário pertenceu, tendo publicado diversos ensaios dedicados ao autor de *Um Fernando Pessoa*. Colaborador do Grupo "Raízes e Horizontes do Pensamento e da Cultura em Portugal" do IF-UP. Foi investigador do projecto "Filosofia e Teorias da Arte no Pensamento do Século XX em Portugal" do IF-UP, em cujo âmbito estudou o espólio de Raul Leal inserto na colecção modernista de Fernando Távora, depositada na Fundação Marques da Silva (UP). Publicou *Raul Leal. Leitor de Pessoa, leitor pessoano, leitor de si-próprio* (UPress, 2023). Editou, com Duarte Braga, a *Obra Reunida* de Ângelo de Lima (BNP, 2023). É editor-convidado da Revista *Arte Teoria*, da FBAUL desde 2021 onde tem vindo a divulgar a obra filosófica inédita de Salette Tavares. Posfaciou *14563 Letras e Poemas de Pedro Sete*, de Salette Tavares (Tigre de Papel, 2024). Deu à estampa, com Celeste Natário, *Sonhar é ter Razão: Ensaios sobre Natália Correia* (DG-IFUP, 2025). Tradutor de ensaio e filosofia e de textos da tradição budista tibetana como colaborador da Comissão de Traduções Padmakara. Colaborador na componente de investigação de *Nuisis Zobop* desde a produção de *O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno*, de 2015.

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, 2023 - poesia); *Cúmplice Idade* (Palimage, 2025 - 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*).

Sara MigueIote

Licenciada em dança pela ArtEZ University of the Arts, Países Baixos 2019. Bailarina, performer, professora. Atualmente a trabalhar enquanto bailarina para os coreógrafos Joana Von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão - Associação Nuisis Zobop (PT). Entre 2018-2022 trabalhou também enquanto bailarina para Hendrik Aerts - Club Guy and Roni + NNT (NL), Ian Yves Ancheta (NL), Daniel Barkan (NL), Marijke De Vos - 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. Intérprete em "Onde Está O Relâmpago Que Vos Lamberá As Vossas Labaredas", "Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio" e "Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima Os Olhos" de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

Sofia ViIar Soares

Psicóloga Clínica e da Saúde, Psicoterapeuta, Membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise e da Sociedade Portuguesa de Psicossomática. Membro da European Psychoanalytical Federation. 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). Professora Auxiliar Convidada na U. Católica Portuguesa (2018-2025). 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. Tem colaborado, desde 2019, como autora em projectos de criação da Nuisis Zobop.

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 Nuisis Zobop desde o ano de 2017.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 591 13/04/26 15:27

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.

LeoneI de Castro

Nasceu na República Federal da Alemanha, Münster. No entanto, as suas raízes estão bem firmadas em Lavandeira de Ansiães, em Trás-os-Montes e Alto-Douro, Portugal. Fotojornalista associado de longa data do Jornal de Notícias e do seu grupo jornalístico (incluindo títulos como Notícias Magazine, Volta ao Mundo, Evasões e O Jogo). Leonel de Castro conquistou vários prémios e distinções ao longo da sua carreira, nomeadamente, Poy - Pictures of the Year International, os prémios Visão, o Prémio Fuji Fotojornalismo Portugal, o prémio Estação Imagem, os prémios da Society for News Design, e ainda o prémio Pacheco de Miranda para reportagens fotográficas desenvolvidas em Timor-Leste, África do Sul, e E.U.A. As suas obras têm sido apresentadas em várias exposições individuais e coletivas, e em publicações como *Despojos de Guerra* (edição de autor) *Pare, Escute, Olhe* (Civilização Editora), *Minhotos de Pele Salgada* (publicação Estação Imagem), *Lugares Alentejanos na Literatura Portuguesa* (Estação Imagem) e *Um Território Musealizado – Museu da Memória Rural*. O seu mais recente ensaio documental, DESPOJOS de GUERRA, recebeu várias distinções desde a sua génese, dois prémios da Estação Imagem 2021 e 2022, Prémio de Excelência - POY (Pictures of the Year) e SPA - Sociedade Portuguesa de Autores como Melhor Trabalho de Fotografia de 2023. Em 2025 recebeu a medalha de mérito da Cidade do Porto, atribuída pelo Presidente da Câmara Municipal Rui Moreira, pelo trabalho desenvolvido ao longo da sua carreira profissional. Para além do fotojornalismo, foi docente no Instituto Português de Fotografia, na Escola Artística do Porto, e também lecionou no Mestrado em Comunicação da Universidade do Minho. Leonel de Castro é licenciado em Comunicação Social pela Escola Superior de Jornalismo, concluiu o Curso de Fotografia da Escola Artística do Porto, posteriormente, em Cuba estudou cinema documental na EICTV. É doutorando na Universidade do Minho.

Luís Ferreirinha

Natural de Matosinhos, viveu a infância rodeado pelo ambiente do cinema, repleto de emoções e experiências. Desde muito cedo, fascinou-se pela imagem e pela arte, desenvolvendo uma profunda paixão pela Fotografia. Formado em Design Gráfico pela Escola Artística e Profissional "Árvore", participou em diversos projetos nesta área. Durante 15 anos, integrou a FNAC, onde foi responsável pela área de Fotografia, realizando trabalhos fotográficos multidisciplinares e adquirindo vasta experiência técnica e especializada. Foi também um dos fundadores e Presidente do Conselho Técnico da "Pelikula - Photo Álbum", uma publicação anual disponível em papel e online.
Atualmente, além de se dedicar ao Design Gráfico e à Fotografia Profissional, colabora com a Leica Store Porto e é Formador Certificado pelo IEFP, ministrando cursos de Fotografia Digital e Pós-Produção de Imagem.

Bárbara FaIcão

Nasceu em Guimarães, em 1997. Frequentou a Universidade do Minho, no curso de Gestão. Tem desenvolvido o seu percurso na área técnica de espetáculos, com destaque para a operação e o apoio à criação luminotécnica em diversos projetos de teatro e performance. Desde 2021, trabalha como freelancer para várias empresas e, em 2025, integrou o departamento de iluminação do Centro Cultural Vila Flor. No seu trabalho, acolhe e colabora com diversas companhias nacionais e internacionais, assegurando a operação e o apoio à criação luminotécnica em múltiplos projetos. Integra a equipa técnica do Festival de Teatro Cómico da Maia desde 2023. No espetáculo "Fuga para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos", integrou a equipa técnica de iluminação.

Luís Ribeiro

nasceu em 29/01/1974 no Porto. Formou-se na Academia Contemporânea do Espetáculo em 2003. Desde 2001 trabalha como freelancer, tendo colaborado na criação, montagem, programação e operação de luz, com diversas entidades e personalidades , como Marco da Silva Ferreira, Victor Hugo Pontes, Olga Roriz, Paulo Calatré, TNSJ, Visões Úteis, Peripécia teatro, Teatro do Bolhão, Amarelo Silvestre, Formiga Atómica, Astro Fingido, Teatro Nova Europa, Circolando, Teatro Municipal do Porto, Teatro Nacional D. Maria II , Fitei, Fimp, Festival Cómico da Maia entre muitos outros. Atualmente é diretor técnico da Nuisis Zobop - Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 592 13/04/26 15:27

CarIos Gomes

Natural de Coimbra. Licenciado em Artes Plásticas pela ARCA–EUAC, Escola Universitária das Artes de Coimbra, tendo posteriormente frequentado a pós-graduação em Óptica e Laser no Departamento de Física da Universidade de Aveiro, sob coordenação do Professor João Lemos Pinto. Complementa a sua formação na área da fotografia ao participar na EIF(E) – Escola Informal de Fotografia de Espetáculo (2013–2014) e em "Memória e Imaginação" (2014–2015), ambas sob coordenação da fotógrafa Susana Paiva. Foi docente de Artes Visuais e Fotografia, dedicando-se atualmente à fotografia a tempo inteiro.
Fotógrafo de cena residente da companhia de teatro Teatrão desde 2010/2011, da Trincheira Teatro e da companhia Leirena Teatro desde 2018, colaborando igualmente com o Curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra e com diversos projetos de outras companhias, encenadores e coreógrafos. Cofundador, fotógrafo e diretor criativo da DOIS® Fotografia, coautor do projeto WIP "Este País não é Para Artistas" e colaborou como fotógrafo na Mutante Magazine (2013–2014). Foi membro do coletivo de fotógrafos *The Portfolio Project* e um dos dinamizadores do *Photobook Club Coimbra* nas edições de 2013 e 2014. No seu percurso destacam-se a menção honrosa no 1.º Photo – Museu do Vinho da Bairrada (2014) e o 1.º Prémio Fotograf'arte – Memórias, em Leiria (2014). É coautor dos livros "20 fotografia de rua" (Ed. Vieira da Silva, 2014–2015) e "20 retrato" (Ed. Vieira da Silva, 2016–2017), bem como autor, editor e publisher do fotolivro "(in)animated scenes" (2016).

Joana Domingues

Licenciada em Ciências da Comunicação: Jornalismo, Assessoria e Multimédia e mestre em História, Relações Internacionais e Cooperação. Trabalhou como assistente de comunicação e marketing numa pequena start-up tecnológica focada em turismo. De seguida, desempenhou funções de gestão e comunicação numa agência de animação turística onde criou e geriu conteúdos para o website e redes sociais, além de desenvolver parcerias e gerir operações de visitas guiadas. Foi responsável pela gestão de patrocínios e produção cultural na Curtas Metragens CRL, onde, durante cerca cinco anos, desenvolveu e manteve relações sólidas com patrocinadores e parceiros institucionais, além de criar estratégias de patrocínio, negociar novas parcerias a nível nacional e internacional e gerir as operações diárias de todas as atividades relacionadas. Durante este período, no âmbito do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema, fez parte da comissão de seleção da competição Take One!, dedicada a curtas-metragens realizada por estudantes universitários (2021 a 2023) e da competição Curtinhas, destinada a curtas-metragens infantis (2022 e 2023). Acumulando experiência em várias áreas, atualmente desempenha o cargo de Produtora Executiva na Nuisis Zobop / Joana von Mayer Trindade e o Hugo Calhim Cristóvão, onde continua a aplicar as suas competências em gestão de projetos, comunicação e marketing, focada na produção cultural.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 593 13/04/26 15:27

IMPRENSA NuIsIs ZoBoP nos media em 2025

Podcast "FEMINA"
Joana von Mayer Trindade
Entrevistada por Vanessa Augusto
7 Janeiro 2025

Dançar com o G de gente, com Dádiva. 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 nos deixam afogar, tanto 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, nem ninguém, nem ninguém, nem ninguém, 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, voos 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 dedos gente, com dádiva, com as mãos bem abertas e de olhos fechados para os abismos de uma eternidade esplendorosa.

Vanessa Augusto São palavras escritas e lidas por Joana von Mayer Trindade, coreógrafa, bailarina e professora, é ela a convidada do episódio de hoje. Eu sou Vanessa Augusto, este é o FEMINA, um espaço para as mulheres da nossa cultura. Todos os episódios do podcast estão no site em femina.pt, no Spotify, Apple Podcasts e também no YouTube.
Sejam bem-vindos. Bem-vinda ao FEMINA, Joana, é um prazer ter-te aqui. Obrigada pela tua disponibilidade.
É um poema muito autoexplicativo. São palavras muito fortes para começar. São palavras tuas. O que é que te levou a escrever desta maneira tão vulnerável, de coração tão aberto?

Joana von Mayer Trindade Este poema também foi inspirado numa artista portuguesa com quem temos andado à volta: Ana Hatherly, que tem um poema ["Esta Gente / Essa Gente"] também com o trincar do "G" de gente. Gente que se quebra com pulso, com verdade, com garra. Neste momento, tenho 49 anos e vou fazer 50. O caminho de ser artista exige muita resiliência, paixão e entrega, e a dança supera isso tudo, apesar dos muitos obstáculos e dificuldades que surgem ao longo do percurso. Este poema reflete tanto a paixão e a magia da dança — aquilo que as artes nos fazem regressar a um lugar de intimidade, magia e sonho — quanto o embate com a realidade. Acho que ele contém verdade e expressa esses dois binómios.
Vanessa Augusto É belíssimo. De todas essas vezes que foste ao chão, hou-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 594 13/04/26 15:27

ve alguma vez que pensaste se calhar desta vez não vou conseguir levantar-me?

Joana von Mayer Trindade Acho que existe sempre um momento de alguma desistência, mas a paixão e a essência daquilo que fazemos são muito mais fortes. Surge a necessidade de refletir sobre os teus 'porquês': o 'como?', o 'por que faço isto? A favor de quê? Contra quê?'. É assim que se vão superando — ou têm sido superados — os obstáculos, junto com o amor pela dança e o espaço de liberdade e sonho que se encontra no ato de dançar.

Vanessa Augusto Quando é que descobriste isso? Quando é que descobriste que a dança te fazia sentir isso?

Joana von Mayer Trindade Comecei com um percurso muito tradicional. Comecei na Boavista, no Pirmin Treku a fazer a dança clássica e eu tinha um corpo que não era muito o protótipo porque era muito alta, não tinha um protótipo da bailarina de dança clássica, e conta tudo muito para o ballet clássico. Mas sempre improvisei em casa, sempre fiz histórias em casa, sempre dancei em casa.

Vanessa Augusto Mas sentias-te bem nessa pele, tu mesmo?

Joana von Mayer Trindade Sim, muito, muito. O ballet foi muito importante, deu-me uma base sólida, mas percebi rapidamente que queria investigar outras áreas, tinha uma curiosidade insaciável. Fiz o curso de Psicologia, em Comportamento Desviante, e ia praticamente todos os dias às aulas de dança, além das aulas obrigatórias de Psicologia. O meu estágio de Psicologia foi no bairro da Pasteleira, e propus aos meus orientadores criar um grupo de dança criativa com as crianças do bairro.

Vanessa Augusto E foi aí que começou o teu movimento...

Joana von Mayer Trindade A dança sempre esteve presente e depois a partir dali, quando eu acabei o curso, pensei, não, eu não quero ser psicóloga, eu quero ser bailarina.

Vanessa Augusto Esse trabalho continuas a fazer, não descuidas esse teu lado da Psicologia, até da própria Filosofia, parece-me. Mas consegues unir os teus mundos de uma forma em que possas acrescentar, em que possas produzir. Dar de volta.

Joana von Mayer Trindade Trabalho em dupla com Hugo Calhim Cristóvão, a quem conheço há muitos anos. Ele também é ator, mas doutorado em Filosofia. Eu fiz Psicologia e depois Dança, concluindo também um Mestrado em Dança. O lado do texto, da palavra e da dimensão académica sempre esteve presente. Pensamos que a dança não é dissociada do pensamento: dançar é pensar, mas de uma forma diferente. E isso sempre foi muito importante para nós, continuar a fazer testemunho disso. Temos as nossas peças e criações, mas desde 2015 publicamos trabalhos convidando pensadores de várias áreas. Inicialmente, partilhamos os temas que estamos a explorar e, a partir daí, desenvolve-se uma espécie de pensamento ou dramaturgia quase invisível, quase latente: o que o tema faz pensar a uma socióloga? O que faz pensar a uma psicanalista? Paralelamente, promovemos debates que acompanham o processo. Estamos no estúdio com os bailarinos — [os pensadores] normalmente não assistem a esses processos, apenas ao espetáculo — mas partilhamos os temas e, no final, eles também contribuem para a publicação. Todos participam: os bailarinos, a cenografia, a fotografia e a documentação do espetáculo. No fundo, isso cria outro objeto artístico, que viaja paralelamente ao trabalho e ao processo de

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 595 13/04/26 15:27

criação.
(…)

Vanessa Augusto O ano de 2025 está aí à porta. O que é que é possível prever, ao nível artístico, para vocês e para esta vossa associação cultural? No que é que estão a trabalhar agora?

Joana von Mayer Trindade Tivemos a felicidade de saber, em novembro, que recebemos o apoio bienal para os próximos dois anos da nossa estrutura de dança. É algo muito recente. Temos agora um espaço nosso, um estúdio de trabalho situado no espaço Agra. Esse apoio permite-nos trabalhar de uma forma mais consistente e profunda, e ajuda a materializar em obras os sonhos que temos vindo a construir. Estes dois últimos apoios bienais vieram dar estrutura e profundidade ao nosso trabalho.
No próximo biénio vamos explorar o tema "Dança e Filosofia". No biénio anterior foi "Dança e Heterodoxia". Agora, o foco será "Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil." Vamos estar muito à volta desta questão do presente frágil.

Vanessa Augusto O que é o presente frágil?

Joana von Mayer Trindade O presente frágil é isto que estamos a viver, atualmente, na Europa e no mundo.

Vanessa Augusto É o estar na iminência de tudo e de qualquer coisa…

Joana von Mayer Trindade Exatamente. De tudo e de qualquer coisa — das guerras que estão cada vez mais próximas. O ambiente, os genocídios, o que se passa em todo o mundo — Ucrânia, Israel, Síria. Esse presente frágil é um embate muito grande. Faz-nos pensar nessa realidade, mas também em como é que a dança pode continuar — como é que podemos continuar a dançar, e de que forma a dança pode ser importante. Sempre nestes binómios: dança-pensamento, intervenção-ação.

Vanessa Augusto E como é que pode?

Joana von Mayer Trindade Isso é o que vamos descobrir neste biénio. A primeira criação de 2025 será pensada para espaços não convencionais. Não vamos estar tanto nos teatros, como tem acontecido, mas sim em galerias — na Galeria WOW, no Centro Português de Fotografia — e também vamos estrear na Cidade da Cultura, em Santiago de Compostela, no festival Escenas do Cambio. Queremos estar em espaços mais próximos do público, com um contacto mais direto. Nos primeiros seis meses estaremos num processo mais de investigação e laboratório, menos presos à ideia da black box, do teatro. Vamos desacelerar um pouco — ou talvez acelerar numa outra pesquisa.

Vanessa Augusto Olhar para o mundo também?

Joana von Mayer Trindade Sim, olhar para o mundo. Temos já um título — nós gostamos de títulos grandes —: "Fuga para o Tempo Presente: O Leve Poder da Lua apenas Queima os Olhos."
Vanessa Augusto "O Leve Poder da Lua apenas Queima os Olhos." O próprio conceito parece muito forte, até para vocês enquanto criadores…

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 596 13/04/26 15:27

Joana von Mayer Trindade Sim. A frase "O Leve Poder da Lua apenas Queima os Olhos." é do Herberto Helder, um poeta português com quem queremos muito dialogar. Já "Fuga para o Tempo Presente" vem de uma inspiração em Paul Celan, que escreveu Fuga da Morte. Nós transformámos em Fuga para o Tempo Presente. É uma reflexão sobre o presente frágil, mas também sobre o que é essa presença. Tem um lado real, mas também poético, existencial e filosófico. Como é que podemos estar presentes — aqui e agora? O que é a fragilidade? Como é que essa fragilidade se manifesta (ou não) na dança?

Vanessa Augusto E como imaginas que essa fragilidade vos vai afetar — ou te vai afetar a ti — enquanto criadora?

Joana von Mayer Trindade Já está a afetar… Agora queremos traduzir isso, transformar isso, e responder através de uma obra de arte — algo concreto. Precisamos de canalizar, de falar sobre isso.

Vanessa Augusto É demasiado angustiante?

Joana von Mayer Trindade É muito forte, sim. É muito difícil sobreviver — ligar a televisão, escolher ver ou não ver, decidir como reagir às notícias, como te posicionares. A nossa melhor ferramenta, a forma como conseguimos falar melhor, é através da dança. Por isso, queremos tratar esses temas — e também transcendê-los, dar-lhes um lado de esperança, talvez de novas utopias.

Conversa completa em:
https://podcasts.apple.com/us/podcast/femina/id1564306881

*

"En SerraIves. Nuisis
"Workshop 'Método-Dança Educação Física' encerra com baIanço positivo"

DN Madeira- dnoticias.pt, 21 FEV 2025

Terminou, esta sexta-feira, o primeiro workshop, intitulado 'Método-Dança Educação Física', aberto à comunidade, dinamizado pela Companhia Dançando com a Diferença. No final desta atividade, a companhia de dança faz um balanço positivo, referindo que a maioria dos intérpretes enalteceu as aprendizagens adquiridas no âmbito da "consciência corporal".

(…)

O próximo workshop aberto à comunidade decorre de 24 a 28 de Fevereiro e intitula-se 'Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil', ministrado por Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão (Portugal).
A atividade tem um custo de 20€ e terá lugar no Estúdio Dançando com a Diferença – Armazém do Mercado, Rua do Hospital Velho, 28 – Funchal. Para mais informações poderá entrar em

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 597 13/04/26 15:27

contacto através do contacto telefónico: 92 706 9966 ou por e-mail: administrativo@danca-inclusiva.com.

Notícia completa em:
https://www.dnoticias.pt/2025/2/21/439061-workshop-metodo-danca-educacao-fisica-encerra-com-balanco-positivo/

*

Antena 1 Madeira
Programa Hora 10:
Joana von Mayer Trindade e Hugo CaIhim Cristóvão, da Nuisis Zobop
Entrevistados por Marta CíIia
28 Fevereiro 2025

Último programa desta semana, Hora 10. Com o controlo técnico de Miguel França. Eu sou Marta Cília. Deixo o convite para que nos escute nos próximos minutos.
A conversa será sobre a formação que a companhia Dançando com a Diferença mantém no Funchal, neste momento. A Dançando com a Diferença iniciou uma nova etapa no seu percurso, a abertura de atividades formativas a diferentes públicos e para os elementos da companhia. O objetivo é ampliar o impacto da dança inclusiva, permitindo que mais pessoas possam experienciar o potencial transformador da arte. Os primeiros workshops abertos foram o método dança-educação física, que já aconteceu.
O segundo, Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil, termina hoje. Este workshop teve como formadores, facilitadores, Hugo Calhim Cristóvão e Joana Von Mayer Trindade da Nuisis Zobop - Associação Cultural de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas. Ambos estão em estúdio neste programa. Por isso, saúdo, agradeço a presença. Muito bom dia, Joana. Bom dia também ao Hugo.
(...)

Marta CíIia Juntos são cofundadores do grupo Nuisis Zobop. Não sei o significado da palavra, poderão explicar. Quando criam esta associação, penso que em 2004, fazem-nos já com essa intenção de corporizar, por um lado, o estudo, a investigação e por outro a prática do movimento, do corpo?

Joana von Mayer Trindade Sim, no início foi muito de laboratório. Não quisemos ir para a criação [imediatamente]. Era muita pesquisa do corpo. Quase como um pianista, que antes de ir para palco, treina muitas horas. Nós sentimos esse desejo de experimentar, de investigar com o corpo. Terminei o curso de Psicologia na área de comportamento desviante, e o Hugo, na área de Ontologia e Estética, o doutoramento. Ele identificou-se muito com o grupo do Instituto de Filosofia liderado pela professora Celeste Natário, que nos tem apoiado desde a primeira edição. Foi a partir daí que começámos este trabalho de edições e de acompanhar as nossas criações com seminários, com debates, convocando especialistas de diferentes áreas. Não só da filosofia, mas sobretudo das áreas das humanidades. Sociologia, psicologia, arquitetura, psicanálise. No fundo, todos debatemos um pouco os temas da criação e depois, cada um dos investigadores faz

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 598 13/04/26 15:27

a sua viagem.
(…)

Hugo CaIhim Cristóvão No início, para mim e para nós, era muito importante tentar perceber qual era exatamente a recompensa que poderíamos ter, fora uma mera componente profissional, dada a fragilidade da profissão e a dificuldade que é ter um caminho artístico. Porque é uma vida muito instável. Uma vida muito incerta.

Marta CíIia A vida artística…

Hugo CaIhim Cristóvão A artística. E daí esse trabalho de laboratório, de pesquisa, que nos ocupou bastante tempo. Era, por um lado, para tentar compreender quais eram as técnicas, sistemas e métodos que nos interessavam. E por outro lado, qual era a recompensa íntima de fazer dança ou fazer teatro sem o público, sem as palmas. Isso durou-nos algum tempo. Depois, quando se tornou mais claro, abrimos um pouco ao exterior. Já certos de porque é que fazemos isto. Certos, mas não racionalmente certos. É um instinto, que se sente.
(…)

Marta CíIia E o público também vos interessa? Interessa-vos a leitura que o público pode fazer das criações?

Joana von Mayer Trindade Sim, sim. Interessa-nos. Estamos a desenvolver um trabalho de comunicação, em que fazemos conversas mais abertas ao público no nosso espaço.

Marta CíIia Não fica só na academia.

Joana von Mayer Trindade Não, não. Com o apoio da DGArtes, temos mais tempo e possibilidades para nos dedicar a esse lado da comunicação. E também para que as criações não fiquem só no estúdio ou no processo de investigação. Só na faculdade e só espelhado nos livros. Tentamos dinamizar ciclos e conversas sobre artes urbanas. E tentamos que no fim dos espetáculos, haja conversas com o público. Às vezes, nós fazemos o espetáculo, sentimos a emoção do público, mas não temos possibilidade de interagir. Porque o espetáculo acaba e cada um vai para sua casa. Mas, às vezes, há conversas e isso tem-nos permitido chegar cada vez mais ao público.

Marta CíIia Podemos falar em diferentes áreas da Nuisis. Apostam na formação, por um lado, depois na criação, mas não só, também na edição.

Hugo CaIhim Cristóvão Sim, na edição. É muito importante.

Marta CíIia O que são as edições que fazem? São baseadas na investigação?

Hugo CaIhim Cristóvão São baseadas na investigação. Têm contribuições nossas, dos bailarinos, de toda a equipa artística. Aquilo que tentamos fazer é uma edição, um livro, que seja uma fronteira entre um livro de investigação, um livro artístico e um objeto que por si só tenha a sua relevância e valor. Fora o mero registo de algo que aconteceu. Tentamos deixar uma ponte para futuras investigações e futuras pesquisas. E esta ideia do livro como um objeto de arte também. Não apenas uma mera passagem de informação.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 599 13/04/26 15:27

Marta Cília Pretendem de alguma forma criar novos processos?

Hugo Calhim Cristóvão Adorava, acho que é essa a ideia.

Joana von Mayer Trindade E pontes também. Acho que também existe essa ideia de pontes.

Marta Cília Pontes com outras áreas criativas?

Joana von Mayer Trindade Sim. A dança não se fechar nela própria. Comunicar com outras áreas, com filosofia, com outros investigadores, como tive a possibilidade de dizer há pouco. De outras humanidades, da arquitetura por exemplo. De que forma a arquitetura pode informar a dança. A psicanálise, a psicologia, a sociologia…

Marta Cília Outras áreas do conhecimento…

Hugo Calhim Cristóvão Sim, de ter uma dramaturgia anónima, de não ter uma dramaturgia cerrada. Permitir que várias pessoas partilhem essa dramaturgia. Tentar arranjar outras formas de tocar os públicos e contactar com novos públicos. Acho que é essencial. Porque é uma questão que a dança tem. A nossa relação com o público não é direta. Passa por instituições, passa por sistemas. Passa por elementos de distribuição e de legitimação que, às vezes, já estão bastante viciados. Mesmo até em termos jornalísticos. Em termos de todo o sistema. Esta passagem para a Academia, o tentar conversar com as pessoas, fazer edições, estar aqui no Dançando com a Diferença, é a necessidade de uma comunicação nova. Com novos públicos, que nos permita também ter um feedback diferente daquilo que nós fazemos, fora o feedback comum e regular.

Marta Cília Na prática, o que fizeram esta semana com os bailarinos do Dançando com a Diferença? Que desafios vos colocaram? A vós e a eles?

Joana von Mayer Trindade Colocámos desafios de ritmo, de poesia, de dança. É muito difícil de descrever por palavras. Tivemos o prazer de ter a Cláudia, que integrou agora a comunicação e que foi experienciar um dia de workshop. Isso é muito valioso.

Marta Cília A Cláudia que está aqui, mas em silêncio. Veio acompanhá-los.

Joana von Mayer Trindade Sim. Vamos tocando vários princípios de trabalho que nos acompanham no nosso estúdio, no Porto, com os nossos bailarinos.

Marta Cília Estão a replicar, no fundo, o trabalho que já fazem.

Joana von Mayer Trindade Estamos a replicar, a desenvolver, a comparar, a perceber o que é que podemos evoluir. Como é que podemos transformar, como é que a experiência vai enriquecer e dar continuidade ao trabalho que estamos a fazer.

(…)

Marta Cília E vão estrear em breve, a 8 de maio. É uma antestreia, em Santiago de Compostela. Porquê? Há uma ligação da vossa associação com alguma outra em Santiago de Compostela?

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 600 13/04/26 15:27

Joana von Mayer Trindade No ano passado estivemos lá a participar num Comando Dramatúrgico, dirigido por Afonso Becerra, um investigador doutorado em teatro e que neste momento está a fazer doutoramento em dança. Convidou-nos a estar e tem acompanhado os nossos espetáculos. A própria programadora também viu os nossos espetáculos ao vivo e depois achou por bem fazer este convite. E nós ficamos felizes.

Marta Cília Certamente depois trarão até Portugal. É habitual apresentarem em vários espaços.

Joana von Mayer Trindade Sim. Vamos apresentar em Portugal.

Hugo Calhim Cristóvão Em Castelo Branco e em vários espaços não convencionais no Porto. Este ano estamos à procura dessa relação não com o espaço de palco. Também não é bem *in situ*, porque um espetáculo *in situ* é construído para um determinado sítio. Mas antes essa ideia da dança e do poema contínuo, que foi muito forte também para a dança contemporânea nos anos 70, 80. Estou a pensar em Trisha Brown. Como se chamava aquela senhora que tinha um curso no meio da natureza, Joana?

Joana von Mayer Trindade Simone Forti e Anna Halprin.

Hugo Calhim Cristóvão Sim. E também foi muito forte na dança japonesa do pós-guerra. Vários bailarinos, estou a pensar no Min Tanaka, decidiram ir dançar. Andavam quilómetros e depois paravam num local de destruição e dançavam.

Marta Cília Lugares improváveis.

Hugo Calhim Cristóvão Lugares improváveis, exatamente. Como uma forma de compreender o que estava a acontecer.

Joana von Mayer Trindade A intenção é essa. A intenção é descer dos palcos para lugares não convencionais.

Hugo Calhim Cristóvão O sonho é esse. É um festival que não é convencional. É um festival num sítio muito estranho. Na Cidade da Cultura da Galiza, que é o topo de uma montanha que foi abatida para dar origem a uma construção. Mesmo para a Galiza é algo bastante polémico. Mas há um festival lá agora, que trabalha todos esses espaços de uma dimensão não convencional. E nós vamos estar lá.

Marta Cília Em relação à investigação, há uma questão que gostaria de colocar. Já falámos de parcerias, são inúmeras. Algumas que atribuem talvez maior importância ou têm mais peso no vosso trabalho. E é isso mesmo que pergunto. Que peso têm essas parcerias? Quais são as que mais valorizam e que terão continuidade?

Joana von Mayer Trindade A parceria com o Instituto de Filosofia é-nos muito cara. É um grupo de investigação, Raízes e Horizontes, dedicado à cultura portuguesa. Muitas vezes, nós em Portugal, temos tendência a valorizar os grandes filósofos estrangeiros. Mas não damos valor à nossa cultura.

Marta Cília E o que é a cultura portuguesa?

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 601 13/04/26 15:27

Joana von Mayer Trindade É Natália Correia. Uma filósofa, escritora e poeta que é tratada neste grupo de filosofia. E que também já foi alvo de uma das nossas criações. É o Herberto Helder. Muitos outros.

Marta CíIia Madeirense, nascido aqui…

Joana von Mayer Trindade Sim, exatamente. O Herberto Helder, nascido aqui e que nos é muito caro. E que nós, por sermos portugueses e por termos uma afinidade queremos tratar, queremos dar relevância, queremos dar visibilidade. Mas acho que o Hugo também terá muito a dizer sobre esta questão.

Marta CíIia O que é a cultura portuguesa? O que é que valorizamos ou não?

Hugo CaIhim Cristóvão Não se pode pensar essa questão fora do que foi feito. A construção do que devia ser a cultura portuguesa. Quando estou a pensar no que é a cultura portuguesa, penso em Agostinho da Silva, que emigrou para o Brasil. Penso no Eudoro de Sousa. Penso no Raul Leal, que foi ostracizado pelo Estado Novo. Penso na Natália Correia e na "defesa do poeta" contra os juízes. Penso na Maria Teresa Horta, que morreu há pouco tempo. Penso em Fernando Pessoa. Fernando Pessoa é um caso. É um filósofo, pensador e poeta, que é erigido agora como uma espécie de fundamento da cultura e da filosofia portuguesa. É um, mas é muitos. E isso é algo muito importante para o que se pode chamar de cultura nacional. Ele é Fernando Pessoa, é Alberto Caeiro, é Alexander Search. Tem essa desmultiplicação. É algo de muito vasto. No século XIX, é o Antero de Quental. O Bocage, completamente contra o poder. O próprio Camões na altura, completamente contra o poder. Nós temos construída pelo poder uma certa imagem da cultura portuguesa, como o saudosismo. O próprio Teixeira de Pascoaes, muito mal estudado e muito catolicizado à força. Mas temos exemplos de rebelião e de algo que talvez seja característico, que é uma incapacidade de aceitar o simples sim ou não. Temos teístas-ateus, materialistas-idealistas. Teixeira de Pascoaes era religioso e pagão ao mesmo tempo. Temos em Natália Correia o Espírito Santo e ao mesmo tempo a Antiga Grécia, o Dionisismo e as bacantes. Temos uma fluidez que acho que é um pouco como Fernando Pessoa diz: "Um português que seja só de Portugal nem sequer é de Portugal". Acho que é essa a cultura. Há qualquer coisa aí que é para descobrir.

Conversa completa em:
https://www.rtp.pt/play/p1307/e833254/hora-10

*

"Dança como resistência a um presente frágiI"
Companhia Dançando com a Diferença – danca-incIusiva.com
13 março 2025 (excerto)

Hugo Calhim Cristóvão é coreógrafo, encenador, docente e investigador em Artes Performativas

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 602 13/04/26 15:27

e Filosofia. Tem um olhar atento e profundo, correspondendo à ideia que temos de um filósofo, isto é, o seu olhar distante e presente, confessa a sua introspeção sobre o comportamento humano.

Joana von Mayer Trindade é coreógrafa, performer e professora. Licenciada em Psicologia (comportamento desviante), é uma artista que se destaca pela doçura e pelo sorriso aberto. É fácil reconhecer a sua paixão pela dança, e está explícito no seu olhar que acredita que a dança é para todos uma forma de resistência e de expressão, não só necessária, mas catártica.

(...)

Recentemente, deslocaram-se da cidade invicta até ao Funchal para trabalhar durante uma semana com a Companhia Dançando com a Diferença. O Workshop Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil foi o desafio que lançaram aos intérpretes.
"Pareceu-nos um tema importante a tratar em dança. Como é que se torna o mundo mais fluido e como é que, através da dança, se atinge essa mensagem de resiliência e de poema contínuo (referência a Herberto Helder) de não desistência."

Nesse sentido, ao longo deste workshop foi trabalhado o "elemento água", que "penetra todos os espaços, que pode fluir ou derrubar obstáculos", realça Hugo Calhim Cristóvão, que abordou ainda a "disponibilidade especial para o contacto" que encontrou nos intérpretes da Companhia Dançando com a Diferença.

(...)

Hugo Calhim Cristóvão acrescentou que, na Companhia Dançando com a Diferença, encontrou "uma sensibilidade rara e refinada na exploração do corpo".

Artigo completo em:
https://danca-inclusiva.com/noticia/107/danca-como-resistencia-a-um-presente-fragil

*

"En SerraIves. Nuisis Cidade da CuItura

FestivaI Escenas do cambio 2025
Santiago de ComposteIa
17 Março 2025

Escenas do cambio apuesta este año más que nunca por transcender los límites físicos de territorios y escenarios para la creación escénica de vanguardia. Del 8 al 11 de mayo, el festival convoca en la Cidade da Cultura y el Salón Teatro a artistas procedentes de ocho países (España, Alemania, Australia, Bélgica, Corea do Sur, Cuba, Portugal y Suiza) para dar forma a una programación compuesta por 15 espectáculos que hibridan danza, teatro, música y artes vivas.
Bajo el título Lostopía, la directora artística del festival, Kirenia Martínez Acosta, ha diseñado un programa que nos invita a sumergirnos en el presente expandido en el que habitan las socie-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 603 13/04/26 15:27

dades contemporáneas, entre la nostalgia por lo perdido y la búsqueda de nuevas identidades, entre la resistencia al cambio y la voluntad de transformación, donde las artes difuminan todas las fronteras y permiten imaginar futuros posibles.
Escenas do cambio 2025 contará con 5 estrenos absolutos: la espectacular Baunsbak, que trae la gallega Elvi Balboa desde Cataluña; Fuga para o tempo presente, del dúo de investigación en danza portugués Nuisis Zobop; el atípico concierto de La María, o la espeluznante seducción de una canción de amor, que propone la suiza de raíces mexicanas Raissa Avilés; O intanxible e o non mundo, propuesta musical única de Mercedes Peón que solo se podrá disfrutar on line a través de las pantallas, y Velaiquich, Amoorch!, última creación para espacios no convencionales del novísimo colectivo de danzas urbanas D'elas. También el festival será el lugar en el que crecerá en residencia artística y se mostrará por primera vez al público el nuevo trabajo de VACAburra, Familia Nijinska.
(…)
El festival, organizado por la Xunta de Galicia a través de la Fundación Cidade da Cultura, cuenta con la colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música – INAEM, la Axencia Galega das Industrias Culturais, el Centro Dramático Galego y el Goethe Institute.

https://www.cidadedacultura.gal/gl/evento/escenas-do-cambio-2025

*

"Preséntase o programa do festival Escenas do Cambio 2025"
erregueté: Revista Galega de Teatro – erreguete.gal,
19 março 2025 (excerto)

Dirixido por Kirenia Martínez, o festival programa 15 espectáculos, cinco deles estreas absolutas e dúas estreas en España, que poderán verse entre a Cidade da Cultura e o Salón Teatro do 8 ao 11 de maio.
O director xeral de Cultura, Anxo M. Lorenzo, presentou o luns 17 de marzo a programación de Escenas do cambio 2025, festival que aposta este ano máis ca nunca por transcender os límites físicos de territorios e escenarios para a creación escénica de vangarda. Do 8 ao 11 de maio, Escenas do cambio convoca na Cidade da Cultura e o Salón Teatro a artistas procedentes de oito países (España, Alemaña, Australia, Bélxica, Corea do Sur, Cuba, Portugal e Suíza) para dar forma a unha programación composta por 15 espectáculos que hibridan danza, teatro, música e artes vivas.

(…)

De estrea en Escenas do cambio

Exposure é tamén unha das dúas pezas internacionais, xunto co poético solo de danza Worn Out, do grupo surcoreano Chumpan Yamoo, que terán en Escenas do cambio a súa estrea a nivel español. Por outro lado, Raissa Avilés desde Suíza e Nuisis Zobop desde Portugal escolleron Escenas do cambio 2025 para presentar ao mundo as súas últimas creacións: La María, o la espeluznante seducción de una canción de amor, e a mestura de danza e filosofía, Fuga para o tempo

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 604 13/04/26 15:27

presente, respectivamente.

(...)

Para todos os públicos

Escenas do cambio 2025 inclúe no seu programa tres actos pensados para todos os públicos: Velaiquich, Amoorch!, peza que abrirá o festival o xoves 8 de maio convocando ao público a unirse ao baile como motor creativo. Adultos e cativada poderán gozar tamén dos tres pases de So de Cop nos que Arnau Obiols recrea dentro da Cidade da Cultura o misterio e a sonoridade do bosque con pequenos enxeños mecánicos e visuais a partir pedras, madeiras, dentes, auga, caracois e outros elementos naturais. O terceiro acto será a instalación participativa Ruido, na que calquera persoa a partir dos 8 anos de idade poderá poñerse na pel do deseñador de son dun filme.

https://erreguete.gal/2025/03/19/presentase-o-programa-do-festival-escenas-do-cambio-2025/

*

"En SerraIves. Nuisis Zobop y Sofia Dias & Vítor Roriz"
ArtezbIai – eI periódico de Ias Artes Escénicas, Afonso Becerra – artezbIai.com
24 março 2025 (excerto)

E curioso cómo en este mundo, para sentirnos a gusto, necesitamos tenerlo todo atado. Controlar la situación nos da una cierta tranquilidad y una sensación de seguridad. Pero, al mismo tiempo, es precisamente ese control y esa seguridad los que pueden convertir nuestra existencia en un lugar plano e insulso, exento de alicientes. Vivimos en la contradicción porque, en el fondo, esa es nuestra naturaleza. Buscamos el confort. ¿A quién no le va a gustar una vida cómoda y sin sobresaltos? Pero también sabemos de los peligros que implica no moverse de la zona de confort, cayendo en la monotonía, en la apatía y, al final, en la infelicidad. Siempre he pensado y comprobado que las artes vivas son espacios liminales propicios para salir de nuestras zonas de confort y ampliar horizontes.

NUISIS ZOBOP de Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão: 'SUORES DE MEL E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO'

El sábado 22 de marzo de 2025 estuve en el Museo de Serralves do Porto (Portugal), ese edificio prodigioso de Álvaro Siza que en sí mismo ya es una obra de arte, por su integración con los jardines y el parque que le rodea, por el aprovechamiento de la luz natural, por la sensación de bienestar y de fruición que facilita su estructura, diseño y dimensiones. Siempre que voy a Serralves encuentro exposiciones y actividades que me encantan porque me descubren artistas que me sorprenden y que, de diferentes maneras, conectan conmigo en algún aspecto. Este sábado fui para participar en el lanzamiento de un libro que en sí mismo es otra obra de arte, una especie de libro de artista, orquestado por un par de coreógrafos: Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão, de la compañía Nuisis Zobop do Porto. El libro se titula igual que su última obra de danza: 'Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio' (Sudores de miel y la muerte no tendrá

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 605 13/04/26 15:27

dominio).

No es habitual encontrar libros de artista en el ámbito de la danza y menos aun cuando la creación es acompañada por un equipo diverso y multidisciplinar que reflexiona, escribe, diseña, fotografía y, en resumen, expande y crea a partir de esa obra de danza y de la poética de esta singular pareja. Filosofía, literatura, dramaturgia, artes plásticas… como substrato de la creación dancística y, al mismo tiempo, como perspectivas desde las que expandir y producir pensamiento desde la danza. En ese peculiar equipo he tenido el placer de participar junto a Armando Nascimento Rosa, Beatriz Coelho, Carlos Pimenta, Chris Page, Cláudia Marisa, Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Gustavo Pimenta, Lucia Marrodan, Luis Ramos, Manuela Hargreaves, Mário João Correia, Michele Simi, Miguel Lobo Antunes, Nuno Matos Duarte, Pedro Fiúza, Rita Xavier, Rui Lopo, Sara Miguelote, Sofia Vilar Soares, UNT – Joana Cardinal & Tiago Silva y Jérémy Pajeanc. En el lanzamiento de este libro, donde la danza desafía su fascinante naturaleza efímera, en la librería de Serralves, participamos Joana von Mayer Trindade, Hugo Calhim Cristóvão, Armando Nascimento Rosa, Cláudia Marisa, Celeste Natário y Rui Lopo, presentados por Cristina Grande, coordinadora del departamento de Artes Performativas de la Fundación Serralves.

Disfruté y aprendí de lo que comentaron mis colegas en la celebración del alumbramiento de este libro tan fuera de lo común. Las conexiones filosóficas establecidas por Celeste Natário y Rui Lopo, las conexiones existenciales y la poesía en Cláudia Marisa, los inusitados vínculos literarios y dramáticos que nos descubrió Armando Nascimento Rosa. En mi caso me centré en el concepto de belleza de Natália Correia que cobra todo el sentido sobre el escenario en 'Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio'. Y, más allá de lo que escribí en el libro, quise reflexionar levemente sobre la teatralidad implícita que se puede percibir en la danza de la Nuisis Zobop. También sobre la imprevisible y sorprendente comicidad que, desde la heterodoxia revolucionaria, surge en una de las secuencias de esta obra de danza, en contraste con la "marcha fúnebre" de la 'Heroica' de Beethoven, que suena en ese momento, quizás como una manera de impugnar el dominio de la muerte. Pensándolo, de nuevo, ahora mismo, mientras escribo este artículo, creo que se trata de una especie de lo que Baudelaire califica en 'De l'essence du rire' (1846) (De la esencia del reír) como "comique absolu" (cómico absoluto), en antítesis a lo "comique ordinaire" (cómico ordinario), que denominó como "comique significative" (cómico significativo), siendo este último fácilmente entendible, al poner la obra de arte en relación con la moral, frente al primero, próximo de lo grotesco, captado más que por el entendimiento por la intuición. En todo caso, la mezcla de asombro y risa en aquella secuencia de 'Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio' para mí fue algo muy extraño e increíble que me dejó en ascuas. Si alguien quiere alucinar, que vea el espectáculo y/o el libro, porque estamos ante un libro para leer, pero también para ver e incluso para sentir su peso. (Se puede conseguir contactando con la compañía Nuisis Zobop, a través de su página web, o en la librería del Museo de Serralves, que también tiene tienda online.)

(…)
Artigo completo em:
https://www.artezblai.com/en-serralves-nuisis-zobop-y-sofia-dias-vitor-roriz/

*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 606 13/04/26 15:27

“En SerraIves
Nuisis Zobop e Sofia Dias & Vítor Roriz”
erregueté: Revista GaIega de Teatro, por Afonso Becerra – erreguete.gaI,
26 março 2025 (excerto)

É curioso como neste mundo, para sentirnos cómodos, hai que ter todo atado. Controlar a situación dános unha certa tranquilidade e unha sensación de seguridade. Pero, ao mesmo tempo, é precisamente este control e seguridade o que pode converter a nosa existencia nun lugar plano, aburrido, carente de todo aliciente. Vivimos en contradición porque, no fondo, esa é a nosa natureza. Buscamos confort. A quen non lle gustaría unha vida cómoda e sen sobresaltos? Pero tamén sabemos os perigos de non saír da nosa zona de confort, caer na monotonía, a apatía e, en definitiva, a infelicidade. Sempre pensei e comprobei que as artes escénicas son espazos liminais propicios para saír das nosas zonas de confort e ampliar os nosos horizontes.

NUISIS ZOBOP de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão: SUORES DE MEL E A MORTE NÃO TERÁ DOMÍNIO

O sábado 22 de marzo de 2025 estiven no Museo Serralves do Porto (Portugal), ese prodixioso edificio de Álvaro Siza que é unha obra de arte en si mesmo, pola súa integración cos xardíns e o parque que o rodea, o uso da luz natural e a sensación de benestar e gozo que facilita a súa estrutura, deseño e dimensións. Sempre que vou a Serralves atopo exposicións e actividades que me encantan porque me dan a coñecer artistas que me sorprenden e, de diferentes modos, conectan comigo dalgún xeito. Este sábado fun participar no lanzamento dun libro que en si é outra obra de arte, unha especie de libro de artista, orquestrado por unha parella de coreógrafos: Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da compañía Nuisis Zobop do Porto, e auspiciado polo Instituto de Filosofía da Universidade do Porto. O libro leva o mesmo título que o último traballo de danza da Nuisis Zobop: Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio.

É insólito atopar libros de artista no ámbito da danza, e menos aínda cando a creación vai acompañada dun equipo diverso e multidisciplinar que reflexiona, escribe, deseña, fotografa e, en definitiva, amplía e crea a partir desta obra de danza e da poética desta parella singular. Filosofía, literatura, teatro e artes plásticas, como fundamento para a creación da danza e, ao mesmo tempo, como perspectivas desde as que expandir e producir pensamento a través da danza. Neste peculiar equipo tiven o pracer de participar xunto a Armando Nascimento Rosa, Beatriz Coelho, Carlos Pimenta, Chris Page, Cláudia Marisa, Cristina Aguiar, Ezequiel Santos, Gustavo Pimenta, Lucia Marrodan, Luis Ramos, Manuela Hargreaves, Mário João Correia, Michele Simi, Miguel Lobo Antunes, Nuno Matos Duarte, Pedro Fiúza, Rita Xavier, Rui Lopo, Sara Miguelote, Sofia Vilar Soares, UNT – Joana Cardinal & Tiago Silva e Jérémy Pajeanc. No lanzamento deste libro, onde a danza desafía a súa fascinante natureza efémera, na libraría de Serralves, participamos Joana von Mayer Trindade, Hugo Calhim Cristóvão, Armando Nascimento Rosa, Cláudia Marisa, Celeste Natário e Rui Lopo, presentados por Cristina Grande, coordinadora do departamento de Artes Performativas da Fundación Serralves.
Desfrutei e aprendín co que comentaron os meus compañeiros na celebración do alumamento deste libro tan pouco habitual. As conexións filosóficas establecidas por Celeste Natário e Rui Lopo, as conexións existenciais e a poesía en Cláudia Marisa, os insólitos vínculos literarios e dramáticos que nos descubriu Armando Nascimento Rosa. No meu caso, centreime no concepto de beleza de Natália Correia, que cobra todo o sentido no escenario en Suores de Mel e a Morte

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 607 13/04/26 15:27

Não Terá Domínio. E, máis aló do que escribín no libro, quixen reflexionar levemente sobre a teatralidade implícita que se pode percibir na danza da Nuisis Zobop. Tamén sobre a imprevisible e sorprendente comicidade que, dende a heterodoxia revolucionaria, xorde nunha das secuencias desta obra de danza, en contraposición á "marcha fúnebre" da Heroica de Beethoven, que soa nese momento, quizais como unha forma de desafiar o dominio da morte. Pensándoo de novo, agora mesmo, mentres escribo este artigo, creo que é unha especie do que Baudelaire chama en *De l'essence du rire* (1846) (Sobre a esencia da risa) "comique absolu" (cómico absoluto), en antítese do "comique ordinaire" (cómico ordinario), ao que chamou "comique significative", (cómico significativo), sendo este último facilmente entendible ao relacionar a obra de arte coa moral, fronte ao primeiro, próximo ao grotesco, captado máis pola intuición que pola comprensión. En todo caso, a mestura de asombro e risa naquela secuencia de Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio foi para min algo moi estraño e incrible que me deixou en suspenso. Se alguén quere alucinar, que vexa o espectáculo e/ou o libro, porque este é un libro para ler, pero tamén para ver e mesmo para sentir o seu peso. (Pódese conseguir contactando coa Nuisis Zobop, a través da súa páxina web, ou na libraría do Museo Serralves, que tamén conta cunha tenda online).
(…)

https://erreguete.gal/2025/03/24/en-serralves/

*

"PubIicação de Joana von Mayer Trindade & Hugo CaIhim Cristóvão é Iançada amanhã no Fórum Dança"
dgARTES – dgartes.gov.pt
28 março 2025 (excerto)

O Fórum Dança, em Lisboa, receberá amanhã (29 março 2025, às 17h) o lançamento da publicação final da criação "Suores de Mel e a Morte Não Terá Domínio" de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, editada pelo Instituto de Filosofia da Universidade do Porto: Grupo de Investigação "Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal" e pela Nuisis Zobop - Associação Cultural de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas.

Os artistas e autores farão uma breve apresentação dos temas e processos de criação, seguida de uma conversa com convidados especialistas.

(…)

Destaque em:
https://www.dgartes.gov.pt/pt/noticia/8390

*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 608 13/04/26 15:27

Camões - Centro CuIturaI Português em Vigo
30 de abriI 2025

O Camões - Centro Cultural Português em Vigo apoia a participação portuguesa no festival Escenas do Cambio, que terá lugar de 8 a 11 de maio, no museu Centro Gaiás, em Santiago de Compostela.
No dia 8 de maio, quinta-feira, às 18.15h, poderemos assistir à apresentação do espetáculo Fuga para o tempo presente – o leve poder da lua apenas queima os olhos, uma obra do Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, dirigida por Hugo Calhim Cristóvão e Joana Von Mayer Trindade, que combina dança e filosofia.
Este projeto convoca o património poético e filosófico português de Eudoro de Souza, H. Helder, E. Lourenço, Al Berto, Pessoa, C. Pessanha e o da filosofia ocidental/oriental comprometida de Heidegger, Benjamin, Levinas, Foucault, Kierkegaard, Arendt, Weil, Bordieu e Nishida.

Notícia em:
https://www.facebook.com/InstitutoCamoesVigo/photos/o-cam%C3%B5es-centro-cultural-portugu%C3%AAs-em-vigo-apoia-a-participa%C3%A7%C3%A3o-portuguesa-no-fe/1112451177584073

*

"EI festivaI Escenas do Cambio arranca eI jueves con 15 espectáculos para explorar eI presente"
GaIicia Press – galiciapress.es,
4 maio 2025 (excerto)

El festival Escenas do Cambio, impulsado por la Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude, comienza el próximo jueves, día 8 de mayo, su exploración del presente mediante de la danza, la música, el teatro y las artes vivas de vanguardia.

(…)

También el grupo portugués Nuisis Zobop debuta en el festival con una 'Fuga para o tempo presente' que combina filosofía, danza y poesía y está pensada para ser entendida y disfrutada por público a partir de los seis años de edad.

(…)

https://www.galiciapress.es/articulo/cultura/2025-05-04/5276944-festival-escenas-do-cambio-arranca-jueves-15-espectaculos-explorar-presente

*

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 609 13/04/26 15:27

"Escenas do Cambio comeza en Santiago cunha proposta innovadora de danza, música e teatro"
Xornal de Compostela – xornaldecompostela.gal
4 maio 2025 (excerto)

O festival Escenas do Cambio, impulsado pola Consellería de Cultura, Lingua e Xuventude, dará comezo o vindeiro 8 de maio en Santiago de Compostela, coa súa proposta de explorar o presente a través de danza, música, teatro e outras artes vivas. O evento, que se celebrará até o 11 de maio, ofrecerá un total de 15 espectáculos que abordarán temas de gran calado social como a subversión do amor romántico, a saúde mental, os coidados, as inxustizas ou a constante adaptación que esixe a sociedade moderna.

(...)

Ademais das obras galegas, o festival contará con debuts internacionais como a actuación do grupo portugués Nuisis Zobop, que presentará 'Fuga para ou tempo presente', unha proposta que mestura filosofía, danza e poesía e que está pensada para un público desde os seis anos. Outras estreas destacadas serán a de Raissa Avilés, unha artista suíza de orixe colombiana, que en 'A María e a horrible sedución' fará unha reflexión sobre os imaxinarios populares do amor a través de xéneros como a cumbia, rock, reguetón e noise.

(...)

https://xornaldecompostela.gal/cultura/17302-escenas-do-cambio-comeza-en-santiago-cunha-proposta-innovadora-de-danza-musica-e-teatro/

*

"Escenas do Cambio comeza a quinta feira con 15 espectáculos que exploran o presente"
Nós Diario: Xornal de intereses galegos – nosdiario.gal,
5 maio 2025 (excerto)

O festival Escenas do Cambio regresa a Santiago do 8 ao 11 de maio como punto de encontro das artes escénicas máis vangardistas, con actuacións de oito países e un enfoque temático que explora cuestións como o amor romántico, os coidados, a saúde mental e os límites da zona de confort nunha sociedade en constante cambio.

(...)

Entre as novidades destaca a estrea no festival dos artistas galegos Elvi Balboa e o Colectivo D'ellas , que estrearán as súas pezas de danza Baunsbak e Velaiquich, Amooorch! fóra do Gaiás, este último acompañado de música en directo. Desde Portugal, Nuisis Zobop propón Fuga para

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 610 13/04/26 15:27

o tempo presente, unha obra que entrelaza filosofía, poesía e danza contemporánea pensada para público a partir dos 6 anos.

(...)

https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/escenas-do-cambio-comeza-quinta-feira-15-espectaculos-que-exploran-presente/20250505080212221825.html

*

Erregueté: Revista Galega de Teatro
Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão
Entrevistados por Afonso Becerra
5 Maio 2025

Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da Nuisis Zobop do Porto, vão apresentar o seu último trabalho: Fuga para o Tempo Presente. O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos no XI festival Escenas do Cambio 2025 na Cidade da Cultura, na quinta-feira, 8 de maio às 18h15, na Sala 1 do Museu Centro Gaiàs.

Afonso Tudo parece indicar, olhando para o vosso site, e também conhecendo um bocado a vossa obra, que a Nuisis Zobop é algo mais do que uma companhia que faz espetáculos de dança. Então eu queria perguntar-vos o que é a Nuisis Zobop? E porquê tem esse nome tão enigmático?

Hugo A Nuisis Zobop é uma companhia de dança. Podemos dizer assim. Ou seja, é uma entidade ou uma estrutura que basicamente atua no âmbito da dança, da dança contemporânea. Apesar de ter muitas influências da filosofia, da psicologia e até algumas influências daquilo que é um pensamento místico, um pensamento mais esotérico, ou seja, digamos, dimensões mais escondidas e mais esquecidas da consciência. O nome tem a ver com duas deusas egípcias, Nuit e Isis juntas. Nuit era a deusa das estrelas, representada no antigo Egipto como a abóbada celeste que é uma mulher da qual caem estrelas e chuva, digamos, de energia ou chuva de estrelas. E Isis era uma deusa da Terra, mágica. Portanto, isto é, porque nós, com este nome, estamos a reportar a tradição performativa não propriamente à Grécia Antiga, mas antes disso, ao antigo Egipto, como é muito comum em dança nalgumas referências principais de dança do início do século XX, como a Ruth Saint Denis. Zobop é um termo que vem das minhas origens em África, significa aranha. Significa qualquer coisa que tece.

Joana Eu gostaria de acrescentar, apenas, que foi fundada por mim, Joana von Mayer Trindade, e pelo Hugo Calhim Cristóvão, em 2004. Começámos, no início, por fazer muita investigação e trabalho de corpo no estúdio, sem almejar a fazer espetáculos. E só muito mais tarde é que começámos a fazer espetáculos. O nome, Nuisis, também implica uma homenagem às mulheres, porque estas duas figuras são deusas femininas. E a verdade é que até agora essa orientação tem sido maioritária. Eu também fiz um solo chamado ZOS (She Will Not Live), que era uma revisitação de mulheres importantes da performance art e da dança, que marcaram

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 611 13/04/26 15:27

o meu percurso e que, de certa forma, foram uma referência, como Marina Abramovic, Karen Finley, Deborah Hay, Yvonne Rayner. Portanto, existia esse lado de uma espécie de elevação da mulher. E, deste lado feminino, de querer abordar esses aspetos femininos e dar importância à mulher, algo relativo à nossa época e ao contexto. Em Portugal só há cinquenta anos é que estamos fora do fascismo e a mulher não podia votar, não tinha voz. Mais tarde, também fiz um solo, Veleda, que era uma homenagem a Maria Veleda, a primeira mulher que votou em Portugal. Zobop também tem que ver com transformação, para além de tecer e de ser uma espécie de rede.

Afonso Já disseram alguns nomes, mas quais é que são as vossas referências principais no que diz respeito à dança.

Joana Tudo o que é exterior e tudo o que é interior à dança. Tanto eu como o Hugo nos movemos nessa dialética. Ou seja, tudo o que é exterior, como a filosofia, a psicologia, o mundo, as pessoas, essa pesquisa e tudo o que é específico, interior à dança, tudo aquilo que nos marcou, algumas pessoas, algumas referências no meu percurso como coreógrafos, como professores, como colegas de trabalho, que foram uma inspiração para mim no estúdio, na prática. Posso dizer vários nomes, desde teóricos a práticos: Isabelle Launay, Bojan Manchev, filósofo, desde coreógrafos portugueses a coreógrafos estrangeiros, como Deborah Hay e muitos outros. Mas acho que nós nos movemos nessa solidão e nesse mundo, nesse interior e nesse exterior. E é nesse vetor que alimentamos o nosso trabalho em estúdio.

Hugo Eu só acrescentaria talvez algumas referências que, sendo exteriores à dança, de certa maneira, são muito importantes para nós e para mim. São aqueles pontos em que o teatro, ou seja, em que a teatralidade quase que se esgotou a si própria e chegou a um ponto em que se transcende em termos de técnica, de movimento, de corpo, e eu falo aqui em termos de espetáculos. Falo aqui de Meyerhold. Indiscutivelmente, seja o facto de Meyerhold ser considerado, digamos, teatro, mas é um trabalho que já começa a lançar as pontes para um corpo, a lançar as pontes para uma expressão teatral que não está dependente de uma certa coerência, em ações físicas. Indiscutivelmente Grotowski, indiscutivelmente trabalhos como o seu O Príncipe Constante. E indiscutivelmente todas aquelas procuras. Eu não diria Eugénio Barba, porque isso acaba por estar muito sistematizado, mas todas aquelas procuras teatrais que se deslocaram do Ocidente, que se deslocaram de uma conceção dramática de personagem intencional, mesmo das chamadas memórias emocionais, e que foram para qualquer coisa que era uma busca de transcendência no corpo. E aí encontrou-se o Kathakali, encontrou-se o Bharatanatyam, encontraram-se as danças de possessão da Mongólia e de Bali, encontram-se as danças africanas, encontra-se toda uma tradição de corpo bastante sistematizada também nas danças de possessão vodú, ou seja, toda uma tradição de trabalho de corpo que tem como ideia um ultrapassar e um arrasar da noção de personagem. E qualquer coisa em que há uma transformação real de um quotidiano para qualquer coisa que, continuando a ser quotidiano, é outra coisa. E que, se pensares em termos de dança, sendo completamente oposto, está muito relacionado com todas as pesquisas dos anos setenta, a Judson Church, uma dança que parte do quotidiano para o transcender. Depois acabo por ter eu, que sou mais exterior, digamos, à dança, porque a minha formação é mais em teatro físico, referências em dança verdadeiramente técnicas, ou seja, a extra corporalidade e a extra-quotidianidade de coisas como o próprio ballet clássico. Para nós é importante, em termos de dança, ir ver esses movimentos do ballet clássico e perceber o que é que estava antes. Porquê arabesque, porquê fouetté, toda aquela dimensão que havia também de luta e de grotesco, tecnicamente falando. E aí, uma última referência, a que eu posso chamar dança, é indiscutivelmente a tradição dos mimos e da Commedia dell'Arte. Seja aquela coisa popular, que depois se encontra também em teatro, em Étienne Decroux, Charles Dullin, François Delsarte,

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 612 13/04/26 15:27

que Isadora Duncan estudou. Portanto, há aqui qualquer coisa de vários mundos.

Afonso Como definireis a vossa poética?

Joana A poética da Nuisis Zobop caracteriza-se também por várias influências, e várias entradas, e vários vetores tangenciais que se cruzam e que se deixam viver a eles próprios, ou seja, a poética da Nuisis Zobop hoje poderá ser diferente daqui a uns anos, mas acho que somos muito influenciados por esta pesquisa de corpo, de pensamento. Atualmente pela influência daquilo que são os filósofos portugueses, alguns artistas portugueses, pensadores portugueses que foram tratados, alguns, nas nossas obras desde Raul Leal, Natália Correia, Almada Negreiros… Agora, atualmente, em Fuga para o Tempo Presente, Herberto Helder. Após uma estadia muito grande, minha, no exterior, lá fora, no estrangeiro, onde me formei, em França, no Japão, na Índia, num regresso a Portugal, sentimos que foi importante voltar às raízes e voltar a perceber estes personagens ou atores fundamentais da história de Portugal, da filosofia, do pensamento. Mas tentamos traduzi-los no corpo, na ação no estúdio. E, depois, também se caracteriza por uma poética de transformação, de arriscar, de tentar criar mundos impossíveis, ou que nós desconhecemos, de metamorfose, como o próprio nome também indica. O feminino de tecer teias, de chegar, de criar uma rede, de criar conexões. E é nesse caminho que estamos diariamente a cavar, a explorar, a aprofundar.

Hugo Eu diria que, em primeiro lugar, é uma poética do rigor, centrada no espetáculo. Ou seja, centrada naquele ritual, naquele sítio, naquele espaço, naquilo que vai acontecer, com um cuidado muito grande pela composição e pelo trabalho corporal propriamente dito. Ou seja, é uma poética em si própria, e é uma poética muito ambiciosa, no sentido em que não quer negar coisas como intensidade, qualidade, transformação, generosidade, mas, ao mesmo tempo, não quer ser diletante, imediata, não quer ser mera exposição. Portanto, está à procura, de certa maneira, de trazer o pensamento para o corpo e o corpo para o pensamento. Esta ideia de que se tu danças não pensas, se pensas não danças, sempre me confrontou. Portanto, é no fundo, a ideia de tentar trazer as duas coisas ao mesmo tempo, sem que nenhuma delas perca. Ou seja, são espetáculos, digamos, físicos, dependendo muito do trabalho do intérprete, mas, ao mesmo tempo, também terão bastante pensamento.
Eu diria que é, depois, em termos de construção espetacular, uma poética. Esse termo, "poética" é muito justo. Não é uma narrativa, não é um drama, é uma poética constante. Tem algo de épico, no sentido de um estranhamento consigo próprio. Também a separação que sempre nos custou muito, entre o espaço da teatralidade e o espaço da dança, e que é uma separação contemporânea… Simultaneamente, é uma poética da ação e uma ação por impulsos. E, ao mesmo tempo, uma poética de dança. É isso. Não sei. Tem uma dose de tentar devolver a arte da dança ou a arte cénica àquilo que, mesmo que haja luzes, mesmo que haja isso tudo, mesmo que haja música, àquilo que é essencial, que é a vibração e a sinestesia de seres humanos a tocarem-se para além daquilo que é dito, para além daquilo que é mesmo movido, para além daquilo que é dançado. E isso exige, que é o que eu não gostaria de deixar de enfatizar no meio disto tudo, exige um extremo rigor e uma extrema obsessão em certos aspetos como a montagem. Outra coisa que eu poderia dizer é o chamado sonho, o ponto misto entre uma arte como veículo e uma arte como apresentação. Ou seja, é essencial que o bailarino, que a pessoa que está lá, faça aquilo como um veículo para si próprio e acho que isso se nota e, por outro lado, é essencial, ao mesmo tempo, que isso seja apresentado num lugar de confronto, partilha, que só a situação do espetáculo cria.

Afonso Tinha aqui uma outra pergunta que eu acho que já está respondida.
Mas se calhar querem acrescentar algum pormenor que é – Pensando na dança contemporânea

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 613 13/04/26 15:27

portuguesa, no que podemos ver noutras companhias, fazendo um bocado o exercício injusto da generalização, o que é que oferece a Nuisis Zobop ou em que se diferenciam as vossas propostas, do que podemos observar no panorama das companhias de dança contemporânea de Portugal.

Hugo É difícil, porque, muito honestamente não é algo em que nós passemos muito tempo a pensar. Muito sinceramente não é uma questão, claro que existem tendências que se podem reconhecer agora, mas são tendências que eu diria mais da programação. São tendências mais de quem programa que acaba por condicionar os espetáculos que vê e, digamos, escolhe do que tendências da própria dança. Nós tentamos, para além daquilo que nos especifica, criar uma qualidade, promover uma certa integridade no trabalho, qualquer coisa de integro e qualquer coisa de artístico. E isso faz com que não possamos perder muito tempo no jogo das comparações, até a tentar perceber qual é a tendência.

Joana Sim, eu acho que é uma pergunta sempre difícil a ser colocada aos próprios coreógrafos. Acho que nós conseguimos falar mais daquilo que nos especifica, qual é a nossa singularidade. Acho que há uma coisa que vem de acordo com esta última resposta do Hugo, e é que nós não procuramos a tendência, mas procuramos fazer aquilo que nos move, e aquilo que nos toca, e aquilo que nos provoca, e que nos coloca numa situação de risco, muito mais do que se estamos instalados num agradar a X ou a X ou Y.

Hugo Nós tentamos estar sempre a pensar no futuro. Por exemplo, mesmo peças passadas que já nos preencheram completamente, desde que estão feitas eu começo a pensar no futuro. Qual é a próxima? E tentamos que a tendência, mesmo a nossa, surja na continuidade de um processo. E depois a dança é como as outras artes. E mesmo a dança contemporânea. Nós é que não compreendemos muito bem isso porque a dança parece que tem uma perspetiva de sucesso imediato. As pessoas batem palmas, não batem palmas. Há programação ou não há programação. Mas, na realidade, se tu fores 1915/1920 aqui em Portugal e fores ver quais eram os poetas famosos naquela altura e ver quais foram os que ficaram vais perceber que os que ficaram, grande parte deles passaram despercebidos, e com a dança passa-se um bocado o mesmo, ou seja, a tendência mais geral que nós temos aqui e as tendências de programação, eu diria que tenho a certeza que são as que não vão ficar. Portanto, olhar para elas e passar muito tempo nisso seria um risco. Porque tu, no fundo, quando te conformas a isso, estás a conformar-te ao passado e a qualquer coisa que, no decorrer do tempo, terá uma tendência a ser profundamente irrelevante.
(…)

Afonso Depois dessas definições, eu quero ver mais dança. Agora, já acho que é o único que quero ver. Acabámos de refletir, um bocado, sobre o que é a dança, e agora vamos concretizar, se possível, o que é Fuga para o Tempo Presente. O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos.

Joana É isso, como o Hugo disse, é uma espécie de caminho que temos estado a fazer com estas peças e chegamos ao ano 2025 com o mundo como está e a peça tem um propósito poético, como todas elas têm, mas também tem um propósito de reflexão e de tradução, de tentativa de tradução possível com o corpo daquilo que estamos a viver atualmente no mundo. Desde a guerra, desde a extrema-direita, que se começa a fazer sentir em quase todas as partes da Europa, desde a pandemia, desde ontem, o apagão, que ninguém sabe exatamente qual é a explicação, o porquê. E tem esse lado geopolítico, esse lado social, e essa tentativa da fuga para o tempo presente, que é talvez a parte mais poética. O que é que nós podemos fazer? Podemos

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 614 13/04/26 15:27

dançar, dançar, dançar, resistir. E uma coisa muito bonita que se passou ontem aqui no Porto foi que, com o apagão, de repente, as pessoas estavam todas a pôr os corpos na rua, e não havia telemóveis, e as pessoas estavam todas a conviver na rua. E o que nós tentamos fazer diariamente é ir para o estúdio e dançar e não esquecer o corpo, porque é essa a nossa forma de continuar a resistir e estar no presente. E é essa a nossa poética. Por enquanto, ainda o podemos fazer. Ainda é possível fazer isso. E, portanto, é por esse espaço de liberdade que nós estamos a lutar, e essa é a fuga para o tempo presente.

Hugo Houve várias peças até agora que foram colocadas sempre em teatros e sempre num local teatral e com uma certa conceção cénica relativa disso. Esta não é assim. Ou seja, esta é uma peça para espaços não convencionais, sem esse aparato. Está muito baseada em Herberto Helder, nesta ideia de um poema contínuo, de qualquer coisa que continua, que começa e continua, e que não está determinado por uma hora e por uma data de apresentação. Depois, face a situações como aquelas que se vivem agora, ou mesmo face a situações como a que todos nós vivemos já, de alguma maneira, situações de opressão, ataque a Gaza, situações de pleno horror, vale a pena dançar? Ou seja, qual é a utilidade disso? Qual é o sentido disso? Eu não falo de ir fazer manifestações sobre Gaza, não falo de ser um ativista. Mas porque é que não nos colocamos nesse local e tentamos verdadeiramente modificar as coisas, socialmente falando. E há qualquer coisa na dança atual, que é uma espécie de procura e uma espécie quase de piggybacking em grandes causas. Sejam causas LGBT, sejam causas Queer, sejam causas de guerra, sejam causas disso tudo, nós vamos para palco e falamos sobre isso, sobre coisas que são extremamente violentas, e que nos acontecem e que é importante falar delas. Mas nós não somos políticos. Isso é verdadeiramente ação política. É que uma coisa são os partisans, os anarquistas é, por exemplo, a revolução espanhola, a Catalunha. Ou seja, uma coisa é uma verdadeira ação, digamos, política e nós, de repente vamos para palco, muitas vezes em disposições cénicas convencionais e falamos disso. Portanto, a questão para nós é que o mundo realmente, nesta altura, assalta os privilégios que temos e que estamos a pensar que durarão sempre e estão em grande risco de cair. Há situações e há espaços em que as pessoas verdadeiramente não podem sequer pensar nisso. Agora também é verdade que o exército anarquista do Nestor Makhno na Ucrânia, fazia teatro, portanto, fazia teatro no meio de uma situação de guerra. É verdade que em Berlim, depois dos bombardeamentos, aparecia teatro, logo. É verdade que quando nós estávamos aqui sob a ditadura havia um teatro independente muito forte. Portanto, para nós, é um bocado isso, é pensar o que é que nós podemos fazer que justifique o facto de não estarmos a fazer ação política real. Eu digo real mesmo, não digo uma tendência de programação. Não digo isso. Digo ação política real. Portanto, foi a tentativa de responder a isso, a essa sensação. Depois a partir daí, começámos a pensar nesta ideia do transcendental, que é uma coisa que condiciona a nossa experiência. Ou seja, antes era algo que estava lá em cima, Deus, e agora é uma espécie de qualquer coisa que condiciona toda a nossa experiência. E fomos pensar para esse espaço do presente e da fragilidade. Como é que tu podes fugir para o presente? Fugir agora. As fugas, como na última peça, têm sempre uma espécie de repetição temporal. Há qualquer coisa que se repete. E aqui é um bocadinho como é que tu podes chegar a um espaço em que fujas para esse sítio em que o tempo desaparece. Portanto, isto é mais ou menos a ideia. Mas é uma procura da fragilidade, de qualquer coisa que é frágil, e nós somos intrinsecamente frágeis. Antes, na última peça, aquilo que nos obcecava era a ideia da morte, digamos, era a ideia de ultrapassar esse limite. Agora, aqui é mesmo o presente, o dia a dia, a repetição. Ou seja, como é que nós conseguimos aí ter o golpe dado, percebes? Qualquer coisa mais diagonalizada, mais aqui. Como é que isto surge? O que é que é na realidade? Ainda não sei. Estou quase a saber, mas ainda não sei. Vamos sabendo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 615 13/04/26 15:27

Conversa completa em:
https://erreguete.gal/2025/05/05/entrevista-com-joana-von-mayer-trindade-e-hugo-calhim-cristovao-da-nuisis-zobop/

*

"Nuisis Zobop estreia nova criação em Santiago de Compostela"
dgARTES – dgartes.gov.pt
7 maio 2025 (excerto)

"Fuga Para O Tempo Presente – O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos", de Joana von Mayer Trindade & Hugo Calhim Cristóvão, tem antestreia marcada para 8 de maio, às 18h15, em Santiago de Compostela, Galiza (Espanha), no Festival Escenas do Cambio 2025 (Museo Centro Gaiás).

A peça "vê a Dança como ethos e impermanência, vertigem no agora, finitude de entes precipitados, presença frágil, metamorfose do momentâneo, lâmina atenta em que 'A Faca Não Corta O Fogo', mas o fogo rasga tempos de acontecimento irrepetível. Como experiência mítica de dançar com delírio e rigor ético o íntimo sentir que é facto, de centrar agora a 'impressão digital para a eternidade' contra o desaparecer que a geopolítica dá testemunho assassinando presentes, agindo o horror, exigindo respostas de alteridade artisticamente centradas no coração da Dança que desbanalizem o presente entre o nojo do monstruoso.

(...)

https://www.dgartes.gov.pt/pt/noticia/8517

"Escenas do Cambio alza este jueves el telón en Santiago con tres estrenos"
La Voz de Galicia – galego.lavozdegalicia.es
8 maio 2025 (excerto)

El estreno absoluto de dos propuestas — «Velaiquich, amoorch!» y «Fuga para o tempo presente» — y la escenificación por primera vez en España de «Worn out» servirán esta tarde para alzar el telón de la nueva edición de Escenas do Cambio.

La primera cita es a las 16.30 horas, con entrada gratuita, en el Centro de Emprendemento Creativo, con una espectáculo del colectivo D'Elas, que reunirá a más de una docena de bailarines para trasladar la esencia de las artes urbanas en «Velaiquich, amoorch!». Le seguirá, a las 18.15 horas, en el Museo Gaiás, el estreno absoluto por parte del portugués Nuisis Zopob de «Fuga para o tempo presente —o leve poder da lua apenas queima os ollos—», combinando danza y filosofía. El cierre será a las 21.15 horas en el Salón Teatro con surcoreano Chumpan Yamoo y su «Worn out».

https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/escenas-do-cambio-comeza-quinta-feira-15-espectaculos-que-exploran-presente/20250505080212221825.html

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 616 13/04/26 15:27

"Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima os OIhos", de Joana von Mayer Trindade & Hugo CaIhim Cristóvão, 17 maio, WoW Porto"

dgARTES – dgartes.gov.pt
12 maio 2025 (excerto)

A criação 'Fuga Para O Tempo Presente – O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos' vê a Dança como ethos e impermanência, vertigem no agora, finitude de entes precipitados, presença frágil, metamorfose do momentâneo, lâmina atenta em que "A Faca Não Corta O Fogo", mas o fogo rasga tempos de acontecimento irrepetível. Como experiência mítica de dançar com delírio e rigor ético o íntimo sentir que é facto, de centrar agora a "impressão digital para a eternidade" contra o desaparecer que a geopolítica dá testemunho assassinando presentes, agindo o horror, exigindo respostas de alteridade artisticamente centradas no coração da Dança que desbanalizem o presente entre o nojo do monstruoso.

(...)

LOCAIS, DATAS E HORÁRIOS
17 MAIO| SÁBADO: 19.00
WOW PORTO – LODGE 6 – SALA NASONI
VILA NOVA DE GAIA

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA
M/6

https://www.dgartes.gov.pt/pt/evento/8543

*

Dançar o pensamento no presente
Joana von Mayer Trindade e Hugo CaIhim Cristóvão
Entrevistados por Pedro Mendes
13 maio 2025
Coffeepaste – Tudo sobre a comunidade das artes

No cruzamento entre a dança contemporânea e o pensamento filosófico, o trabalho de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão destaca-se pela profundidade com que aborda temas como a presença, a impermanência e a potência do instante. Fundadores do coletivo Nuisis Zobop, os criadores têm desenvolvido, ao longo dos anos, um percurso singular onde o corpo se torna território de pensamento e de experiência sensível.
A propósito da nova criação "Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos", que teve a sua antestreia no Festival Escenas do Cambio, em Santiago de Compostela, conversamos com os dois criadores para aprofundar o processo de criação, as ideias filosóficas que o atravessam, e o modo como a dança pode ser, hoje, um espaço de resistência, escuta e reconfiguração do presente.

Pedro Mendes — Vamos começar já por falar do título, que é uma coisa que

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 617 13/04/26 15:27

eu sei que vocês prestam alguma atenção. São normalmente títulos longos.
Diria que o título é poético e enigmático. E pergunto-vos como é que surge este Fuga para o Tempo Presente - O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos. Como surge e que significados carrega?

Hugo CaIhim Cristóvão A primeira parte do título, Fuga para o Tempo Presente, está relacionada com um poema de Paul Celan, que se chama Fuga para a Morte. É um poema muito famoso em que há uma constante corrida, um constante beber. Fala sobre os campos de concentração e sobre um homem que escava, escava, escava. Tem também a imagem de uma mulher, qualquer coisa que o vai salvando. Uma imagem de ternura no meio da dor e do sofrimento. Tem essa imagem de ternura que se carrega. Para o personagem deste poema era muito claro que a morte iria acontecer. Eventualmente, não aconteceu. Mas pensando nessa fuga para o presente, nessa fuga como algo positivo. Como é que essa imagem de ternura, essa subtileza, essa leveza nos pode guiar para fugirmos para o momento presente? Não para o passado, não para o futuro. Mas para o agora. Para as pequenas coisas frágeis e belas que estão à nossa volta e de que às vezes nos esquecemos. A segunda parte do título está relacionada com um poema de Herberto Helder. É o grande autor que estamos a trabalhar este ano, dentro do pensamento português. Ele tem um poema que termina com essa frase "o leve poder da lua apenas queima os olhos". O poema é muito belo porque começa com uma gárgula a tentar ter olhos de sangue. Olha-se para a gárgula e tenta-se fixar o olhar nela. Para ver se as pedras respondem. Se essas coisas, inanimadas e inertes, respondem. Depois tem qualquer coisa de muito sexual também ou de muito erótico, lascivo. Como é o Herberto Helder na linguagem. Depois, o poema acaba. Há um intervalo. E há essa frase: "o leve poder da lua apenas queima os olhos". Para nós tem a ver com esta predominância do olhar. O tentar fixar as coisas de frente. E qualquer coisa que é mais lunar também. Relacionado com a ternura.

Joana von Mayer Trindade Sim. Depois há toda uma outra tradução para nós. Fuga Para o Tempo Presente, também tem a ver com o estarmos aqui e agora, no presente, resistindo, sobrevivendo a estas catástrofes de guerra, de geopolítica, de extremas direitas que estão a subir. E sobre como fugimos com o corpo, no estúdio. Através de um poema contínuo. Nós focamos bastante nisso, na ideia de um poema contínuo. E também porque este ano quisemos fazer uma peça que fugisse um pouco aos espaços mais convencionais, como os teatros. Acabamos de estrear a peça na Cidade da Cultura, em Santiago de Compostela, que não é um teatro. Quisemos fugir dos teatros. Quisemos trabalhar de uma outra forma e acho que o próprio título também é uma tradução e uma pesquisa desse poema contínuo. Em espaços não convencionais, onde podemos estar num outro frame, trabalhar de uma outra forma.

Hugo CaIhim Cristóvão Pusemos muito esta questão face a situações como Gaza. Situações de genocídio, da maneira como o mundo está. Nessas situações em que tudo desaparece. Desaparecem as instituições, desaparecem os próprios apoios culturais. E a questão é o que poderá fazer uma pessoa reagir através da dança. Isto insere-se num díptico. O título do projeto global do projeto é Dança e Filosofia: Ética, Raízes e Horizontes do Presente Frágil. É pensarmos que este presente é extremamente frágil e o que pode motivar uma pessoa a responder com dança. Que não será a primeira resposta a situações em que tudo desaba ou corre o risco de desabar.

Pedro Mendes Justamente a sinopse menciona a dança como ethos e impermanência. Fala também do frágil. Da presença como frágil. A minha curiosidade seria como é que essas ideias se manifestam na coreografia e na performance da intérprete. Como é que se passa

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 618 13/04/26 15:27

destas ideias para o que se vê no palco?

Joana von Mayer Trindade Com uma abordagem poética e coreográfica da fragilidade. Também quisemos sair do ponto de vista frontal. Uma composição mais circular, mais espiralada. A nível do olhar, não é um olhar tão frontal como nas outras peças. É um olhar mais desviado, mais tangencial. Há um envolvimento, uma embriaguez no próprio movimento. Continua a haver sempre, porque acho que isso também é uma característica da nossa linguagem, uma persistência. A fragilidade também se encontra nessa persistência. E na vulnerabilidade que se encontra nessa resistência, no insistir. Nessa continuidade, no não desistir. Às vezes, quando chegamos a pontos de exaustão e de cansaço é quando estamos mais vulneráveis e frágeis. E é quando a nossa essência vem ao de cima. É quando há uma certa beleza. Há uma metáfora japonesa que eu gosto muito. Os atores, os performers japoneses, consideram que o ator atinge a sua sabedoria máxima quando a flor está no auge e está quase a murchar, quase a cair. Enquanto que nós, no Ocidente, às vezes pensamos que o ator jovem, ou o bailarino jovem, aos 30 anos, é que está no seu auge. E esse momento da fragilidade também é muito importante. Esse momento de vulnerabilidade. Também procuramos isso nesta composição, com todos os que estávamos em estúdio neste trabalho.

Hugo CaIhim Cristóvão Também diria que há uma ideia de graça. A fragilidade do presente revela-se às vezes como uma graça, como qualquer coisa de inesperado. No meio de uma dor, há qualquer coisa inesperada, que aparece e nos faz parar. Mas é subtil e revela-se muitas vezes como qualquer coisa em que não reparamos, que está lá. Há uma noção de experiência como qualquer coisa que nos tomba por cima. Como qualquer coisa que nos tomba e nos faz parar. Em termos de movimento e de coreografia não é propriamente novo, mas é um silêncio. A música para esta peça é de Liszt, são os Estudos de Execução Transcendente. É uma peça dificílima que não creio que tenha sido dançada. Uma peça em que há um constante recomeço-queda. Mas não numa ideia competitiva. Não numa ideia de chegar a qualquer sítio. Mas porque é a natureza de tentar agarrar o presente. E o presente desaparece. Agarrar o presente e o presente desaparece. Podíamos falar em improvisações e numa certa tradição de dança dos anos 70. Podíamos ir por aí, mas acho que é mais importante esta ideia de como captar um movimento que está constantemente próximo da sua dissolução e do seu desaparecimento. E como é que tentas não o fixar.

Pedro Mendes Vocês têm uma metodologia própria de trabalho e que seguem nas vossas diferentes criações. Nesta em particular, como é que ela se junta com o que vocês querem transmitir?

Hugo CaIhim Cristóvão Há uma dramaturgia. Ou seja, existe uma metodologia, uma forma de trabalhar. Mas depois é o próprio tema e aquilo que nós trazemos antes que modifica a maneira como essa metodologia é aplicada. Há coisas que são do craft, do trabalho. Coisas como ritmo, precisão, organicidade, deslocações, espaço-tempo, composição. Isso está sempre lá. A partir daí, quando isso é imbuído por ideias e pensamento, começa a transformar a própria metodologia. Imagina que estás a trabalhar sobre deslocações. De repente, tens esta ideia de que a deslocação, mesmo em treino, é uma deslocação que se deve dissolver. A partir daí, começa a transportar. A própria deslocação começa a tornar-se diferente. No fundo, nós criamos uma espécie de nova forma de trabalhar em cada peça para a parte criativa.

Joana von Mayer Trindade Sim, porque as fontes são diferentes.
O encontro entre intérpretes e criadores também é muito importante. Entre todos os criadores e toda a equipa artística que acompanha o processo. Esse diálogo também vai moldando os nossos inputs. Que trazemos para a nossa própria metodologia. Também vai sendo moldada nesse diálogo.

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 619 13/04/26 15:27

Nessa partilha entre todos.

Hugo CaIhim Cristóvão Nesta peça nós também estamos interessados em ocupar espaços, eu não diria não convencionais, mas espaços que não são feitos para a situação performativa. Não é tanto o site specific. É esta ideia de que tratas a dança como qualquer coisa que ocupa espaços e não como qualquer coisa que tem um espaço definido para acontecer. O espaço teatral acaba por ser uma espécie de heterotopia. Porque o palco modifica-se. O palco muda consoante o que lá está. É um espaço que não tem uma característica específica. Mesmo que tenha, os teatros são muito diferentes, certo, mas não têm uma característica específica. Pensar como é que a dança pode ocupar uma rua, como é que a dança pode ocupar uma sala. Como pode existir antes dela. Um poema contínuo. E sair dela. Toda a ideia de perspetiva, de composição, o jogo de luzes, tudo isso tem de ser posto de maneira diferente. Pensar a luz natural, como se utiliza. Como é que podes voltar a ter uma relação com a vida, mesmo com o próprio ato criativo. Mantendo o rigor. A peça tem uma hora e vinte. É muito física, é muito vigorosa, é muito marcada. Mas como é que podes ter isso tudo com, ao mesmo tempo, não estares dentro da caixa? Relacionares-te com as coisas que habitam um presente não domado. Num teatro, sabes o que vai acontecer. Há sempre imprevistos, mas sabes o que vai acontecer. Há aquela deixa de luz, etc., está controlado. Nestes espaços, as coisas mudam. A luz muda, passam coisas, passam pessoas. Essa ideia da lua. A lua por trás das nuvens, a passar.

Pedro Mendes Quais foram os principais desafios que encontraram durante o processo de criação da peça? Conseguem nomear algum?

Hugo CaIhim Cristóvão A construção da própria peça. Desafios técnicos. A procura de uma linguagem diferente. É muito fácil lançar as coisas. É muito fácil improvisar e é muito fácil descobrir material interessante. Ou melhor, não é que seja fácil, mas há uma certa frescura nisso. Quando tens um processo curto é fácil. Chegas a qualquer coisa e depois tens uma composição. Acho que as maiores dificuldades são quando passa esse tempo e estás à procura de uma estrutura que se aprofunde e que ao mesmo tempo pareça fresca. Que esteja a reagir ao presente. Como registar o que não é registável.

Joana von Mayer Trindade Eu acrescentaria que os vários espaços onde vamos apresentar também nos vão colocar esses novos desafios porque vão ser de naturezas diferentes. Agora foi em Santiago de Compostela. Para a semana vai ser na Galeria WOW, em Vila Nova de Gaia. Depois no Centro Português de Fotografia. Em Castelo Branco, na Fábrica da Criatividade. Os próprios espaços vão agora colocar isso em evidência, para além do próprio processo e de se estar a pensar como é que vai ser a expectativa e a não expectativa. O que é em si próprio um desafio. Agora vamos também lidar com os desafios do espaço, transportando essa frescura e a partitura da peça.

Hugo CaIhim Cristóvão Formas de pensar o espetáculo. Nada contra os teatros e nada contra a situação performativa. Esta peça pode ser feita em teatro. Mas também nos interessou pensar e recuperar como era a dança na sua história. A dança na sua história é uma atividade muito antiga. As pessoas decidiram dedicar-se a ela, no meio de e com uma relação com a natureza, com os edifícios. Isso foi a maior dificuldade para nós, mudar o frame da composição. Está lá, a composição. Mas mudar esse frame da composição foi o mais difícil.

Conversa completa em:
https://www.coffeepaste.com/artigo/joana-von-mayer-trindade-e-hugo-calhim-cristovao-dancar-o-pensamento-no-presente/

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 620 13/04/26 15:27

CanaI AIbicastrense

Facebook – CanaI AIbicastrense
14 maio 2025

21 de Maio | Fábrica da Criatividade | 21h30
A criação "Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos" apresenta-se como uma experiência cênica que explora a Dança enquanto ethos, impermanência e vertigem do agora. Esta obra encena a finitude dos entes, a fragilidade da presença, a metamorfose do momentâneo e a tensão entre a lâmina e o fogo – onde "a faca não corta o fogo", mas o fogo fende o tempo com a violência de um acontecimento irrepetível.
Concebida por Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, esta criação propõe dançar com delírio e rigor ético o íntimo sentir do presente, registando a "impressão digital para a eternidade" face a um mundo em que a geopolítica assassina o agora. Confrontando os binómios Instante–Eternidade, Permanência–Impermanência, Ethos–Pathos–Logos, a obra ocupa o instante como gesto de resistência e resiliência, onde a identidade se (re)constrói na fragilidade do tempo presente. Através de uma linguagem artística que desbanaliza o quotidiano e enfrenta o horror contemporâneo com o corpo da Dança, esta criação reclama pertinência e convoca a memória como ação – onde olhos queimados pela contemplação do sofrimento podem ainda vislumbrar possibilidades de reexistência.
Via comunicado de imprensa

https://www.facebook.com/canal.albicastrense/posts/21-de-maio-f%C3%A1brica-da-criatividade-21h30a-cria%C3%A7%C3%A3o-fuga-para-o-tempo-presente-o-l/725014520188391/

"MeIancoIía e utopía en Escenas do Cambio 2025"
Erregueté: Revista GaIega de Teatro

e no ARTEZBLAI: EI Periódico de Ias Artes Escénicas
Crítica de Afonso Becerra
19 maio 2025

Fóra do circuíto dos teatros públicos municipais coa súa programación regular durante o ano, están os festivais que nos abren unha xanela a propostas escénicas internacionais que non podemos ver durante o ano. Outra función importante, ao meu parecer, é a posibilidade de ver pezas de aquí ou doutros contextos culturais que se saian dos canons máis convencionais. Esas pezas que á programadora ou ao programador municipal, cuxo traballo está baixo o escrutinio da concellería, lle dá medo levar á súa cidade ou á súa vila. Espectáculos que re-inventan o lugar da recepción, que procuran outros xeitos de facer e de conectar co público. Propostas arriscadas formalmente e, en consecuencia, tamén, quizais, tematicamente.
O festival Escenas do Cambio, da Cidade da Cultura, é, se callar, o exemplo máis redondo a este respecto. Un espazo para saír dos lugares comúns do teatro, da danza, do circo, para explorar modalidades fluídas e híbridas, que xeran pactos singulares coa recepción, abdicando daqueles máis tradicionais e das fórmulas máis trilladas.
(…)
FUGA PARA O TEMPO PRESENTE – O LEVE PODER DA LUA APENAS QUEIMA OS

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 621 13/04/26 15:27

OLHOS da NUISIS ZOBOP (08/05/25). Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, xunto a Sara Miguelote en escena, ofrécennos o sacrificio poético que implica a fraxilidade do tempo presente, a resistencia e a persistencia na repetición que ritualiza e estrutura coreografías e vidas. Como un poema continuo que impugna o efémero fincándose paradoxalmente no presente, a presenza de Sara transcende a danza para un lugar que nos exixe estar con ela, nesa intensidade abisal. No caer e levantarse, no desafiar as liñas volvendo ao círculo. Un ballet actual e atemporal de extenuación e resistencia, fortaleza e fraxilidade, nostalxia e utopía.

FUGA PARA O TEMPO PRESENTE – O LEVE PODER DA LUA APENAS QUEIMA OS OLHOS' de NUISIS ZOBOP (08/05/25). Joana von Mayer Trindade y Hugo Calhim Cristóvão, junto a Sara Miguelote en escena, nos ofrecen el sacrificio poético que implica la fragilidad del tiempo presente, la resistencia y la persistencia en la repetición que ritualiza y estructura coreografía y vida. Como un poema continuo que desafía lo efímero y se ancla paradójicamente en el presente. La presencia de Sara trasciende la danza a un lugar que exige que estemos con ella, en esa intensidad abismal. En caer y levantarse, en desafiar las líneas volviendo al círculo. Un ballet actual y atemporal de extenuación y resistencia, fuerza y fragilidad, nostalgia y utopía.

Artigos completos em:
https://erreguete.gal/2025/05/19/melancolia-e-utopia-en-escenas-do-cambio-2025/
https://www.artezblai.com/escenas-do-cambio-dramaturgias-para-un-festival/

*

"'Fuga Para o Tempo Presente' na Fábrica da Criatividade"
Rádio Castelo Branco – radiocastelobranco.sapo.pt
21 maio 2025 (excerto)

A Fábrica da Criatividade, em Castelo Branco, recebe esta 4ª feira, 21 de maio, "Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos", às 21h30.

Esta criação apresenta-se como uma experiência cénica que explora a Dança enquanto ethos, impermanência e vertigem do agora. A obra encena a finitude dos entes, a fragilidade da presença, a metamorfose do momentâneo e a tensão entre a lâmina e o fogo, onde "a faca não corta o fogo", mas o fogo fende o tempo com a violência de um acontecimento irrepetível.

Concebida por Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade, "Fuga Para o Tempo Presente" propõe dançar com delírio e rigor ético o íntimo sentir do presente, registando a "impressão digital para a eternidade" face a um mundo em que a geopolítica assassina o agora. Confrontando os binómios Instante–Eternidade, Permanência–Impermanência, Ethos–Pathos–Logos, a obra ocupa o instante como gesto de resistência e resiliência, onde a identidade se (re)constrói na fragilidade do tempo presente.
(...)

https://radiocastelobranco.sapo.pt/fuga-para-o-tempo-presente-na-fabrica-da-criatividade/

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 622 13/04/26 15:27

Fuga Para O Tempo Presente: O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os OIhos – Fábrica da Criatividade, CasteIo Branco
Fábrica da Criatividade – instagram.com/fabrica da criatividade
21 de maio 2025

Incredible work!
@marcbodie_sculptor

Fabulosa interpretação com uma excelente representação de emoções.
@belmiragordino

*

Fuga Para O Tempo Presente: O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os OIhos
Fundação Marques da SiIva
21 de junho 2025

A Nuisis Zobop, Associação cultural de criação, investigação e formação no domínio das artes performativas, vai apresentar no auditório do Palacete Lopes Martins da Fundação Marques da Silva, às 15h do dia 21 de junho (sáb), um momento performativo construído a partir da sua última criação e no que é uma adaptação a uma contexto arquitetónico e espacial específico: Fuga Para O Tempo Presente – O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos, com direção, coreografia, dramaturgia e formação de Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade, dança e interpretação de Sara Miguelote.
Esta performance será também o ponto de partida para a conversa que se segue, às 16h00, no auditório da Casa-Atelier José Marques da Silva, com a Coreógrafa-Professora-Socióloga Cláudia Marisa e o Filósofo Hugo Monteiro como convidados. Esta reflexão partilhada sobre corpo, espaço e criação artística, será moderada por Hugo Calhim Cristóvão (Filósofo e Coreógrafo) e Joana von Mayer Trindade (Coreógrafa e Psicóloga).

https://fims.up.pt/index.php?cat=5&fbclid=IwY2xjawMs1uRleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFvcTVobWlESnNncmU5a3VXA-R5UsS1y4lSuaYuVaebBSyEUT3IFCw7LMEIDR8iLyPJBw3ej4MPgs96c79AEIA_aem_Ye5UzlZKIM6CAKwiZ2CLEg#Fuga_para_o_tempo_presente

*

“Concentração e fuga para o tempo presente”
Artigo de Afonso Becerra
Erregueté: Revista GaIega de Teatro
22 junho 2025

Utilizo metade do título de uma peça de dança da Nuisis Zobop para cabeçalho deste artigo sobre a importância da concentração e da atenção para uma vida plena. Mas, também, para pen-

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 623 13/04/26 15:27

sar sobre a dança que nos traz Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da Nuisis Zobop do Porto, junto com Sara Miguelote, neste prodígio intitulado Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos.
(…)

Outra característica importante é a presença, o único lugar do corpo, da casa e do ser, porque o corpo é a primeira casa que temos e que somos. O corpo é o presente. Fora do presente não há corpo. Porém, estamos nuns tempos em que, de maneira crescente, partilhamos presentes sem presenças, sem a verdade dos corpos, fora das casas do ser, confiantes no universo digital, nas interações adulteradas pela mediação tecnológica. Partilhamos relações em tempo presente através de videochamadas, através de redes sociais, sem partilhar aqueloutra dimensão que nos primórdios da humanidade era imanente ao tempo: o espaço. O par espaço-tempo é um conceito fundamental da física, nele, segundo as teorias da relatividade de Albert Einstein, é que acontecem todos os eventos físicos.
Se calhar, a dança pode ser uma das artes em que este conceito fundamental tem maior preponderância, devolvendo-nos as sensações físicas na partilha do espaço-tempo, através do corpo.

Isto foi o que me aconteceu na antestreia de Fuga Para o Tempo Presente – O Leve Poder da Lua Apenas Queima os Olhos, no dia 8 de maio de 2025, na enorme Sala 1 do Museu Centro Gaiás da Cidade da Cultura da Galiza, parte da programação do festival Escenas do Cambio.
É curioso como o nosso cérebro, em muitas ocasiões, salta de um pensamento para outro, impedindo-nos a concentração naquilo que estivermos a fazer no tempo presente. Essa inquietação cerebral tira-nos a concentração e até a felicidade inerente a viver a vida. Porque a vida, fora das metáforas, vive-se/experimenta-se no presente. Essa desconcentração própria da maneira de funcionar do cérebro é acentuada pela dispersão do exercício digital do "scroll", nos ecrãs dos nossos telemóveis "inteligentes" (incrível chamar inteligente a um aparelho!), ou dos nossos dispositivos eletrónicos. A dependência que se gera dessas publicações fragmentárias, sobretudo imagens e vídeos, para fazer com que o sentido seja cada vez mais magro até se perder. Ao lado de uma imagem ou de um vídeo de uma catástrofe humana, sem tempo para se parar a refletir nem a aprofundar, vem outra imagem ou outro vídeo de qualquer situação frívola: alguém a dar nas vistas com as últimas sapatilhas de desporto que estão na moda, ou alguém a abanar o capacete imitando qualquer "celebrity". Assim sendo, as imagens, os vídeos, e até as poucas palavras, nesse "scroll" viciante, acabam por ficar vazias de sentido e até de emoção, puro entretenimento ou anestesia. Acontece quase como a distração do cérebro a saltar de um pensamento para outro e a tirar à pessoa do aqui e do agora, o "hic et nunc" dramático, pois drama, na sua etimologia grega, significa ação. Portanto, a tirar-nos a possibilidade de estar e de fazer, porque estar já é o primeiro grau do fazer, quando fazemos com os cinco sentidos.

Artigo completo em:
https://erreguete.gal/2025/06/22/concentracao-e-fuga-para-o-tempo-presente/

*

"Dramaturgia y danza. Inmersión en la fragilidad y en el presente"

Reflexão de Afonso Becerra após Laboratório de dança e dramaturgia:

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 624 13/04/26 15:27

MerguIho na fragiIidade e no presente - Para uma dramaturgia da dança contemporânea
Organização Nuisis Zobop
26 a 28 Setembro 2025

Sobre a experiência de ministrar este original laboratório, realizado de 26 a 28 de setembro no Salão Nobre da Junta de Freguesia do Bonfim, Afonso Becerra escreveu um artigo no qual, com particular sensibilidade e acuidade crítica, não apenas regista e descreve o modo como decorreu esta prática, mas também partilha a riqueza da vivência, o seu alcance pedagógico, artístico e filosófico, bem como o impacto que gerou nos participantes e no contexto em que se realizou. O seu testemunho constitui um contributo precioso para a memória e para a reflexão em torno desta experiência singular.

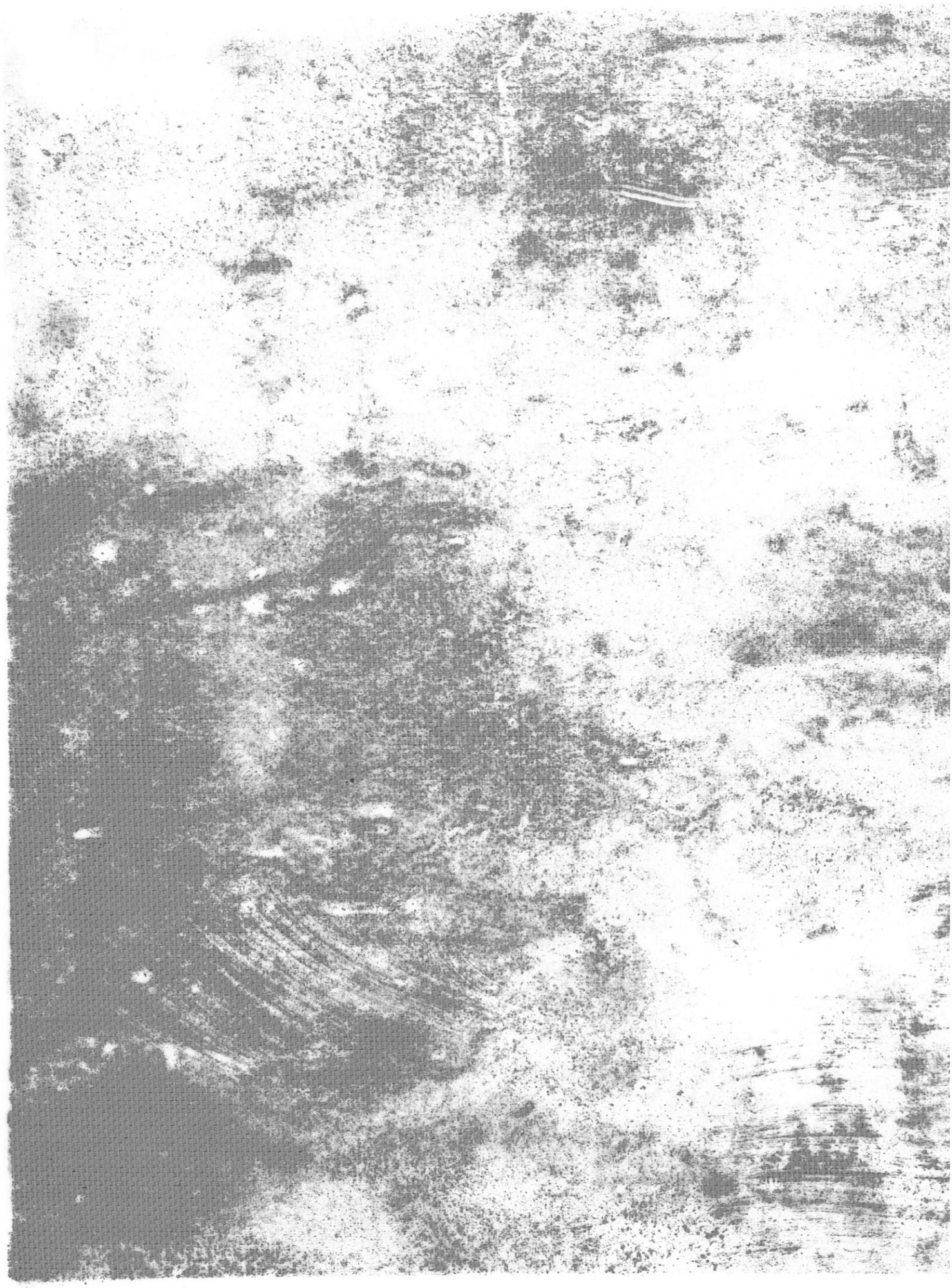
No fim de semana de 26 a 28 de setembro de 2025, fui convidado pelo Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, do Porto (Portugal), para realizar um Laboratório de Dança e Dramaturgia, que propunha, como tema principal, uma imersão na fragilidade e no presente. Este workshop foi realizado com o apoio da Direção-Geral das Artes do Governo português e da Junta de Freguesia do Bonfim.
Para mim, foi muito enriquecedor trabalhar com o pessoal da dança, refletindo sobre a busca de sentido e de coerência na criação coreográfica, no movimento.
A dramaturgia, basicamente, consiste nas operações necessárias para estabelecer uma partitura de ações de diversas naturezas com um sentido percetível. A dramaturgia poderia ser comparada ao sentido de orientação, a traçar um caminho possível através do encadeamento das sequências de um espetáculo.

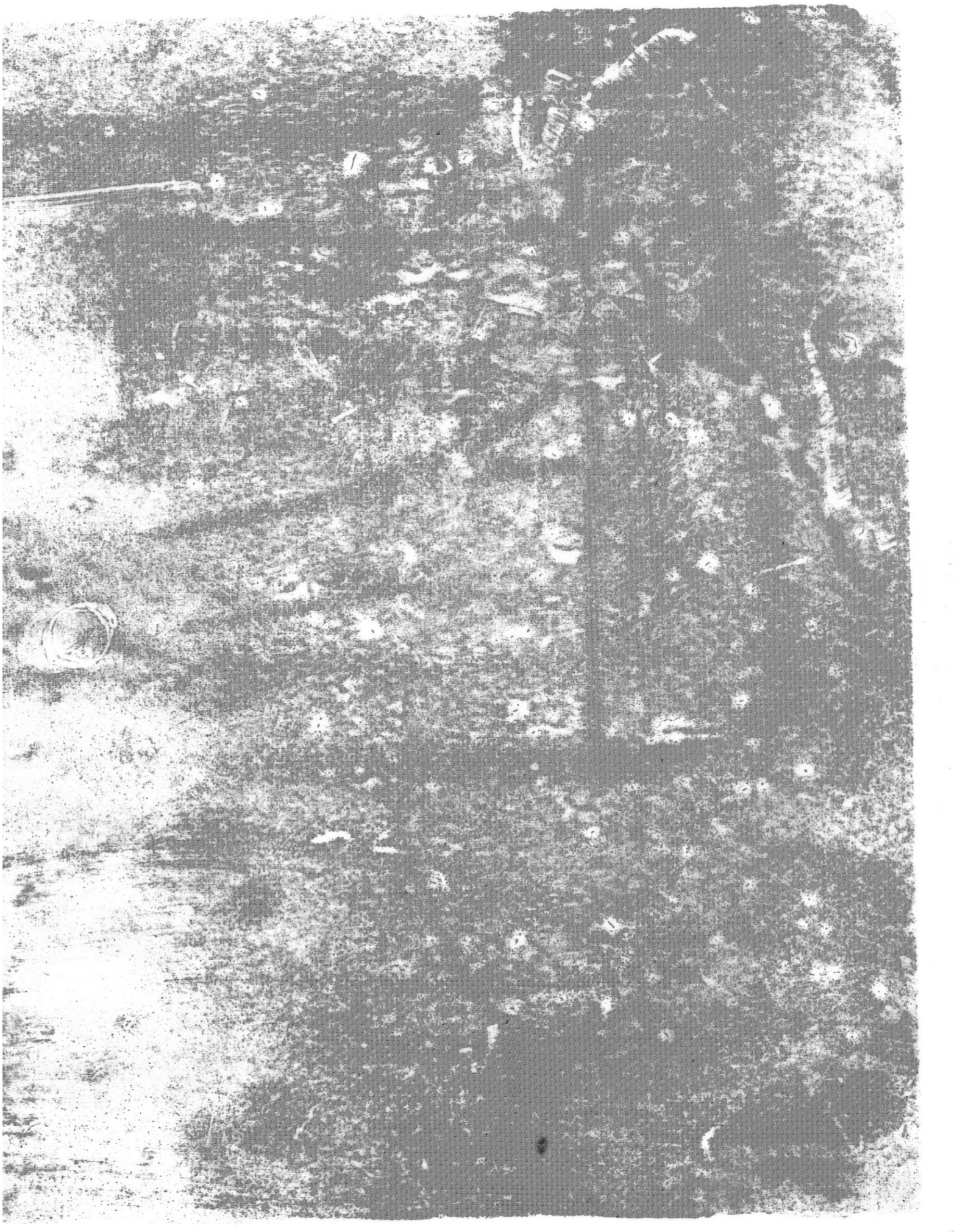
(…)
Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão, da Nuisis Zobop, inseriram este laboratório de dramaturgia e dança, à semelhança das suas criações artísticas, no âmbito de um projeto de dança e filosofia em que também participa o Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tratou-se de um espaço valiosíssimo e único no eixo atlântico peninsular, que promoveu a investigação e a reflexão, ampliando os horizontes da dança e da filosofia.

(…)
Foi uma experiência muito interessante, do ponto de vista da dramaturgia e da investigação, porque pudemos observar como os corpos, através da dança, dialogam e se relacionam com uma obra prévia, ainda que esta tenha sido visualizada em vídeo. Todos os solos criados/gerados a partir de Fuga para o Tempo Presente guardavam uma curiosa irmandade entre si.
Ao mesmo tempo, podíamos adivinhar diferentes estratégias de relação, diferentes pontes com a obra matriz. Cada bailarina havia, consciente ou inconscientemente, escolhido algum dos muitos aspetos que compõem Fuga para o Tempo Presente: traços mais cinéticos e formais, qualidade dos impulsos, possíveis imagens interiores, sensações motoras, estados de presença, motivos coreográficos (na expressividade das mãos e dos olhos), etc.

Artigo completo em:
https://www.artezblai.com/dramaturgia-y-danza-inmersion-en-la-fragilidad-y-en-el-presente/

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 625 13/04/26 15:27





NuIsIs ZoBoP - Associação CuIturaI de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas
Instituto de FiIosofia / FLUP
RG "Raízes e Horizontes da FiIosofia e da CuItura em PortugaI"
Linha temática de FiIosofia Moderna e Contemporânea
Instituto de FiIosofia da Universidade do Porto

FICHA ARTÍSTICA

TítuIo	Fuga Para O Tempo Presente - O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos
Direção, Coreografia, Dramaturgia, Formação	Hugo Calhim Cristóvão & Joana von Mayer Trindade
BaiIarina	Sara Miguelote
Desenho e Operação de Luz	Luís Silva Luís Ribeiro Bárbara Falcão
Figurinos	UNT
Cenografia	UNT & NuIsIs ZoBoP
Música	Liszt Études d'exécution transcendent
Desenho de Som	João Oliveira & NuIsIs ZoBoP
Teoria e FiIosofia	Hugo Calhim Cristóvão Joana von Mayer Trindade Celeste Natário Carlos Pimenta Cláudia Marisa Cristina Aguiar Ezequiel Santos Rui Lopo Mário João Correia Nuno Matos Duarte Chris Page Afonso Becerra Armando Nascimento Rosa Luís Carlos Vicente Ramos Elter Manuel Carlos Nuno Meireles Sofia Vilar Soares

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 628 13/04/26 15:27

Vídeo	Os Fredericos
Fotografia	Leonel de Castro Alípio Padilha Luís Ferreirinha João Octávio Peixoto Carlos Gomes
Produção Executiva	Joana Domingues Cristina Aguiar Sara Miguelote NuIsIs ZoBoP
Apoios	Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto Festival Escenas do Cambio Fábrica da Criatividade, Castelo Branco
Residências Artísticas	Centro de Criação e Investigação Nuisis Zobop, Espaço Agra
Parcerias	WOW Porto Fundação Marques da Silva Centro Português de Fotografia, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto - FLUP Escola 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 Forum Dança Companhia Dançando com a Diferença Junta de Freguesia do Bonfim Casa Comum - Reitoria da UP Espaço Agra
Duração	1h20
CIassificação etária	M/6

A NuIsIs ZoBoP é uma estrutura financiada por RepúbIica Portuguesa – CuItura, Juventude e Desporto | DGARTES – Direção GeraI das Artes

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 629 13/04/26 15:27

TítuIo
Fuga Para O Tempo Presente -
O Leve Poder Da Lua Apenas Queima Os Olhos

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

Autores
Hugo Calhim Cristóvão
Afonso Becerra
Armando Nascimento Rosa
Carlos Pimenta
Chris Page
Cláudia Marisa
Cristina Aguiar
Ezequiel Santos
Elter Manuel Carlos
Gustavo Pimenta
Joana von Mayer Trindade
Luís Carlos Vicente Ramos
Mário João Correia
Nuno Matos Duarte
Paula Cepeda
Rui Lopo
Sara Miguelote
Nuno Meireles
Sofia Vilar Soares
UN T – Joana Cardinal
Tiago Silva

Fotografia
Alípio Padilha
Carlos Gomes
João Octávio Peixoto
Leonel de Castro
Luís Ferreirinha

Design Gráfico
Matilde Santiago

Revisão
Mário João Correia
Joana von Mayer Trindade
Cristina Aguiar

Editor
NuIsIs ZoBoP – Associação Cultural de Criação, Investigação e Formação no Domínio das Artes Performativas
Instituto de Filosofia da Universidade do Porto: Grupo de Investigação
"Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal"

Impressão
Gráfica Maiadouro, Março 2026

ISBN
978-989-9193-85-7

DOI
https://doi.org/10.21747/978-989-9193-85-7/fug

Depósito LegaI
561649/26

Contactos
nuisiszobop@gmail.com
www.nuisiszobop.com
www.instagram.com/nuisiszobop

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 630 13/04/26 15:27

Projeto



Parcerias

Apoios

Financiado

Esta publicação é financiada por fundos nacionais, através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UID/00502/2025 (DOI: https://doi.org/10.54499/UID/00502/2025).

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 631 13/04/26 15:27

NUISIS2025 publicacao final V2.indd 632 13/04/26 15:27